

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BAROK DÖNEMDE REÇİTATİF

HAZIRLAYAN
ASLI ÖKSÜZ KÖKSAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. SABRİYE SAVAŞ

ANKARA – 2025

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 10/06/2025

Öğrencinin Adı, Soyadı: Aslı Öksüz Köksal

Öğrencinin Numarası: 22310064

Anabilim Dalı: Sahne Sanatları

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Doç. Dr. Sabriye SAVAŞ

Tez Başlığı: Barok Dönemde Reçitatif

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 75 sayfalık kısmına ilişkin, 10/06/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8 'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 10/06/2025

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Doç. Dr. Sabriye SAVAŞ

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince bilgi ve tecrübeleriyle bana rehberlik eden, değerli katkılarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Sabriye SAVAŞ'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam boyunca beni destekleyen, moral veren ve sabırla yanımda olan aileme; özellikle her zaman yanımda olan eşim ve oğluma minnettarım.



ÖZET

Aslı Öksüz Köksal, Barok Dönemde Reçitatif, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Performans Tezli Yüksek Lisans Programı, 2025.

Reçitatif, Batı müziği tarihinde Barok dönemden Çağdaş döneme kadar, dönemin önde gelen bestecileri üzerinden incelenmiştir. Reçitatifin kökeni, Floransa Camerata'sının Antik Yunan tragedya anlayışından etkilenerek geliştirdiği Erken Barok dönem pratiklerine dayanmaktadır. Claudio Monteverdi ve Jacopo Peri gibi öncü bestecilerle başlayan bu ifade biçimi, zamanla operanın dramatik yapısının merkezi olmuştur. Çalışma, Barok dönemdeki "Stile Rappresentativo" anlayışından başlayarak, Gluck ve Mozart gibi bestecilerin Klasik dönemde getirdiği, sadelik ve denge arayışını, Romantik dönemde Bellini gibi besteciler ile birlikte lirik anlatıma dönüşmesini ve Schönberg gibi Modern bestecilerle "atonalite" ve "Sprechstimme" gibi yöntemlerle geçirdiği evrimi incelemiştir. Barok Dönem, Klasik Dönem, Romantik Dönem ve Modern Dönem eserlerinden birer reçitatif örneği ile incelenmiş, müzikal analiz, tarihsel kaynaklar ve müzik kuramları üzerinden yapılan değerlendirmeler, reçitatifin biçimsel ve işlevsel değişimlerini ortaya koymuştur. Bu çerçevede çalışma, reçitatifin sadece bir anlatım aracı değil, aynı zamanda her dönemde ifade gücünün arttığı ve dönemsel dramatik anlayışların ve müzikal anlamda değişen yaklaşımların bir yansıması olduğunu göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Reçitatif, secco reçitatif, accompagnato reçitatif, barok dönem.

ABSTRACT

Ash Öksüz KÖKSAL, The Baroque Period Recitative, Başkent University, Institute of Social Sciences, Performance Master's Program with Thesis, 2025.

Recitative has been examined throughout the history of Western music from the Baroque period to the Contemporary era, focusing on the leading composers of each epoch. Its origins lie in the early Baroque practices developed under the influence of Ancient Greek tragedy by the Florentine Camerata. This mode of expression, initiated by pioneering composers such as Claudio Monteverdi and Jacopo Peri, gradually became central to the dramatic structure of opera. This study traces the evolution of recitative, beginning with the concept of “Stile Rappresentativo” in the Baroque period, continuing through the Classical period with composers like Gluck and Mozart who sought clarity and balance, moving into the Romantic era where composers such as Bellini emphasized lyrical expression, and culminating in the Modern period with figures like Schönberg who introduced techniques such as atonality and Sprechstimme. The study analyzes one recitative example from each of the Baroque, Classical, Romantic, and Modern periods. Through musical analysis, historical sources, and music theory, it reveals the formal and functional transformations of recitative. Within this framework, the study demonstrates that recitative is not merely a vehicle for narrative but also a reflection of the evolving dramatic sensibilities and musical approaches of each historical period, enhancing its expressive power over time.

Keywords: Recitative, secco recitative, accompagnato recitative, baroque period.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TABLolar LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi.....	2
1.2. Araştırmanın Alt Problemleri.....	2
1.3. Araştırmanın Amacı	2
1.4. Araştırmanın Önemi.....	3
1.5. Varsayım	3
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
2. YÖNTEM	4
2.1. Araştırmanın Modeli	4
2.2. Araştırmanın Veri Toplama Araçları	4
2.3. Araştırmanın Analizi	4
2.4. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği	4
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	5
3.1. Barok Dönem.....	5
3.1.1. Barok dönemde edebiyat.....	7
3.1.2. Barok dönemde resim.....	7
3.1.3. Barok dönemde mimari	11
3.1.4. Barok dönemde heykel.....	14
3.2. Barok Dönem Müziği.....	19
3.3. Barok Dönemde Opera	26
4. REÇİTATİF.....	32
4.1. Barok Dönemde Reçitatifin Kullanımı	40
4.1.1. Jacopo peri (1561-1633)	41
4.1.2. Claudio monteverdi (1567-1643)	43
4.1.3. Alessandro scarlatti (1660-1725)	47
4.1.4. Jean-baptiste lully (1632-1687).....	49
4.1.5. Henry purcell (1659-1695)	51

4.1.6. Antonio vivaldi (1678-1741)	52
4.1.7. Johann sebastian bach (1685-1750).....	54
4.1.8. George friderich handel (1685-1759)	59
4.2. Dönemlere Göre Reçitativin Kullanımı	60
4.2.1. Klasik dönem (1750-1820).....	60
4.2.2. Romantik dönem (1820-1900).....	64
4.2.3. Modern dönem müzik (1900 - günümüz)	66
5. BULGULAR	68
5.1. Reçitativin Dönemlere Göre Değişimi.....	70
5.2. Dönemlere Göre Reçitativ Söylerken Dikkat Edilmesi Gerekenler.....	71
5.3. Reçitativ İcrasında Dönemsel Apojatür ve Süsleme Farklılıkları.....	72
6. SONUÇ	74
KAYNAKLAR.....	76

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 5.1. Reçitativin Dönemlere Göre Değişimi	70
Tablo 5.2. Dönemlere Göre Reçitativ Söylerken Dikkat Edilmesi Gerekenler	71
Tablo 5.3. Reçitativ İcrasında Dönemsel Apojatür ve Süsleme Farklılıkları.....	72



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1. Annibale Carracci, Galleria di Carracci, 1597-1604. Fresco. Palazzo Farnese, Rome.....	8
Şekil 3.2. Michelangelo Merisi da Caravaggio, (1571-1610) Madonna del Rosario (1606)	9
Şekil 3.3. Rembrandt, “Kutsal Aile” (1631).....	10
Şekil 3.4. Peter Paul Rubens Haçtan İniş (1611-1614)	11
Şekil 3.5. Gian Lorenzo Bernini, Aziz Petrus Meydanı ve Bazilikası, (1657).....	12
Şekil 3.6. Francesco Borromini, Sant’Ivo alla Sapienza, cephe, (1643-1660).....	12
Şekil 3.7. St. Paul Katedrali.....	13
Şekil 3.8. Cizvit Kilisesi, Giacomo Vignola Giacomo Della Porta.....	14
Şekil 3.9. Michelangelo Buonarroti'nin "David"(1501)	14
Şekil 3.10. Gian Lorenzo Bernini'nin "David" (1623)	15
Şekil 3.11. David Apollo and Daphne, (1622)	15
Şekil 3.12. Trill ve Groppo (Caccini)	22
Şekil 3.13. Trill, Manfredini (1775)	22
Şekil 3.14. Mordant, Ammerbach (1571,1583).....	23
Şekil 3.15. Apojatür, Bovicelli (1594)	23
Şekil 3.16. Apojatür, Peri, Flore, Claudio Monteverdi, d’ulise(1640) L’incoronazione di Poppea	24
Şekil 3.17. Acciaccatura	24
Şekil 4.1. Alessandro Scarlatti, Clori vezzosa, e bella, reçitatif.....	35
Şekil 4.2. Accompagnato reçitatif , Handel’s Saul, Act II, Scene 10.....	37
Şekil 4.3. Jacopo Peri’nin” L’Euridice”	43
Şekil 4.4. Monteverdi, Orfeo, 2. Perde, “Tu se’morta,”	44
Şekil 4.5. Claudio Monteverdi, Lincoronazione di Poppea, Act III, scene 6 (Octavia),1–18	45
Şekil 4.6. Claudio Monteverdi, L’incoronazione di Poppea, Act III, scene 7 (Arnalta)	46
Şekil 4.7. Claudio Monteverdi, L’incoronazione di Poppea, Act I	47
Şekil 4.8. Alessandro Scarlatti, Cantata: Andate, oh miei sospiri, Reçitatif	48
Şekil 4.9. Alessandro Scarlatti, Cantata: Andate, oh miei sospiri, third Reçitatif, harmonic “aside”	49

Şekil 4.10. Jean-Baptiste Lully'nin Armide operasından, II. Perde 5. Sahne'deki Armide'in Reçitativi	50
Şekil 4.11. Henry Purcell, Recitative From Dido and Aeneas	52
Şekil 4.12. Vivaldi "La Griselda" Apojatür Kullanımı	53
Şekil 4.13. J. S. Bach, Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61, no. 2 , Reçitativi	56
Şekil 4.14. J. S. Bach, Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61, no. 5, aria	57
Şekil 4.15. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" Adlı Kantatından Bir Reçitatif Örneği	58
Şekil 4.16. George Frideric Handel, Israel in Egypt, no. 2, Reçitatif.....	60
Şekil 4.17. Almira Operası Reçitatif	60
Şekil 4.18. Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice, Act I, scene 1, chorus, Reçitatif and pantomime	62
Şekil 4.19. "Le nozze di Figaro" (Figaro'nun Düğünü) (1786) "E Susanna Non Vien" Reçitatif	63
Şekil 4.20. "I Capuleti Montecchi", "Eccomi in lieta vesta" Reçitativi.....	65

1. GİRİŞ

Batı müzik tarihinin en dikkat çekici anlatım araçlarından biri olan reçitatif, yüzyıllar boyunca biçim, işlev ve estetik anlayış bakımından değişim geçirmiş; özellikle opera, oratoryo ve kantat gibi vokal türlerde dramatik anlatının taşıyıcısı olarak önemli bir rol üstlenmiştir. 17. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan bu vokal ifade biçimi, özellikle Barok Dönemde, müziğin söze hizmet etmesi gerektiğini savunan düşünsel temeller üzerine inşa edilmiştir. Bu yaklaşım, Floransa Camerata'sının etkisiyle şekillenen yeni bir müzikal anlayışın ürünüdür. Bu dönemde müzik, Antik Yunan trajedilerinin anlatı gücünü yeniden canlandırmayı amaçlayan bir araç olarak görülmüş ve reçitatif, bu idealin pratiğe dökülmüş en önemli örneklerinden biri haline gelmiştir.

Barok dönemde Claudio Monteverdi, Jacopo Peri ve Giulio Caccini gibi besteciler, dramatik etkisi yüksek, sözlerin anlamını ve vurgusunu öne çıkaran, konuşma benzeri vokal hatlar yaratarak reçitativi opera sanatının temeline yerleştirmiştir. Bu vokal stil, armonik açıdan serbest, ritmik olarak esnek ve ifade bakımından yoğun bir anlatım sunar. Aynı dönemde secco reçitatif ve accompagnato reçitatif olarak ikiye ayrılan reçitatif türleri, hem anlatının ilerletilmesinde hem de karakterlerin duygusal dünyalarının yansıtılmasında farklı işlevler üstlenmiştir. Reçitatif, bu bağlamda yalnızca bir vokal teknik değil, aynı zamanda dramatik yapı içerisinde belirleyici bir öge olarak işlev görmüştür.

Zamanla değişen estetik anlayışlar, müzikal formlarda da dönüşümlere yol açmıştır.

Klasik döneme gelindiğinde, özellikle Christoph Willibald Gluck'un opera reformlarıyla birlikte, reçitatifin rolü ve biçimi yeniden tanımlanmıştır. Gluck, müzikte doğallığı ve dramatik bütünlüğü savunarak, aria ile reçitatif arasındaki keskin ayrımı azaltmaya çalışmıştır. Bu dönemde Mozart gibi besteciler, accompagnato reçitativi daha yoğun kullanarak dramatik sürekliliği sağlamayı amaçlamışlardır. Klasik dönem, biçimsel denge ve açıklık arayışıyla, Barok'un yoğun süslemeci yapısına bir tepki olarak şekillenmiş ve bu durum Reçitatifin doğasında da hissedilir olmuştur.

Romantik dönemde ise müzik, bireysel duygu dünyasının bir yansıması haline gelmiş ve bu anlayış vokal müzikte de kendini göstermiştir. Vincenzo Bellini gibi bestecilerin operalarında, melodik hatlar genişlemiş; reçitatif ile aria arasındaki sınırlar daha da belirsizleşmiş ve dramatik süreklilik ön plana çıkmıştır. reçitatif, bu dönemde daha çok

arya benzeri melodik ifadelerle iç içe geçmiş, orkestral eşlik de dramatik anlatımı destekleyecek şekilde zenginleşmiştir.

20. yüzyıl Modern Dönemde, Schönberg gibi besteciler ise, geleneksel tonalitenin sınırlarını zorlayarak, müzikte anlatının yeni yollarını aramışlardır. Schönberg'in "sprechstimme tekniği" konuşma ile şarkı söyleme arasında bir ifade biçimi olarak, reçitatifin modern bir yorumunu sunar. Bu dönemde reçitatif kavramı, yalnızca biçimsel bir kategori değil, dramatik ve anlatımsal bir problematiğe dönüşmüştür.

Bu çalışmanın amacı, Barok Dönemde ortaya çıkan ve gelişen reçitatif biçiminin müzikal, dramatik ve estetik özelliklerini inceleyerek, bu ifade tarzının nasıl kullanıldığını ve dönemin müzik anlayışıyla nasıl bir ilişki kurduğunu ortaya koymaktır. Ayrıca secco reçitatif ve accompagnato reçitatif gibi alt türlerin yapısal farklarını, işlevlerini ve bestecilerin bu biçimi nasıl dramatik anlatı aracı olarak kullandıklarını analiz etmek de tezin temel hedefleri arasındadır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada, reçitatifin Barok Dönemdeki işlevi, biçimsel özellikleri ve dönem estetiği içindeki yeri nedir, sorusuna cevap aranmıştır.

1.2. Araştırmanın Alt Problemleri

1. Klasik, Romantik ve Modern Dönemlerde reçitatifin stil ve işlevsel değişimleri nelerdir?
2. Secco reçitatif ve accompagnato reçitatif türleri arasındaki farklar nelerdir ve hangi bağlamlarda kullanılmışlardır?
3. Dönemler arası reçitatif icrasında apojatür ve süsleme farklılıkları nelerdir?
4. Dönemler arası reçitatif icrasında anlatımsal farklılıklar nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Barok dönem bestecilerinin reçitatif örneklerini analiz ederek Barok Dönemine ait reçitatifin belirleyici özelliklerini ortaya koymak ve bu özellikleri

Klasik, Romantik ve Modern dönemlerden seçilen bestecilerin reĉitatifleriyle karşılaştırarak, reĉitativ türünün tarihsel süreçteki gelişimini incelemektir.

1.4. Araştırmanın Önemi

Reĉitativ, müzik tarihinde dramatik anlatımın önemli bir unsuru olarak yer almıştır. Bu çalışmanın önemi, reĉitativin tarihsel süreçteki gelişimini ortaya koyarak, reĉitatiflerin dönemlere göre, sanatçı tarafından nasıl icra edileceği hakkında fikir vermektir.

1.5. Varsayım

Araştırmada, reĉitativin stil ve işlevsel özelliklerinin, içinde bulunduğu dönemin estetik anlayışı ve dramatik ihtiyaçlarına göre şekillendiği varsayılmaktadır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, öncelikle Barok dönem bestecilerinin reĉitativ örnekleri ile sınırlıdır. Klasik, Romantik ve Modern dönemlerden ise yalnızca seçilmiş birer bestecinin eserleri analiz edilmiştir. İncelemeler, belirli örnek eserler üzerinden yürütölmüş olup, genel bir genelleme amacı taşımamaktadır. Ayrıca analizler, yalnızca müzikal yapı ve tarihsel kaynaklar temelinde değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, çalışmada ele alınan secco ve accompagnato reĉitativ türleri, yalnızca vokal müzik bağlamında ve şan icralarına yönelik olarak incelenmiştir; enstrümantal reĉitativ türleri kapsam dışı bırakılmıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Kavramasal çerçeve gereği, araştırmanın ilk bölümünde, Barok Dönem sanatsal açıdan incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden veri analizi modeli kullanılmış ve ilgili literatür taranmıştır.

2.2. Araştırmanın Veri Toplama Araçları

Barok dönem sanat anlayışı, Barok Dönem bestecilerine ait reçitatif örnekleri ile Klasik, Romantik ve Modern dönemlerden belirlenen bestecilerin eserleri üzerinden veriler toplanmıştır. Araştırmada temel kaynaklar olarak nota analizleri, müzikoloji literatürü ve tarihsel incelemeler kullanılmıştır.

2.3. Araştırmanın Analizi

Toplanan veriler, biçimsel yapı, armonik işleyiş, dramatik anlatım ve söz-müzik ilişkisi bağlamında çok yönlü olarak incelenmiştir. Reçitatiflerin her döneme özgü yapısal nitelikleri karşılaştırmalı analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular ise tablo ve tematik yorumlarla desteklenerek sunulmuştur.

2.4. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği

Araştırmada kullanılan eserler akademik geçerliliği olan kaynaklardan seçilmiştir. Analiz süreci, müzikoloji alanında kabul gören yöntemlerle yürütülmüştür. Karşılaştırmalar, objektif ölçütlere dayalı olarak yapılmış, benzer çalışmalardan elde edilen bulgularla tutarlılık sağlanarak güvenilirlik arttırılmıştır.

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Barok Dönem

Barok, Portekizce'de ki "Barrocco" kelimesinden türetilmiştir, bu da "pürüzlü" veya "kusurlu inci" anlamına gelir. Barok dönemi, 1600 ile 1750 yılları arasında, Batı Avrupa'da, müzik, mimari, heykel, resim ve edebiyat gibi alanlarda kendini gösteren, kültürel ve sanatsal bir akımdır. Barok, İtalyan Rönesansı'na hakim olan Maniyerizm'e tepki olarak gelişen bir sanat hareketidir. (Carl, Charles 2009).

Barok Dönemi bazı müzik tarihçileri tarafından kendi içerisinde, üç döneme ayrılmıştır. Ancak bu tarihler İtalya için geçerlidir. Diğer ülkelerde ise bu dönem, İtalya'ya kıyasla yaklaşık on ila yirmi yıl gecikmeli olarak başlamıştır. Bazı müzik tarihçileri ise Barok Dönemi'ni Erken ve Geç Barok olmak üzere iki alt dönemde ele almıştır.

Erken Barok Dönemi (1580-1650), bu dönemde iki ana fikir ön plana çıktı; karşıtlık (karşıpunkta) ve kelimelerin en güçlü şekilde yorumlanması. Serbest ritimdeki duygusal Reçitatif ile gerçekleştirilmek istenen şey işte buydu, kelimelerin etkisini yoğun bir şekilde dinleyiciye aktarmak. Ayrıca, aşırı bir disonans isteği de ortaya çıkmıştı. Erken Barok döneminde armonik yapı henüz tonal sisteme tam olarak oturmamış, daha çok deneysel bir nitelik taşımaktaydı. Bu durum, müziğin uzun soluklu yapılar kurmasını zorlaştırıyor; besteler genellikle kısa bölümlerden oluşan küçük ölçekli formlar halinde yazılıyordu. Aynı zamanda vokal ve enstrumantal üsluplar arasındaki ayrım da bu dönemde belirginleşmeye başlamıştı, ancak vokal müzik hala baskın konumunu korumaktaydı. Dönemin müzikal dili, duygusal yoğunluğu ve etkileyici anlatımı ön planda tutan, daha serbest bir estetik anlayışla şekillenmişti. Tonalite henüz sistematik bir çerçeveye kavuşmadığı için bu dönem, müzik tarihinde arayış ve yeniliklerle dolu bir geçiş süreci olarak değerlendirilir. (Bukofzer, 1947).

Orta Barok Dönemi (1630-1700), Kantata ve Operada bel-canto tarzı gelişti, bununla birlikte Aria ve Reçitatif arasındaki ayrım eserlerde daha net görüldü. Bu dönemde müzikal formlar daha kapsamlı ve çok bölümlü hale gelmeye başladı; aynı zamanda kontrpuan dokusu yeniden yapılandırıldı. Geleneksel mod sistemi sadeleştirilmiş, tonal müzik anlayışına uygun biçimde majör ve minör dizilere indirgenmiştir. Orta Barok

dönemi, daha belirgin bir tonalite ile yapıların geliştiği ve vokal tekniklerin zenginleştiği bir dönemdi. (Bukofzer, 1947).

Geç Barok Dönemi (1680-1750), On sekizinci yüzyıl kuramcıları, bir melodiyi sıkça bir cümleye, bir müzik eserini ise bir konuşmaya benzetmişlerdir. Retorik ilkelerine dayalı bu melodik besteleme Barok Dönemin en önemli özelliklerindendir. Retorik, bir düşünceyi, duyguyu ya da görüşü etkili ve ikna edici bir şekilde ifade etmektir. (Palisca, Burkholder, 2019).

Belirgin bir tonal yapının egemen olduğu, kompleks kontrpuanlar ve zengin armonik yapılarla tanınan bir dönemdir. Geç Barok dönemi, müzikal formların ve yapılarının genişlediği, enstrümantal müzik ile vokal müzik arasındaki sınırların giderek daha da bulanıklaştığı bir dönemdi. Bu dönemde, müzik hem teknik olarak hem de ifade açısından büyük bir karmaşıklığa ulaşmıştı. Barok'un ihtişamı zirveye ulaşmış, sonraki Klasik döneme zemin oluşturacak yenilikler olmuştur. Barok müzik, Johann Sebastian Bach ve George Friedrich Handel gibi bestecilerin eserleri ile zirveye ulaştı ve sonrasında gelen müzik akımlarının şekillenmesinde önemli katkıları oldu.

Barok öncesi dönemde Rönesans sanatçıları, müziği yalnızca kendi yasalarına tabi, kendi kendine var olan bir sanat olarak görüyordu. Barok sanatçıları ise müziği, kelimelere bağımlı, yalnızca müzikal bir araç olarak, müziği aşan dramatik bir sona hizmet eden heteronom bir sanat olarak görüyordu. "Kelimelerin doğasının taklit edilmesi" her iki dönemin de kalkış noktasıydı ancak teorinin hayata geçirilme yöntemi, Rönesans ile Barok arasındaki farkı oluşturmuştur. Stile antico, kilise müziğiyle bağlantılı olduğundan, modern disonans işlenişinin yokluğu, Barok müzisyenleri tarafından kutsal tarzın bir özelliği olarak yorumlanmıştır. (Bukofzer, 1947).

Barok Dönem, bolluğa, zevke, çeşitliliğe ve geçmiş ustaların taklit edilmesine değer vermiştir. Bu anlayışı Barok Dönemin her alanında görebiliriz. Bu dönemde besteciler, heykeltıraşlar, mimarlar, ressamalar ve sahne sanatçıları, sanatın izleyici üzerinde duygusal bir etki yaratması gerektiği düşüncesini benimsemişlerdir. Sanatın temel işlevlerinden birinin, izleyicinin duygularına hitap etmek olduğu anlayışı yaygınlık kazanmıştır. Caravaggio, Rubens, Rembrandt gibi usta ressamalar, Bernini gibi heykeltıraş ve sahne tasarımcıları, Borromini ve Wren gibi mimarlar bu dönemin öne çıkan isimlerindendir. (Lewis, 2016).

3.1.1. Barok dönemde edebiyat

On yedinci yüzyıldaki Barok dönem edebiyatının, görsel sanatların ve müziğin en belirgin özelliği, dramatik anlatıma olan büyük ilgidir. Bu dönemde, Antik Yunan'dan beri ilk kez bu kadar çok sayıda oyun yazarının ön plana çıktığı görülmektedir. İngiltere'de William Shakespeare (1564–1616) ve Ben Jonson (yaklaşık 1572–1637); Fransa'da ise Pierre Corneille (1604–1684), Jean Racine (1639–1699) ve Jean-Baptiste Molière (1622–1673) bu alandaki başlıca isimler arasında yer almaktadır. Bu dönemin şiirleri de sıklıkla tiyatral özellikler taşıyordu ve John Donne'un (1572–1631) şiirlerinde, John Milton'ın (1608–1674) Kayıp Cennet (Paradise Lost) destanında ve İspanyol yazar Miguel de Cervantes'in (1547–1616) Don Kişot romanında canlı imgeler ve dramatik sahneler, zaman zaman sahnelenen bir gösterinin yoğunluğunu çağrıştırıyordu. (Palisca, Burkholder, 2019).

3.1.2. Barok dönemde resim

On yedinci yüzyıl İtalyan ressamaları iki farklı stile ayrılmıştı: Ekletikler ve Doğalcılar. Ekletikler, geçmişin ustalarından en iyilerini seçerek, bu eserleri kendi doğa incelemeleriyle birleştirerek yeni bir güzellik yaratmayı hedeflediler. Doğalcılar, doğanın evrendeki her şeyin temel kaynağı olduğunu ve doğanın kendiliğinden, içsel bir düzenle işlediğini savunuyorlardı. Bu görüşler, farklı düşünce okulları arasında sık sık etkileşimde bulunmuş ve zamanla çeşitli bakış açıları arasında birleşmeler yaşanmıştır. Bu bağlamda, doğalcılık felsefesi, hem doğa bilimleri hem de sanat alanlarında etkili olmuştur.

Ekletizm ise özellikle 16. yüzyılın sonlarında Bologna'da gelişen bir sanat hareketidir. Bu akımın öncülerinden olan ressam Ludovico Carracci, kuzeni Agostino Carracci ve freskleriyle tanınan Annibale Carracci, ortak bir ressamlar okulu kurarak dönemin sanat anlayışını zenginleştirmişlerdir. Bu okul, farklı sanat tekniklerini ve stillerini harmanlayarak yeni bir ifade biçimi yaratmayı amaçlamış, böylece hem klasik hem de yenilikçi öğeleri bir araya getirmiştir. Bu okul, çizim sanatlarının her alanını teşvik eden bir akademiydi. Maniyerizme karşı bir tutum sergilenmiştir. En yetenekli öğrencileri ile ruhsal güzelliği arayarak, derinlemesine biçimsel güzelliği yeniden öne çıkarmayı hedeflemişlerdir. (Carl, Charles, 2009).

Carraccilerin en büyük ortak eseri, Roma'daki Palazzo Farnese'nin Büyük Galerisi'nin dekorasyonuydu ve akademinin en iyi öğrencilerinden Giovanni Lanfranco, Guido Reni ve Domenico Zampieri, diğer adıyla Domenichino, bu projede onlara yardımcı oldular.

Tavanın fresk dekorasyonunun amacı, aşkın evrenin kavrayıcı gücü ve insan ruhu üzerindeki gücünü göstermektir. Sanatçılar, Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nin tavan düzenlemesinden ve Raphael'in mitolojik Farnesi resimlerinden ilham almışlardır.



Şekil 3.1. Annibale Carracci, Galleria di Carracci, 1597-1604. Fresco. Palazzo Farnese, Rome.

Kaynak: Carl, Charles, 2009

Michelangelo Merisi da Caravaggio, (1571-1610), güçlü bir gerçekçilik ve Venedikli ressamı anımsatan parlak altın tonlarıyla bilinmektedir. Dilenciler, işçiler gibi figürler, ideal güzellikten uzak bir biçimde, doğrudan gerçek yaşamdan alınmıştır. İtalyan resminde doğallığı ön plana çıkarmıştır. Madonna del Rosario (1606-1607) en çok bilinen eseridir. Bu eserde, diz çöken kişilerin kirli ayak tabanları açıkça görülebilir. (Carl, Charles, 2009).



Şekil 3.2. Michelangelo Merisi da Caravaggio, (1571-1610) Madonna del Rosario (1606)

Kaynak: Carl, Charles, 2009

Rembrandt, Gravürler, Rembrandt'ın sanat kariyerinde önemli bir rol oynamıştır. Onun için, gravürler üretilen değil, yaratıcı bir sanat biçimiydi. Fırçayla hızla ifade edemediği veya ifade etmek istemediği şeyleri, gravür iğnesi ile daha rahat dile getirmiştir. (Carl, Charles, 2009).

Rembrandt, 1631 yılında tamamladığı “Kutsal Aile” adlı eseriyle sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktasına ulaşmıştır. Bu tablo, onun sanat alanındaki tam bağımsızlığını ve doğaya yönelik gerçekçi, gözlemci yaklaşımını açıkça ortaya koyar. Rembrandt, eserlerinde sadece doğanın yalın gerçekliğini yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda doğayı, yaşamın canlılığı ve rengin zenginlikleri aracılığıyla idealize ederek yorumlama arayışındadır. Bu eserinde, sade ve doğal öğelerle parlak ve derin renksel ifadeleri ustaca birleştirerek, izleyiciye hem gerçeklik hem de estetik ideal sunar. Böylece, Kutsal Aile Rembrandt'ın sanatındaki özgünlüğü, doğa ve ideal arasındaki dengeyi kurma becerisini ve dramatik anlatım gücünü gözler önüne seren bir başyapıttır. (Carl, Charles, 2009).



Şekil 3.3. Rembrandt, “Kutsal Aile” (1631)

Kaynak: Carl, Charles 2009

Peter Paul Rubens, Flaman sanatının gerçekçi geleneğini, İtalyan Rönesans resminin klasik ve hayal gücüne dayalı yenilikleriyle harmanlayarak, resim ve desen sanatının İtalya, İspanya, Hollanda ve hatta İngiltere’deki yönünü doğrudan etkileyen çarpıcı, yeni bir tarz ortaya koydu. Rubens’in tarzı, ilk kez ünlü Haçtan İniş (1611-1614) adlı eserinde belirginleşir. Bu eser, kompozisyonun anıtsal büyüklüğünü ve bütünlüğünü, algı derinliğiyle birlikte gösterir ve tüm figürlerin yas ve hüznünü yansıtır. Dramatik, duygusal hareket, Rubens’in sanatının, ön planda olan yönüdür. (Bekker, 1992).



Şekil 3.4. Peter Paul Rubens Haçtan İniş (1611-1614)

İtalyan Barok üslubu, yüksek Rönesans'tan miras aldığı estetik anlayışını mimari ve heykel sanatlarında da dönemin ruhuna uygun biçimde dönüştürerek gelişimini sürdürmüştür. Sanatçılar, dönemin akımlarını takip etti, tüm dekoratif ve yapısal detayları zenginleştirdi.

3.1.3. Barok dönemde mimari

Mimaride, önceden yatay olan her şey, Barok mimarisinin büyük ustası Giovanni Lorenzo Bernini tarafından dalgalı ve bükülmüş bir hale getirilerek değiştirildi. Bu stil, daha önce geç Roma mimarisinde zaman zaman ortaya çıkmıştı. (Carl, Charles, 2009, s.19, parag.1).

Bernini'nin eserleri, özellikle dini ve dramatik öğeleri harmanlayarak izleyiciye güçlü, duygusal bir deneyim sunmaya yönelik eserlerdir. Bernini, Vatikan'daki Aziz Petrus Bazilikası'nın önünde yer alan meydan için tasarladığı, etkileyici planıyla da dikkat çekmiştir. Şekil 3.5. 'te gösterilen bu tasarım, sanki kucaklayıcı bir şekilde insanları içine alan iki yarım dairesel kolon ve dört sıra halinde sütunlardan oluşur. (Palisca, Burkholder, 2019).



Şekil 3.5. Gian Lorenzo Bernini, Aziz Petrus Meydanı ve Bazilikası, (1657)

Kaynak: Palisca, Burkholder, 2019, s. 285

Francesco Borromini, Barok döneminin en yenilikçi ve etkileyici mimarlarından biri olarak tanınır. Eserleri, cesur formlar, karmaşık geometrik figürler, ışık oyunları, eğrisel hatlar, dramatik etkileşimler ve süslemelerle doludur. (Rizzoli Editore, Milan, 1979).



Şekil 3.6. Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza, cephe, (1643-1660)

Kaynak: Carl, Charles, 2009

Christopher Wren, İngiltere'nin en önemli yapılarından biri olan St. Paul Katedrali'nin mimarıdır (1675-1711). Wren, Fransızlar gibi klasik düzeni Barok üslubun etkileyici gücüyle harmanlamaya çalışmış ve başarılı olarak Hristiyan dünyasının en büyük ikinci kilisesini inşa etmiştir. Wren yapıyı bir kubbe ile birleştirmiştir. (Bekker, 1992).

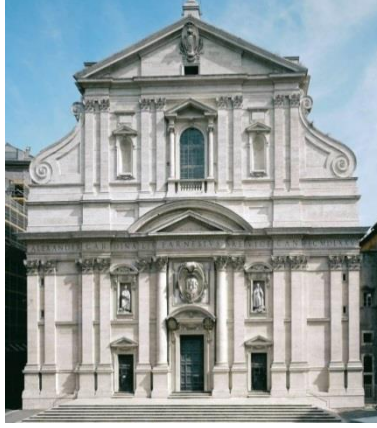


Şekil 3.7. St. Paul Katedrali

Kaynak: Carl, Charles, 2009

Michelangelo'nun izinden giden, mimar Giacomo Vignola ve Giacomo Della Porta tarafından tasarlanan, burada ilk kez uygulanan temel motiflerin yer aldığı Cizvit Kilisesi, Cizvit Topluluğunun kurucusu Aziz Ignatius Loyola'nın sunak alanı ile birlikte, çarpıcı mimarisi, heykeli ve resimleriyle İtalyan Barok tarzının zirvesini temsil eder.

Bu yapı, İtalya ve Almanya'da neredeyse iki yüzyıl boyunca üretilen her şeyi geride bırakmıştır. Bu sunak alanının yaratıcısı, Trento doğumlu Cizvit topluluğunun üyesi, ressam, mimar ve heykeltıraş Andrea Del Pozzo da, Barok tarzının en büyük sanatçılarından biridir. (Carl, Charles, 2009).



Şekil 3.8. Cizvit Kilisesi, Giacomo Vignola Giacomo Della Porta

3.1.4. Barok dönemde heykel

Barok dönemde heykel sanatı, hareket, duygusallık ve dramatik etki üzerine kuruluydu. Bu dönemin heykelleri, sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik bir dinamizm taşır. Barok heykelde azizler, meleklerin göğe yükselişi, mucize anları gibi dramatik dini anlatılar ön plandadır.

Bernini'nin en bilinen heykellerinden biri, "Davut" (1623), Michelangelo'nun ünlü "Davut" heykelinin etkisini aşarak daha dinamik bir hareket ve duygusal yoğunluk sunar. (Palisca, Burkholder, 2019).



Şekil 3.9. Michelangelo Buonarroti'nin "David"(1501)



Şekil 3.10. Gian Lorenzo Bernini'nin "David" (1623)



Şekil 3.11. David Apollo and Daphne, (1622)

Şekil 3.9. Michelangelo Buonarroti'nin "David"i (1501–1504), Antik Yunan heykelini anımsatır ve Rönesans hümanizminin ideal özellikleriyle donatılmıştır. Ayrıca, zeka, soyluluk, denge ve sükuneti temsil eder. (Palisca, Burkholder, 2019).

Şekil 3.10.'da yer alan Gian Lorenzo Bernini'nin 1623 tarihli 'David' heykeli, Barok dönemin drama, dinamizm ve duygusal ifade gibi temel niteliklerini yansıtmaktadır.

Barok dönemi Katolik sanatında, Azizler, Meryem Ana ve İsa'nın hayatı gibi temalar ön planda tutuldu. Sanatın amacı, inançları pekiştirmek ve halkı Katolik Kilisesi'ne bağlamaktı. Lutherci sanat görüşü ise sanatın daha sade olması gerektiğini savunuyordu. Dini imgeler daha az ayrıntılı ve daha az dramatik bir şekilde sunulurdu. Lutheran sanatında, daha çok manzara resimleri, portreler ve dünyevi temalar öne çıktı. Dini figürler yerine doğal manzaralar, insan figürleri ve daha sembolik şekiller tercih edildi. (Lewis, 2016).

Protestanlık ve Katoliklik arasında gerilimler başladı. Dini farklılıklar nedeni ile başlayan bu gerilimler uluslararası bir güç göstergesi haline geldi ve 1618 ile 1648 yılları arasında Orta Avrupa'da yapılan ve Avrupa devletlerinin çoğunun katıldığı “Otuz Yıl Savaşları”na neden oldu. Barok döneminde Avrupa'nın jeopolitik yapısı, müzik ve kültürel gelişimin şekillenmesinde doğrudan rol oynamıştır. Otuz Yıl Savaşları aynı zamanda İngiltere ve Almanya'nın bazı bölgelerinde müzisyenlerin örgütlenmesine yol açtı, ancak Fransa'da, müzik kuralları monarşiyi sürdürmek için tasarlanmış kültürel bir makinenin parçası olarak kabul edildi. Toplumun nüfuzlu sınıfları, sahip oldukları özel siyasi haklarla birlikte savaş sürecinde ayrıcalıklarını ve etkilerini yitirmiştir. Mutlak yetkiyle hükmeden tek otorite ise krallar olmuştur. Sanat ve kültürün durumu ise, her bir saraylının kişiliğine, bilgeliliğine ve ileri görüşlülüğüne bağlı olarak değişiyordu. (Carl, Charles, 2009).

Barok Dönemde sanat ve edebiyat, aristokrasinin gücünü ve ihtişamını yansıtacak şekilde gelişti. Barok dönemi, aristokratların kendilerini görkemli şekilde göstermek istedikleri bir dönemdi. Krallar, kraliçeler, soylular ve diğer yüksek sınıflar, sanatçılara büyük portreler yaptırarak güçlerini ve zenginliklerini göstermeye çalışıyorlardı. Bu portrelerde ihtişam ve gösterişin zirveye taşındığı bir anlatım vardı. (Lewis, 2016).

1701 yılında Prusya Krallığı'nın kurulmasıyla birlikte, sanatsal, siyasal ve ekonomik etkinliklerin merkezi Güney Almanya'dan Kuzey Almanya'ya doğru kaymaya başladı. Yaşanan savaşlar ve toplumsal istikrarsızlıklar, yalnızca halkı değil, aynı zamanda burjuva

sınıfını ve aristokrasiyi de ekonomik olarak zayıflattı. Ayrıca savaşlar, gelenekleri o kadar zalimleştirdi ki sanat arka planda kaldı. Yalnızca hala ihtişam ve görkem içinde yaşayan saraylılar vardı. (Carl, Charles, 2009).

İtalya'daki gelişmeler de aynı şekildeydi. Venedik hariç, diğer şehir cumhuriyetleri zamanla krallıklara dönüşerek sanatın gelişimini yönlendiren merkezler hâline gelmiştir.

Ayrıca İtalya'da da, ülkenin dünya ticaretindeki liderliğini kaybetmesiyle yaşanan fakirleşmenin ardından, lüks bir mimarlık ve bina süslemeleri sergileyebilen tek kişiler saray mensuplarıydı. (Carl, Charles, 2009).

Almanya, geniş topraklarında nüfus kaybı yaşarken, Fransız Kralı, kontrolünü sıkılaştırarak ülkesini yeni topraklarla büyütebildi ve Avrupa'daki liderlik rolünü üstlendi. Fransa, devlet gücünün uygulanması sayesinde dini savaşlardan kurtulabildi. (Carl, Charles, 2009).

On altıncı yüzyılda sahip olduğu zengin sömürgeler aracılığıyla küresel bir güç konumuna gelen İspanya, ekonomik refahının etkisiyle görkemli yapılar inşa etmiş ve bu yapılarda değerli sanat eserlerine yer vermiştir. On sekizinci yüzyılda Fransız hanedanının bir kolunun İspanya da hüküm sürmesi ile birlikte, Fransız sanat anlayışı ülkede etkili olmaya başlamış, ancak bu estetik yönelim halk düzeyinde bir karşılık bulamamıştır. Tüm bu zenginliğe rağmen, 1607'de Cadiz'de yaşanan askeri yenilgi sonrasında İspanya denizlerdeki üstünlüğünü yitirerek dünya ticaretindeki lider rolünü kaybetmiştir. (Carl, Charles, 2009).

Barok Dönemde Avrupa'nın bu siyasi ve dini yapısı karmaşık ve çeşitlilik gösterirken birbiriyle yarışan farklı yönetim modelleri ortaya çıktı. Avrupa devletlerinin Barok dönem boyunca geniş çaplı bir denizasıırı sömürgeleştirme programına girişmeleriyle karışıklık arttı ve bu sömürgeleştirme süreci, dünya ekonomisi ve nüfusu üzerinde derin etkiler yarattı. (Lewis, 2016).

Barok Dönemde bilimsel alanda da gelişmeler yaşandı. Matematik, gözlem ve pratik deneylere dayanan, bilgiyi eski görüşlerin ötesine taşımayı amaçlayan yeni bir araştırmacı kuşak ortaya çıktı. Johannes Kepler, 1609'da gezegenlerin, Dünya dahil, güneş etrafında eliptik yörüngelerde hareket ettiğini ve hızlarının güneş'e olan uzaklıklarına göre değiştiğini gösterdi. Takip eden on yıl içinde Galileo Galilei, hareketi düzenleyen yasaları

ortaya koymuş; ayrıca yeni geliştirdiği teleskopla güneş lekelerini ve Jüpiter'in yörüngesindeki uyduları gözlemlemiştir. Sir Francis Bacon, bilimde, eski otoriteler yerine empirik yaklaşımı (deneyimlere, gözlemlere ve pratik verilere dayalı olan yaklaşım) savundu. Bacon'un tümevarım yöntemini dengeleyerek, René Descartes, dünyayı matematik, mantık ve ilkelerden, akıl yürütme yoluyla açıklayan bir tümdengelim yaklaşımını ortaya koydu. Bu iki akım, Sir Isaac Newton'ın çalışmalarında birleşti. 1660'larda geliştirdiği yerçekimi yasası, keskin gözlemleri matematiksel bilgilerle birleştirirken, kalkülüs icadı matematik ve mühendislikte yeni yöntemler ortaya koydu.

Bu dönemin bilim insanları, tamamen geçmişten kopmadılar; aksine, miras aldıkları düşünce geleneklerinden beslenmeye devam ettiler. Örneğin Kepler, Platon'un etkisiyle göksel kürelerin uyumunu ayrıntılı biçimde açıklarken; Newton yalnızca bir fizikçi değil, aynı zamanda simya ile de ilgilenen bir düşünürdü. Ancak her iki isim de deney ve gözleme verdikleri önem ve fiziği matematiksel temellere oturtmaları sayesinde, modern bilimsel yöntemin temellerini atan öncüler oldular. Benzer şekilde, On yedinci yüzyıl müzik anlayışında da geçmişe ait gelenekleri geliştirerek daha etkili bir ifade biçimi yaratma arayışı öne çıkmaktaydı. (Palisca, Burkholder, 2019).

Barok döneminin sonlanması, sanat ve düşünce dünyasındaki doğal bir dönüşümün sonucu olarak gerçekleşti. Barok'un sona ermesi, bazı müzik tarihçilerine göre, Galant stilinin yükselmesiyle başladı . Ancak bu süreç birkaç yıl süren bir dönüşümle gerçekleşti. Barok Dönemini sonlandıran ana olaylar arasında rokoko tarzının ortaya çıkması, neoklasik akımlar ve felsefi düşünce değişiklikleri yer almaktadır. Bazı Müzik tarihi kaynaklarında bu dönem, Johann Sebastian Bach'ın 1750'deki ölümüyle sembolik olarak sonlandırılır. Bach'ın ölümü, Barok üslubun doruk noktasını temsil eden bir figürün, sahneden çekilmesi olarak değerlendirilir. Bu tarihin ardından, Klasik dönemle birlikte müzikte daha belirgin bir sadelik ve düzen ön plana çıkmıştı. Barok dönemi, dram, duygusal yoğunluk ve dini temalarla tanınırken, sonrasında gelen akımlar daha ölçülü ve düzenli bir estetik anlayışını benimsedi. Bu nedenle, Barok dönemin bitişi, hem sanatsal hem de kültürel bir evrim sürecini simgeler. Barok Dönemi'ni sonlandıran en önemli üç etken olarak görülen, Galant stili, Neoklasisizm akımı ve Aydınlanma düşüncelerini şöyle açıklayabiliriz. (Palisca, Burkholder, 2019).

Galant Stili; Besteciler 1720'lerde başlayarak, hafif bir eşlik üzerine şarkı gibi, periyodik melodiler halinde düzenlenmiş, kolayca anlaşılabilir jestlerden oluşan yeni bir

müzik dili yarattılar. İlk olarak İtalyan vokal müziğinde, özellikle operada geliştirilen bu yeni deneyim, doğal bir ifade ile yapıliyordu. Galant üslubu olarak adlandırılan bu yeni müzikal ifade biçimi, çok sayıda müzik türü ve stilin bir arada bulunduğu, estetik anlayışların yoğun biçimde tartışıldığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu stil, İtalya'daki konservatuvarlarda ve dönemin usta müzik eğitimcileri tarafından sistemli bir biçimde öğretilmiş; saray eğlencelerinden şehir tiyatrolarına, oradan da halka açık konser salonlarına kadar geniş bir alanda etkisini göstermeye başlamıştır. Geniş bir kitleye ulaştı ve halkın zevkine hitap etti. Keyif veren ve kolay anlaşılan bu stil, Aydınlanma olarak bilinen, zamanın entelektüel ruhuna uygundu. Bunun yanında daha çok mimari ve görsel sanatlarda kendini gösteren, Rokoko tasarım stili ortaya çıktı. Genellikle Barok hareketinin son ifadesi olarak tanımlanan bu stil, son derece süslü, hafif, zarif ve kuralları olmayan bir stildir. (Palisca, Burkholder, 2019).

Neoklasisizm; Barok'un dramaları ve dinamik formlarından farklı olarak, Antik Yunan ve Roma'nın estetiğine dönüşün simgesi olan neoklasik anlayış, sanat ve kültür dünyasında etkili olmaya başlamıştır. Neoklasisizm, kısmen, yoğun duygular, mantıksızlık, özlem, bireycilik ve milliyetçilik konularını ön planda tutar. Bu Barok sanatın ve düşünce yapısının sona erdiğinin bir işareti olarak görülmektedir. (Palisca, Burkholder, 2019).

Aydınlanma; bireysel özgürlük, akıl ve bilim gibi kavramları ön plana çıkaran bir düşünsel devrimdi. Bu dönemde, geleneksel dini ve toplumsal yapıların sorgulanması Barok Dönemin daha duygusal ve dinsel yapısına bir karşıtlık oluşturdu. Aydınlanma düşüncesi, on yedinci yüzyılın sonlarına doğru şekillenmeye başlamıştır. Aydınlanma, bilgi, güç ve insanların doğuştan sahip olduğu haklar ve ayrıcalıklar hakkında yeni düşünme biçimlerini tanımlamak için kullanıldı ve bu düşünce, Amerikan, Fransız devrimlerini harekete geçiren ilham kaynağını oluşturdu. (Heller, 2014).

3.2. Barok Dönem Müziği

Rönesans'tan Barok müziğe geçiş, müzik tarihindeki diğer tüm stilistik değişimlerden farklıdır. Erken Barok döneminde “eski stil” (stile antico) bir kenara atılmamış, Yeni stil (stil moderno), önceki dönemlere ait müzikal tekniklerin son izlerini alarak onları dönüştürmüştür. Eski stil' i ustalıkla kullanmak, bestecinin eğitiminde vazgeçilmez bir gereklilik haline geldi. Artık, besteci istediği tarzda yazma özgürlüğüne sahipti; ister yeni

stil tarzında, isterse akademik eğitimle kazandığı eski stil tarzında. (Edited By Curtis Price, 1993).

Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde müzik, Kilise, Oda ve Tiyatro müziği olarak üçe ayrıldı. (*musica ecclesiastica, cubicularis, theatralis*). Üslup bilincinin, Rönesans ve Barok arasındaki karşıtlığa yönelik algıyı keskinleştirdiğini, Berardi'nin "Miscellanea Musicale" (1689) adlı eserinde görebiliriz. Berardi şöyle der: Eski ustaların (Rönesans dönemi) yalnızca tek tarzı ve tek uygulaması vardı, modernlerin ise üç tarzı vardır; Kilise, Oda ve Tiyatro tarzı ve ayrıca iki uygulaması; "birinci ve ikinci uygulama". (Bukofzer, 1947).

Rönesans sanatçısı, müziği kendi yasalarına tabi bağımsız bir sanat olarak görüyordu. Barok sanatçısı ise, müziği heteronom bir sanat olarak, sözlere tabi ve müziği dramatik bir sonuca hizmet eden bir araç olarak kabul ediyordu, yani müzik, bir amacı gerçekleştiren bir araçtı. Rönesans ve Barok müzik, müzikte sözlerin önemli olduğunu kabul ediyordu. Bu nedenle, her iki dönemde de aynı ilke doğrultusunda eserler yapıyordu, ancak bu ilkenin uygulanış yönteminde temel farklar vardı. Rönesans, duygu durumlarını, temkinli, asil ve sade bir şekilde anlatırken, Barok, duygu durumlarını daha şiddetli, coşkulu ve neşeli bir şekilde anlatıyordu. Bu duygu durumlarını bu şekilde seyirciye sunmak, hissettirmek, önceki dönemlerden çok daha zengin bir müzikal bilgi gerektiriyordu. (Bukofzer, 1947).

Rönesans ile Barok müziği arasındaki en belirgin fark, disonansların (uyumsuzlukların) kullanımı ve işleniş biçiminde ortaya çıkar. Rönesans müziğinde, tüm disonanslar ya zayıf vuruşlarda geçici olarak ortaya çıkar ya da güçlü vuruşlarda asılı kalmalar (suspansiyonlar) şeklinde yer alır. Seslerin birleşiminin ortaya çıkardığı armonik sonuç, bir akorun açılımı olarak değil, aralıkların bir araya gelişi olarak düşünülürdü. (Lewis, 2016).

Barok dönemde ise bu değişti. Besteciler artık doğrudan akor düşünmeye, armoniyi bilinçli olarak kurmaya başladılar. Barok müzikte bas hattı akorları sağladığından, üst seslerin daha özgürce disonanslar oluşturmaya olanak tanıyordu. Disonansın çözülmesi, bu disonant sesin bir sonraki akor notasına aşağı ya da yukarı yönde ilerletilmesiyle sağlanabiliyordu.

Bu durum Barok müzikte ortaya çıkan melodik ifade serbestliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Artık disonansların yalnızca aşağı yönde çözülmesi gerektiği şeklindeki Rönesans kuralına, bağlı kalınmıyordu. (Bukofzer, 1947).

Rönesans döneminde disonansların kullanımı, armonik değişimlerin hızını yani birim zamanda gerçekleşen akor veya uyum geçişlerini sınırlandırıyordu. Hızlı bir armonik ritimde, Rönesans bestecisi neredeyse hiç disonans kullanamıyordu ve bu nedenle üç zamanlı (üç vuruşlu) ölçüdeki hızlı bölümler, disonansların seyrekliğiyle dikkat çekiyordu. Eski disonans kullanımı, Barok Dönemde yalnızca eski tarz eserlerde kullanıldı. (Bukofzer, 1947).

Barok Dönemdeki disonans kullanımı, akorları taşıyabilecek bir sese (partiye) bağlıydı ve bu nedenle bas hattı, daha önce hiç olmadığı kadar önem kazandı. Basın bu yeni işlevi yerine getirecek şekilde özel bir biçimde kullanılması, Barok Döneme özgüydü, “Thorough Bass” ya da “Basso Continuo”. Basso Continuo, melodi, armoni ve kontrpuanın tüm yönleri ile temelde değişmiş bir bakış açısıyla ortaya çıktı. Müzik tarihinde ilk kez, bas ve soprano sesleri arasında armonik bir karşıtlık doğmuş ve bu durum, armonik destekle birlikte yeni bir melodik yapının temelini oluşturmuştur. Bu kutuplaşma, monodik üslubun karakteristik özelliği olarak kabul edilir. Ayrıca, 'eşlik' görevinin bas hattına bırakılmasıyla birlikte, melodi daha fazla özgürlük ve hareket kabiliyeti kazanmıştır. Bunun yanında Barok Müziğin temel özelliklerinden biri olan doğaçlama da ön plandaydı, Besteci, yapının temellerini (bas ve soprano) belirledikten sonra, geri kalan melodik süslemeleri ve armoniyi icracının doğaçlamasına bırakabiliyordu. Bu, Barok Müziğin dinamik yapısını ve müzikal özgürlüğünü gözler önüne seriyordu. (Taruskin, 2005).

Kromatik adımlar ve özellikle artık ve eksik ilerlemeler, Erken Barok tarzının belirgin özellikleriydi. Bu aralıkların tamamı, Rönesans'tan Barok'a geçiş sürecinde, geç dönem madrigallerinde besteciler tarafından denenmiştir. Kromatikler çok geçmeden, operada da kendine yer bulmuştur. Yeni aralıklar, duyguların daha güçlü bir şekilde ifade edilmesine yardımcı oldu ve duygusal tiyatro tarzının temel öğeleri haline geldiler. (Lewis, Fortune, 1975).

Barok dönemi müziğinin bir diğer önemli özelliklerinden olan süslemeler, Barok eserlerinde melodinin akışını güçlendiren ve eserin duygusal yapısını pekiştiren önemli tekniklerdir. Bütün temel küçük süslemeler tam olarak vuruşta başlamalı, sonraki notadan

değer almalı ve metrik-dinamik bir vurgu taşınmalıdır. Örneğin, Triller, üst yardımcı notayla başlamalı ve bu da vuruşu yakalamalı ve "tekrarlanan apojatür" gibi metrik önceliğini sürdürmelidir. Diğer tüm süslemelerin de benzer şekilde işlenmesi gerekir. (Neumann, 1978).

Trill (Trillo), Floransa geleneğinde trill, perdede herhangi bir değişiklik olmaksızın, giderek hızlanan bir şekilde aynı notanın tekrarıdır.

Groppo ise, hem trill (sarsıntılı süsleme) hem de Gruppetto ile ilişkili bir yapıdır; hafifçe uzatılmış bir ana notayla başlar. Şekil 3.12 'de, Caccini'nin bu süsleme türlerine ilişkin modellerini göstermektedir. (Neumann, 1978).



Şekil 3.12. Trill ve Groppo (Caccini)

Kaynak: Neumann, 1978 s.36



Şekil 3.13. Trill, Manfredini (1775)

Kaynak: Neumann, 1978, s.354

Mordent, ana notanın alt komşusuyla yaptığı bir osilasyondur. Yani bir notanın hızlı bir şekilde yukarı ve aşağı hareket etmesi anlamına gelir. Yükselen bir ton üzerinde osilasyon alt nota ile yapılırken, düşen bir ton üzerinde osilasyon üst nota ile yapılır. Bu eğilim, melodik mantıkla köklenmiş olup, Barok dönemi boyunca gücünü sürdürmüştür.

Şekil 3.14'te gösterildiği gibi, alt komşu ile yapılan osilasyon, İtalya ve Almanya'da, üst komşu ile yapılan osilasyona karşılık olarak sabit bir biçimde kullanılmıştır. 17. yüzyıl boyunca ve sonrasında, bu ayna görüntüsü tremulus ascendens ve descendens terimleriyle anılmaya devam etmiştir. (Neumann, 1978).



Şekil 3.14. Mordant, Ammerbach (1571,1583)

Apojatür (Appoggiatura veya Vorschlag), ana notadan önce gelen ve genellikle güçlü zamanda çalınan kısa bir süsleme notasıdır. Genellikle uyumsuz (dissonant) bir ses olarak başlar ve hemen ardından ana nota ile çözülerek müziğe duygusal vurgu katar.

Süslemelerle ilgili önemli bir yenilik, Bovicelli'nin 1594'te, apojatür için vuruş üzerindeki disonans desenlerini tanıtmasıydı. Yani, müziğe eklenen süslemeler, ana melodiyle çelişen ve gerilim yaratan notalarla yapılıyordu, bu dönemin süsleme anlayışında önemli bir yenilikti. Bu gelişme, armoniye zenginlik katan apojatürlerin teorik olarak ilk kez tanımlanması anlamına gelir. Barok tarzının henüz oluşmaya başladığı dönemde, disonansın artan rolü, bu gelişmede tartışmasız bir etken olmuştur. Şekil 3.15 'te a'da ki, soyut biçimde iki örnek sunarken; Şekil 3.15. b'de ki, bir Palestrina motetinin süslemelerindeki kadans apojatürlerini göstermektedir. (Neumann, 1978).



Şekil 3.15. Apojatür, Bovicelli (1594)

Şekil 3.16'da, Peri'nin Flora adlı eserinden alınan apojatürlere yer verilmektedir. İlk iki örnek olan a ve b, sırasıyla yükselen ve düşen prebeat apojatürleri göstermektedir. c ve d örnekleri Monteverdi'ye ait olup, c örneği alttan, d örneği ise üstten gelen bir prebeat türünü temsil etmektedir. e ve f örnekleri, vurgulu hecelerde kullanılan apojatürleri sunmakta; biri yükselen, diğeri düşen bir yapıdadır. g örneğinde ise, iki kısa prebeat coule (iki komşu nota arasında akıcı şekilde icra edilen süsleme) ardışık olarak yer almakta ve ikincisi vurgulu bir heceye denk gelmektedir. Domenico Mazzocchi'nin bestelerinde ise prebeat apojatürlerin çoğunlukla yükselen biçimde kullanıldığı görülmektedir (Neumann, 1978).



Şekil 3.16. Apojatür, Peri, Flore, Claudio Monteverdi, d'ulise(1640) L'incoronazione di Poppea

Acciaccatura, müzikte hızlıca çalınan, genellikle kısa süreli ve çarpıcı bir süsleme notasıdır. (Neumann, 1978).

Şekil 3.17' deki a ve b bölümlerinde, akorların grafik düzeni arpej karakterlerini ortaya koymaktadır. Sunulan modeller ayrıca acciaccaturanın neredeyse her zaman üst komşusundan bir tam ton uzaklıkta yerleştirildiğini göstermektedir. İstisna için bkz. Örnek b; burada ikinci ölçünün başında mesafe yarım ton olarak belirtilmiştir. (Neumann, 1978)



Şekil 3.17. Acciaccatura

Gruppetto (Turn), bi ana notanın etrafında yapılan, notanın aşağı doğru yarım ton mesafesinde arka arkaya çalınması olarak tanımlanır. (Neumann, 1978).

Glissando (Slide veya Schleifer), müzikte duygusal bir yoğunluk yaratmak için kullanılan etkili bir tekniktir ve genellikle belirli bir nota grubunun arasında akıcı ve hızlı bir geçiş sağlar.

Nachschlag, takip eden notanın yüksekliğini önceden belirleyen bir süslemesidir. Bu, genellikle bir notanın ardından yapılan hızlı, kısa bir süsleme olup, takip eden notanın sesini "bekleyen" bir etki yaratır. (Neumann, 1978).

Arpeggio, yukarıya veya aşağıya doğru yapılan bir süsleme hareketidir. Bu, bir arpej hareketi olarak, notaların hızla çalınarak bir aralık boyunca yukarıya ya da aşağıya doğru geçilmesini ifade eder. (Neumann, 1978).

Rönesans müziğinin ritmi, "taktus" denilen, eşit vuruşlarla düzenleniyordu. Parçaların hareketleri ve çeşitli tempolar, hem kutsal müzikte hem de dans müziğinde, matematiksel oranlar sistemiyle taktusa sıkı bir şekilde bağlıydı. Senkoplar ve aksanlar, dinamik vurgularla değil, süreyle sağlanıyordu. Barok Dönemi bestecileri, bu tür ritmi tamamen terk etmediler, ancak, bu yapıyı genişleterek ritmik çeşitliliği arttırıp daha zengin bir ritmik ifade biçimi ortaya koydular. Bazı bölümlerde besteciler duyguyu daha yoğun aktarabilmek için ölçünün dışına çıkabiliyordu. Bu yaklaşım, müziğin daha doğrudan ve dramatik bir şekilde konuşma ile uyum içinde olmasını sağlıyordu. (Bukofzer, 1947).

Geç Barok dönemde besteciler, özellikle dans müziğinde ortaya çıkan mekanik ve tekrarlayıcı ritimleri kullanmaya başlamışlardır. Bu ritmik yapılar, zamanla stilize edilerek enstrümantal müzik repertuvarında da yer edinmiştir.

Barok dönemin bu konçerto tarzı, hem duygusal özgürlük sağlayan ritimler hem de güçlü bir yapı oluşturan mekanik tekrarlamalar arasında bir denge sağladı. (Heller, 2014).

Barok dönemde müzikte yeni bir stilistik yaklaşım olarak, idiomatik yazım biçimi ortaya çıkmıştır. Rönesans müziğinin eserleri hem vokal hem de enstrümantal olarak icra edilebiliyordu veya tersine, enstrümantal parçalar genellikle "söylenmesi ya da çalınması gereken" olarak belirtilirdi. Bu durum değişti ve Barok Dönemi bestecileri, enstrümanın ve sesin kendine özgü olması gerektiğini savunarak bu şekilde besteler yaptılar. (Bukofzer, 1947).

Geç Barok döneminde, Barok besteciler, idiom değişiminin bir adım ötesine geçerek, tüm biçimleri ve stilistik özellikleri değiş-tokuş yaparak, yeni olanaklar keşfettiler. Ses ve enstrüman sıklıkla eşit şartlarda rekabet eder hale gelmişti ve idiomları neredeyse ayırt edilemez durumdaydı. Ayrıca Kilise sonatası klavye üzerine aktarılabilir, reçitatif enstrümantal bir biçime dönüşebilir, ve org prelüdü koro ortamına taşınabilirdi. Bu tür transpozisyonlar, her seferinde bestecinin yaratıcılığını zorlayan özel bir stilistik problem ortaya koydu. Her bir biçimin başka bir enstrumanda ya da vokalde nasıl en iyi şekilde gerçekleştirileceği sorusu, Barok bestecilerin karşılaştığı yaratıcı zorluklardan biriydi. Bu süreç, Barok müziğinin, stilistik dünyasının daha da derinleşmesini sağladı. (Bukofzer, 1947).

Barok Döneminde a-cappella tarzı, zarif ve duyguları daha yoğun bir şekilde seyirciye iletmek amacıyla kullanıldı. Bel canto, sesin zarif bir şekilde kullanılması, zengin melodi çizgileri ve etkileyici teknik becerilerle karakterize edilen bir vokal stildir. Barok dönemin solo vokal müziği, bu tarzda gelişen vokal virtüözlüğü ve duygusal ifadenin zirveye ulaşmasını sağladı. (Bukofzer, 1947).

Müzik alanında da kendini gösteren 1730'lu yıllarda, Barok Döneminin sonlanmasının nedenlerinden olan “stil galant” tarzı ortaya çıktı. Bu dönemde, müzik daha zarif ve süssüz hale gelirken, Barok'un daha dramatik ve yoğun özellikleri yerini daha hafif, melodik ve daha dengeli bir ifadeye bırakmıştır. (Palisca, Burkholder, 2019).

Barok dönemi müziği, Monteverdi, Bach, Peri ve Handel gibi birbirine zıt figürleri kapsar. Monteverdi' nin Erken Barok' un yenilikçi ve duygusal yönlerine odaklanan tarzı ile Bach'ın karmaşık kontrapuan yapıları ve derin dini müziği arasında büyük bir fark vardır. Benzer şekilde, Peri' nin ilk operaları ile Handel' in oratoryolarındaki geniş, teatral anlatımlar ve dramatik güç arasında belirgin bir fark bulunur. Bu bestecilerin farklılıkları, Barok Dönemin çeşitliliğini ve evrimini yansıtarak, dönemin müziğinin ne kadar geniş bir spektrumda geliştiğini gösterir. (Bukofzer, 1947).

3.3. Barok Dönemde Opera

Barok Döneminin en özel sanatı operadır. Opera; şiir, drama, müzik ve sahne sanatlarının birleşimidir ve performans yoluyla sahnede icra edilir. Opera, temel olarak bir metin veya libretto üzerine inşa edilir. Genellikle kafiyeli veya kafiyesiz şiirle yazılmış bir

oyundur. Bu metinler müzikle birleştirilir, dekor, kostümler ve aksiyon ile sahnelenir. (Palisca, Burkholder, 2019).

Rönesans döneminde müzik ile tiyatronun birleştiği sahne sanatları giderek önem kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda, erken opera anlayışının oluşmasında etkili olan “intermedi” türü, müziğin dramatik anlatımdaki rolünü geliştiren önemli bir adımdır.

Bu gösteriler, tiyatro oyunlarının perdeleri arasında sergilenen kısa ama etkileyici müzikli bölümlerdi. Genellikle pastoral, alegorik ya da mitolojik konuları işlerlerdi ve sahnelenen oyunun ana konusu ile doğrudan ilişkili değildi. İntermedi, hem izleyiciyi eğlendirmek hem de sahne geçişlerine süre kazandırmak amacıyla kullanılıyordu. Çoğunlukla altı parçadan oluşur, oyun başlamadan önce, her perdenin arasında ve oyunun sonunda sahne alarak ortak bir temaya bağlı bir bütünlük oluşturlardı. Bazı intermedi’ler sade yapıda olurken, özel kutlamalar veya önemli etkinlikler için hazırlananlar, diyalog, koro, solo şarkılar, enstrümantal müzik, dans, sahne tasarımı, kostüm ve özel efektlerle zenginleştirilmiş görkemli prodüksiyonlara dönüşebiliyordu. İntermedi, opera’nın bileşenlerinden olan, dramatik şarkı söyleme dışında neredeyse bütün özelliklerini içeriyordu. (Palisca, Burkholder, 2019).

Müzik tarihinde çok önemli bir yere sahip olan operanın kökenleri, 1471 yılında Floransa’da sahnelenen Angelo Poliziano’nun “Favola d’Orfeo” adlı eserine kadar uzanır. Orfeus efsanesini konu alan bu pastoral şiir, sahnelenen ilk örneklerden biri olarak kabul edilir ve operanın doğuşuna zemin hazırlayan önemli bir adımdır.

Operanın ortaya çıkışını hazırlayan kültürel ve sanatsal ortam sadece İtalya ile sınırlı kalmamış, başka Avrupa ülkelerinde gelişen benzer sahne gelenekleri de bu sürece katkıda bulunmuştur.

On beşinci yüzyılın sonlarına doğru, Juan del Encina İspanyol sarayları için “Eclogues” olarak bilinen pastoral oyunlar kaleme almıştır. Bu tür pastoral dramalar ve “Eclogues”, on altıncı yüzyılda İtalyan sarayları ve akademilerinde giderek artan bir ilgiyle karşılanmıştır. Konuları, tarzları, mitolojik karakter tipleri ile müzik ve dansı kullanımları, ilk opera bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. (Palisca, Burkholder, 2019).

Bu dönem, Batı müzik tarihindeki önemli kırılma noktalarından biri olarak kabul edilir çünkü çok sesli müziğin karmaşıklığından uzaklaşıp daha anlaşılır ve duygusal

anlatımı güçlü bir müzik anlayışı benimsendi ve monodi adı verilen, basit akorlarla eşlik edilen tek sesli şarkı stiline gelişmesine yol açtı. Böylece erken opera formunun ortaya çıkmasına katkı sağladı. Barok operasında Basso Continuo (sürekli bas) gibi yenilikçi bir teknik daha gelişti. Bu teknik, opera orkestralarına daha dinamik ve zengin bir altyapı kazandırdı. (Bücke, Sonakın, 2021).

Aynı zamanda, opera eserlerinde oratoryo ve kantata gibi türlerin de yükseldiği görüldü. Şarkıcıların metni şarkı söylemek yerine daha doğal bir şekilde, neredeyse konuşurcasına söylemesi gerektiği düşüncesi doğdu ve reçitatif daha çok yaygın hale geldi. Bel-canto tarzı ortaya çıktı ayrıca aria ve reçitatif arasındaki fark tam olarak belirginleşti. (Palisca, Burkholder).

Vincenzo Galilei, monodi stili ile, Dante'nin, "İlahi Komedya"sından olan bir bölümü besteledi. Bir yakınma ezgisi olan bu bölüm, 16. yüzyıl sonlarında Floransa'da ortaya çıkan bir entelektüel topluluk olan, Fiorentina Camerata üyeleri tarafından çok beğenildi. Ancak bu çalışmayı henüz bir sahne yapıtı olarak düşünmek erkendi. Floransa'daki Camerata gurubuna Roma'dan gelerek katılan Caccini, şarkıcı olmanın avantajını da kullanarak, monodi tarzında bir çok eser besteledi ve bunları 1601 yılında, "Nuove Musiche" (Yeni Müzik) adı ile yayımladı. Bu yapıtta solo ses ve sürekli bas için bestelenmiş madrigallerin yanı sıra aria başlıklı örneklerde vardır. Bu parçaların ortak özellikleri, monodi yapıda olmalarıdır. (Bücke, Sonakın, 2021).

Floransa'da sanatı destekleyen ve Camerata üyesi olan, soylulardan biri de Jacobo Corsi' ydi. Kont Bardi'ye göre çok gençti ve 1592 yılından sonra Roma' ya giden Kont Bardi'nin boşluğunu doldurdu. Jacapo Corsi 1595 yılında şair ve libretto yazarı Ottavio Rinuccini'nin "Dafne" adlı eserini bestelemeye başladı ancak bitiremedi. Bir süre sonra Jacapo Peri'den yardım istedi. Peri eseri 1598 yılında tamamladı ve Jacapo Corsi'nin malikanesinde sahnelendi. Bu eser müzik tarihindeki ilk opera olarak bilinir ancak çok az bir bölümü günümüze kadar ulaşmıştır. (Bücke, Sonakın, 2021).

1600 yılında Fransa Kralı IV. Henri' nin düğün töreni için, Jacapo Corsi bir opera sunmak istedi ve bunun için Rinuccini ile Peri' yi görevlendirdi. 1600 yılında sahnelenen, tamamı günümüze kadar ulaşan ilk opera olan "Euridice" bestelendi. Opera' nın metnini Ottavio Rinuccini yazdı ve eserin bazı yerlerinde Guilio Caccini'nin müziklerine de yer verdi. (Heller, 2014).

1607 yılında, Kuzey İtalya'daki Mantua şehrinde, opera tarihinin başlangıç noktasını oluşturan, Claudio Monteverdi (1567–1643) tarafından bestelenen “L'Orfeo” operası, hüküm süren Gonzaga ailesinin ikametgahı olan Dükalık Sarayı'nda toplanan küçük bir izleyici kitlesine sunuldu. Bir drama olan “L'orfeo”, bir yenilikti ve müzik ile sözler müthiş bir uyum içerisinde idi. Monteverdi'nin “L'Orfeo” eseri ile opera sanatı büyük bir gelişim gösterdi, sonraki bestecilere ilham oldu ve 18. yüzyılın operasının gelişimine zemin hazırladı. (Heller, 2014).

Rönesans Döneminde müzik etkinliğine katılan herkes hem icracı hem de dinleyiciydi, herkes aktif bir şekilde müzik deneyiminin parçasıydı. Bu durum Barok Döneminde değişti, On yedinci yüzyılda icracılar profesyonelleşti ve dinleyici artık bir ortak katılımcı değil, icracıların duygularını etkilemeye çalıştığı pasif bir alıcı haline geldi. Dönemin sonlarına doğru opera, aristokrat saraylarından halk sahnelerine kadar geniş kitlelere hitap etmeye başladı. Opera, Barok dönemin sonlarına doğru daha da olgunlaşarak, daha fazla duygusal derinlik kazandı. Duygusal ifade ve sahne tasarımı önemli bir yer tutmaya başladı. Orkestra büyüdü ve daha zengin, daha çeşitli enstrümanlar kullanıldı.

Venedik operasının yapısal, şiirsel ve müzikal açıdan temel konvansiyonları bu dönemde oluşturulmuştur. Konular ister tarihe, ister destana, isterse tamamen özgün karakterlerle kurgulansın, bu operaların merkezinde genellikle iki asil aşık çift yer alır. Bu çiftler, aralarındaki çatışmalar, entrikalar ve yanlış anlamalar sonucunda ayrı düşseler de, opera sonunda bir araya gelirler.

Bu çiftlerden biri, prima donna (baş kadın oyuncu) ve primo uomo (baş erkek oyuncu) olarak adlandırılır. Bu karakterler genellikle diğer karakterlerden daha yüksek bir sosyal statüye sahiptir, daha büyük roller üstlenirler ve en ünlü şarkıcılar tarafından canlandırılırlar. Bu yıldızların sahnedeki gösterişli ve "kraliyetvari" tavırları, “prima donna” teriminin günümüzdeki anlamına dönüşmesine yol açmıştır. Bu ana karakterlere genellikle bir danışman (çoğu zaman ciddi bir hava katmak için bas sesli bir oyuncu) eşlik eder.

Ayrıca sahnede yer alan hizmetçi ya da komik roller, hem erkek hem kadın karakterleri canlandıran erkek şarkıcılar tarafından oynanırdı. (Palisca, Burkholder, 2019).

Barok Dönemi müziği bütün bu estetik ve teknik yeniliklerle şekillenirken, toplumsal ve kültürel değişimlere de tanıklık etti. Bu Dönemin en dikkat çekici vokal figürlerinden olan kastratolar, benzersiz ses özellikleri ve çarpıcı tarihsel arka planlarıyla, Barok opera ve kilise müziğinin vazgeçilmez bir parçası haline geldiler.

Roma’da kadınların sahneye çıkması yasak olduğundan, kadın rolleri kastratolar tarafından seslendiriliyordu. Kastratolar, yüksek vokal aralıklarını koruyabilmeleri için, ergenlik öncesi hadım edilen erkeklerdi. (Palisca, Burkholder, 2019).

Roma Katolik Kilisesi bu uygulamayı, Aziz Pavlus’un mektuplarından birinde kadınların kilisede susması gerektiğini belirtmesine dayanarak meşrulaştırmıştı.(Fisher, 2003).

Roma’daki Katolik kiliselerinde, özellikle On altıncı yüzyılın ortalarından itibaren, bazı İtalyan kilise korolarında ve özellikle Papalık korosunda, tiz ses partileri kastratolar tarafından icra edilmeye başlandı. Başlangıçta sadece dini müziklerde görev alan bu şarkıcılar, zamanla kilise sınırlarının dışına çıkarak On yedinci ve On sekizinci yüzyıllarda opera sahnelerinde de yer almaya başladılar. Bu dönem operalarında kastratolar genellikle kadın rollerinden ziyade kahraman erkek karakterleri seslendirdiler. (Palisca, Burkholder, 2019).

Kastratolar, operanın en önemli şarkıcılarıydı. Kadınlardan daha güçlü, daha zengin tınılı ve daha esnek seslere sahiptiler. En ünlü kastratlardan biri olan Farinelli (1705–1782), eşi benzeri olmayan bir tekniğe sahipti. İtalyan kastrato şarkıcıların modern anlamda birer film yıldızına dönüştükleri an, da capo ariyalarıydı. Onlar, seyircilerin dinlemeye geldiği süper yıldızlardı ve ne hikaye, ne koro, ne de orkestra onların itibarı ve popülaritesiyle yarışabiliyordu. (Fisher, 2003).

Handel döneminin geleneğini sürdüren operalarda, vokal müzik kastratolar tarafından seslendirilirdi. Bu güçlü ve zengin erkek sesleri, neredeyse insanüstü bir ustalığa erişmişti. “Julius Caesar” adlı operada başrol, Barok dönemin yüksek kazançlı mega yıldızlarından biri olan ünlü kastrato Senesino (Francesco Bernardi) için yazılmıştır. Senesino, inanılmaz bir virtüözlüğe sahip bir şarkıcı olarak ün yapmıştır. Handel’in Senesino için yazdığı müzik, kastrato niteliklerini en yüksek seviyede sergiler.

Caesar'ın her bir aryası, sadece müzikal icat açısından değil, aynı zamanda karakterizasyon açısından da bir başyapıttır. (Fisher, 2003).

Daha sonraki yıllarda kastratolar için yazılmış roller, tenorlara uyarlanarak transpoze edildi ya da soprano veya mezzo-soprano kadın şarkıcılar tarafından, “pantolon rolü” olarak adlandırılan şekilde üstlenildi. Günümüzde ise bu rollerin çoğu, artık müdahaleye gerek kalmadan benzer bir ses rengine ulaşabilen kontrtenor'lar tarafından da seslendirilmektedir. (Fisher, 2003).

Roma'dan gelen, ve 1641 yılında Venedik sahnesini fetheden, ilk kadın opera yıldızı olarak kabul edilen Anna Renzi, Kadınların sahneye çıkma yasağını kırarak sahnede kadın başrolü üstlenen ilk önemli figürlerden biri oldu. Operatik diva modası, onunla başlamıştır. (Palisca, Burkholder, 2019).

Anna Renzi'nin kariyeri, On yedinci yüzyılın, Venedik opera sahnesinin başrol oyuncusu olarak, kadın şarkıcıların yükselen statüsünü açıkça gösteren bir örnektir. (Palisca, Burkholder, 2019).

Opera tarihinin dönüm noktalarından biri, 1637'de Venedik'te ilk halka açık opera binası olan “Teatro San Cassiano” nun faaliyete geçmesiyle gerçekleşmiştir. O zamana kadar müzikal tiyatro, aristokrat ya da dini liderlerin desteğine ihtiyaç duyuyordu. ancak bu tarihten itibaren, opera hem bilet satın alan halk için sunulmaya başlandı hem de zengin ve nüfuzlu ailelerin mali desteğiyle finanse edildi. Özel sermaye ile bilet satışından elde edilen gelirin birleşimiyle oluşan bu finans modeli günümüze kadar sürdü.

Halka açık performanslar, bilet geliri ve özel destek ile opera, yalnızca soylulara değil, daha geniş bir izleyici kitlesine hitap eden kalıcı bir sanat formuna dönüştürüldü. (Palisca, Burkholder, 2019).

4. REÇİTATİF

İtalyanca “Recitativo” kelimesi “Recitare” fiilinden "okumak" ayrıca "bir dramı sunmak veya bir dramda rol almak anlamına gelir. Reçitatif, opera, kantat ve oratoryo gibi vokal müzik türlerinde kullanılan bir müzikal anlatım biçimidir. Konuşmanın doğal halini, ritimlerini ve vurgularını taklit eder. Genellikle olayları ve diyalogları iletme için kullanılır. Geleneksel şarkı söylemeye yani aria veya koro bölümlerine göre daha doğrudan ve konuşma tarzındadır. Reçitatiflerde duyguyu ve anlatılmak istenen durumu vurgulamak için sözler müziğe göre daha önemlidir. Her icracının yapacağı vurgu ve tonlamalar farklılık gösterebilir ancak, reçitatifler şarkı gibi söylense de, konuşmaya yakın, doğal bir tarzda olmalıdır. (<https://www.oxfordbibliographies.com>).

Reçitatifin tarihsel gelişimi yalnızca bir müzik formunun evrimi değil, aynı zamanda Batı müzik tarihindeki dramatik anlatım arzusunun bir yansımasıdır.

Monteverdi'nin deyişiyle, “musica è serva della parola” yani “müzik, kelimenin hizmetkârıdır.” Bu anlayış, 17. yüzyıl başlarında reçitatifin şekillenmesinde belirleyici olmuş ve hem bestecileri hem de icracıları dilin içsel ritmini keşfetmeye yönlendirmiştir. (Carter, 2002).

Reçitatifin belirleyici özelliklerinden biri de ölçüsel esneklik ve serbest ritmik yapısıdır. Çoğu zaman serbest zamanlı olarak yazılan bu bölümler, vokalistin anlatı tonunu özgürce şekillendirmesine ve tiyatral jestlerle bütünleşmesine olanak tanır. Bu açıdan Reçitatif, dramatik tiyatro ile müzik arasındaki sınırdaki yer alır. Vokal performansta, özellikle Barok döneme ait reçitatiflerde süsleme, jest, vurgu ve ritmik özgürlük icracının yorumuna büyük alan tanır. (Taruskin, 2010).

Reçitatif tarihte opera kadar eski bir geçmişe sahiptir. Floransa sarayının ve aslında bu dönemde İtalya'nın büyük bölümünün entelektüel anlayışı, hümanizm terimiyle özetlenebilir. Hümanizm, yaklaşık 1400' lü yıllardan itibaren Rönesans düşüncesini şekillendiren klasik gramer, hitabet, poetika, tarih, edebiyat, bilim, sanat ve ahlak felsefesi gibi alanlardaki geniş çaplı çalışmaları ifade eder.

On altıncı yüzyılın sonlarına gelindiğinde, bu hümanist uğraşlar, Antik Yunan müzik kuramı ve tiyatrosunun incelenmesine yönelmişti. Hümanist etkinliklerin önde gelen

isimlerinden biri olan, Floransalı, saray mensubu Kont Giovanni de Bardi'nin ev sahipliğinde düzenlenen toplantılar, modern müzik ve şiir ile antik gelenekler arasındaki bağları araştırmaya yönelmişti. Bardi, tam anlamıyla Barok insanıydı. Filoloji, felsefe, edebiyat ve müzik gibi geniş ilgi alanlarına sahipti.

Reçitativin ortaya çıkışı da, Bardi'nin önderliğinde, entelektüel çevrenin, Antik Yunan trajedilerinde müziğin nasıl kullanıldığına dair yürüttüğü tartışmalardan doğmuştur. (Parker, 1994).

İlk opera örneklerinde Yunan trajedisinin konuları kullanılmıştır. 1573 yılında, Floransa'da, Kont Bardi ve Kont Corsi'nin önderliğindeki “Fiorentine Camerata” adı altında bir araya gelen topluluk, opera ve reçitativin gelişmesinde öncü olmuştur. Camerata'nın Antik Yunan trajedisini yeniden canlandırma isteği ve Barok Döneminde duyguları daha yoğun bir şekilde temsil etme arzusu, reçitativin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Camerata'nın etkisi yalnızca On yedinci yüzyıl başlarına özgü değildir; sonraki yüzyıllarda reçitativin opera, oratoryo ve dramatik kantatlar gibi türlerde gelişerek kullanılması, bu erken teorik ve estetik temellere dayanmaktadır. Bu nedenle, reçitativin doğuşu yalnızca teknik bir yenilik olarak değil, aynı zamanda Rönesans sonrasındaki hümanist düşüncenin, antik ideallerin yeniden yorumlanmasının ve müziğin dilsel doğasına dair derin bir estetik dönüşümün sonucu olarak değerlendirilmelidir. (Edited By Curtis Price, 1993).

Fiorentine Camerata (1573-1592), grup üyeleri arasında akademisyenler, müzisyenler ve meraklı amatörler bulunuyordu. Bu akademide ayrıca, Antik Yunan trajedisini yeniden canlandırma fikri ile tartışmalar düzenleniyor, eserler icra ediliyordu. (Lewis, 2016).

Camerata' nın üyeleri arasında Galileo Galilei'nin babası Vincenzo Galilei'nin yanı sıra Jacopo Peri ve Giulio Caccini gibi müzisyenler ve Ottavio Rinuccini gibi şairler de bulunuyordu. (Heller, 2014).

Vincenzo Galilei (1520-1591) Floransa yakınlarında doğmuştur. Bardi'nin önerisi ile, o dönemin önde gelen müzik teorisini Gioseffo Zarlino'dan Venedik'te eğitim almıştı. Floransa'da Camerata'nın tartışmalarına dahil oldukça, Zarlino'nun görüşlerini

benimsememeye başladı. Ona göre “Melodiyi belirleyen bir besteci değil, sözler olmalıdır”; müzik, bir konuşmacıya hizmet eder ve onun bakış açısını bireyselleştirir. Vincenzo, yazılarında, tiyatro konusuna doğrudan temas etmemiş; müzikle uyarladığı metinler ise ağırlıklı olarak edebi ya da dinsel içerik taşımıştır. Monodiyi icat etmemiştir, ancak o dönemde zaten var olan bir fikri ön plana çıkarmış ve bunun, daha sonra “reçitatif” olarak adlandırılan müzikal tarzın yolunu açmasına katkıda bulunmuştur. Onun ve Floransa Camerata’sının görüşlerinden hareketle, ilk operaların ortaya çıkışına uzanan bir gelişim süreci takip edilebilir. Galilei, alt sese "tembel ve uykulu", orta sese "sakin", yüksek sese "huysuz" diyerek, her ses aralığının aktarabileceği farklı duygusal ve ifade niteliklerini vurguluyordu. Galilei aynı zamanda, alt seslerin enerjiden yoksun olduğunu, orta seslerin sakın ve istikrarlı olduğunu, yüksek seslerin ise aşırı ısrarcı, içsel veya dışsal acıdan kaynaklanan çılgınlıklar olduğu söylemiştir. (Stark, 1999).

Giulio Caccini (1551-1618) Roma’da doğmuştur. Opera türünün öncülerinden ve yeni Barok stiline en etkili bestecilerinden biriydi. Caccini “müzikal olarak konuşma” çabasından bahsetmiştir. “Fiorentine Camerata” üyelerinden, antik filozofların doğru düzeni nasıl algıladığını öğrenmişti: “Önce konuşma, sonra ritim ve en son ses”. (stile rappresentativo) olarak bilinen yarı dramatik müzikal pastoral eserler bestelemesiyle operanın doğuşunda önemli bir rol oynamıştır. (Cohen, 2017).

İlk opera eserlerini besteleyen Peri ve Caccini, “recitar cantando” (sunumlu/konuşur gibi şarkı söyleme) stilini ortaya koyarak bu dönemin vokal anlatım biçimini şekillendirmişlerdir. Giulio Caccini, “Le nuove musiche” (1602) adlı eserinin önsözünde “Recitar Cantando” stiline temelini şu sözlerle açıklar: “Ben şarkı söylerken, kelimelerin anlamını ve ifadesini bozmadan, ruhun arzularına göre sesimi yönlendirmeye çalıştım.” Caccini, bu yaklaşımıyla müzikal süslemelerden ziyade, kelimenin doğrudan aktarımına odaklanarak, retoriksel bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu ifade biçimi, retorik sanatının müzik üzerindeki etkisini açıkça ortaya koyar.

“Recitar Cantando” stilinde, sözler müziğe göre daha ön plandadır ve sözlerin anlaşılması müziğe göre çok daha önemlidir. Müzik ise sözleri destekleyici olmalıdır. Bu da reçitatif ve aria arasında daha belirgin bir fark oluşturmuştur. Sahnede şarkı yoluyla konuşma eylemini inandırıcı bulmak, o dönemde herkesin kolayca kabullenebileceği bir sanatsal sıçrama değildi.

18. yüzyılın başlarında İtalyan operasında, dramatik yapı ve müzikal işlev açısından farklılaşan iki ayrı recitatif türü ortaya çıkmıştır.

per-chè, per-chè se pen-so che tu so-la sei ca-gion di tan-ti, e tan-ti gi-fa-ni miei, di-

ven-ta mio gio-ir-e, la pe-na ed il mar-ti-re.

Kaynak: Palisca, Burkholder 2019) (<https://www.youtube.com/watch?v=NvKA0ZI>)

35

“Çünkü düşünüyorum ki tüm bu sıkıntılarımdan tek sebebi sensin, o zaman o acı ve işkence benim neşem olur”.

Nikolaus Harnoncourt (1929–2016), Avusturyalı orkestra şefi, çellist ve müzikolog secco reçitatif ritimleri için, notaların hiçbir önemi olmadığını, ritmin ise tamamen dört dörtlük bir ölçüyü doldurabilmek amacıyla yazıldığını, ölçü biriminin önem taşımadığını ve istenirse değiştirilebileceğini ancak reçitatiflerin konuşma sesine çok yakın söylenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Harnoncourt, reçitatiflerin orijinal dilinden başka dile çevrildiğinde kesinlikle müzikle söylenmemesi gerektiğini belirtmiştir. Bunun nedeni, orijinal dilde yazılmış bir reçitatifin nota iniş çıkışlarının, vurguların, ve ritminin o dile göre yazıldığını ve bir başka dile çevrildiğinde o dilin yapısına uymadığını söylemektedir. Secco reçitatifin içinde, metnin değişken duygularına uygun olarak, düzenli bir şekilde bazı armonik gelenekler ve melodik formüller yer alır. Şarkıcılara ‘doğal’ bir ifade amacıyla, her türlü ritmik ve melodik serbestlik tanınır. İşte bu yüzden secco reçitatifler, performansta, yazılı notaların öngördüğünden çok daha fazla dramatik etki yaratır. Secco reçitatif, İtalyanca'nın tam anlamıyla uyum sağladığı ve her zaman İtalyan operasında yaygın olan bir stildir. (Grout, Williams, 2003).

Accompagnato reçitatif, anlatı ve dramatik diyalogların iletilmesinde kullanılan bir reçitatif türüdür. Ancak secco reçitatiften farklı olarak yalnızca klavsen ve çello değil, tam orkestra ya da yaylı çalgılar eşliğiyle çalınır. Bu yönüyle daha dramatik ve yoğun bir anlatım sunar. Serbest ritmik yapı korunur; ancak armonik eşlik daha zengin ve etkileyicidir. Müzikal hareketin kaynağı, metindeki sözcüklerin anlamı ve hece dizilimleridir. Ayrıca, bir sustan hemen önce gelen iki aynı nota, vurguyu belirginleştirmek amacıyla genellikle yazıldığı gibi değil, yorumlanarak icra edilir.

Bu iki notadan ilki, genellikle ya üstteki ya da alttaki komşu nota ile değiştirilir. Değişiklik icracının yorumuna bırakılmakla birlikte, ciddi ya da komik opera türlerinde karakterin doğasına uygun şekilde yapılmalıdır. Orkestra eşliği, karakterin duygusal durumunu ya da olayın ciddiyetini vurgulamak amacıyla kullanılır. Gerilimli sahnelerde, dramatik etkiyi artırmak için güçlü ve coşkulu orkestra çıkışları tercih edilir. Bu tür orkestral müdahaleler, bir karakterin içsel monoloğundaki ani duygu değişimlerini pekiştirir ve şarkıcının cümlelerine vurgu kazandırır (Palisca & Burkholder, 2019).



Şekil 4.2. Accompagnato reĉitatif , Handel's Saul, Act II, Scene 10

Kaynak: Palisca, Burkholder, 2019, s. 448,

<https://www.youtube.com/watch?v=mnqdEudUMrI>

Peri ve çağdaşları için, müziksel süreklilikten ziyade sözün doğallığı ve duygusal içeriği ön plandadır. Bu yaklaşım, daha sonra secco (kuru) ve accompagnato (eşlikli) reĉitatif türlerinin ayrışmasına zemin hazırlamıştır.

On yedinci yüzyılın sonlarına doğru, özellikle Alessandro Scarlatti, secco ve accompagnato reĉitatif türlerini sistematik olarak ayırmaya başlamıştır. Secco reĉitatif, anlatıyı hızlı ve ekonomik şekilde ilerletmek için kullanılırken, accompagnato reĉitatifler dramatik dönemeçlerde, özellikle duygusal doruk noktalarında yer alıyordu. Charles Burney, 1773 tarihli *The Present State of Music in France and Italy* adlı eserinde şöyle yazar: “İyi bir Reĉitatif, doğru kelimelerin doğru notalarda yer alması kadar, bu kelimelerin nasıl söylendiğiyle de ilgilidir. En büyük sanat, doğallığın içinde gizlidir.” (Cohen, 2017).

Pier Francesco Tosi, Barok Döneminin önde gelen İtalyan kastratosoprano şarkıcısı, besteci ve müzik teorisyenidir. (1654-1732) Tosi, özellikle reĉitatifleri ile tanınıyordu ve reĉitatifler için üç farklı tarz olduğunu söylüyordu: Kilise tarzı, Tiyatro tarzı ve Kamerata (Oda Müziği) tarzı. Kilise tarzı, kutsallık ve adanmışlıkla seslendirilmeli, Tiyatro tarzı, eylemle birlikte olmalı yani daha resmi, zarif ve etkileyici bir şekilde icra edilmeli, Oda

Müziği tarzı ise, kelimelerin ustalıkla icra edilmesini gerektirir, böylece "ruhun en şiddetli tutkularını" harekete geçirebilirdi. (Coffin, 1989).

Tosi, bir şarkıcının eserdeki şiir bölümlerini yüksek sesle okuması gerektiğini ve bu çalışma şeklini çok faydalı bulduğunu belirtmiştir. Bu, şarkıcının sesindeki gerekli değişiklikleri ve incelikleri alışkanlık haline getirmesine yardımcı olur. Ayrıca, böyle bir çalışmanın, şarkıcının halka iyi bir şekilde hitap etmesine ve reçitafı en iyi teknikle icra etmesine yardımcı olacağını söylemiştir. Tosi'ye göre reçitatif, sanataçı tarafından doğru teknikle ve hareketle desteklenmezse, her zaman etkisiz olacaktır. Doğru hareket, doğru nefes, konuşmaya hayat, güç ve değer katar. (Coffin, 1989).

Tosi, şarkı söylerken, ünlü harflerin ve yüksek tonların durumu nedeniyle dilin gerçek doğasından sapabileceğini belirtir. Bu, şarkı dilinin anlaşılması zor olmasının sebeplerinden biridir. Ancak, reçitatif bu durumu en az seviyeye indirir, çünkü reçitatif, kelimelerin, dilin normal konuşma biçimine en yakın şekilde duyulmasını sağlar. Bu, şarkıcının şarkı söylerkenki dilden, daha anlaşılır olmasına yardımcı olur. (Coffin, 1989).

Reçitatiflerde yapılan apojatürler yani basamak notalar, dildeki vurguları ve özellikle İtalyan dilin müzikal geçişleri için gerekli bir durumdur ve apojatür'ler bu nedenle süsleme olarak görülmüyordu. Besteciler, bu süslemeleri yazmasa da her icracı kendi özgür iradesi ve duygusu ile bu süslemeleri yapıyordu. Opera reçitatiflerinde, İtalyanlar genellikle bas kadansını sıkıştırarak, bunun tonik sesle çatışmasını sağlıyorlardı. Reçitatiflerde süslemeler pek kullanılmıyordu, nadiren cümle bitirişlerinde gruppetto kullanılıyordu. (Neumann, 1983).

Barok müziğin disonans anlayışı, yalnızca hızlı bir armonik ritme izin vermekle kalmadı, aynı zamanda reçitatifin duygusal üslubu için başlıca teknik araçları da sağladı.

Reçitatifin tarihsel gelişimi yalnızca müzikal pratiklerle değil, aynı zamanda dönemin bestecileri ve müzik kuramcılarının yazılı görüşleriyle de şekillenmiştir. Aşağıda örnek olarak verilen görüşler, reçitatifin işlevi, estetiği ve ifade olanakları üzerine önemli ipuçları sunar.

Johann Mattheson (1681–1764), Alman müzik kuramcısı Johann Mattheson, “Der vollkommene Capellmeister” (1739) adlı eserinde reçitatifi dramatik anlatımın merkezine koyar. Mattheson’a göre reçitatif, doğrudan duygusal iletişim sağlar ve karakterlerin iç

dünyasını sahneye taşır. Ancak bu biçimin etkili olabilmesi için doğallıktan sapmaması ve “doğal konuşmanın müzikal yansıması” olması gerektiğini vurgular.

Richard Wagner (1813–1883), Romantik dönemin önde gelen bestecilerinden Richard Wagner, reçitativi 19. yüzyılda yeniden ele alarak, aria ve arioso arasındaki geleneksel ayrımı kaldırmak istemiştir. Gesamtkunstwerk (bütünsel sanat eseri) anlayışı doğrultusunda, durchkomponiert (baştan sona bestelenmiş) yapıyı savunmuş ve operalarında dramatik anlatımın kesintisiz akışını hedeflemiştir. Reçitatif, Wagner için artık ayrı bir biçim değil, dramatik sürekliliğin bir aracı haline gelir.

Yirminci yüzyıl müzikologlarından Friedrich Blume, reçitativi “Avrupa müzik tarihinde dramatik anlatımın en yenilikçi biçimlerinden biri” olarak tanımlar. Blume, reçitativin özellikle Barok dönemde konuşma dili ile müzik arasında bir köprü kurduğunu ve bu sayede operanın retorik gücünü artırdığını savunur.

Theodor W. Adorno (1903–1969) Eleştirmen ve filozof Theodor Adorno, Felsefi Müzik Estetiği adlı çalışmalarında reçitativi tarihsel-toplumsal bağlamda değerlendirir. Adorno'ya göre, reçitatif müziğin sözle kurduğu ilişkide bir “çatallanma noktası” dır.

Reçitativin, anlamı müzikal biçimle değil, sözle aktarmaya çalışması, onun eleştirel açıdan “gerilimli bir biçim” olarak algılanmasına neden olur. Bu nedenle Adorno, reçitativi hem retorik hem de yapısal olarak problemli, fakat bu yönüyle de tarihsel olarak ilginç bir form olarak görür.

Opera tarihinin önde gelen araştırmacılarından Donald Grout, reçitativin opera sanatının gelişimindeki yapıtaşlarından biri olduğunu savunur. “A Short History of Opera” adlı çalışmasında Grout, özellikle Floransa Cameratası’nın teorik zemini sayesinde reçitativin doğduğunu ve bu biçimin hem dramatik anlatım hem de müziksel ekonomiklik açısından işlevsel olduğunu belirtir.

Bu görüşlerin ve bilgilerin ışığında reçitatif, yalnızca operanın değil, Batı müziğinde anlatımsal ifadenin temel yapı taşlarından biridir. Dönemsel estetik anlayışlara ve ulusal dillere göre değişen yapısıyla, müziksel söylemin ve dramatik temsilin kesişim noktasında yer alır. Retorik, kelime, nefes, jest ve armoni gibi birçok ögenin birleştiği bu anlatım biçimi, tarih boyunca hem besteciler hem de icracılar için estetik ve teknik bir meydan okuma olmuştur.

Tarihsel olarak farklı şekillerde kullanılsa da, reĉitatifin temel işlevi, sahnede olup bitenleri doğrudan, kesintisiz ve anlaşılır bir biçimde aktarmaktır. Bu yönüyle aya gibi daha süslemeli ve duygusal yoğunluğu yüksek bölümlerden ayrılır. Reĉitatif, müziğin anlatı gücünü ortaya çıkaran bir yapı olarak, özellikle vokal müzikte hikâyeyi taşıyan, hatta zaman zaman yönlendiren bir rol üstlenmiştir. Bu yüzden sadece teknik bir unsur değil, aynı zamanda dramatik bir anlatım aracıdır. Metni öne çıkaran yapısıyla, hem bestecilerin hem de icracaların yaratıcılığına olanak tanıyan reĉitatif, müzik tarihinin farklı dönemlerinde farklı işlevler üstlenmiş; her defasında müzik ile söz arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesini sağlamıştır.

4.1. Barok Dönemde Reĉitatifin Kullanımı

Dönemin reĉitatifleri, ayaalar arasındaki duygu ve fikir değişimlerini hızlıca yapmak ve de farklı formları geliştirmek için kullanıldı. Barok döneminde reĉitatif, opera veya oratoryodaki dramayı ön plana çıkaran önemli bir müzikal araçtır. Bu dönemin bestecileri, Jacopo Peri, Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel gibi isimler, Reĉitatifi farklı şekillerde kullanmış olsalar da (Secco Reĉitatif ve Accompagnato Reĉitatif) bazı ortak özellikler bu dönemin genel müziksel yaklaşımını yansıtır. Bestecilerin, Basso Continuo kullanımı, serbest ritm kullanımı ile birlikte, sözlerin doğal akışında söylenmesi, monodi tarzını benimsemeleri ve sözlerin ön plana çıkmasını amaçlamaları ortak özellikleridir.

Barok Dönemde, reĉitatiftten sonra gelen ayanın tonalitesi çoğunlukla aynı tonda ya da yakın bir tonda olacak şekilde bestelenmiştir. Bu uygulama, eserin dramatik sürekliliğini ve tonal bütünlüğünü sağlamak amacıyla tercih edilmiştir. Reĉitatif, anlatma işlevi görürken serbest armonik geĉişler içerebilir. Ancak onu izleyen aya, belirli bir ton merkezine sabitlenerek duygusal yoğunluğu ve biçimsel istikrarı sağlar. Örneğin, Henry Purcell'in "Dido and Aeneas" operasında, Dido'nun "Thy hand, Belinda" adlı Reĉitatifi G minörde sonlanır ve ardından gelen meşhur aya "When I am laid in earth" aynı ton olan G minörde devam eder. Bu örnek, Reĉitatif ile aya arasında tonal sürekliliğin korunmasına klasik bir örnektir (Burden, Michael. Purcell: Dido and Aeneas, Cambridge University Press, 1995, s. 89–91).

Benzer şekilde, Johann Sebastian Bach'ın Matta-Passyon (BWV 244) eserinde, dramatik reçitatif pasajları çoğunlukla onları izleyen ariaların tonal zeminini hazırlar. Örneğin Alto'nun söylediği "Erbarme dich" ayası, öncesindeki reçitatifin tonal kapanışıyla uyum içindedir. (Dürr, Alfred. The Cantatas of J.S. Bach, Oxford University Press, 2005, s. 105–106).

Ayrıca George Frideric Handel'in oratoryolarında ve operalarında da benzer bir pratik gözlemlenir. "Messiah" (1741) oratoryosunda "Comfort Ye" reçitatifinin ardından gelen "Ev'ry valley" ayası aynı ton merkezinde başlar. (Burrows, Donald. Handel: Messiah, Cambridge University Press, 1991, s. 56).

Claudio Monteverdi'nin "L'incoronazione di Poppea" (1643) operasından, Act I, Nero'nun Reçitatif ve ayasını incelediğimizde, reçitatif, "Or che Seneca è morto" Modal yapıda başlayarak dramatik bir gelişim gösterir, ton merkezinde kararsızlık vardır ve F Majördür. Arya: "Adagiati, Poppea" tamamen başka bir tonal merkez olan C majör civarında sabitlenir. Bu geçiş, sadece tonal olarak değil, karakterin içsel dönüşümünü de yansıtır.

Reçitatif kısmında Neron öfke içindedir, ancak ayarda Poppea'ya duyduğu tensel tutkuyu anlatırken daha lirik ve sabit bir ton seçilmiştir. Bu değişim, dramatik kontrastı güçlendirmek için yapılmıştır. (Carter, Tim. Monteverdi's Musical Theatre. Yale University Press, 2002, s. 222–225.).

Barok dönemde Reçitatif ve onu takip eden arialar genellikle aynı tonda ya da yakın tonlar arasında yazılmıştır. Bu tercih, dramatik ifade ve tonal tutarlılık açısından bestecilerin bilinçli bir stratejisidir.

Bu bölümde Barok Dönem bestecilerinin eserleri üzerinden, reçitatifleri inceleyeceğiz.

4.1.1. Jacopo peri (1561-1633)

1561 doğumlu genç bir soyludur. Zaman zaman iş adamlığı ve mülk sahipliği de yapan Peri, olağanüstü sesiyle büyük beğeni topluyordu kendini bir "Orfik şarkıcı" olarak görüyordu ve müzikal yetenekleriyle tanınıyordu. Jacapo Peri, müziği, konuşulan söze

daha yakın hale getirmeyi amaçlıyordu. Bunun, müzik ile metin arasında daha doğal ve duygusal bir bağ kurulmasına izin vereceğine ve böylece müzik aracılığıyla ifade edilen drama idealini yeniden canlandıracağına inanıyordu. (Palisca, Burkholder, 2019).

Peri, eserlerindeki diyaloglarda radikal bir karar olarak reçitatif stilini kullanmaya başlar. Antik Yunanda da yapıldığı şekli ile, konuşur gibi şarkı söyleme düşüncesini Yunan kahramanlık şiirlerinin sahnede okunması için, sözlerde yapılan vurguları yukarı veya aşağıya kayan ton farklılıklarını kullanır ve bu da ifadeye güç katar. Peri, eserlerinde, armoniden bağımsız, ton yüksekliğini göz önünde bulundurmaksızın serbest bir konuşmamış gibi insan sesini kendi haline bıraktı. (Palisca, Burkholder, 2019).

Peri'nin yazmış olduğu Dafne eserinde, Euridice'nin ölüm sahnesinde, Şekil 4.1.' de tam olarak Reçitatif konusundaki bu düşüncesini tasvir etmiştir.

Jacopo Peri'nin **L'Euridice** adlı eserinden alınan reçitatif, Barok dönemin erken opera anlayışını ve stile rappresentativo özelliğini yansıtan bir reçitatifdir. Eser, 1600 yılında tamamlanmış olup, opera tarihinin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. Bu reçitatifte müzik, dramatik anlatımı desteklemek amacıyla metnin doğal konuşma ritmine ve vurgu yapısına olabildiğince yakın tutulmuştur. Tonal açıdan eser, basit ve açık bir tonal merkezde, modlar arasında dolaşan bir yapıda ilerler. Dönemin modal ve tonal müzik anlayışının kesiştiği bu dönem, armonik açıdan sade üçlü akorlar ve temel tonik-dominant ilişkisi ile karakterizedir. Melodik yapı, serbest ritmik ve konuşma temelli olup, notaların uzunlukları ve duraklamalar metnin duygu ve anlamına göre esnek biçimde değişir. Eserde piyano veya klavsen gibi basso continuo eşliği, genellikle uzun bas notaları ve basit akorlarla melodiyi destekler, böylece dramatik ifadeye zemin hazırlar. Metin İtalyanca olup, karakterlerin duygularını doğrudan yansıtarak müzikal anlatımın öncelikli ögesi haline gelir. Reçitatifin amacı, sözlerin anlaşılır ve doğal biçimde iletilmesi olduğu için melodik süslemelerden çok metnin ritmik ve dramatik vurguları ön plandadır. Bu yönüyle reçitatif, Barok operanın dramatik anlatımı müzikle güçlendirme işlevinin geleneksel bir örneğidir. Genel olarak, Peri'nin **L'Euridice** reçitativi, erken Barok opera anlayışının temel özelliklerini taşıyan, ton ve armoni açısından sade, melodi ve ritim açısından konuşma özelliklerini yansıtan, metinle müziğin iç içe geçtiği önemli bir eserdir. Bu eser, stile rappresentativo'nun gelişiminde ve Barok operanın dramatik anlatım biçimlerinin şekillenmesinde tarihsel ve müzikal açıdan önemli bir yere sahiptir.



Şekil 4.3. Jacopo Peri'nin "L'Euridice"

4.1.2. Claudio Monteverdi (1567-1643)

Monteverdi, kuzey İtalya'da Cremona'da doğdu. Besteci olarak bir dahiydi, on altı yaşına geldiğinde iki ciltlik dini müzik ve yirmili yaşlarının başında üç kitaplık madrigaller yayınladı. Günümüzün en yenilikçi ve yaratıcı bestecisi olan Monteverdi, dini parçalar ve operalar da dahil olmak üzere vokal eserler de yazdı. Bestelerinde müziği daima metne uyumlu biçimde şekillendiriyordu. Özellikle duyguları yansıtmak, karakterleri betimlemek ve etkili anlatım araçları oluşturmak adına farklı stilleri ve türleri ustalıkla bir araya getirme konusunda dikkate değer bir yetkinliğe sahipti. (Palisca, Burkholder 2019).

Monteverdi'nin müziği eski teknikleri anımsatır, "yeni stil" reçitativte bile, "eski stil" deki ifade araçlarını kullanır. Beş bölümlü madrigaller, özenle işlenmiş, disonanslar ve kromatikler yer alır. Operalarının bu geriye dönük, 'Rönesans' yönleri, insanın ve müziğin gücünü Hümanist mesajlarıyla güçlendirir. (Parker, 1994).

Özellikle Orfeo'nun, Euridice'nin ölümünü öğrendiği sahne dramatik bir sahnedir ve Accompagnato Reçitatif örneğidir. Orfeo, 24 Şubat ve 1 Mart 1607 tarihlerinde Mantua'daki dükalık sarayında sahnelenmiştir.

Orfeo'nun en ünlü bölümü, ikinci Perde'deki sahnesi, Orfeo'nun yasını anlattığı Şekil 4.2.' deki "Tu se'morta mia vita" (*Sen Öldün, Benim Hayatım*) adlı parçadır. Bu, Orfeo'nun Euridice'nin zamansız ölümünü ilk kez öğrendiği noktadır. Basso continuo, müziğe sürekli bir temel sağlar, ancak şarkıcının sesinin duygusal ifadesine öncelik verilir.

Bu sahne, yalnızca armonik ve yapısal bütünlüğüyle değil, aynı zamanda Monteverdi'nin duygusal yoğunluk oluşturmadaki ustalığıyla da öne çıkar. Bu bölüm, operanın zirve noktalarından biri olarak vurgulanmıştır. (Lewis, 2016).



Şekil 4.4. Monteverdi, Orfeo, 2. Perde, "Tu se'morta,"

Kaynak: Taruskin, 2010, s. 32, <https://www.youtube.com/watch?v=b2y4oIRn-3g>

"L'incoronazione di Poppea" (1643), (Poppaea'nın Taç Giyme Töreni) Monteverdi'nin ciddi (Opera seria) operasıdır. Monteverdi bu operayı 74 yaşında, ölümünden bir sene önce bestelemiştir. Libretto, Venedik Karnavalı için Giovanni Francesco Busenello tarafından yazılmıştır. Poppea, halka açık opera evinde

sahnelenmiştir, dolayısı ile küçük bir orkestra vardır. Sıralanmış gösterişli sahneler yerine dramatik bir içgörü vardı. Librettistin arya ve reçitatifler arasına net farklar koymasına rağmen, Monteverdi reçitatif ve arya arasında serbest geçişler yapar ve arioso geçişler kullanır.

Monteverdi reçitatifleri ifadeleri yansıtmak için kullanır. Monteverdi'nin operası, zengin müzikal ifade ve dramatik gerilim kullanımıyla, kendi zamanı için çığır açıcıdır. (Heller, 2014).

Monteverdi'nin bu yapıtlarında, mizahi bölümler ile dramatik ve ciddi sahneler yan yana getirilerek etkileyici bir anlatım dengesi kurulmu ve operanın en trajik anı, Oktavia'nın sürgüne gitmek üzere gemiye binmeden önce Roma'ya veda ettiği an Şekil 4.3. , hemen ardından en komik olanla takip edilir. Arnalta'nın, hanımının o halde olup, kendi yükselmesi üzerine kibirli bir şekilde övünmesi Şekil 4.4., başka bir yerde, opera boyunca "en düşük" karakterin, operanın en yüce karakteri olan Seneca'yı doğrudan alaycı bir şekilde taklit etmesi Şekil 4.5.' teki aryada görülebilir.



Şekil 4.5. Claudio Monteverdi, Lincoronazione di Poppea, Act III, scene 6 (Octavia),1–18

Kaynak: Taruskin, 2005, s. 37, <https://www.youtube.com/watch?v=ww7bmU1ZEPA>

10
ce a - scen - de - rò, del - le gran - dez - ze i gra - di. No no col vol - go,

17
no col vol - go col vol - go io non m'ab - bas - so più; chi mi die - de del tu

20
tu hor con no - va ar - mo - ni - a gor - gheg - gie - ram - mi il

25
vo - stra si - gno - ri - a, vos - tra sig - no - ri - a.

Arnalta: Today Poppea will be empress of Rome.
I, her nurse, will climb the steps of status.
No, I will not slum it with the vulgar.
Those who were on familiar terms with me
will now embellish a new harmony,
"Your ladyship!"

Şekil 4.6. Claudio Monteverdi, L'incoronazione di Poppea, Act III, scene 7 (Arnalta)

Kaynak: Taruskin, 2005, S. 38, <https://www.youtube.com/watch?v=ms0XIs7PwFA>

accompagnato reçitatifleri ustaca kullanmıştır. Griselda (1721) eserinde dramatik geçişlerde accompagnato reçitatifler oldukça belirgindir. Reçitatifler, 7 ve 11 heceli dizelerden oluşan “versi sciolti” ile yazılırken, ariyalar genellikle çift heceli, iki kıtalı ve düzenli uyak şemalarına sahipti. Vokal oda müziğinin gelişmesini sağlamıştır.

Burada örneklediğimiz eser, Scarlatti’nin ikinci bestesidir. Besteci, eserin başlık sayfasında belirttiği üzere, yapıtını “şeytani bir tarzda, ancak kromatik yazım kurallarına uygun” olarak tanımlar ve bunun “her icracının altından kalkamayacağı” bir eser olduğunu vurgular. Söz konusu armonik uç noktalar, daha eserin ilk ölçülerinden itibaren kendini göstermeye başlar. Şekil 4.6., açılıшта tekrarlanan kelime üzerinde art arda iki triton, hemen ardından gelen bir basitleştirilmiş ikinci derece “Napoliten” armoni ve sıkça kullanılan yedili artmış akor vardır. Bu stil Scarlatti’ye özgüdür. (Taruskin, 2005).



Şekil 4.8. Alessandro Scarlatti, Cantata: Andate, oh miei sospiri, Reçitatif

Kaynak: Taruskin, 2005, s. 161, <https://www.youtube.com/watch?v=BQUUmcIEZq0>

En etkili an, daha sonraki bir reçitatifle geçen parantez içi ifadede görülür, ma s’infinge / quel suo barbara cor, yani o zalim kalbi ise başka türlüymüş gibi yapar. Bu noktadaki ani ve köklü armonik sapma Örnek, gerçekten de bir parantez içi düşünceye mükemmel bir biçimde karşılık gelir. Özellikle de bu düşünce yalnızca parantez içi değil, aynı zamanda sözlerin ana anlamına karşıt bir nitelik taşıyorsa. (Taruskin, 2005).



Şekil 4.9. Alessandro Scarlatti, Cantata: Andate, oh miei sospiri, third Reçitatif, harmonic “aside”

Kaynak: Taruskin, 2005, s.162

4.1.4. Jean-baptiste lully (1632-1687)

Floransa doğumlu Jean-Baptiste Lully, Paris’e yerleştikten sonra müzik eğitimi aldı ve aynı zamanda dans çalışmaları yaptı. Lully, saray enstrümantal müziği için besteci olarak görevlendirildi ve 1648 yılında kurulan özel yaylı çalgılar topluluğu “Petits Violons” un yönetimini üstlendi. Fransa vatandaşlığına geçen Lully, Fransız müziği üzerinde derin ve kalıcı etkiler bıraktı. (Palisca, Burkholder, 2019).

Lully, on yedinci yüzyılda Fransız müziğinin en etkili figürlerinden biri olarak öne çıkar. Fransız tarzı operanın oluşumuna öncülük etmiştir. (Bukofzer, 1947).

Lully, çok sayıda saray balesi ile *royal chapel* için dini müzikler bestelemiştir. 1664 yılında çeşitli balelere müzikler bestelemiş; 1672'den itibaren ise operaya yönelmiştir (Burkholder, 2019, s. 345). Lully'nin orkestrasında yaylı çalgıların tekdüze yay kullanımı ve müzikal formların koordineli biçimde uygulanması büyük takdir toplamış, bu uygulamalar dönemin diğer bestecileri tarafından yaygın şekilde taklit edilmiş ve modern orkestral uygulamaların temellerini oluşturmuştur. Başlıca eserleri arasında *Alceste*, *Armide*, 13 opera, 14 komedi-bale, 29 bale (birçoğu başka bestecilerle birlikte hazırlanmıştır), çok sayıda motet ve ayin müziği yer almaktadır (Palisca & Burkholder, 2019).

Jean-Baptiste Lully'nin *Armide* operasının II. Perde 5. Sahne'sinde yer alan reçitatif, eserin en dramatik anlarından biridir. "Qui me fait hésiter?" ("Beni tereddütte bırakan ne?") dizeleriyle başlayan bu bölümde Armide, tutsaklarını serbest bırakmaktan ve intikamını almak için onu öldürmekten söz eder. Ancak onu bıçaklamaya bir türlü kendini ikna edemez, çünkü ona âşık olduğunu fark eder. Bu dramatik iç çatışma, müzikal yapıya da yansıtılmıştır: dört, üç ve iki vuruşluk ölçüler bir arada kullanılarak her şiirsel dizenin iki vurgulu hecesi güçlü vuruşlara denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Her dizeyi izleyen sus'lar ise dramatik gerilimi artıracak şekilde kullanılmıştır. Özellikle Armide'in kararsızlık ile kararlılık arasında gidip geldiği anlarda bu duraksamalar etkili olur (bkz. Şekil 4.7.). Sonunda, onu büyüyle kendine âşık etmeye karar verdiğinde bu yeni kararlılığı, daha düzenli ölçülere sahip bir reçitatif aracılığıyla yansıtılır. Böylece müzik, dramatik olayları en doğal ve etkileyici biçimde iletmek üzere yapılandırılmıştır (Palisca & Burkholder, 2019).



"Beni tereddütte bırakan ne? Acıma duygusu onun lehine bana ne söylemek istiyor? Vuralım... Tanrılar! Beni kim durdurabilir? Devam edelim... Titriyorum! Öcümüzü alalım... İç çekiyorum!"



Şekil 4.10. Jean-Baptiste Lully'nin *Armide* operasından, II. Perde 5. Sahne'deki Armide'in Reçitativi

4.1.5. Henry purcell (1659-1695)

Purcell'in tüm kariyeri, doğrudan kraliyet himayesi altında şekillenmiştir. Küçük yaşta Chapel Royal'in çocuk korosuna katılmış ve besteci olarak olağanüstü yeteneğiyle dikkat çekmiştir. 1677 yılında Matthew Locke'un yerine resmi saray bestecisi olarak atanmış, aynı zamanda saray kemancısı olarak da görev yapmaya başlamıştır (Palisca & Burkholder, 2019).

Purcell, kısa ömrüne rağmen hemen her türde çok sayıda eser bestelemiştir. Sanatsal üretiminin merkezinde vokal müzik yer almakta olup, eserlerinin büyük bir bölümü insan sesinin ifade gücünü ön plana çıkaran türlerde yoğunlaşmıştır. Oda müziği şarkıları, Anglikan ayinleri ve kraliyet törenleri için koro eserlerinin yanı sıra tiyatro müzikleri de bestelemiştir. Purcell'in en dikkat çekici özelliği, İngilizce metinleri hem doğal bir akışla hem de duygusal olarak etkileyici biçimde müzikle bütünleştirme konusundaki ustalığıdır.

Hayatını kaybettikten sonra, 'İngiliz Orpheus' olarak anılmaya başlandı. Başlıca eserleri Dido ve Aeneas (opera), 5 yarı opera, 43 oyun için müzik, 65 ilahi, 6 ayin, çok sayıda, oda ve klavye müziği bestelemiştir. (Palisca, Burkholder, 2019, s. 360).

Dido ve Aeneas Operası'nın librettosu, Nahum Tate (1652-1715) tarafından düzenlenir. Antik Romalı şair yazar Vergilius'un Aeneid eserinin IV. cildinden uyarlanmıştır. Müziklerinde Lully'in etkileri vardır. 1689'da Chelsea'de ki bir kız okulunda sahnelenmiştir. (Heller, 2014)

Reçitatif bölümlerinde Purcell, İngiliz metninin vurgu, ritim ve duygularına esnekçe uyum sağlayan ezgiler oluşturmak için Matthew Locke ve John Blow'un eserlerinden yararlanır. Şekil 4.9., I. Perde'den bir reçitattır. Bu sahnede Dido, Belinda'ya Aeneas'ı över. Purcell metni betimlemek amacıyla İtalyan Reçitatiflerinde olduğu gibi süslemeli pasajlar besteler. Örneğin, “storms” (fırtınalar) ve “fierce” (sert/kudretli) gibi kelimelerde yukarıya doğru yükselen ezgiler valour, cesaret kelimesinde ise askeri tarzda noktalı ritimler kullanmıştır.

“Mix'd with Venus' charms, How soft in peace” (Venüs'ün cazibesiyle harmanlanmış, bir huzur içinde) sözlerinde, yarım tonlarla, alçalan ezgi , aşkın iç çekişlerini çağrıştırır. Purcell, “so much” ve “did he” ifadelerinde kullandığı ezgisel figürlerle İngilizce konuşanların vurgulu heceleri kısaltma eğilimini yansıtarak İngilizcenin

ritmini tam anlamıyla yakalar. Dido'nun son reçitatif, Thy Hand, Belinda (NAWM 90a), ölüme yaklaşan Dido'yu, yavaş, adım adım ilerleyen, kromatik bir tonlama ile sürekli bir inişle tasvir eder. Bu ezgi, Dido'nun ölümüyle ilgili hüzünlü ve dramatik bir atmosfer yaratır. (Heller, 2014).



Şekil 4.11. Henry Purcell, Recitative From Dido and Aeneas

Kaynak: Heller, 2014, s. 361

4.1.6. Antonio vivaldi (1678-1741)

4 Mart 1678'de Venedik'te doğdu. 1705 'ten itibaren kızlar için Venedik yetimhanesi olan Conservatorio Pio Ospedale della Pietà'da keman öğretmeni olarak çalıştı. (Palisca, Burkholder, 2019).

Vivaldi'nin reçitatifleri, Barok dönemin öne çıkan özelliklerini taşır ve genellikle hızlı bir şekilde dramatik anların aktarılmasına hizmet eder. Vivaldi, recitativlerinde daima

anlatımın ve metnin ön planda olmasına dikkat etmiştir. Vivaldi sahne eserlerinin çoğunda, döneme damgasını vuran Napoli Okulu' nun etkisinde kalmıştı. Aryalar solistlerin teknik becerilerini sergileyebilmeleri için düşünülmüştü ve sözlerin fazla bir önemi yoktu. Ayrıca Vivaldi müziğini yeni stile uydurabilmek adına Metastasio librettoları kullanmıştır. (Lewis, 2016).

İlk operasını sahnelemek için Vicenza'daki Teatro della Garzerie'ye gitti (1713). Metni Domenico Lalli'ye ait olan "Ottone in Villa" (Ottone Şatosunda) operası başarılı bulundu ve yaklaşık bir yıl sonra Venedik için "Orlando Finto Pazzo" adlı bir opera besteledi.

1725-1728 yılları arasında Venedik ve Floransa'da sekiz civarında opera besteledi. Vivaldi'nin "L'Olimpiade" adlı operası, 1734 'te sahnelenmiş ve Barok dönemin en önemli operalarından biri olarak kabul edilir. Bu opera, olimpiyat oyunlarının ilham verdiği bir konuya dayanır ve aşk, kıskanlık, kahramanlık gibi temaları işler. "Orlando Furioso" Operası, Vivaldi'nin opera repertuarındaki önemli bir örnektir. "Orlando Furioso" da reçitatifler, operanın kahramanları arasındaki ilişkilerin, çatışmaların ve dramatik anların anlatılması için önemli bir rol oynar. Antonio Vivaldi'nin "Juditha Triumphans" adlı oratoryosunda, Judith ve Holofernes'in kutsal kitabı olan Judith'in hikayesini anlatır. Judith, halkını kurtarmak için Asur komutanı Holofernes'in başını keser. "Tu Judex Es" adlı reçitativi, Judith'in, Holofernes ile yüzleştiği ve zafere ulaşmadan önceki sahnesidir. (Palisca, Burkholder, 2019).

Reçitatifte bazı apojatürlerin kullanımı isteğe bağlı süsleme kullanımından ziyade geleneksel söz dizimi yaklaşımıyla yazılıyordu. Özellikle kadans noktasında tekrar eden bir çift nota (daima sondan bir önceki hece esas alınır) apojatür notasıdır. Şekil 4.10., Vivaldi'nin La Griselda Operası'nda bunu görebiliriz.



Şekil 4.12. Vivaldi "La Griselda" Apojatür Kullanımı

Başlıca eserleri arasında, Dört Mevsim'i de içeren yaklaşık 500 konçerto, 16 senfoni, 64 solo sonat, 27 trio sonat ve günümüze ulaşan 21 opera yer almaktadır. Bunlara ek olarak, 38 kantat, çeşitli oratoryolar ve yaklaşık 60 civarında dini vokal eser bestelemiştir.

Toskana Prensi Ferdinand'a ithaf ettiği Op. 3 konçerto dizisi L'estro Armonico (1714), Vivaldi'ye uluslararası bir ün kazandırır. 1737'de, bir rahibe yakışmayan davranışları nedeniyle kınandı. Venedik halkı neznindeki popüleritesi düşmüştü ve başka yerlerde işler aramaya başladı, 1738'de Amsterdam'a, 1740'ta Viyana'ya gitti. Bestelediği eserlerden önemli gelir elde etmesine rağmen, kazancının büyük bir bölümünü harcamış ve 1741'de Viyana'da vefat ettiğinde, mütevazı bir cenaze töreniyle anılmıştır. (Palisca, Burkholder 2019).

4.1.7. Johann sebastian bach (1685-1750)

Johann Sebastian Bach, 21 Mart 1685 tarihinde Almanya'nın Eisenach kentinde müzisyen bir ailede dünyaya geldi. Ağabeyi Johann Christoph Bach'ın yanına, Ohrdruf şehrine taşındı. Burada müzik eğitimi almaya devam etti.

1703-1707 yılları arasında Arnstadt'taki Yeni Kilise'de orgcu olarak görev almıştı. Besteleme sanatını, büyük ölçüde o dönemin en ünlü bestecilerinin eserlerini inceleyerek ve onlara kendi düşüncelerini uygulayarak öğrenmişti.

Bestelerini daha çok Org için yapıyordu, ancak aralarında klavsen için bestelediği ve fransız Barok Dönemi müzik eserlerinden etkilendiği görülen “BWV 992 Capriccio” un farklı bir yeri vardı. “Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo” (sevgili ağabeyin ayrılığı için) ismini taşıyan eseri, ağabeyi johan Jacob' un İsveç Kralının ordusuna katılması üzerine bu besteyi yapmıştır. (Williams, 2007).

Kilisede çıkan anlaşmazlıklar sonunda Bach, Blasiuskirche Kilise'sinin baş orgcusu görevi için yarışmak üzere Muhlhausen'e geldi. Haziran 1707'de göreve kabul edildi ve Muhlhausen'e yerleşti.

Muhlhausen' de 1707-1708 yılları arasında, “Aziz Blasius Kilise” sin de orgcu olarak görev aldı. Göreve geldikten kısa bir süre sonra dayısının ölüm haberini aldı. Onun anısına “BWV106 Actus Tragicus” kantatını besteledi.

Muhlhausen kentinde meclis seçimlerinden sonra yapılan yemin töreni için bir eser bestelemesi istendi. Bach, "Gott ist mein König" (BWV 71) adlı kantatını besteledi. Eser çok beğenildi. Bach'ın Buxtehude'den aldığı eğitim ve Lübeck'te dinlediği 'Abendmusiken' konserleri eserlerine ve verdiği konserlere olumlu yönde etki etmeye başlamıştı. Bach, artık vocal müzik alanında da yaptığı bestelerle kendini kanıtlamayı başardı. Mühlhausen'den ayrıldı ve Weimar'da, saray müzisyeni olarak çalışmaya başladı. (Williams, 2007).

1708-1717 yılları arasında, Weimar' da Saray Orgçusu pozisyonunu kazandı. Burada hem kilise müziği hem de enstrümantal müzik alanında eserler besteledi. Bu dönemde üretilen eserler, Barok müziğine kalıcı etkiler bırakmıştır.

Weibenfels Dükü doğum günü ve ardından yapılacak olan av partisi için Bach'tan eserler istedi. Bach, BWV208 Vas Mir Behagt, Ist Nur Die Muntre Jagd kantatını besteledi. 'Jagdkantate' eserini de av partisi için hazırladı. Bach, Köthen Sarayı'nda daha iyi bir pozisyon teklifi aldı ve gitmek istedi. 1717'nin sonunda Köthen'e taşındı. (Williams, 2007).

Köthen (1717-1723), Bach, Köthen'de Kont Leopold'un sarayında orkestra şefi olarak çalıştı. Prens Leopold'un müziğe olan ilgisi, Bach'ın yaratıcılığını besleyen bir faktör olmuş ve saraydaki müzik aktiviteleri, Bach'ın Barok Dönemindeki en önemli eserlerinin ortaya çıkmasına katkı sağladı. Burada din dışı kantatlarda besteledi.

Leipzig (1723-1750), J. S. Bach, St. Thomas Kilisesinde, müzik direktörü ve Koro şefi olarak çalışmalarına devam etti. Neredeyse tüm kantatları ve diğer dini müzikleri burada bestelemiştir. Bach burada uzun yıllar yaşamış ve müzik kariyerinin büyük bir kısmı bu şehirde geçmiştir. (Büke, 2021).

Bach'ın, Nun komm, der Heiden Heiland kantatındaki reçitatifi Şekil 4.11., küçük bir aria Şekil 4.12. ile sona erer. Burada bas, 10. ölçüde hareket etmeye başlar ve şarkıcıyı taklit ederek ruh halinin metaforik aydınlanmasını vurgular. Bu tür lirikleşmiş reçitatifler İtalyan opera sahnesinde "mezza aria" (yarım aria) olarak adlandırılır. Onsekizinci yüzyılda, bu tür eserler, Almanlara özgü bir özellik haline gelmiştir. (Taruskin, 2005, s. 392, paragraph 1 ve 2).

Bu şekilde reĉitatif - aria ikilisi, İtalyan kantatalarında ya da operatik sahnelerde nadiren karşılaşılan bir türdür. Reĉitatif, bir şarkıcı tarafından icra edilirken, aria başka bir solist tarafından seslendirilir. Bunun nedeni, Neumeister'in reĉitatifi, önceki ariyada yapılan davete, Hristos'un cevabı olarak yazmış olmasındır. Bu bir Kutsal Kitap ayetidir ve bas tarafından söylenir, Çünkü bas, Tanrı'yı canlandırmak için yeterli ağırlığa sahip olan tek sesin kendisidir. şarkıcı, 'klopfe' (Çalarım) kelimesini önce kısa bir melizma ile vurguladıktan sonra, ardından hızlı bir tekrar yaparak ifade eder. (Taruskin, 2005).

The image displays a musical score for a recitative section from J. S. Bach's cantata 'Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61, no. 2'. The score is written for a tenor voice and a basso continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German, and the music is written in a recitative style, characterized by a steady bass line and a melodic line for the voice. The lyrics are: 'Der Hei-land ist ge-kom-men, hat un-ser ar-mes Fleisch und Blut an sich ge-nom-men und nim-met uns zu Bluts-ver-wand-ten an, O al-ler-höch-stes Gut, was hast du nicht an uns ge-tan? Was tust du nicht noch täg-lich an den Dei-nen? Du köm-mst und läßt dein Licht, du köm-mst und läßt dein Licht mit vol-lem Se-gen schei-nen, du köm-mst und läßt dein Licht mit vol-lem Se-gen schei-nen, mit vol-lem Se-gen schei-nen.' The score is divided into two systems, each with a tenor voice line and a basso continuo line.

şekil 4.13. J. S. Bach, Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61, no. 2 , Reĉitatifi

Kaynak: Taruskin, 2005, s.392, <https://www.youtube.com/watch?v=mREUBjHoE0w>

Soprano

B.c.

Öff-ne dich, mein gan - zes

Her - ze,

öff-ne dich, mein gan - zes Her - ze, Je - sus kömmt

Şekil 4.14. J. S. Bach, Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61, no. 5, aria

J.S.Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatı Şekil 3.13., Barok Dönem secco recitatifine bir örnektir. Söyleme stili, dinsel eser olma özelliği, eserin Basso Continuo eşliği ve 12. ölçüde şifreli bas ile yazılmış olması bize bunu ispatlar. Esere çello ve klavsen ile eşlik edilebileceği gibi sadece klavsen, piyano veya kilise orgu ile de eşlik edilebilir.

Bas Solo *Basso Continuo*

Du bist mein Gott, der Ge-ber al-ler Ga-ben, wir ha-ben, was wir ha-ben, al-

4

Bas. Solo *Basso Continuo*

lein von dei-ner Hand. Du, du hast uns ge-ge-ben Geist, See-le, Leib und

7

Bas. Solo *Basso Continuo*

Le - ben, und Hab' und Gut und Ehr' - und Stand. was

9

Bas. Solo *Basso Continuo*

sol-len wir denn dir zur Dank-bar-keit da für er-le-gen, da un-ser ganz Ver-mö-gen nur

12

Bas. Solo *Basso Continuo*

dein und gar nicht un - ser ist? Doch ist noch eins, das dir, Gott, Wohl ge - faelt: das

6 7 #

2

15

Bas. Solo *Basso Continuo*

Her-ze soll al-lein, Herr, dei-ne Zin-se-mün-ze sein. Ach, a-ber ach! ist

18

Bas. Solo *Basso Continuo*

das nicht schlech - tes Geld? Der Sa - tan hat dein Bild da - ran Ver -

20

Bas. Solo *Basso Continuo*

le - tzet, die fal - sche Münz' ist ab ge - se - tzet.

Şekil 4.15. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" Adlı Kantatından Bir Reçitativ Örneği

4.1.8. George friderich handel (1685-1759)

Handel, Almanya'nın Halle şehrinde dünyaya geldi. Dokuz yaşındayken org çalmaya başlamış ve çaldığı eserlerle dük üzerinde olumlu bir izlenim bırakmıştır. Dük, Handel'in, Friedrich Wilhelm Zachow'dan eğitim almasını sağladı.

Handel, henüz yaşarken çağının önde gelen bestecilerinden biri olarak kabul edilmiş ve hem vokal hem de enstrümantal müzik türlerinde yüksek düzeyde ustalık sergilemiştir. Özellikle kendi geliştirdiği İngiliz oratoryo biçimi ve İtalyan operalarıyla tanınmıştır. (Palisca, Burkholder, 2019).

Handel'in yaklaşık 300 eseri bulunmaktadır. Bunlar arasında oratoryolar, operalar, enstrümantal müzikler ve koro eserleri yer almaktadır. Handel'in eserlerinin büyük bir kısmı Barok dönem müziği için önemli bir yere sahiptir ve hala günümüzde sıklıkla seslendirilmektedir. En bilinen eserleri, Oratoryoları, Messiah (1741), Israel in Egypt (1739), Saul (1738), Judas Maccabaeus (1746), Samson (1741) . Operaları, Rinaldo (1711, Giulio Cesare (1724) , Alcina (1735) , Orlando (1733)' dur. 1784 yılında III. Kral George, Amerikan kolonilerinde yaşanan hoşnutsuzluktan sonra itibar kazanmak için bir Handel festivali düzenler. Bu festival, Handel'in İngiliz kültüründeki yerini pekiştirmiş ve müziğinin toplumsal ve siyasi anlamda birleştirici bir güç olarak kullanılmasını sağlamıştır. Aynı zamanda, Handel'in eserleri, İngiliz milliyetçiliğinin ve kraliyet otoritesinin simgesi haline gelmiştir. 19.yy'da Viyana'ya ve Beethoven'a etki eder. (Palisca, Burkholder, 2019).

Handel in Israel in Egypt(1739) oratoryosundaki, koroyu tanıtan küçük reçitativi bile, anlamlı bir kelime resmetme örneği içerir. İsrailoğulları'nın Mısırlı efendilerine hizmet etmelerindeki sertliği betimleyen, disonant armoni ve vokal bir triton sıçraması, Şekil 4.14., reçitatifteki müziğin geri kalanıyla uyumsuz olan ani sertlikler, dinleyicinin hayal gücünü bu efektlerin gerekçesini aramak için harekete geçirir ve bu gerekçeyi kullanılan uygun kelimelerle bulabilirler. (Taruskin, 2005).



Şekil 4.16. George Frideric Handel, Israel in Egypt, no. 2, Reçitatif

Kaynak: “Now there arose a new king” (Taruskin, 2005, S. 354,
<https://www.youtube.com/watch?v=ohsl7ujebko>

Hamburg operası için bestelediği ilk operası Almira (1705), italyanca ariya modasının özelliklerini koruyup, seyircilerin hikaye akışını anlaması için reçitatifleri almanca yazdı. Şekil 4.15.’ de Handel, operasındaki reçitatiflerde, dramayı ileriye taşıyan bir yapı kurar ve metinle müziği uyum içerisinde sunar.



Şekil 4.17. Almira Operası Reçitatif

4.2. Dönemlere Göre Reçitatifin Kullanımı

4.2.1. Klasik dönem (1750-1820)

Hem sanatsal bir geleneği hem de estetik bir tutumu belirlemek için kullanılan terimdir. Klasik dönem müziğinde temel hedef, belirli normlar ve yapısal kalıplara bağlı kalarak; özlü, açık, sade, net ve dengeli bir ifade biçimi oluşturmak; aynı zamanda müzikal düşünceleri duygusal açıdan tutarlı ve tatmin edici bir bütünlük içinde sunmaktır. (Fisher, 2003).

1700 civarında komik ve ciddi opera gelenekleri ayrı ayrı ortaya çıktı. Komik opera, Fransa, İngiltere ve Almanya da ulusal stiller olarak ön plana çıktı. Yüzyıl ortalarından sonra, besteciler ve libretto yazarları, Aydınlanma ideallerini yansıtmak için “ciddi opera”ya (opera seria) reformlar getirdiler. Yüzyılın ortalarından itibaren, bazı besteciler ve librettistler, operayı müzik ve drama alanındaki yeni ideal ve anlayışlarla uyumlu hale getirmek üzere çalışmalar yaptılar. Amaçları, yapıyı daha esnek ve doğal kılmak, ifade gücünü artırmak, süslemeleri azaltmak ve müzikal kaynak çeşitliliğiyle zenginleştirmekti. Barok Dönemindeki “Da capo” (ABA formu) ariasını terk etmediler, ancak onu değiştirdiler. Dramatik akışı hızlandırmak ve daha inandırıcı kılmak amacıyla, reçitatifler ile ariyalar arasında daha esnek bir geçiş ve kullanım benimsenmiştir. Çeşitliliği artırmak ve dramatik etkiyi güçlendirmek için, daha fazla eşlikli reçitatif ve ansambıl kullandılar. Amaç, müzikte doğalcılığı (natüralizmi) ifade etmektir. Dokunaklı bir duygu, içten bir his ve derin bir empati ve anlayış zenginliği. (Fisher, 2003).

Klasik Dönem bestecisi Christoph Willibald Von Gluck (1714–1787), modern müzik dramasının öncüsü ve operanın ilk büyük reformcusudur. Gluck ile birlikte, operada librettoyu mu yoksa müziği mi önceliklendirmek gerektiği yönündeki tartışmalar yeniden canlandı. Gluck’un müzik anlayışında, müzik ile metin arasında uyumlu ve tutarlı bir bütünlük esastır; ancak müzik, her zaman şiire hizmet etmeliydi. Bu doğrultuda, Gluck ilk olarak şarkıcıların opera boyunca karakterlerinden kopmadan performans sergilemelerini zorunlu kıldı. Ayrıca ariyaların süresini önemli ölçüde kısalttı ve şarkıcıların eskiden olduğu gibi doğaçlama yapmalarına izin vermedi. Operalarda, konuşmaya yakın, sahnedeki eylemi iletirmek ve şarkılı bölümler arasında köprü kurmak için kullanılan reçitatifler arttı.

Ancak Gluck, yalnızca birkaç akorla klavsende eşlik edilen, "secco reçitatif"i reddetti. Secco reçitatifin, sahne üzerindeki dramatik ihtiyaçlara cevap veremeyecek kadar yetersiz olduğunu savundu. Onun yerine, daha süslü ve etkileyici eşliklerle desteklenen “recitativo stromentato”yu (Accompagnato Reçitatif) (orkestra eşlikli Reçitatif) tercih etti. (Fisher, 2003).

Christoph Willibald Von Gluck (1714–1787)’un Orfeo ed Euridice (1762) operası reform operası olarak bilinir. Şekil 4.18.’de ki, Orfeus’un reçitativi, yalnızca bas çizgisine rakamlar (figüratif bas) eklenerek değil, tüm partileri ayrıntılı olarak yazılmış yaylı çalgılar eşliğinde sunar. “Eşlikle” ya da “orkestra tarafından desteklenen reçitatif, yani

“accompagnato reçitativ ”, daha önceki opera serialarda (ciddi opera) yalnızca dramatik zirve noktalarında kullanılırdı. Librettoda ki sıradan diyaloglara kıyasla, bu yoğun duygusal anların  ne çıkması için bu şekilde yapılırdı. Bu sıradan diyaloglar için ise secco reçitativ olarak adlandırılan biçim yeterli olurdu. Ancak Gluck’un operasında yalnızca yoğun duygularla yüklü diyaloglar vardır, bu nedenle secco re itativ de il, yalnızca accompagnato re itativ kullanılmı tır. (Taruskin, 2005).

ORPHEUS
Eu - ri -
Soprano
che do - len - ti si spar - gon per te.
Alto
che do - len - ti si spar - gon per te.
Tenor
che do - len - ti si spar - gon per te.
Bass
che do - len - ti si spar - gon per te.
di - ce!
Ed a - scol - ta il tuo spo - so in - fe - li - ce.
Ed a - scol - ta il tuo spo - so in - fe - li - ce.
Ed a - scol - ta il tuo spo - so in - fe - li - ce.
Ed a - scol - ta il tuo spo - so in - fe - li - ce.

 ekil 4.18. Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice, Act I, scene 1, chorus, Re itativ and pantomime

Kaynak: Taruskin, 2005, s. 512

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Mozart'ın m zi i, akılda kalıcı ve zarif melodilerin, biçimsel ve kontrapuntal ( oksesli) ustalıkla birle ti i müzikal bir  aheser olarak kabul edilir. (Fisher, 2003).

Mozart'ın besteledi i "Le nozze di Figaro" (Figaro'nun D   n )(1786) operası'ndaki, Kontes Almaviva' nın "Dove Sono" ariasından önce söylediği,  ekil

4.19.'da ki, "E Susanna Non Vien" reçitativî duygusal olarak bir köprü görevi görür. Kontes burada sadece kişisel hayal kırıklığını değil, aynı zamanda sınıfına dair bir bakış açısını da dile getirir.

Kontes, kocası Kont Almaviva'nın sadakatsizliğinden dolayı derin bir üzüntü içindedir. Ancak Figaro, Susanna ve diğer hizmetkârlar gibi alt sınıfa ait karakterler plan yapıp entrikalarla uğraşırken, Kontes genellikle olayların dışında ve daha "ciddi" bir rolde kalır işte bu reçitativ, toplumsal ayrımı ve kendi yalnızlığını ifade eder ve geçmişteki mutlu günleri hatırlama arzusunu hazırlar. Bu sayede aryada söylediği "*Nerede o eski mutluluklar?*" duygusu daha etkileyici hale gelir. Reçitativ daha melodik bir yapıdadır bunun yanında, orkestra eşliğinin olması, Kontes'in duyduğu üzüntüyü seyircilere daha yoğun aktarılmasını sağlar. Sözlerin anlamı, duygusu müzikal olarak çok güçlüdür. Drama müzikle iç içedir.

Scena VIII
LA CONTESSA sola.

Szene VIII
Die GRÄFIN allein.

N° 20 Recitativo istrumentato ed Aria
Recitativo istrumentato
Andante

LA CONTESSA

E Su-san-na non vien! so-no an-zio-sa di sa-
Wo Su-san-na nur bleib! ich bin so un-ruhig, wüsst ich

3
- per co-me il Con-te ac-col-se la pro-po-sta.
nur, wie mein Gat-te auf den Vor-schlag re-a-giert hat.

5
Al- quan-to ar-di-to il pro-get-to mi par,
Et was ver-we-gen scheint der Plan mir zu sein.

Şekil 4.19. "Le nozze di Figaro" (Figaro'nun Düğünü) (1786) "E Susanna Non Vien"

Reçitativ

4.2.2. Romantik dönem (1820-1900)

Eski Fransızcadaki "romance" (şiir yazma) sözcüğünden gelmiştir. Romantizm, 'Ben' kavramının, bireyseliğinin gelişmiş şeklidir. Bu çağda 'Ben' kavramı eserlerde sıkça yer almıştır. Romantizm'de Düş Gücü, Fantezi önemli kavramlardır. Romantik akımla birlikte müzikte, önceki çağların müziğinden daha farklı özellikler görürüz. Romantik akımla birlikte 19. yüzyıl müziği, edebiyatla doğrudan ilişki içine girer. Müziğin edebiyatla olan ilişkisi, müziğin anlatımına zenginlik katar. Müzik, romantik dönemde, klasik dönemdekine oranla çok daha üst düzeydedir. Müzik katı kurallardan kurtularak, alabildiğine geniş, özgür bir anlatım gücü kazanmıştır. Dramatik aksiyon ve duygular sürekli bir akış halinde sunulmaya başlandı. Reçitatif artık sadece bilgi aktaran değil, duygusal ve dramatik ifade aracı haline geldi. Reçitatiflerde apojatürler artık nota üzerinde gösteriliyordu ve icracının yorumuna bırakılmadan, nasıl seslendirileceği belli idi.

Müzik dramalarındaki Sürekli Melodi (durchkomponiert) yaklaşımı ise, geleneksel reçitatif ve ariya ayrımını tamamen ortadan kaldırarak müziğin kesintisiz bir şekilde ilerlemesini sağladı. Reçitatif, aria ile iç içe geçti, geleneksel reçitatif biçimi yerini "arioso" konuşur gibi şarkı söyleme yaklaşımına bıraktı. Bellini'nin de çalıştığı, dönemin libretto yazarı Felice Romani de, aksiyonu sadece reçitatif bölümlerle sınırlamakla kalmayıp ariaların içine de dahil ediyor ve reçitatifler içinde lirik anlara fırsat tanıyordu. (Palisca, Burkholder, 2019).

Vincenzo Bellini (1801–1835), Bellini'nin ailesi müzikle ilgileniyordu ve küçük yaşlardan itibaren müzikle tanıştı. Napoli'deki Sant'Onofrio a Capuana Konservatuvarı'na burslu olarak kaydolan Bellini, burada müzikal eğitimi aldı. Bellini, uzun, zarif ve yoğun duygusal ifadelerle bezeli süslü melodileriyle ünlüdür. Eserleri, dramatik yapıdaki zarıflığı ve vokal teknikleriyle opera dünyasında derin bir iz bırakmıştır. (Weinstock, 1971).

Romantik Dönem reçitatif örneği, Vincezzo Bellini'nin, Şekil 4.18.'de ki, "I Capuleti Montecchi" Adlı Operasından "Eccomi in lieta vesta" reçitatifinde bahsettiğimiz bu özellikleri görebiliriz. Bu sahne, operanın birinci perdesinde, Giulietta'nın odasında geçer ve onun iç dünyasını derin bir duygusallıkla yansıtır. Orkestra, Giulietta'nın yalnız başına söyleyeceği reçitatifin bir parçası olan hüznü bir melodi çalar. Reçitatif "Eccomi in lieta vesta" sözleriyle başlar. Burada Giulietta istemediği biri ile evlendirilmek üzere, törensel giysileri içerisinde, içinde yaşadığı üzüntüyü acı bir şekilde hissederken,

Romeo'ya duyduğu özlemle, sol minör, 4/4'lük ölçü, andante sostenuto tempoda, etkileyici romans parçası “Oh quante volte, oh! quante” aryasını söyler.

Reçitatif eşiksiz başlar, bu Giulietta'nın çaresizliğini ve yalnızlığını gösterir. Dört dörtlük ölçü birimi içinde, accompagnato türünde yani orkestra eşliği ile yazılmış bir reçitatiftir. (Weinstock, 1971).

From "I Capuleti e i Montecchi"
Eccomi in lieta vesta...
Music by V. BELLINI

Andante maestoso

Pianoforte

f *p*

Recitativo
N.C.

GIULIETTA

lunga

Ec-co-mi in lie-ta ve-sta... Ec-co-mi ador-na... co-me vit-ti-ma all'a-ra.

p

C *D^b*
E *F*

C N.C.
E

Oh! al-men po-tes-si qual vit-ti-ma ca-der del-l'a-ra al

p

B^b7 *E^{dim}* *B^b7sus* *B^b7* N.C.

pie-de! O nu-zi-a-li te-de, ab-bor-ri-te co-si, co-si fa-ta-li,

p

Şekil 4.20. “I Capuleti Montecchi”, “Eccomi in lieta vesta” Reçitativi

4.2.3. Modern dönem müzik (1900 - günümüz)

19. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan ve 20. Yüzyıl da zirveye ulaşan kültürel, sanatsal ve toplumsal değişim sürecini ifade eder. Bu dönem, geleneksel alışkanlıklara karşı yapılan büyük bir yenilik ve yenilenme hareketini temsil eder. Birçok alanda (edebiyat, müzik, mimari, felsefe) eski geleneklere karşı çıkararak yeni ifadeler arayışına girilmiştir. Modern Dönem Müziği Klasiklere derin bir saygıyı, yeniyi arayışla birleştirir ve nihai hedef, yeni eserler yaratmak ve bu eserlerin kendilerinin birer klasik haline gelmesini sağlamaktır. (Palisca, Burkholder, 2019).

Bir hikaye sunumu ve duygusal yansımanın dönüşümlü bir yöntemle sunulması, opera içindeki dönüşümlü reçitatif ve ariaları hatırlatarak, onlara dayalı bir biçimde standart hale geldi. Reçitatifin karşılığı "pantomim" (kelimeler yerine, beden hareketleri ile anlatım yapmak) ya da jestsel taklit oldu. (Taruskin, 2005).

Besteciler, geleneksel reçitatif formunu yeniden canlandırdılar ancak, reçitatif, daha belirgin bir şekilde eski opera formunda (örneğin da capo ariası, monolitik korolar) ve arka planda daha belirgin bir orkestrasyonla kullanıldı. Bu, müzikal anlatımın bir tür "geleneksel" ve "yenilikçi" bir birleşimi oldu. Reçitatif daha soyut ve deneysel bir şekilde ele aldılar. Reçitatif, her zaman melodik bir gelişim izlemek zorunda kalmadı, aksine, daha dramatik ve duygusal bir ifade amacı taşıdı. Artık daha fazla ton dışı sesler, dodekafoni (on iki ton müziği) ve özgür ritmik yapılarla desteklenen reçitatifler vardı. (Taruskin, 2005).

Schoenberg, 20. yüzyılda reçitatif modernist bir bakış açısıyla yeniden ele almış ve geleneksel formların ötesine geçerek daha özgür bir anlatım tarzı geliştirmiştir. Özellikle dodekafoniği (on iki ton yöntemi) kullanarak, melodik ve armonik özgürlükler sağladı. Ayrıca A tonal ezgiler kullandı. Schoenberg'in reçitatif kullanımı, soyut ve dramatik bir biçim alır. Bunların yanında Schönberg, modern müzik diline özgü Sprechstimme (melodiye bağlı kalınarak konuşur tarzda söylemek) tekniğini kullanmıştır. Schönberg'in yaklaşımı, reçitatifte köklü bir kırılma yaratmış ve şarkı söyleme ile konuşma arasındaki farkı bulanıklaştırmıştır.

Arnold Schönberg'in 1912 tarihli Pierrot Lunaire, Op. 21 adlı eseri, 20. yüzyıl müziğinde hem teknik hem de ifade açısından dönüm noktası olarak kabul edilir. Albert Giraud'nun şiirlerinden uyarlanan bu eser, soprano, flüt (pikolo), klarinet (bas klarinet),

keman (viola), viyolonsel ve piyano için yazılmış 21 kısa parçadan oluşur. Schönberg, bu yapıtında vokal partiyi geleneksel şan tekniğinden ayırarak “Sprechstimme” adı verilen konuşur gibi şarkı söyleme yöntemini kullanır. Bu teknik, Barok dönemin serbest ritimli reçitatif anlayışını çağrışırsa da, tonaliteden uzak yapısıyla modernist bir ifade biçimi sunar. Eserde anlatıcı rolündeki vokalist, Pierrot karakterinin ay ışığıyla deliliğe sürüklenen hayal dünyasını dile getirir. Melankoli, grotesk imgeler, ölüm ve aşk gibi temaların işlendiği eser, anlatı ile müziğin birleştiği atonal bir monodram olarak reçitatifin 20. yüzyıldaki evrimine çarpıcı bir örnek teşkil eder. (<https://www.youtube.com/watch?v=vxyN0qJvZOg&list=PL5vjgX1ot9daNvHXGGr6kfWUdEUz7cAND>).

Arnold Schönberg’in “Pierrot Lunaire” adlı eserinde kullandığı vokal anlatım, Barok dönem reçitatifinden hem teknik hem de estetik açıdan belirgin biçimde ayrılır. Barok reçitatif, tonal bir merkez etrafında şekillenirken ve genellikle basit bir basso continuo eşliğine dayanırken, “Pierrot Lunaire” atonal bir yapıya sahiptir ve karmaşık, bağımsız bir oda müziği eşliği ile seslendirilir. Schönberg’in kullandığı “Sprechstimme” tekniği, Barok reçitatifteki belirli perdeye dayalı melodik söyleyişten farklı olarak, konuşma ile şarkı arasında bir ifade biçimi sunar; burada ses, belirli bir notadan başlayarak serbestçe yükselip alçalır. Ritmik yapı da bu farkı pekiştirir. Barok reçitatif genellikle serbest ritimli olsa da kadanslarla yönlendirilirken, “Pierrot Lunaire” de hem sabit ölçü sistemi hem de konuşma ritmine dayalı esneklik birlikte kullanılır. Ayrıca Barok reçitatifler, çoğunlukla sahnede olayları aktarmaya hizmet ederken, Schönberg’in anlatımı içsel bir dünyayı, psikolojik derinlikleri ve duygusal çatışmaları dışavuran bir monolog niteliği taşır. Bu yönleriyle “Pierrot Lunaire”, reçitatifin tarihsel evriminde, Barok geleneğin ötesine geçerek modernist anlatım biçimlerine öncülük eder.

5. BULGULAR

Barok, Klasik, Romantik ve Modern dönemlerde reĉitatifin icrası, hem müzikal hem de dramatik bağlamda farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. Barok dönemde reĉitatif, özellikle konuşma diline yakın bir dramatik ifade aracı olarak kullanılmıştır. Secco reĉitatif türünde icracılar, metnin doğal aksan yapısına uygun şekilde esnek bir tempo ve nüans kullanarak adeta konuşur gibi söylerlerdi. Tempo rubato, artikülasyon ve doğaçlama unsurları ön plandaydı. Accompagnato reĉitatif ise orkestra eşliğiyle daha dramatik ve zengin bir anlatım sunardı. Bu dönemde Monteverdi ve Handel gibi besteciler, özellikle kelimelerin duygusal etkisini güçlendirmek adına disonanslara ve ifade özgürlüğüne yer vermiştir.

Klasik dönemde reĉitatifin doğaçlamaya dayalı karakteri azalırken, yapısal düzen ve dramatik netlik önem kazanmıştır. Gluck'un reformları, müzik ve sahne arasında daha sıkı bir ilişki kurulmasına öncülük etmiş, icracılardan metnin anlaşılabilirliğini bozmadan, kontrollü bir tempoyla ve orkestra ile senkronize bir biçimde söylemeleri beklenmiştir. Mozart'ın eserlerinde ise hem secco hem accompagnato reĉitatifler kullanılmış; bu bölümler, dramatik geçişleri sağlamak için işlevsel hale getirilmiştir. Bu dönemde reĉitatif, özgür doğaçlamadan ziyade yapılandırılmış anlatımın bir parçası haline gelmiştir.

Romantik dönemde reĉitatifin sınırları belirsizleşmiş, şarkı söyleme biçimi konuşma kadar etkileyici hale getirilmiştir. Bel canto etkisiyle melodik yapı öne çıkmış, reĉitatifler bile duygusal yoğunlukla söylenmiştir. İracılar özellikle metnin duygusal yükünü vurgulamak adına geniş dinamik aralıklar, legato geçişler ve dikkatli frazlamalar kullanmışlardır. Bellini ve Verdi gibi bestecilerde bu eğilim net şekilde görülür. Wagner'in müzik dramında ise geleneksel reĉitatif ve arıaların ayrımı tamamen ortadan kalkmış, müzik sürekli ve dramatik bir akış içinde gelişmiştir. Bu durum, icracıdan hem yüksek teknik beceri hem de sahne üzerinde bütünsel dramatik içtenlik talep etmiştir.

Modern dönemde ise reĉitatif kavramı biçimsel sınırlarını tamamen zorlamıştır. Schönberg'in geliştirdiği sprechstimme gibi tekniklerle icracı, belirli bir perdeye sabitlenmeden, konuşur gibi ama müzikal doğrulukla söylemek durumunda kalmıştır. Bu tür eserlerde dramatik ifade geleneksel anlamından uzaklaşmış, soyut ve çoğu zaman psikolojik bir anlatı biçimine evrilmiştir. Metin-müzik ilişkisi daha içsel, kırılğan ve deneysel hale gelmiş; icracıdan hem çağdaş notasyonlara hâkimiyet hem de teatral derinlik beklenmiştir. Böylece her dönemde reĉitatif, müzik ile söz arasındaki bağın yeniden

tanımlandığı bir alan olmuş, icracılar bu ilişkiyi dönemin estetik anlayışına göre yeniden kurmakla yükümlü olmuştur.

Barok, Klasik, Romantik ve Modern dönemlerde reĉitatif icrasında apojatür ve süslemelerin uygulanışı, dönemin stilistik anlayışına ve dramaturjik gereksinimlerine göre değişir.

Barok dönemde, özellikle secco reĉitatiflerde, apojatür genellikle uzun, ölçüyü geciktiren ve melodik gerilim yaratan biçimde uygulanır. Süslemeler (tril, mordant, grupetto) ise metnin duygusal içeriğine göre doğaçlamayla eklenir, ancak aşırıya kaçılmamalıdır.

Klasik dönemde apojatürler daha kısa, nota değerinin yarısı kadar ve genellikle ölçü içi olarak çalınır. Süslemeler daha az serbesttir ve bestecinin yazdıklarına sadık kalmak önem kazanır.

Romantik dönemde apojatürler yine ölçü içi kullanılır, fakat daha duygusal ve dramatik yorumlarla ifade edilir. Süslemeler yazılıdır ve bestecinin talimatlarına birebir uyulmalıdır.

Modern dönemde, geleneksel süslemeler yerine sesin ritmik, perde dışı ve dramatik kullanımı ön plandadır. Burada apojatür ya da klasik süsleme değil, konuşma ve müzik arasında bir ifade yer alır. Tüm dönemlerde, süslemelerin uygulanışında metnin anlamı, duygusal içeriği ve bestecinin estetik yönlendirmeleri temel alınmalı, icracı hem teknik ustalıkla hem tarihsel bilinçle yaklaşmalıdır.

Aşağıda sunulan tablolar ve bunlara ilişkin açıklamalar, bu çalışma kapsamında tarafımdan özgün olarak hazırlanmıştır.

5.1. Reçitativin Dönemlere Göre Değişimi

Tablo 5.1. Reçitativin Dönemlere Göre Değişimi

Dönem	Özellikleri	Temsilciler / Örnek Eserler
Barok (1600–1750)	- Reçitativ, operanın anlatı bölümüdür. - Secco Reçitativ ve Accompagnato Reçitativ formları geliştirdi. - Konuşma ritmine yakın, melodik olmayan yapıdadır. - Metin ön plandadır.	- Jacopo Peri–Euridice (1600) - Claudio Monteverdi–L'Orfeo (1607)G.F. - Handel–Giulio Cesare(1724)
Klasik (1750–1820)	- Reçitativ, dramatik işlev açısından geri planda kaldı. - Opera buffa'da doğal diyaloglara yer verildi. - Reform operalarında Accompagnato Reçitativ tercih edildi. - Secco Reçitativ az kullanıldı. - Denge, düzen ve sadelik ön planda.	- C.W. Gluck – Orfeo ed Euridice (1762) - W.A. Mozart – Le Nozze di Figaro(1786) - J. Haydn – Armida (1784)
Romantik (1820–1900)	- Aria ile Reçitativ arasındaki ayrım bulanıklaştı. - Orkestral bütünlük içinde dramatik anlatım sağlandı. - Sürekli müzikal yapı yaygınlaştı. - Reçitativler psikolojik derinlik taşıyor.	- V. Bellini – Norma(1831) - G. Verdi – La Traviata (1853) - R. Wagner – Tristan und Isolde(1865)
Modern (1900–Günümüz)	- Geleneksel Reçitativ terk edildi. - Reçitativ-Arya geçişlerinde Sprechstimme gibi teknikler kullanıldı. - Deneysel, serbest formlar öne çıktı. - Anlatımı ironikleştirir, klasik Reçitativi bilinçli şekilde bozar.	- A. Schönberg – Pierrot Lunaire(1912) - I. Stravinsky – The Rake's Progress(1951) - L. Berio – Recital I (1972)

5.1. numaralı tabloda yer alan Reçitativin dönemsel değişimine dair açıklamalar aşağıda yer almaktadır.

Reçitativin tarihsel gelişimi, müziğin anlatım biçimlerinin evrimine paralel olarak işlevsel ve yapısal dönüşümler geçirmiştir. Özellikle Barok dönem (1600–1750), reçitativin biçim kazanmasında belirleyici bir evredir. Bu dönemde, operanın anlatı yükünü taşıyan başlıca ifade aracı haline gelen reçitativ, secco ve accompagnato olmak üzere iki türde gelişmiştir. Secco reçitativ, basso continuo eşliğiyle, konuşma ritmine yakın ve melodik olmayan yapısıyla metni açık ve dramatik biçimde sunmaya odaklanmıştır. Accompagnato reçitativ ise daha yoğun orkestral eşliklerle duygusal etkiyi artırmayı hedeflemiştir.

Monteverdi, Peri ve Caccini gibi besteciler, Antik Yunan trajedisinden esinle bu türü tiyatral bir anlatı aracı olarak kullanmışlardır.

Klasik dönemde Gluck'un reformlarıyla birlikte secco reĉitatif geri planda kalmış, orkestrayla daha uyumlu accompagnato biĉimi öne çıkmıştır. Bu anlayış, söz-müzik bütünlüğünü artırmayı ve dramatik sürekliliği sağlamayı hedeflemiştir.

Romantik dönemde ise reĉitatif ve aryalar arasındaki sınırlar bulanıklaşmış, orkestrasyonun gelişimiyle anlatım daha lirik ve duygusal bir nitelik kazanmıştır. Reĉitatif, karakterlerin iç dünyasını yansıtan bir ifade biĉimine dönüşmüştür.

Modern dönemde geleneksel reĉitatif anlayışı Schönberg'in Sprechstimme gibi teknikleriyle yerini deneysel yaklaşımlara bırakmıştır. Bu dönemde reĉitatif, ritimsel esneklik ve yeni ses olanaklarıyla soyut anlatıların taşıyıcısı haline gelmiştir.

5.2. Dönemlere Göre Reĉitatif Söylerken Dikkat Edilmesi Gerekenler

Tablo 5.2. Dönemlere Göre Reĉitatif Söylerken Dikkat Edilmesi Gerekenler

Dönem	Söylerken Nelere Dikkat Edilmeli?
Barok	- Konuşur gibi söyleyin. - Tempo rubato (esnek tempo) kullanın. - Doğaçlamaya açık olun. - Kelimelere anlam kazandırmak için vurgulara dikkat edin. - Artikülasyon net olmalı.
Klasik	- Diksiyon net olmalı. - Sabit ve kontrollü bir tempo kullanılmalı. - Orkestra ile tam uyum sağlayın. - Aşırı dramatizasyondan kaçınmalı.
Romantik	- Duyguyu sesinizle yansıtın. - Legato söyleyiş ve geniş dinamik aralıklar kullanın. - Metnin duygusal içeriğine uygun renkli ifade geliştirin.
Modern	- Gerekirse konuşma-şarkı arası teknikler (Sprechstimme gibi) kullanın. - Ritmik doğruluğa dikkat edin. - Notasyondaki çağdaş işaretleri iyi çözümleyin. - Soyut ve içe dönük ifadeye açık olun.

Aşağıda, 5.2. numaralı tabloda yer alan dönemsel reĉitatif icrasına ilişkin dikkat edilmesi gereken unsurlar açıklanmaktadır.

Reĉitatifın icrası, her dönemin estetik anlayışına göre farklılık göstermektedir. Özellikle Barok dönemde, reĉitatif operanın anlatı yükünü taşıyan temel öğelerden biri olarak öne çıkar. Secco reĉitatiflerde şan sanatĉısı, basso continuo eşliğiyle konuşma ritmine yakın, serbest ve doğaçlamaya açık bir şekilde icra yapar. Burada temel hedef, sözün anlamını vurgulamak ve anlatımı doğal kılmaktır. Tempo rubato kullanımı bu

dönemde yaygındır; süslemeler (trill, mordant, apojatür) icracının yorum gücüne göre şekillenir. Artikülasyonun netliği ve dramatik vurgu, anlatımın etkisini doğrudan belirler.

Besteciler, metne dayalı tiyatral anlatımı ön planda tutmuş, vokalistten retorik bir ifade beklemişlerdir. Reçitatif, bu dönemde bir konuşma sanatı gibi ele alınmış, sözcüklerin anlamı ve duygusu sese yansıtılmak istenmiştir.

Klasik dönemde icra daha ölçülü hale gelir. İcracı sabit tempo, net diksiyon ve orkestrayla uyuma dikkat etmelidir. Doğaçlama yerine kontrollü ve sade bir yorum olmalıdır.

Romantik dönemde ise reçitatif, kişisel ve duygusal bir anlatım aracına dönüşür; ses rengindeki geçişler ve dramatik ifade belirleyicidir. Arya ile bütünleşen yapısı nedeniyle melodik akıcılığı korumalı, orkestrayla uyum içinde olmalıdır. Dramatik anlatımı destekleyecek biçimde nefes, vurgu ve artikülasyona özen göstermelidir.

Modern dönemde Schönberg'in Sprechstimme gibi teknikleriyle ritmik hassasiyet, çağdaş notasyonun doğru yorumlanması ve deneysel anlatım biçimleri ön plana çıkar. Konuşma ve şarkı arasında denge kuralı; dramatik anlatımı ses efektleri, ses rengi ve artikülasyonla desteklemelidir. Anlatımda soyutluk ve teatral ifade ön plandadır.

Her dönem reçitatif farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Ancak Barok dönem, doğaçlama serbestliği ve söze dayalı anlatımıyla reçitatif sanatının temelini oluşturmuştur.

5.3. Reçitatif İcrasında Dönemsel Apojatür ve Süsleme Farklılıkları

Tablo 5.3. Reçitatif İcrasında Dönemsel Apojatür ve Süsleme Farklılıkları

Dönem	Apojatür Nasıl Yapılır?	Süslemeler Nasıl Yapılır?	Nelere Dikkat Edilmeli?
Barok	Nota öncesinde, uzun ve baskılı (genellikle ölçü dışı).	Doğaçlamaya açık; trill, grupetto, mordant gibi süslemeler serbestçe eklenir.	Metnin duygusuna uygun doğaçlama yapılmalı, abartıya kaçılmamalı.
Klasik	Daha kısa ve ölçü içi; genellikle nota süresinin yarısı kadar.	Çoğu süsleme besteci tarafından yazılmıştır; sade ve ölçülü süsleme tercih edilir.	Bestecinin yazdıklarına sadık kalınmalı; aşırı süslemelerden kaçınılmalı.
Romantik	Ölçü içi ve dramatik; duyguyu yoğunlaştırmak için güçlü vurgularla yapılır.	Süslemeler çoğunlukla notaya yazılmıştır; dramatik ifade ön plandadır.	Süslemeler duygusal ifade içindir, doğaçlamadan çok yazılı süslemelere bağlı kalınmalıdır.
Modern	Geleneksel apojatür yoktur; yerine konuşmaya yakın, ritmik ses kullanımı tercih edilir.	Geleneksel süslemeler yerine glissando, sesli konuşma (Sprechstimme) gibi teknikler kullanılır.	Bestecinin modern notasyonuna ve özel talimatlarına dikkatle uyulmalıdır.

5.3 Reçitatif İcrasında Dönemsel Apojatur ve Süsleme Farklılıkları tablosuna dair açıklamalar aşağıda yer almaktadır.

Barok Dönem, apojatür ve süslemelerin en serbest ve doğaçlamaya açık şekilde kullanıldığı dönemdir. Apojatur genellikle uzun, ölçü dışı ve baskılı bir geçici nota olarak kullanılır; bu notalar dramatik vurgu işlevi görerek metnin anlamını destekler. Trill, grupetto, mordant gibi süslemeler, besteci tarafından çoğunlukla yazılmadan yorumcuya bırakılmıştır. Ancak tüm bu doğaçlamalarda temel ilke, metnin duygusal ve dramatik içeriğine hizmet etmektir. Claudio Monteverdi gibi bestecilerin eserlerinde, teknik beceriden çok anlatım ön plana çıkar; secco reçitatiflerde süslemeler konuşma doğallığını bozmadan uygulanmalıdır. Barok dönem, icracının yaratıcı yorumuna en çok olanak tanıyan ve süsleme sanatının zirve yaptığı dönemdir.

Klasik Dönemde süslemeler ölçülü ve önceden yazılmıştır; doğaçlama sınırlıdır. Apojatur kısa ve ölçü içidir. Sadelik, denge ve besteciye bağlılık ön plandadır.

Romantik Dönemde süslemeler, duygusal yoğunluğu artırmak için kullanılır. Apojatur vurgulu ve melodik çizgiye entegre biçimdedir. Doğaçlama yerine yazılı ifadeye bağlı dramatik etki önceliklidir.

Modern Dönemde geleneksel süslemeler yerini, ritmik doğruluk içeren çağdaş tekniklere (sprechstimme, glissando, vokal efektler) bırakmıştır. İcracıdan, özgün notasyonları teknik hassasiyetle aktarması beklenir.

6. SONUÇ

Barok dönemden Modern döneme kadar olan süreç içerisinde reĉitatifin evrimi, her dönemin estetik ve dramatik anlayışlarına paralel olarak şekillenmiştir. Özellikle Barok dönemde, reĉitatif, dramatik anlatımın en önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Dönemin öncü bestecileri olan Monteverdi, Caccini ve Peri, Antik Yunan trajedisini yeniden canlandırma arzusu ile, müziğin söze hizmet ettiği bir ifade biçimi olarak reĉitatifi yeniden yapılandırmışlardır. Bu anlayış doğrultusunda geliştirilen secco reĉitatif (yalın continuo eşliğiyle söylenen) ve accompagnato reĉitatif (tam orkestra eşliğiyle desteklenen) stilleri, dramatik içeriğe göre seçilerek kullanılmıştır. Reĉitatifin bu dönemki işlevi, sadece anlatımı sürdürmek değil, aynı zamanda karakterlerin duygu durumlarını yansıtmak ve sahnedeki aksiyonu yönlendirmektir. Palisca ve Hammond'un da belirttiği üzere, Barok müzikteki retorik sanat anlayışı ile reĉitatifin dramatik yapısı arasında doğrudan bir ilişki vardır. Sözlerin müzikal biçimle nasıl uyum içinde sunulacağı, besteciler için önemli bir mesele haline gelmiş, böylece reĉitatif, Barok müzikte estetik ve anlatı gücünün temel bileşeni olarak öne çıkmıştır.

Klasik dönemde, Gluck'un reformist yaklaşımı ve Mozart'ın dramatik sezgisiyle reĉitatif daha bütüncül bir anlatı aracına dönüşmüştür. Gluck, aria ile reĉitatif arasındaki keskin ayrımı ortadan kaldırarak, sahne üzerinde dramatik sürekliliği sağlamıştır. Mozart ise reĉitatifi yalnızca geçiş bölümü olarak değil, karakter psikolojisini açığa çıkaran bir ifade aracı olarak kullanmış; bu anlayış, Taruskin'in de vurguladığı gibi, reĉitatifi dramatik yapının temel öğelerinden biri haline getirmiştir.

Romantik dönemde ise Bellini gibi besteciler, reĉitatifi daha melodik ve lirik bir biçimde ele alarak, duygusal yoğunluğu ön plana çıkarmışlardır. Orkestra eşliğinin daha belirgin hale gelmesi, karakterlerin iç dünyalarının daha derinlikli biçimde sunulmasına olanak sağlamıştır.

Modern döneme gelindiğinde, Arnold Schönberg'in Sprechstimme tekniği, geleneksel Reĉitatif anlayışını köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu teknik, konuşma ile şarkı söyleme arasındaki sınırı belirsizleştirerek, modern dramatik anlatımın yeni biçimlerine zemin hazırlamıştır. Reĉitatif, bu dönemde yalnızca müzikal değil, aynı zamanda teatral bir ifade biçimi olarak yeniden tanımlanmıştır.

Bu bilgilerin ışığında, reçitatifin tarihsel evrimi, her dönemin estetik ve anlatı gereksinimlerine uygun biçimde ekillenmi; Barok dönemin monodik temellerinden, Klasik dönemin dramatik sürekliliğine, Romantik dönemin lirik yoğunluğuna ve Modern dönemin deneysel formlarına kadar gelişerek müzikte sözle anlatımın gücünü artırmıştır.

Gelecekte yapılacak çalışmalar, farklı dönemlere ait eserlerdeki reçitativ pasajlarının detaylı analizine odaklanarak, bu evrimin stilistik boyutlarını daha net ortaya koyabilir. Ayrıca İtalyan, Fransız ve Alman gelenekleri arasındaki yaklaşımların karşılaştırmalı incelenmesi, bu formun tarihsel ve kültürel çeşitliliğini anlamamız açısından değerli olacaktır.



KAYNAKLAR

- Aydın B ke, İpek Mine Sonakın (2021). *Müziği Yratanlar, Barok Dönem*, Epsilon Yayınevi
- Aydın B ke, (2021), *Bach, Yaşanı Ve Eserleri* Can Sanat Yayınları
- Bekker, P. Q. E., Jr. (1992). *The Baroque Era: The Life, Times, & Music Series*. New York: Friedman/Fairfax Publishers.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy*. London, 1773.
- Bukofzer, M. R. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2019). *A History of Western Music* (10th ed.). New York & London: W. W. Norton & Company.
- Carl, K. H., & Charles, V. (2009). *Baroque Art* (G. Roth,  ev.). New York: Parkstone Press International.
- Coffin, B. (1989). *Historical Vocal Pedagogy Classics*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- Cohen, M. (2017). *The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart*. Princeton: Princeton University Press.
- Fisher, B. D. (2003). *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- Grout, D. J., & Williams, H. W. (2003). *A Short History of Opera* (4th ed.). New York: Columbia University Press.
- Heller, W. (2014). *Music in the Baroque*. In W. Frisch (Ed.), *Western Music in Context: A Norton History* (pp. X–XX). Princeton: W. W. Norton & Company.
- Lewis, A., & Fortune, N. (Eds.). (1975). *New Oxford History of Music: Volume V, Opera and Church Music 1630–1750*. Oxford: Oxford University Press.

- Lewis, S. (2016). *Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance*. New York: Routledge.
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Parker, R. (Ed.). (1994). *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Penguin Books. (1979). *How to Recognize Art*. Macdonald Educational Ltd.
- Price, C. (Ed.). (1993). *The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1660* (Man & Music Series, Vol. 3). Houndmills, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Stark, J. A. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music: Volume 1 - Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music: Volume 2 - Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music: Volume 4 - Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini: Sein Leben und seine Opera* (K. Michaelis, Çev.). Adliswil: Albert Kunzelmann.
- Williams, P. (2007). *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://libgen.is/>

(<https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0134.xml>)