

Özgün Makale

# Literatürdeki Tartışmalar Işığında “Müzik Cümlesi”<sup>1</sup> “Musical Phrase” in the Light of Music Literature<sup>2</sup>

M. Erdem ÇÖLOĞLU\*

## Öz

Müzik hakkında konuşurken ister yorumcu ister besteci ister araştırmacı olsun bütün müzisyenlerin sıkça kullandığı ‘müzik cümlesi’ kavramı, bu yaygınlığına rağmen oldukça muğlak bir kavramdır. Kavramın Türkçe bağlamında yarattığı ilk sorun çeviriden doğar; Türkçe kaynaklarda ‘cümle’ terimi çoğunlukla İngilizce ya da Fransızca kaynaklardaki ‘*phrase*’ teriminin karşılığı olarak kullanılmıştır. Ancak ‘*phrase*’ sözcüğü, gramer ve müzik alanlarda farklı bütünleri işaret eder; ayrıca müzik alanında, tarih boyunca bu terimin gösterdiği bütün, farklı yazarlar tarafından farklı özelliklerle tanımlanmıştır. 18. yüzyıl müzik yazarlarının sıkça kullandığı Almanca ‘*Satz*’ sözcüğünün ve İngilizce çalışmalarda kullanılan ‘*sentence*’ sözcüğünün de Türkçeye ‘cümle’ olarak çevrilmesi, Türkçe terminolojinin oluşma sürecini güçleştirir. Temel sorunlardan bir diğeri ‘cümle’ olarak çevrilen terimin bir gruplama düzeyini ya da bir içeriği gösterdiği konusundaki belirsizliktir. Müzik araştırmacıları *phrase* ile tanımlanan gruplamayı bazen içerik üzerinden anlam, hüküm ve düşünce gibi kavramlara vurgu yaparak, bazen de yapısal özellikler yoluyla tanımlamayı tercih eder. Genelde bu terime referansla tanımlanan kalış/kadans olgusunun kapsamı ve *phrase*/cümle ile ilişkisi de oldukça tartışmalıdır. 18. yüzyıldan bu yana müzik adamları birbirleriyle örtüşen ya da ayrışan ifadelerle, benzetmelerle, referanslarla ve kendi bestecilik deneyimlerinden hareketle *phrase*, *period*, *Periode* ve *Satz* gibi farklı düzeylerde gruplamaları ve kalış türlerini tanımlamıştır. 20. yüzyılda dahi bu terminolojinin neredeyse tümüyle 18. ve 19. yüzyıl repertuarıyla sınırlı kullanımı, bu terimlerin bir üsluba ait ve bu üslupla sınırlı yapısal bir tasarımı göstermekle sınırlı olup olmadığını da tartışmaya açar. Yaklaşım farklılıkları, terminoloji çoğulluğu ve farklı diller arasında çeviri, müzik cümlesinin tanımlanmasını güçleştirir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzikte Yapı, Müzik Cümlesi, Dil-Müzik İlişkisi.

## Abstract

Despite its wide use among performers, composers, or music researchers, it is hard to claim a consensus on the musical phrase's definition and its Turkish translation. In music, the word

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 27.08.2021, makale kabul tarihi: 24.10.2021.

<sup>2</sup> Bu çalışma kapsamında ‘*phrase*’ sözcüğünün müzik alanında ‘cümle’ olarak çevrilmesi tartışılacak olsa da bu çevirinin alanda yaygın kabulü nedeniyle çalışmanın İngilizce başlığı ‘Musical Phrase’ olarak belirlenmiştir.

\* Doç. Dr., Müzik Bölümü, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği ASD, MSGSÜ Devlet Konservatuarı. erdemcologlu@gmail.com , ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8486-3548>.



'phrase' is generally translated as 'cümle', despite its diverse definition and usage by English and French music writers throughout history. Grammatically, the French 'phrase' and its English counterpart represent different layers of syntactical structure. Additionally, the multifaceted German word 'Satz', abundant in 18th-century treatises, and the term 'sentence' in English sources are also translated as 'cümle'. These translations complicate the process of creating a clear Turkish terminology. Besides, another significant issue that the 'musical phrase' reveals is the ambiguity on whether it defines a level in the grouping structure or a unit of musical meaning. Some music researchers defined the musical phrase based on sense, verdict, or idea, while others described it through its structural features. By the way, generally having an essential place in the definition of the musical phrase, the harmonic cadence also reveals many discussions. From the 18th century on, music pedagogues, composers, and theoreticians have defined the different grouping levels, such as phrase, period, *Periode* or *Satz*, and cadence, matching up with others through their own experiences and points of view or sometimes contradicting. Even in the most actual works, its use remains limited chiefly to the analyses of 18th and 19th-century repertory, an abundance that engenders debates over its dependence on a specific style. Diversity in approaches, terminological choices, and translational ambiguities make it hard to reconcile the definition of both terms.

**Keywords:** Structure in Music, Musical Phrase, Language-Music Relation.

## Giriş

Müzik ile dil arasındaki ilişki Antik Yunan dönemine kadar uzanır. Antik Yunan kültüründe müzik ile şiirin ayrılmazlığı, Orta Çağ boyunca vokal türlerin yaygınlığı, 18. ve 19. yüzyıllarda müziğin, dil gibi bir iletişim ortamı olarak değerlendirilmesi, müzik alanında betimlemelerin ve saptamaların çoğunlukla dil alanından haritalama yoluyla yapılmasına neden olmuştur. Ayrıca 20. yüzyıla kadar müzik parçalarına yönelik özgün bir terminolojinin geliştirilmemiş olması iki alan arasındaki haritalamanın bir diğer nedenidir (Baker, 1976, s. 3). 18. yüzyıldan itibaren yapı gruplamada bir düzeyi gösteren Fransızca/İngilizce *phrase* ve Almanca *Satz* (ve *Absatz*)<sup>3</sup> sözcükleri müzik yazılarında yer bulmaya başlar (Wason, 2008, s. 57). Ancak tarih boyunca müzik yazarlarının bu terimleri farklı yaklaşımlarla ve farklı düzeyleri, içerikleri tanımlamak için kullanması, 'müzik cümlesi' olarak tanımlanacak bütünün tanımı ve özellikleri konusunda bir belirsizlik yaratır.

Çalışmanın ilk bölümünde 18. yüzyıldan günümüze farklı yazarların bu alanda ürettikleri terimler ve geliştirdikleri yaklaşım karşılaştırmaları değerlendirilecektir. Dilbilim açısından cümle olgusuna kısaca değindikten sonra müzik cümlesinin sentaktik ve semantik bütünlüğü tartışılacaktır. Müzik cümlesi olgusunun 18. ve 19. yüzyıl üsluplarıyla ilişkisinin ele alınmasının

<sup>3</sup> Farklı yazarlarda kimi zaman örtüşen, kimi zaman farklılaşan yapıları ya da içerikleri gösteren *phrase*, *Satz*, *Absatz* ve benzeri terimlerin birbiriyle ilişkisi bu çalışmanın merkeze aldığı ve tartıştığı temel konulardan biri olduğu için, tarihsel sürecin inceleneceği çalışmanın ilk bölümünde bu sözcükler Türkçeye çevrilmeden, italik olarak gösterilecektir. Çalışmanın sonuç kısmında bu terimlerin Türkçe 'müzik cümlesi' terimi ile ilişkisine değinilecektir.

Ancak metnin kavranmasına yardımcı olmak amacıyla bu kavramların dil bilgisindeki karşılıkları şu şekilde özetlenebilir: İngilizce dil bilgisinde *phrase* bir cümlenin [sentence] alt parçalarını gösterir (bkz. dipnot 72); Fransızca *phrase* ise cümle anlamına gelir (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phrase/60532>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021; <https://www.fransizcasozluk.net/index.php?q=phrase>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). *Satz* (çoğulu *Sätze*), dil bilgisinde 'cümle' anlamına gelir; müzikte ise makale içinde değinileceği gibi cümle ya da bölüm anlamında kullanılır. *Satz*, bir bakıma bir bütün oluşturma eylemini ve bu eylemle oluşmuş olan bütünü gösteren bir terimdir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/satz>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). *Absatz* ise 'paragraf, paragraf başı' şeklinde çevrilir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/absatz>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). Riepel ve Koch'un bu terimi bir *Periode*'nin başındaki cümleler için kullandıkları söylenebilir. Ama *Absatz*'ın 'giriş cümlesi' olarak çevrilmesi çok doğru olmaz, zira bu yazarların çalışmalarında bir *Periode*'nin sadece ilk grubu değil, son grubun (*Schlussatz*) dışında kalan tüm gruplar bu terimle tanımlanır.



ardından, çalışmanın sonuç kısmında geleneksel tanımların açık bıraktığı ve çeliştiği noktaları giderecek bir tanım ve yaklaşım önerilecektir.

## 18. ve 19. Yüzyıllarda Müzik Yapısına Yönelik Terminoloji

'Phrase' sözcüğünün müzik yazınındaki ilk kullanımlarından biri François Couperin'in 1722 tarihinde yayımlanan *Üçüncü Klavsen Parçaları*<sup>4</sup> kitabının girişinde yer alır. Couperin bu terimi *période*'ların diziliminden oluşan ve tam kadansla (TK)<sup>5</sup> biten bütünlükleri tanımlamak için kullanır (Abromont, 1001, ss. 526, 546). Almancada 'Satz' ve 'Absatz' sözcüklerinin müzik alanında yaygınlaşması aynı yüzyıla denk gelir. Joseph Riepel 1752-1768 yılları arasında yazdığı kompozisyon eğitimi amaçlı *Bestecilik Sanatının Temelleri*<sup>6</sup> adlı kitabında ezgi yapısını *Satz*, *Absatz* ve *Einschnitt*<sup>7</sup> gibi terimlerle açıklar (Baker, 1976, s. 4; Zbikowski, 2002, ss. 292-293). 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzik biçimi alanındaki çalışmalarda Alman yazarların üretimi daha belirgindir, bu nedenle çalışmada ilk olarak Alman terminolojisi ele alınacaktır.

Riepel, uzunluğu en az dört ölçü olan birimleri *Absatz* olarak tanımlar. Baker, "Heinrich Koch ve Ezgi Kuramı"<sup>8</sup> başlıklı makalesinde Riepel'in bu terimini İngilizceye 'complete phrase' şeklinde çevirir; Riepel'in *Einschnitt* ile tanımladığı iki ölçülük birimler için de 'incise'<sup>9</sup> sözcüğünü kullanır (1976, s. 6). Zbikowski, Riepel yorumunda *phrase* ile *Absatz*'ı eşleştirir, ama *Satz*'ın da aynı anlamda kullanıldığını belirtir; *Einschnitt*'i ise 'subphrase'<sup>10</sup> şeklinde çevirir. Riepel'e göre, bir *Einschnitt* genelde dört ölçüden kısadır ve tamamlanmış bir armonik yürüyüş içermez, dolayısıyla mutlak bir tamamlanma etkisi yaratamaz (Zbikowski, 2002, s. 293). Riepel'in çağdaşı Johann Kirnberger, dil ile açık paralellikler kurarak müzikte *Periode*'yi<sup>11</sup> dilde *sentence*'in dengi olarak görür;<sup>12</sup> ona göre bir *Periode*, *Abschnitt*'lerden,<sup>13</sup> *Abschnitt*'ler ise *Einschnitt*'lerden oluşur. Kirnberger *Satz* sözcüğünü kullansa da kuramı *Abschnitt* üzerine temellenir. Baker, Kirnberger çevirisinde *Abschnitt* ile *phrase* terimini eşleştirir, ancak bunların altı ila otuz iki ölçü arasında değişir olmasının terminolojik bir belirsizlik yarattığını belirtir (Baker, 1976, s. 9). Bu belirsizlik Kirnberger'in çalışmalarında başka terimlerde de ortaya çıkar, bu nedenle ardılları Kirnberger'in yaklaşımını sürdürmemiştir.

İsviçreli düşünür ve estetikçi Johann Georg Sulzer 1774 yılında yayımladığı *Güzel Sanatların Genel Kuramı*<sup>14</sup> adlı kitabında *Satz* sözcüğü ile hem besteleme eylemini hem de bunun sonucu oluşan her düzeyde müzikal bütünü tanımlar (Christensen, 1995; Baker, 1995). Heinrich

4 *Pieces de Clavecin*, Livre 3, Paris: Chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Mlle Castagnerie.

5 TK: Tam kalış. Ayrıca yazının devamındaki kısaltmaların açıklmaları YK: Yarım kalış, gTK: güçsüz Tam kalış, KK: Kırk kalış şeklindedir.

6 *Anfangsgründe zur Musikalischen Setzkunst*, Augsburg: Johann Jacob Lotter.

7 *Einschnitt*: 'Çentik', 'dönüm noktası' olarak çevrilebilir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/einschnitt>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). Bu sözcük, "kesim, biçim, kurgu" anlamlarına gelen *Schnitt* sözcüğünden türemiştir. Riepel, *Einschnitt* terimini temel düzeyde ezgisel bir birimi (motif, figür, vb.) ve bu birimler arasındaki ayrımı göstermek amacıyla kullanır.

8 Baker, N. K. (1976). "Heinrich Koch and the Theory of Melody", *Journal of Music*, Vol. 20, No. 1, pp. 1-48.

9 *Incise* sözcüğü Türkçeye 'bir şeyin yüzeyini keskin bir araç ile dikkatlice kesmek, oymak, yarmak' şeklinde çevrilebilir (<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/incise?q=incise>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021; <https://tureng.com/en/turkish-english/incise>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

10 *Subphrase*: Daha geniş bir cümlelerin [*phrase*] parçası olan bir grup, cümlecik, alt-cümle (<https://en.wiktionary.org/wiki/subphrase#:~:text=Noun,part%20of%20a%20larger%20phrase>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

11 *Periode*: Dönem, devre (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/periode>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021). Bu sözcük Fransızca (*période*) ve İngilizcede (*period*) de aynı anlama gelir, ancak müzikteki kullanımı aslında retorik alanından gelir. Retorik alanında ana önermenin [*main clause*] cümle [*sentence*] sonuna dek açık bırakıldığı cümlelere, periyodik cümle [*periodic sentence*] denir

12 Ayrıca Kirnberger her türlü ezgisel gruplamayı ritmik yapının bir parçası olarak ele alır, hatta yer yer *Rhythmus* sözcüğünü cümleyi tanımlamak için kullanır (Baker, 1976, s. 9; Kirnberger, 1779, I. cilt, 2. Kısım: 137).

13 Yine *Schnitt* sözcüğünden türemiş bir başka sözcük olan *Abschnitt*, 'bölüm', 'kısım', 'aşama' şeklinde çevrilebilir (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/abschnitt>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

14 *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Band 1 & 2), Leipzig: Weidmann.

Christoph Koch, 1802 tarihli *Müzik Ansiklopedi*'sinde<sup>15</sup> Sulzer'in retorik temelli yaklaşımı ve Riepel'in terminolojisinden hareketle *Satz* sözcüğüne teknik ilkelerle tanımlanmış bir çerçeve çizerek "mekanik kurallarına uyarak müzik yazma sanatı" olarak açıklar ve "bu kurallardan en önemli 14 tanesini listeler" (Baker, 1995, s. 128). Koch'un kuramının merkezinde *Absatz* yer alır. Koch, hem dönemin yazarları hem de ardılları için temel hareket noktası olmuş bir yazardır, bu nedenle bu çalışmada Koch'un yaklaşımı üzerinde detaylı durulacaktır.

Koch, Riepel ve Kirnberger gibi, dört ölçülük *Absatz*'ı ideal olarak tanımlar (Baker, 1976, s. 13).<sup>16</sup> Baker, Riepel yorumunda '*complete phrase*' olarak çevirdiği bu sözcüğü Koch yorumunda '*phrase*' şeklinde çevirir, ancak metnin devamında *phrase* sözcüğü *Satz* olarak da kullanılmıştır. Baker *Absatz*'ı, "tam bir düşünceyi ifade eden ancak bir *Periode*'yi sonlandıramayacak bir kesit" olarak tanımlar (Baker, 1976, s. 12).<sup>17</sup> Vasili Byros "Noktalama Şemaları ve Geç 18. Yüzyıl Sonatı"<sup>18</sup> başlıklı makalesinde *Absatz* sözcüğünü '*internal phrase*,' *Satz* sözcüğünü ise '*phrase*' olarak çevirir;<sup>19</sup> ancak kimi noktalarda *Absatz* karşılığı olarak *phrase* da kullanılmıştır (Byros, 2015, ss. 225-226). Poundie Burstein, "Yarım Kalış ve İlişkili Analitik Kurgular"<sup>20</sup> makalesinde *Absatz*'ın sözlük anlamını 'satırbaşı' (*indentation*) ya da 'eksiksiz segman' (*complete segment*)<sup>21</sup> şeklinde tanımladıktan sonra müzik alanında '*mid-section phrase*' karşılığını önerir, ancak çalışmasında *Absatz* ve diğer Almanca terimleri çevirmeden kullanmayı tercih eder (Burstein, 2015, s. 93). Üç yazarın da *Absatz*'ın içerik, konum ya da işlev yönüne yaptığı vurgu dikkat çeker.

Bir *Absatz* final armonisine göre *Grundabsatz* ve *Quintabsatz* olarak tanımlanabilir, ilki Eksen, ikincisi Çeken üzerinde tamamlanan bütünleri gösterir. Koch bu terimleri hem cümle hem de sonlarındaki kalış/kadans<sup>22</sup> için kullanmıştır (Byros, 2015, s. 226). Bu durum Koch'un yazılarının İngilizceye çevrilmesini etkilemiştir (Baker, 1995, s. 134). Yukarıda değindiğimiz terimlerin dışında Koch, kuramında bütünleri uzunluk yönünden de ele alarak, dar (*enger Satz*), birleştirilmiş (*zusammen geschobener Satz*) ve genişletilmiş (*erweiterter Satz*) gibi terimler de kullanmıştır (Baker, 1976, s. 12; Byros, 2015, s. 225).<sup>23</sup>

Koch'un kuramında bir müzik parçasındaki en yetkin yapı gruplama düzeyi olan *Periode*, farklı sayıda (ve farklı armonik hedeflere yönelen) *Absatz*'lardan ve bir *Schlussatz*'dan oluşur (Byros, 2015, s. 226). *Schlussatz* bir *Periode*'yi tamamlayabilecek yetkinlikte kalışa sahip bir yapıdır (Byros, 2015, s. 225; Burstein, 2015, s. 93; Wason, 2008, s. 59). Veljanović, Koch'un *Periode* tanımını "farklı cümlelerin [sentences] birliği, bir çeşit tamlık derecesinde sunulan bir fikir,

15 *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere.

16 Koch dört ölçülük yapılar için 'dörder' (vierer) terimini de kullanır; Koch beş ölçülük ve altı ölçülük yapılar için de 'beşer' (*fünfer*), 'altışar' (*sechser*) terimlerini kullanır. Bu terminoloji Riepel'de de görülür (Baker, 1976, s. 5, 13).

17 Ayrıca Wason, 2008, s. 59.

18 "Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata".

19 Byros ayrıca, '*Satz*' sözcüğünün İngilizceye '*sentence*' ya da '*phrase*' olarak çevrilmesinin karşılık yaratabileceğini öne sürerek yazının devamında terimlerin Almanca kullanılacağını belirtir (Byros, 2015, s. 225).

20 "The Half Cadence and Related Analytic Fictions".

21 Burstein bu tanımdaki '*complete*' (tam) sıfatını, aynı paragrafın başında *schwebender Absatz* teriminin '*incomplete segment*' şeklinde çevrilmesi nedeniyle eklenmiş olmalı.

22 Kalış/kadans kavramı en az müzik cümlesi ve ilgili kavramlar kadar tartışmalıdır. İlk tartışma, kalış sözcüğünün ezgisel, ritmik tasarımlarla farklı şekillerde kurgulanabilecek her türlü yapısal gruplamanın tamamlandığı nokta ya da sürecin ortak adı olarak kullanılması ya da tonal müzik bağlamında, fonksiyonel tonaliteyle sınırlı bir yordam olarak ele alınmasıdır. Bu çalışma bağlamında, terminolojinin üslup farklarını ve dönemi açıklamada önemli bir imkân sağladığı fikri savunulduğundan, kalış kavramı yukarıda değinilen ikinci anlamıyla yer bulacaktır. Ayrıca çalışmanın atfı yaptığı kaynaklarda gruplama sürecinin oluşmasındaki farkların İngilizce *cadence*, *closure*, *ending*, *arrival*, *structural closure* ya da Almanca *Schnitt*, *Absatz* ve *Cadenz* gibi farklı terimlerle tanımlandığı tespit edilmiştir. 'Kapanış' (*Closure*) olgusunun detaylı bir tartışması için bkz. Anson-Cartwright, M. (2007). "Concepts of Closure in Tonal Music: A Critical Study", *Theory and Practice*, Vol. 32, pp. 1-17. Bu çalışmada cadence terimi için kalış çevirisi benimsenmiştir. Bu seçim, 'kalış' sözcüğünün müzikal akışın tamamlanma sürecini 'kadans' sözcüğünden daha açık bir şekilde ifade ettiği için yapılmıştır. Ayrıca, 'kadans' sözcüğü, biçim analizindeki anlamı dışında, özel bir armonik formülü ve konçertolarda solistin solo virtüözüte sergilediği kesiti de tanımlar; kalış terimi bu çoklu kullanımı aşmak için de tercih edilmiştir.

23 Ayrıca bkz. Wagner, G. (1984). "Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs", *Archiv für Musikwissenschaft*, 41. Jahrg. H. 2, pp. 86-112.



ya da daha çok bir hissin ifadesi yoluyla bir araya gelen, özerk bir anlam içeren farklı ezgisel parçaların birliği” şeklinde çevirir (Veljanović, 2018, s. 163); bu tanımlamada *Sätze*, *sentences* olarak çevrilmiştir. Buna karşın Baker, Koch’un dile yaptığı bir referansı çevirirken Almanca *Perioden* sözcüğünü İngilizceye *sentences* olarak çevirir; alıntının devamında ise *Satz* sözcüğü hem *phrase* (*single phrase*) hem de *clause* (*separate clause*) olarak aktarılır (akt. Zbikowski, 2002, ss. 293-294). Diğer taraftan verilen örneklerden hareketle, Koch’un *Periode* bütünüünün günümüz terminolojisinde bölme ya da kesit düzeyine denk geldiği söylenebilir (Byros, 2015, s. 225).<sup>24</sup>

Koch, müzikal akışta farklı güç ve yetkinlikte durak noktalarını ‘Ruhun/Zihnin İstirahat Anları’<sup>25</sup> adını verdiği geniş bir kategoride toplar (Byros, 2015); ana tema, köprü, yardımcı tema gibi tematik kesitlerin sonunda yer alan durak noktaları için ‘Ruhun Ana İstirahat Anları’<sup>26</sup> ifadesini kullanır (Byros, 2015, s. 226). *Ruhepunct* (istirahat anı), cümle ya da benzer yapısal bir grubu kapatan özel bir örgütlenmeyi, yani günümüzde kalış/kadans terimiyle adlandırılan armonik bir süreci göstermez. Koch, *Cadenz* (kadans) terimini bir *Periode*’yi sonlandıran süreç için, sondaki *Schlußsatz* bağlamında kullanır (Byros, 2015, s. 228), ancak bir *Absatz*’ın tamamlandığı nokta için bu terimi kullanmaz.<sup>27</sup> *Grundabsatz* ve *Quintabsatz* terimlerinin hem bir yapı birimini hem de bu birimin sonundaki armoniyi tanımlaması, bir *Absatz*’ın sonundaki yapısal düzenleme için ayrı bir terim gereğini ortadan kaldırır. Bununla birlikte Koch iki *Absatz* arasındaki ayrımı *Cäsus* (durak ya da *Schnitt* -kesim-) terimiyle tanımlar; bu terim bir *Absatz*’ın kendi içindeki ayırım noktalarını tanımlamak için de kullanılır (Baker, 1976, s. 20).

Her ikisi de Çeken üzerinde bir tamamlanmayı gösterse de Koch, *Müzik Ansiklopedisi*’nde *Quintabsatz* dışında *Halbcadenz* terimini de kullanır ve iki terim birbirinden farklı tanımlar. *Halbcadenz*, günümüzdeki adlandırmayla, sergi kesitinde yer alan köprünün sonunda yer alır (Burstein, 2015, s. 94; Koch, 1802, ss. 713-716). Burstein’a göre Koch için “bir *Quintabsatz*’ın -hatta bu hususta, herhangi bir *Absatz*’ın- bir alt-kesit ayrımını gösterecek düzeyde, görece bir dinlendiricilik (*Grad der Ruhe*) sağlaması yeterlidir, kesin bir kapanış ya da stabilite duygusu yaratmasına yönelik bir beklenti yoktur”; Koch’un yaklaşımında *Quintabsätze* “gerçek yarım kalışlardan (*Halbcadenzen*) ayırt edilme eğilimi” gösterir (Burstein, 2015, s. 94).<sup>28</sup>

Yukarıdaki tespitlerden hareketle Koch’un *Cäsus*, *Schnitt*, *Grundabsatz*, *Quintabsatz*, *Halbcadenz* ve *Cadenz* terimleriyle hiyerarşik bir *Ruhepuncte* kategorisi kurduğu ve *Cadenz*’in, *Periode* düzeyinde bir bütünlüğün tamamlandığını vurgulayan bir terim olarak kullandığı belirlenir. *Cadenz-Periode* eşleşmesi, Koch’un hiyerarşik düzeylerden oluşan müzik yapısı görüşünü yansıtır. Byros’un belirttiği gibi, Koch müzikte biçimi “müzikal [yapıda] kapanışın, noktalamanın ve durakların farklı durumları arasında oluşan bilişsel bir hiyerarşi” şeklinde tanımlar (Byros, 2015, s. 224). *Cadenz*, her ne kadar sonunda yer alsın da, *Schlußsatz*’ın değil, *Absatz* ve *Schlußsatz* yapılarının oluşturduğu *Periode* birimini tamamlayan bir süreçtir.

<sup>24</sup> Koch’un kullandığı *Hauptperiode* ise günümüz sonat biçimi terminolojisinde sergi, gelişim, yeniden sergi bölmelerine denk düşer (Byros, 2015, s. 225).

<sup>25</sup> *Ruhepuncte des Geistes*.

<sup>26</sup> *Hauptruhepuncte des Geistes*.

<sup>27</sup> Byros, Berger ve Spitzer’in görüşlerini ekleyerek, Koch’un bu şekilde cümle ile kalış arasındaki ‘birlik’ ilişkisini gösterdiğini ve kalışın cümlelerin sonuna eklenmiş, ondan ayrı bir öge olarak görmediğini belirtir (Byros, 2015, ss. 228-229). Bu ‘birlik’ aslında dil alanında da gözlenebilir: Sözelimi, “bir müzik cümlesinin sonunda her zaman bir kalış bulunur mu?” cümlesinin bir ‘soru cümlesi’ olması sonundaki soru işaretinden değil, yapısından kaynaklanır; soru işareti bunun bir ‘soru cümlesi’ olduğunu ‘sadece’ gösterir. Bu nedenle, bir paralellik aranacak olursa, müzikte kalış, yazıda noktalama işaretinden daha çok yüklemle benzetilebilir. Yüklem ile kalış arasındaki benzerlik, yüklemle cümle içindeki konumundan kaynaklanmaz; yüklemle bir cümlelerin gerek-şartı olması ile 18.-19. yüzyıl müziğinde kalışın yetkin bir müzikal bütün oluşması için şart koşulması arasında kurulabilecek paralellikten doğar. Ayrıca, müzikte ‘kalıştan sonra uzama’ olarak tanımlanan ve kalıştan sonraki öğelerin de cümlelerin parçası olmasını sağlayan durumlar belirlenebilir (Usmanbaş, ss. 12-13; Caplin, 2013, ss. 87-88).

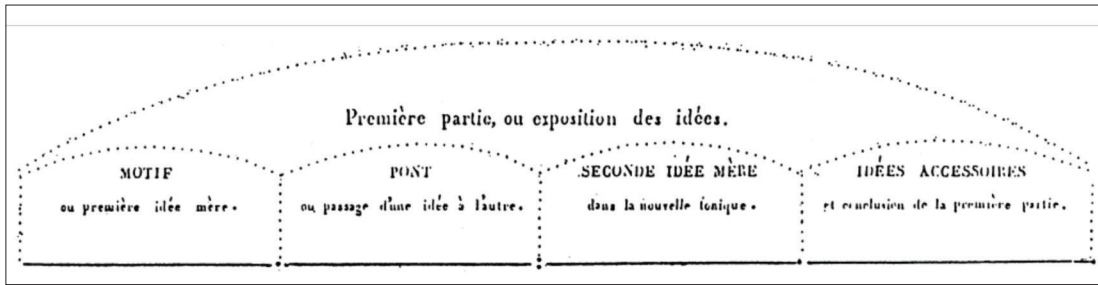
<sup>28</sup> Bu alıntıda italik yazılmış sözcükler alıntının yapıldığı yazının bu şekilde vurguladığı sözcüklerdir.

18. yüzyıl Alman yazarların aksine, Couperin *phrase*'ı *période*'lerden oluşan bir yapı olarak tanımlar. Ancak bu ilişki 19. yüzyılda değişir. Anton Reicha, 1814 tarihli *Ezgi Kitabı*'nda<sup>29</sup> *période*'u, sonuncusu TK, öncekiler YK ya da KK ile tamamlanan birkaç *phrase*'dan oluşan bir bütün olarak gösterir (Burnham, 2008, ss. 884-885).<sup>30</sup> Reicha'da *phrase*, Koch'un *Absatz*'ıyla aynı düzeyi gösterir ama bu kuramda her *phrase* bir kalışla (*cadence*)<sup>31</sup> tamamlanır. Ayrıca iki yazarın günümüzde sergi olarak adlandırılan kesite bakışı birbirinden farklıdır. Reicha 1824 tarihli *İleri Bestecilik Kitabı*'nda<sup>32</sup>, Koch'un *Hauptperiode* olarak tanımladığı kesiti, yapının ilk parçası olarak yorumlar ve 'ilk kısım' (*première partie*) şeklinde adlandırır (akt. Burnham, 2008, s.886).

	FIRST HALF		SECOND HALF	
	<i>Hauptsatz</i>	MEDIAL <i>Halbcadenzen</i> *		<i>Schlußsatz</i>
TYPE 1 (Vol. III, §45, §128)	I: GA		V: QA	V: <i>Cadenz</i> [Anhang]
TYPE 2 (Vol. III, §45, §128)	I: QA		V: QA	V: <i>Cadenz</i> [Anhang]
TYPE 3 (Vol. III, §45, §128)	I: GA	I: QA		V: <i>Cadenz</i> [Anhang]
TYPE 4 (Vol. III, §129)	I: GA	I: QA	V: QA	V: <i>Cadenz</i> [Anhang]

\**Musikalisches Lexicon* (1802), 1212.

Tablo 1 : Koch: Dört farklı *Hauptperiode* modeli (Byros, 2015, s. 227).



Tablo 2 : Reicha, *Grande Coupe Binaire*<sup>33</sup> biçiminde ilk kısım (Burnham, 2008, s. 886).

Bu terminolojik değişim iki yazarın bakış açısının ötesinde, Sulzer'den Reicha'ya uzanan süreçte sonat biçiminin evrilmesinin bir sonucudur. Sulzer, Christian Bach, Boccherini ve Haydn'ın, Reicha ise Beethoven ve Schubert'in çağdaşlarıdır. Bu çerçeveden bakıldığında terminolojik değişim aslında sonat biçiminin tarihsel gelişimini yansıtır. Burnham'a göre, 19. yüzyıl başlarında Momigny'nin *période*'ları işleve ve karaktere göre sınıflandırması ve Reicha'nın 1826 tarihli çalışmasında *période* yerine tema (*thème*) terimini tercih etmesi bu değişimin sonucudur (Burnham, 2008, s. 884). Reicha'nın, yukarıdaki tabloda görülen müzikal fikir (*idée musicale*), aksesuar fikir (*idée accessoire*), motif ve ana fikir (*idée mère*) sözcükleri, yazarın içerik/işlev belirten terimlere yönelimini gösterir. Reicha'ya göre bir müzikal fikir, "duygularımıza hitap eden, kulaklarımızı cezbeden, rahatlıkla tanınabilir ve tekrar duyma arzusu yaratan bir tema ya da motiftir" (akt. Burnham, 2008, s. 885).

<sup>29</sup> *Traité de Mélodie*, Paris: J. L. Scherff.

<sup>30</sup> Bu yaklaşım Koch'un bir ya da birkaç *Absatz*'ın ardından gelen *Schlußabsatz* ile oluşan *Periode* tasarımıyla örtüşür.

<sup>31</sup> Yazarlar 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren *cadence* terimine alternatif olabilecek yeni terimler önermezler. Bu nedenle yazının ilerleyen safhalarında *cadence* terimi Türkçe 'kalış' karşılığıyla çevrilecektir.

<sup>32</sup> *Traité de la Haute Composition*, Wien: Anton Diabelli.

<sup>33</sup> 'Sonat Biçimi' terimi 1845 tarihli çalışmasında Marx tarafından önerilen bir terimdir. Doğal olarak Reicha kitaplarında bu terimi kullanamaz ve sonat biçimini '*Grande Coupe Binaire*' terimiyle tanımlar.

Adolph Bernhard Marx, *Bestecilik Eğitimi*<sup>34</sup> adlı kitabında (1837-45) *Satz*'ı “ses ve ritim içeriği-ne bağlı olarak tatmin edici şekilde tamamlanmış ezgi” şeklinde tanımlar (akt. Burnham, 1997, s. 42). Burnham, Marx'ın biçim kuramının temelinde açık uçlu *Gang*<sup>35</sup> ile kapalı uçlu *Satz* yapılarının olduğunu, farklı yapı ve biçimlerin bu iki kavramdan hareketle tanımlandığını belirtir (Burnham, 2008, s. 888). Sulzer gibi, Marx da *Satz* terimini, dört-ölçülük bir yapı-grubu, şarki biçimlerinde bölme düzeyinde bir bütün, ya da sonat biçiminde ana tema (*Hauptsatz*), yan tema (*Seitensatz*) gibi farklı yapısal düzeyleri tanımlamak için kullanır (Burnham, 2015, ss. 887-889; 1997, s. 86; ayrıca Krubholz, 1999, ss. 124-126).<sup>36</sup>

Marx bir taraftan *Periode*'yi iki *Satz*'dan oluşan bir yapı olarak tanımlar (Burnham, 2015, s. 889), diğer taraftan *Satz* ile *Periode* arasında bir tasarım farkı olduğunu belirtir. *Satz*, bir bakıma, *Periode*'ye oranla daha gevşek ve ‘vurgulanmamış’ bir yapı, *Periode* ise daha simetrik ve kesin, ‘vurgulanmış’ bir yapıdır (Burnham, 2015, s. 889). Bundan hareketle *Satz* teriminin sentaktik bir yapı-gruplama düzeyinin dışında, özel bir tasarımı gösterdiği de öne sürülebilir: Bir parçanın *Hauptsatz*'ı *Satz* şeklinde tasarlanmış olabilir, başka bir parçada ise *Hauptsatz*, iki *Satz*'dan oluşan bir *Periode* olabilir. Marx'ın yaklaşımı özellikle sonat biçimi bağlamında çığır açıcı olmakla birlikte, *Satz* terimine yüklediği farklı anlamlar terminolojik bir belirsizlik yaratır. Ancak bu belirsizlik, öncelikle pedagojik amaçlar güden bu kuramı işlevsiz kılmaz.

Vincent D'Indy, *phrase* ve *période* terimlerini Couperin'in önerdiği şekilde kullanır.<sup>37</sup> Bir *période*, gruplardan oluşur, “Bir hareketin başladığı ve durduğu noktalar arasında kalan her ezgi parçası bir *période* oluşturur. [...] bir *période*'un sonu hareketin durmasıyla belirlenir, ama bu duruş [arrêt] sadece anlaktır ve ancak bir *phrase*'in son *période*'undan sonra bir durgu [repos] durumu teşkil edebilir” (D'Indy, 1912, ss. 36-37).<sup>38</sup> D'Indy, ‘*arrêt*’ ile ‘*repos*’ sözcükleri arasındaki farkı vurgular ve *arrêt* ile ‘*demi-cadence*’ı eşleştirir, ancak buradaki ‘*cadence*’ ifadesi armonik olmaktan çok ezgisel bir durumu anlatır (D'Indy, 1912, s. 37). D'Indy, *demi-cadence*'ı, ‘geçici durgu’ (*repos provisoire*) olarak tanımlar, *phrase* sonunda ise bir ‘mutlak durgu’ (*repos définitif*) bulunur; “her türlü ezgisel çaba, kalıpla kendini gösteren bir durgu gerektirir” (D'Indy, 1912, s. 39).

## 20. Yüzyıl Amerikan ve İngiliz Kaynaklarında Müzik Cümlesi ve Kalış Kavramları

18. ve 19. yüzyıl yazarlarının öncelikli amacı hâlen kullanımda olan bir üslubun yapısal tercihlerini pedagojik amaçlarla açıklamaktır. Bu nedenle bu yazarlar dönemlerinde yaygın olan türleri ele almış ve önceki yüzyılların üslupları, türleri ve tasarım özellikleriyle pek ilgilenmemiştir.<sup>39</sup> Sözelimi, Marx ve Reicha büyük ölçüde Beethoven ve Mozart repertuarını ele almış ve Couperin, Rameau gibi Barok bestecilere yer vermemiştir. Buna karşın bu yazarlar seçtikleri repertuvarındaki biçim özelliklerini müziğin evrensel özellikleri gibi gösterecek genellemeler yapmaktan kaçınmamıştır. Bu yaklaşım özünde dönemin Avrupa-merkezci dünya görüşünü yansıtır, ancak bu yaklaşım politik amaçlı ve dışlayıcı değil pedagojik amaçlı ve pragmatiktir. Okuyucu kitlesi

<sup>34</sup> *Die Lehre von der Musikalischen Komposition*, New York: Mason Brothers.

<sup>35</sup> *Gang*: Geçit, pasaj, yürüyüş (<https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/gang#Gang>, erişim tarihi: 28 Ekim 2021).

<sup>36</sup> Krubholz'a göre *Satz* sözcüğü dönem yazılarında “kullanıldığı bağlama göre beste, cümle, tema, melodi, bölme, kesit ve durum” gibi anlamlar kazanır (Krubholz, 1999, s. 131). Bir bakıma *Satz* terimi, 18. ve 19. yüzyıl müzik yazılarında tutarlı ve tamamlanmış her düzeyde bütün için kullanılan genel bir terimdir.

<sup>37</sup> D'Indy, dil ile çeşitli paralellikler kurar ancak konuşma dilinde bir cümle topluluğunu anlatan *période* teriminin aksine, müzikte *période*'un, müzik cümlesini (*phrase*) oluşturan bir birim olduğunu anlatır ve bunu dilde tümlec (*proposition*) ile eşleştirir (D'Indy, 1912, s. 37).

<sup>38</sup> Bu alıntıda italik yazılmış *phrase* ve *période* sözcükleri alıntının yapıldığı yazarın vurgusu değildir; üçüncü dipnotta belirtilen yaklaşım çerçevesinde bu sözcükler çevrilmeden bırakılmıştır.

<sup>39</sup> Bu noktada kitabında füg ve benzeri Barok türlere yer ayıran Vincent D'Indy bir istisna olarak görülebilir.



sınırlı bir coğrafyanın besteciliğe ilgi duyan müzisyenleri olan bu yazarların temel hedefi, bu kitlenin aşına olduğu müzik dilini ve nasıl bir müzik parçası besteleneceğini öğretmektir.

Bu yaklaşım 20. yüzyılın ilk yarısında 1750 öncesi repertuvarlara ilginin artmasıyla değişmeye başlar. 20. yüzyılın özellikle son çeyreğinde müzikte biçim üzerine çalışmalar kültürler, tarihsel dönemler ve üsluplar arası farkları göz önünde tutan, müzikte yapıyı bu bağlamda ele alan çalışmalara bırakır. Bu paradigma değişiminde 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren (bu çalışmanın ele aldığı müzik türünde) tonalitenin etkisini kaybetmesinin önemli payı vardır. Klasik ve Romantik üslupların tonaliteyle sıkı bir ilişki çerçevesinde şekillenen yapı gruplama ilkeleri, tonal olmayan repertuvar da gücünü yitirir. Ayrıca 18. ve 19. yüzyıl yazarlarının aksine, tonal repertuvar üzerine çalışan 20. yüzyıl araştırmacıları tamamlanmış bir repertuvarı ele alırlar, böylece bir üslubu bütünlüğü içinde değerlendirebilirler. Bu çerçevede önceki yüzyılın pedagojik amaçlı yaklaşımı yerini akademik bir araştırma yaklaşımına bırakır. Meyer, Nattiez, Tarasti, Agawu, Hatten gibi yazarların çalışmalarında müzik ile semiyoloji, fenomenoloji ve bilişsel (*cognitive*) gibi alanların ilişkisi araştırılır ve yeni yaklaşımlar geliştirilir. Makalenin merkezinde olan 'cümle' kavramı da bu çerçevede yeni yaklaşımlarla yeniden tanımlanır.

19. yüzyılın sonlarında İngilizce yazılmış kaynakların artmasıyla birlikte *phrase* terimi İngilizce kaynaklarda da yer bulmaya başlar. Dönemin İngiliz müzik eğitimcilerinden Ebenezer Prout müzikal yapıyı ölçü ve vurgu üzerinden tanımlar. Yazar *phrase* terimini sadece kalışla biten yapılar için kullanır ve cümle altı gruplar için kesit (*section*)<sup>40</sup> terimini önerir. Prout'un tanımıyla bir kesit iki vurgu içerir ve her biri tek bir vurgu içeren motiflerden oluşur. Prout, motifi protoplazmaya ya da şiirde vurgulu ve vurgusuz hecelerin oluşturduğu birimlere (*feet*) benzetir ve vurgulu bir nota ile bunu önceleyen bir ya da birkaç notalık bir grup olarak tanımlar (akt. Zbikowski, 2002, ss. 289-290). Aynı dönemden Amerikalı bir müzik eğitimcisi olan Percy Goetschius ise müzikal yapıyı tümüyle gramer ile eşleştirerek yorumlar ve müzikte *phrase* düzeyinin karşılığının dilde *sentence* olduğunu belirtir (akt. Zbikowski, 2002, s. 290). Prout müzikte yapıyı dinamik, Goetschius ise statik bir model olarak yorumlar (Zbikowski, 2002, s. 290).

20. yüzyılın başında Schenker'in geliştirdiği yeni bir kuram dikkat çeker. Bu kuram bir taraftan 19. yüzyılın pedagoji amaçlı ve genellemeci yaklaşımını sürdürür, diğer taraftan hızla akademik bir araştırma alanına dönüşen Amerikan müzik analizinin ekolünün de temeline yerleşir. Değinilen kuramlarda müzik yazısı katmanlı düzenlenmiş gruplamalar şeklinde ele alınırken, Schenker yapıyı armonik ve kontrapuntal bir '*Ursatz*'ın çeşitli tekniklerle genişletilmesi süreciyle açıklar. Ezgisel gruplama üzerine temellenmeyen bu kuram, dönem, kalış, cümle, motif gibi kavramlar yerine yepyeni bir terminoloji geliştirir.<sup>41</sup>

Schenker'in çağdaşı olan A. Schönberg, önceki yüzyılın 'Biçim Öğretisi' (*Formenlehre*) geleneğini sürdürür ve *phrase* terimini daha yetkin bir bütün olan (ve mutlaka kalış ile tamamlanan) tema düzeyinin bir bileşeni olarak gösterir (Schönberg, 1967, ss. 3-4, ss. 20-31). Schönberg tema kavramını merkeze alarak, *sentence* ve *period* terimleriyle iki farklı tematik yapılanma modeli geliştirir; *phrase* her iki tema tipinin de kurucu ögesidir. Schönberg'in yaklaşımı Marx'ın *Satz* ve *Periode* yapı modelleriyle örtüşür, bu bağlamda *sentence* sözcüğü *Satz* sözcüğünün İngilizce çevirisidir. *Period* ise bir öncül (*antecedant*) ve bir sonculdan (*consequent*) oluşan küçük ölçekli bir yapıdır (Schönberg, 1967, ss. 20-31).

<sup>40</sup> 'Section' sözcüğü özel bir çeviri sorunu yaratmadığından yazının devamında 'kesit' çevirisi ile kullanılacaktır.

<sup>41</sup> Aslında Schenker *Formenlehre* alanında da çalışmalarda bulunmuştur, ancak ayrı bir kitap olarak bunları yayımlamamıştır (<https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001756.html>, erişim tarihi: 27 Nisan 2021). Ancak Schenker'in bu alandaki çalışmaları *Formenlehre* geleneğini sürdürme amacını gütmeyiz, daha çok kuramının geleneksel biçim analizi anlayışının yerine geçecek yetkinlikte olduğu gösterme eğilimindedir.





Schönberg *phrase*'in 'en küçük yapısal birim' olduğunu belirtir; ona göre bu birim "birbiriyle ilişkili birkaç müzikal olaydan oluşan, bir çeşit bütünlüğe ve benzer diğer birimlerle bir araya gelebilme yetkinliğine sahip bir tür müzikal molekül" gibi görülebilir. Schönberg'in tanımında *phrase* ile kalış arasında bir ilişki yoktur, bir *phrase* sonu "ritmik seyreltme [*reduction*], perde yüksekliğinde düşüş yoluyla ezgisel gevşeme, daha küçük aralıklar ve daha az nota kullanımı gibi ayırt edici özelliklerin kombinasyonu, ya da başka uygun farklılaşmalar yoluyla belirtilebilir"; Schönberg'e göre bir *phrase* "bir nefeste söylenebilecek uzunluktadır," bu süre üçerli (birleşik) ölçülerde ortalama 2 ölçü, ikişerli (basit) ölçülerde ise 4 ölçü kadardır ama tempoya göre yarım ölçüden sekiz ölçüye kadar değişebilir (1967, ss. 3-4).<sup>42</sup> Bir bakıma Schönberg'in tanımladığı *phrase*, Koch terminolojisindeki *Schnitt* grubuna denktir ve *Absatz* altında bir düzeyi gösterir.

Schönberg her ne kadar ikişerli ölçülerde 4 ölçülük bir düzeyi işaret etse de kitaptaki örneklerin önemli bir kısmında *phrase* terimi 2 ölçülük birimler için kullanılmıştır. *Sentence* tema tipi 2 ölçülük bir *phrase* ve tekrarından oluşan bir yapı olarak sunulur; *period* ise öncüldeki 2 ölçülük *phrase*'in tekrarının sonucunda ötelendiğini bir yapıdır (1967, ss. 21, 25). Schönberg motif terimini bir gruplama birimi olarak görmez, özel bir içeriği gösteren bir terim olarak kullanır ve temel motifi (*Grundmotif*) bir çeşit 'en küçük ortak payda' olduğunu belirtir (1967, s. 8). Motif, tekrar yoluyla anlamını ve önemini kazanmış bir içeriği gösteren bir terimdir, *phrase* ise bir yapı gruplama birimidir. Bu yaklaşım, yapı gruplama üzerine temellenen 18. yüzyıl yaklaşımıyla, motif işçiliği ve organik bütünlük arayışındaki 19. yüzyıl anlayışını bir araya getirir.

Benzer tarihlerde C. Th. Davie dil bilgisi ile müzik arasında çapraz bir paralellik önererek, müzikte genelde dört ölçüye denk gelen bütünlükler olarak tanımladığı *phrase* ile dilde *clause* arasında bir benzerlik gösterir.<sup>43</sup> Davie *phrase*'in doğal nefes noktaları (*natural breathing points*) yoluyla oluşan bir müzikal bütünlük (*musical entity*) olduğunu yazar, "her nefes noktası bir kalıştır ve her kalış bir *phrase*'in sonunu belirtir. [...] edebiyatın virgüller, iki noktalar, noktalar ve duraklar ile noktalanması gibi, müzik de kalış olarak tanımlanan akor yürüyüşleri ile sürekli noktalanır." Bu tanıma göre kalış ile *phrase* arasında sıkı bir ilişki vardır. Davie, okurlarının (kendisi sözcüğüyle, öğrencilerin) kalışları tanıdıklarını varsayarak, armonik içeriğe değinmeden durak (*rest*), noksanlık (*incompleteness*) ve sürpriz etkisi veren kalışlar şeklinde üç kategori sunar; dinleyicide bu etkilerin oluşması kalıştan söz etmek için yeterlidir (1966, ss. 16-19). Davie'nin geniş kapsamlı kalış tanımının aksine Karol Berger kalışın rastgele bir varış noktası/kapanış olmadığını, bunun ancak planlanmış bir hedefe yönelim süreciyle oluşacağını belirtir (akt. Byros, 2015, s. 208). Berger'in tanımı bir açıdan Koch'un *Cadenz* ile *Quintabsatz* kavramları arasındaki hiyerarşik farkı çağırıştırır, ancak *Cadenz* armonik bir içerikten çok müzikal biçimde bir konumu tanımlar. Aslında Koch, bu armonik içeriğin müzikal akışta ancak belli bir noktada olacağını varsayarak içerik ve konum arasında zorunlu bir ilişki kurar.

Wallace Berry 1986 tarihli *Müzikte Biçim*<sup>44</sup> kitabında, Davie gibi, *phrase* ile *clause* arasında bir benzerlik öne sürdükten sonra *phrase*'in zamansal özelliklerine dikkat çeker: "bir *phrase* ayırt edici bir başlangıç, açık bir sürdürme ve bir bitiş (kalış) ile vurgulanır" (1986, s. 11).<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Her ne kadar bir ölçü uzunluğu ile ilişkilendirmiş olsa da Schönberg *phrase*'i oldukça esnek bir çerçevede ele alır. *Orkestra Çeşitlemeleri* (Op. 31) üzerinden bestecinin kendi tespitleriyle *phrase* yapılarını kavramak için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=n3zhu6Ye56Q> (süre: 5:41-10:05), (erişim tarihi: 15 Mayıs 2021).

<sup>43</sup> Andrews ve Sclater dört ölçülük *phrase*'leri 17. ve 18. yüzyılların çalgı müziğinin yaygın bir özelliği olarak aktarırlar (1993, s. 298). W. Berry ise dört ölçülük *phrase*'in "geleneksel müziğe, özellikle geç 18. yüzyıl ile 19. yüzyıla" uygun olabileceğini yazdıktan sonra Klasik üslup için dahi bunun bir kural olarak alınmaması gerektiğini belirtir (1986, s. 12).

<sup>44</sup> *Form in Music*, UK: Pearson

<sup>45</sup> Bu alıntıdaki italik yazılmış *phrase* sözcüğü, alıntının yapıldığı yazarın vurgusu değildir; üçüncü dipnotta belirtilen yaklaşım çerçevesinde bu sözcük çevrilmeden bırakılmıştır.

Berry *phrase*'in “potansiyel önem taşıyan motifler ya da tekrarlanan bir motif içerdiğini” belirtir; Berry'nin motif terimine yüklediği anlam Schönberg'e yakındır. Ellis B. Kohs *Müzikal Biçimler*<sup>46</sup> adlı kitabında müzik ile dil arasında *phrase-sentence* eşleşmesiyle bir benzerlik gösterir ve sözcüklerin rastgele sıralanmaması, işlevlerine göre konumlanması ve dekoratif-yapısal ayrımı gibi ilişkilerin müzikte de bulunduğunu belirtir (1976, ss. 19-20).

William Caplin, Haydn, Mozart ve Beethoven'in çalgı müziği repertuarı üzerine geliştirdiği ‘Biçim İşlevleri Kuramı’nda<sup>47</sup> bu repertuvara kapsamlı bir biçim terminolojisi önerir. Önceki yazarların aksine Caplin, biçim ve yapı ilişkilerini üslup çerçevesinde ve sonat biçimleriyle sınırlı olarak tanımlar (1998, ss. 3-5). Tüm müzik biçimleri ve türleri için geçerli bir biçim terminolojisinden bir üslup ve tür ile sınırlı bir terminolojiye yönelim bu başlığın ilk paragrafında değindiğimiz değişimlerin bir sonucudur.

Caplin'in kuramında kalış kavramı büyük önem taşır. Caplin kalışı “özünde geniş ölçekli armonik, ezgisel ve cümle-yapısal [*phrase-structural*] süreçlerin yapısal sonu” şeklinde tanımlar (1998, s. 43), başka bir çalışmasında ise kalış ile tematik tamamlanma arasında bir ilişki gösterir (2013, s. 704). Bu iki tanım birbiriyle çelişmez, zira *phrase-structural* ifadesi, *phrase*'lerden oluşan tematik düzeyleri gösterir. Kalış, kalışa yönelim (*cadential*)<sup>48</sup> olarak adlandırılan bir ilerleyişin hedefi olarak kimliğini kazanır. Caplin TK'ı kök hâlde V-I bağlantısıyla sınırlar; YK için de V. derece akorunun mutlaka kök hâlde beşli akor olması gerektiğini belirtir. Bu şekilde tanımlanan kalış Davie'nin önerdiği ‘doğal nefes noktaları’ benzetmesinden daha sınırlı ve etkili bir tamamlanma sürecini gösterir. Bu şekilde tanımlandığında kalış ile *phrase* arasında şartlayıcı bir ilişki bulunmaz. Yazarın tanımladığı *phrase* türlerinin bir kısmı (sözelimi ‘sunum cümlesi’ (*presentation phrase*) ya da ‘birleşik temel fikir’ (*compound basic idea*)<sup>49</sup> kalış olmadan tamamlanır. Caplin *phrase*'i “asgari 4 ölçüden oluşan” ve “sıklıkla iki fikir içeren” bir birim olarak tanımlar ve kalış şartı aramaz (2013, s. 710). Caplin'in *phrase* ile dört ölçülük uzunluk ilişkisini ‘genelde’ yerine ‘asgari’ sözcüğüyle tanımlaması dikkat çeker, Caplin'in ele aldığı repertuar kapsamında dahi dört ölçülük gruplar bir parçanın her noktasında aynı ölçüde yaygın değildir. Bu nedenle, *phrase* ile dört ölçülük süre arasında genel bir ilişki öne sürmek her zaman mümkün değildir.

Hepokoski ve Darcy, *Sonat Kuramının Öğeleri*<sup>50</sup> adlı çalışmalarında, *phrase*'i “kalışa doğru bir hareket içeren az ya da çok tamamlanmış bir müzikal düşünce” şeklinde tanımlar. Yazarlar Caplin'in önerdiği “asgari 4 ölçüden oluşan” ve “sıklıkla iki fikir içeren” birimin *subphrase* olarak adlandırılması gerektiğini öne sürer. Hepokoski ve Darcy *phrase* kavramı üzerine farklı yaklaşımların, farklı analiz geleneklerinin bir sonucu olduğunu belirtir (2006, s. 69, 10. dipnot).

Fred Lerdahl ve Ray S. Jackendoff birlikte kaleme aldıkları *Tonal Müzik Üretici Kuramı*<sup>51</sup> adlı kapsamlı çalışmada gruplama sürecine dair ilkeleri ve kuralları araştırır ve *phrase* ya da *period* gibi yapılar için *group* genel terimini kullanacaklarını bildirirler (1983, s. 12); ancak çalışmanın devamında *phrase* terimi az sayıda da olsa yer bulur. Yazarların ‘Süre ağaçları ve yapısal vurgular’<sup>52</sup> başlığında değindikleri *phrase* tanımı özellikle dikkat çeker. Bu tanıma göre bir cümle “yapısal bir başlangıcı ve yapısal bir sonu olan en küçük gruplama düzeyidir” (1983, s. 134). Lerdahl ve Jackendoff, klasik üslupta kalış tonal anlamıyla sınırlı olarak ele alır ve kalışların “cümle

46 *Musical Forms*.

47 *Formal Functions Theory*.

48 Caplin'in kuramında, altçekene yönelmek isteyen bir armoninin ardından altçeken ve çeken fonksiyonlarını duyuran akorların getirilmesiyle oluşan (ve genelde kök halde eksen üzerine karar veren) armonik yapı.

49 ‘Sunum’ genelde iki ölçülük bir temel fikrin eksen uzama bağlantıları üzerinde tekrarlanmasıyla, ‘birleşik temel fikir’ ise, bir temel fikir ve bir karşı fikir karşılaşmasıyla oluşan cümle düzeyi biçim işlevleridir.

50 (2006). *Elements of Sonata Theory*. New York: Oxford University Press.

51 (1981). *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: The MIT Press.

52 Time-span trees and structural accents.



düzeyinden en genel düzeye dek müzik yapısında her türlü grubun sonunu işaretleyen ve vurgulayan işaretler ya da konvansiyonel formüller” olarak ele alınması gerektiğini belirtirler (1983, s.134).

Edward T. Cone’un müzikte yapı ve biçim alanlarındaki yazılarını topladığı *Müzikal Biçim ve Müzikal İcra*<sup>53</sup> adlı kitabında *phrase*’i “kompozisyonun bir mikrokozmosu” olarak tanımlar ve bunu Berry gibi, üç parçalı zamansal bir yapı olarak ele alır (1968, ss. 26-28). Cone, Klasik ustalar için *phrase*’in “metrik değil, ritmik bir oluşum [*entity*]” olduğunu belirtir. Ölçünün soyut ve nötr doğası ile ezginin/temanın somut ve eşsiz ritmik yapısının karşıtlaşması sonucunda, *phrase* kimliğini ölçü uzunluğuyla değil, ritmik içeriğiyle kazanır. Cone örnek olarak seçtiği bir temayı *sentence* kalıbında bir *phrase* şeklinde tanımlayarak, *phrase*’i sentaktik olmaktan çok semantik bir bütün kimliğiyle gösterir; bu tanımda *phrase* düzeyi, Caplin’in ve Schönberg’in tema düzeyiyle örtüşür. Ayrıca Cone dört ölçülük gruplamanın Klasik üsluptan daha çok, Mendelssohn, Schumann ve Chopin dışında, Romantik üslup bestecilerinin yaygın tercihi olduğunu öne sürer (1968, ss. 75-80). Dikkat çeken bir diğer nokta, yazarın *phrase* tanımında dile hiçbir noktada atfı yapmaması, bunun yerine ‘hareket’ olgusuyla (bir topun atılması, beysbol, tenis gibi) paralellik kurmasıdır (1968, ss. 25-27). Aynı benzetme yukarıda yer verdiğimiz Lerdahl ve Jackendoff’un çalışmasında da görülür (1983, s. 133).

## Türkçe Kaynaklarda Müzik Cümlesi

*Phrase* ve ilgili terminolojinin bir gruplamayı, bir içeriği ya da ikisini birden göstermesi konusunda farklı görüşler 18. yüzyıldan günümüze uzanır. Pedagojik amaçların ön planda olduğu dönemde bu çeşitlilik pek önemsenmez, ancak bu alan akademik bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmaya başladıkça terimlerin kategorik konumları tartışma konusu olur. İçerik-gruplama tartışması Ahmet Adnan Saygun ile başlayan Türkçe müzik kuramı çalışmalarında da gözlenir. Çalışmanın bu başlığında pedagojik ve akademik amaçlarla yazılan Türkçe kaynaklar müzik cümlesinin tanımı ve terminolojinin Türkçeye çevrilmesi yönlerinden ele alınacaktır.

Saygun, *Musiki Temel Bilgisi*’nin 4. kitabında cümleyi “bir musiki düşüncesinin tam bir surette sezilmesini sağlamak üzere seçilerek bir tertibe konmuş örgenlerin tümü” şeklinde tanımlar (1966, ss. 185). Müzikte yapıyı dil ile paralellikler kurarak açıklayan Saygun, cümle altı düzeyler için “göze, örgen, dizin, dönüm” terimlerini üretir (1966, ss. 152-185). Cümle, katmanlı gruplama sürecinin vardığı en yetkin bütündür. Ancak Saygun’un kitabın devamında önerdiği “dizin-cümle”, “dönüm-cümle” terimleri cümleye, Cone’un öngördüğüne benzer, özel bir içeriği tanımlayan bir terim anlamı yükler (1966, ss. 185-196). Saygun’a göre “eğer bir musiki düşüncesini bir tek örgen bize tam bir surette hissettirebilirse, onu dahi bir cümle saymamız gerekir” (1966, s. 185). Bu tanımla cümle, bir gruplama düzeyini değil, bir içeriğin yetkinliğini gösteren bir terime dönüşür; bu yetkinlik farklı gruplama düzeylerinde oluşabilir. Saygun’un ‘musiki düşünce’ ifadesi, cümleyi Sulzer’in Satz terimiyle ifade ettiği bütünlüğe yaklaştırır.

Mahmut Ragıp Gazimihal *Musiki Sözlüğü*’nde cümleyi tanımlarken içerik ile gruplama arasında bir denge bulmaya çalışır: “Her musiki cümlesinin tam veya tamama yakın bir manası vardır ve bizde muayyen bir duygu uyandırır. [...] Kısaca, cümle, musiki periyodlarının birleşimidir; sonu bir durguda düğümlenmiş bulunur” (1961, s. 51).<sup>54</sup> Saygun’da bir “düşünce” olarak görülen ‘içerik’, Gazimihal’de ‘mana/duygu’ sözcükleriyle karşılığını bulur. Gazimihal’in cümleyi

53 (1968). *Musical Form and Musical Performance*, New York: W. W. Norton & Company

54 Gazimihal, ‘durgu’ terimini kadans ile eşanlamlı olarak “bir müzik cümlesinin bitişine durgu (veya kadans) denir” şeklinde açıklar (1961, s. 120).



periyotların oluşturduğu bir bütün olarak tanımlaması (ve Saygun'un dönümü cümle-altı bir grup olarak görmesi) Couperin'in ve D'indy'nin période'lardan oluşan phrase tanımını akla getirir.

İlhan Usmanbaş Müzikte Biçimler kitabında *period* ile *phrase* sözcüklerinin farklı yazarlarda farklı düzeyleri göstermesini *phrase* sözcüğünün dil alanında Fransızca ve İngilizcede farklı anlamlar taşımasına bağlar (1974, s. 5). Usmanbaş cümleyi “bütün müziksel biçimlerin temel yapısı” olarak açıklar. Usmanbaş tanımında dil alanına haritalamadan faydalanır; ayrıca müzik cümlesinin genelde 4 ölçüden oluştuğunu ve bir kalıpla bittiğini belirtir (1974, ss. 3-5). Açıkça belirtilmese de ‘uygular bağlantısı’ ifadesinden Usmanbaş’ın cümle terimini büyük ölçüde 18-19. yüzyıl repertuvarıyla sınırlı tuttuğu sonucu çıkarılabilir. Bu tespitle paralel şekilde, polifonik biçimlerin değerlendirilmesinde cümle terimi kullanılmaz;<sup>55</sup> 20. yüzyıl müziği konusu ise ses ve ritim gereçlerinin tanıtılmasıyla sınırlıdır, biçime yönelik tek paragrafta da tema ve motif terimlerine yer verilir. Bu noktalardan hareketle Usmanbaş’ın “bütün müziksel biçimlerin temel yapısı” ifadesine karşın, cümleyi özel bir doku ve yapıyı gösteren bir terim olarak değerlendirdiğini belirleyebiliriz.

Özkan Manav ve Mehmet Nemutlu *Müzikte Alımlama*'da “müziğin dille ontolojik benzerliği”ne değinerek cümleyi “oluşturduğu bütünlüğün niteliğine” atıfla tanımlar, açıkça belirtilmeyen bu nitelik izleyen TDK referansına göre “hüküm anlatma” niteliğidir (2012, s. 82). Kitabın ekinde yer alan sözlükte ‘cümle’: “Müziksel düşüncenin bütünlüklü ifadesi; bütün konvansiyonel müzik biçimlerinin temel, kurucu ögesi; fraz; *phrase*” olarak açıklanır (Manav ve Nemutlu, 2012, ss. 232-233). Usmanbaş’ın “bütün müziksel biçimlerin temel yapısı” ifadesine eklenen ‘konvansiyonel’ sıfatı, 18. ve 19. yüzyıl türlerine ve doku tiplerine bir gönderme olarak görülebilir. Tanımdaki bütünlük vurgusu, cümle sözcüğünün ‘cem’ kökünden gelir (Manav ve Nemutlu, 2012, s. 82). Ancak bu kökün gösterdiği ‘bir araya getirme’ niteliği her düzeydeki yapı grubunun ortak paydasıdır ve -bütünlüğün ne şekilde oluştuğu açıkça tanımlanmadıkça- cümleye özgü bir durum değildir. Ayrıca, cümleye atfedilen hüküm anlatma niteliği müziğin tasarım özelliklerine ve dinleyicinin alımlama sürecine göre farklı düzeylerde oluşabilir. Manav ve Nemutlu'nun ifadeleri, Schönberg ve Saygun ile paralel bir kanalda, cümlelerin bütünlüğünün anlam yaratma becerisinden doğduğunu çağırır; onlara göre cümle, yapı gruplamanın bir düzeyi olmaktan çok, semantik bir birimdir. Cümlelerin sentaktik yönüne değinmemek müzik cümlesi olgusunu farklı repertuvarlarda kullanma olanağı tanır, diğer taraftan salt semantik referanslarla tanımlamak da cümleyi müzik analizi bağlamında oldukça belirsiz bir olguya çevirir.

Bunun dışında, Manav ve Nemutlu cümle ile insan algısı arasındaki ilişkiyi vurgularken Schönberg'in “yaklaşık olarak bir insanın tek nefeste okuyabileceği uzunlukta bir birim” ifadesine yer verirler (akt. Manav ve Nemutlu, 2012, s. 83). Metnin devamında cümle (*sentence*) ile cümlecik (*phrase*)<sup>56</sup> arasındaki farka değinirler (2012, s. 83). Ancak Schönberg alıntısı *phrase* için yapılmış bir tanımdır ve değinildiği gibi Schönberg bu terimi çoğunlukla iki ölçülük bütünlükleri tanımlamak için kullanır. Manav ve Nemutlu'nun değindiği hüküm anlatma yetkinliği Schönberg'in yaklaşımında *phrase* düzeyinde değil, tema düzeyinde oluşur.

Burada yer verdiğimiz kaynaklar dışında, özellikle eğitim amaçlı Türkçe kaynaklarda, müzik cümlesini tartışmaya açan bir yaklaşım yerine çoğunlukla yaygın tanımlara dayanan bir tutum benimsenmiştir. Bu yayınlar, önceki başlıklarda değindiğimiz tanımlara alternatif bir tanım sunmadıkları için bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

<sup>55</sup> Bu terim üçüncü kitapta nadiren yer bulur, kullanıldığı noktalarda da koral gibi türlerle ilişkilidir (bkz. Usmanbaş, 1974, ss. 169-170; 170. Sayfada e maddesinde ‘Koral’ yerine sehven ‘Envansiyon’ yazılmıştır.)

<sup>56</sup> Bu iki çeviri Manav ve Nemutlu'nun önerisidir.



Müzik cümlesi üzerine çalışmaların çoğunlukla dile atıf yapması nedeniyle çalışmanın bu noktasında cümlenin dil bilgisi alanındaki tanımlarına kısaca değinilecek ve ardından sentaks, anlam ve üslup bağlamında müzik cümlesi ele alınacaktır.

## Dil Bilgisi ve Dil Bilimi Açısından Cümle

TDK yapısından ve amacından hareketle cümleyi “bir yargı bildirmek için tek başına çekimli bir fiil veya çekimli bir fiil ile kullanılan kelimeler dizisi” olarak tanımlar.<sup>57</sup> Hengirmen için cümle “bir bilgiyi, isteği, gerekliliği, koşulu, başka sözcüklerle yapısal bağlantılar kurmadan aktaran sözcük dizilişi”dir (2009, s. 92). TDK tanımı cümlenin yapısına vurgu yaparken Hengirmen cümlenin ‘aktarım’ amacını öne çıkarır. Bu tanımlar ile müzik cümlesi arasında fazla ortaklık bulunmaz; bir müzik cümlesi kimi zaman sözcüklere benzetilebilecek ögeler içerse de bu ögeler arasında ‘yüklem, sıfat, isim’ gibi kategorik farklar aramak pek mümkün değildir. Dilin ‘çekimli fiil’ ögesi kalış kavramı ile yakınlaştırılabilir ancak kalış her türlü müzikal üslubun ve repertuarın ortak bir paydası değildir. Bunun dışında bir müzik cümlesinin amacı, çoğunlukla, kendisi dışında bir olguyu aktarmak değildir, müzik cümlesi bu olguyu iç tasarımı yaratır. (Zbikowski, 2017, ss. 77-94). Topik kuramı, özellikle 18. yüzyıl müziğinde müzikal figürlerin/ilişkilerin kimi müzik-dışı olguları yansıtmak amacıyla müzikal yapıda yer aldığını öne sürer. Ancak bu ikonik simgelerin, bir ‘bilgi, istek, gereklilik, koşul’ ya da ‘yargı’ oluşturabilecek özel ve yetkin bir sentaksı, dizilim ilkeleri yoktur (Agawu, 1991, ss. 49-50). Bu nedenle bir tür ‘sözcük’ dizilişinden bahsedilse bile, bu anlam aktaran bir cümleden çok, listelemeye benzer bir şekilde gerçekleşir.

Vardar’a göre cümle “anlam açısından eksiksiz sayılan, bir kesinti ya da durakla sınırlanan söz”dür. Vardar, bu geleneksel dilbilgisel tanımın ardından dağılımsal dilbilim yönünden de cümleyi ele alır ve “özyeterliği ve sözdizimsel bağımsızlığı olan, kesintili ögelerden oluşan, daha geniş bir parçanın kurucusu olmayan parça” tanımını getirir. Açıklamanın devamında farklı yaklaşımlara göre tanımı genişleten Vardar, cümleyi “tek tanıma indirgemenin olanaksız” olduğunu belirtir (2002, ss. 197-198). Bloomfield’e göre cümle “dilbilgisel yapısı yönünden daha büyük herhangi bir dil biçimi içinde bulunmayan, bağımsız dilsel bir biçimdir.” (akt. Lyons, 1983, s. 160). Hepçilingirler daha yalın bir yaklaşımla “*tümce, yargı birimidir*” der ve ekler: “yargıyı içinde taşıyan bir kalıptır tümce”. Yazar, sözcüğü kavramın, tümceyi yargının, paragrafı da düşüncenin birimi olarak görür (2007, s. 247).

Bir cümlenin ‘kesintili ögeler’den oluşması, ‘bir kesinti ya da durak’ ile sınırlanması ve cümlenin ‘daha geniş bir parça’ya atıfla ele alınması, dil cümlesi ile müzik cümlesinin ortak paydasıdır. Ancak bunun dışında anlam, yargı, bağımsızlık ve özyeterlik müzik yapısı alanında kolayca aktarılamayacak özelliklerdir. Bu kavramların müzik yapısına en uygun olduğu düzey, Koch’un tanımladığı *Periode* ya da Schönberg’in tanımıyla *tema* düzeyidir,<sup>58</sup> ancak anlam-yapı ilişkisi müzik alanında her zaman önemli bir tartışma alanıdır ve genellemeler yapmak oldukça güçtür. Bu nedenle, dil cümlesi ve müzik cümlesi arasındaki tek ortak alan, her ikisinin de katmanlı yapı gruplama süreci sonucunda oluşan bir bütün olmasıdır.

İki alanda ortak kullanılan cümle sözcüğü, müzik cümlesinin dil cümlesiyle aynı özellikleri taşıdığı çağrışırsa da benzerlik ancak kimi yönlerden görülebilir. Müzik ile dilin anlam ve benzer kavramlarla ilişkisi birbirinden çok farklıdır. Zbikowski bu iki alanın anlamla ilişkisini, iki farklı referans türü üzerinden tanımlar; ona göre dil ‘simgesel referans’ (*symbolic reference*),

<sup>57</sup> Bkz. <https://sozluk.gov.tr/?q=c%C3%BCmle&aranan=>, erişim tarihi: 18 Ağustos 2021.

<sup>58</sup> Sözelimi bir öncül cümlesinin bu tür bir bağımsızlık ya da özyeterlik taşıdığı tartışmalıdır, ancak öncül ve sonculdan oluşan ve TK ile tamamlanan bir bütün bu açıdan daha açık bir yeterlik taşıy.



müzik ise ‘analojik referans’ (*analogical reference*) yoluyla anlam yaratır (2017, s. 167). Müzik cümlesi ile dil cümlesi arasındaki temel benzerlik, sentaks ile anlam arasındaki ilişkiden çok yapının katmanlı gruplamalar yoluyla oluşma sürecinde oluşur. Bu nedenle, ‘cümle’ sözcüğünü, dil alanındaki bir yapının benzerinin müzik alanında aranması amacıyla değil, kendine has özellikleri olan müzikal bir yapının tanımlanması amacıyla seçilmiş, ‘çok-anamlı’ bir terim olarak görmek gerekir.

## Sentaks, Anlam ve Üslup Bağlamında Müzik Cümlesi

Müzik biçimi alanında yaygın kullanılan birçok terimin tanımı, genelde araştırmalardan çok alışkanlıklarla şekillenir. Bu alanda çalışan müzik yazarları ispatlanmış ve nesnel tanımlar yerine kişisel deneyim üzerine dayanan bir terminoloji kullanırlar. Bu bir ölçüde müzik dilinin yapısından kaynaklanır. Yazarların farklı yaklaşımlarına rağmen, ortak amaç müzikte biçimi daha yetkin bir şekilde açıklayacak, bir üslubun, bir türün oluşmasında biçim dinamiklerini ortaya koyacak bir terminoloji yaratmaktır. Bu yazıda da bu yönde bir tavır benimsenmiştir. İzleyen tespitler, değinilen yazarların tanımlarını ve tespitlerini geçersiz kılmayı amaçlamaz; bu tanımların belirsiz ya da açık bıraktığı noktaları kapatmaya ve daha yetkin bir tanım geliştirmeye, müzikal yapının doğasını kavramaya yönelik, yazarın kişisel bir girişimidir.

18. yüzyıldan günümüze, müzik yazarlarının tanımladığı şekliyle, *Satz*, *Absatz*, *phrase*, *sentence* sözcüklerinin tümü Türkçeye ‘cümle’ olarak çevrilebilir; hatta yapısal yetkinliğinden hareketle *period* terimi dahi ‘cümle’ çevirisiyle karşılık bulabilir. Ancak bu yazarlar, bu sözcükleri müziğin hiyerarşik yapısı içinde farklı düzey ve yetkinliklerde oluşan farklı gruplamaları gösterecek şekilde kullanmışlardır, bu yüzden ‘müzik cümlesi’ çevirisi bu terimlerin sadece ‘birinin’ karşılığı olmalıdır. Diğer yandan, farklı yazarların aynı terimi farklı düzeyleri tanımlamak için kullanmış olması çeviri sürecini güçleştirir. Sözelimi, *phrase* sözcüğü Schönberg’te iki ölçülük bir tür ‘müzikal molekülü’, aynı gelenekten gelen Caplin’de ise dört ölçülük daha gelişkin ve zengin içerikli bir grubu gösterir; bu nedenle müzik cümlesi olgusunu salt bir çeviri sorunu olarak ele almak ve *phrase* sözcüğünü ‘cümle’ sözcüğü ile eşleştirmek yeterli değildir.<sup>59</sup> Çalışmanın bu aşamasında müzik cümlesi olgusu, bir çeviri sorununa indirgenmeden, eleştirel bir bakışla ele alınacaktır. Bu çerçevede üç temel soru önerilebilir: (1) Müzik cümlesi ‘Klasik Batı Müziği’<sup>60</sup> olarak tanımlanan repertuvarında tüm müzik yapıtlarının ortak bir yapısal birimi midir? (2) Ne tür bir yetkinlik müzik cümlesine bütünlüğünü kazandırır? Ve bu sorudan hareketle, (3) müzik cümlesi semantik bir bütünü mü, yoksa sentaktik bir birimi mi tanımlar?

Müzikte yapı konusunda genelleyci ifadeler kullanmalarına rağmen, 18. ve 19. yüzyıl yazarlarının temel odağı yaşadıkları dönem ve coğrafyanın repertuvarıdır; geliştirdikleri yaklaşım ve terminoloji özünde bu repertuvara yöneliktir. Bu terminolojinin türetildiği/ uygulandığı repertuvar büyük ölçüde tonal ve metrik bir hiyerarşi üzerine kurulmuş, homofonik, yapının armonik ilişkiler ve ezgisel-ritmik bir akış üzerine temellendiği, yapısal grupların açıkça vurgulandığı müzik parçalarından oluşur. Ana tonalitenin önceliği, kalışla tamamlanmış bir bütün ile

<sup>59</sup> Buradaki iki ve dört rakamları bir kural değil, genelleme olarak alınmalıdır. Daha kapsayıcı bir ifade ile, Schönberg’in *phrase* sözcüğünü ilk düzeyde, Caplin’in ise ikinci düzeyde gruplamalar için kullandığını belirtebiliriz.

<sup>60</sup> Klasik Batı müziği ifadesiyle, Avrupa coğrafyasında müzik yazısının ilk örneklerinin görüldüğü 10. yüzyıldan günümüze dek uzanan, önceleri sadece bu coğrafyada üretilen, ancak yarattığı dil ve tekniklerin 20. yüzyıldan itibaren bu coğrafya dışında da yaygınlaştığı, etnik, popüler, caz gibi akımların dışında kalan repertuvar(lar) tanımlanmıştır. Kimi yazarlar bu repertuvarı ‘sanat müziği’ şeklinde tanımlar, ancak bu oldukça spekülasyon ve ayrımcı bir tanım olarak görülebileceği için bu yazı kapsamında tercih edilmemiştir. Ayrıca ‘sanat’ sözcüğü ile tanımlanan içeriğin Klasik Batı Müziği kapsamındaki her dönem ve üslubun ortak paydası olduğu, ya da sadece bu tür müzikle sınırlı olması gerektiği de oldukça tartışmalı ve uzlaşılması pek mümkün olmayan konulardır.



armonik bir kalış yapmadan tamamlanmış bir bütün arasında, ya da TK ile YK arasında oluşan güç farkı, hatta akor sesi ile akora yabancı ses ayrımı gibi, bu repertuvar da yapı, ses gereci parametresinde yoğun hiyerarşik ilişkilerle oluşur. Ses gereci dışında, ölçü ve üst-ölçü<sup>61</sup> olguları da iç yapılarında açık bir hiyerarşi içerirler, hatta ezgi-eşlik dokusunda olduğu gibi, doku dahi çoğu zaman hiyerarşik ilişkiler üzerine kurulur. Bu repertuvar için kullanılan terminoloji büyük ölçüde bu hiyerarşik ilişkileri yansıtır. Bu özellikler 18. yüzyıl repertuvarında çok belirgindir, dolayısıyla bu yazarlar, örtülü ya da açık bir şekilde, cümle ve ilgili terimleri ezgisel ritmik/metrik ya da armonik (kalış gibi) unsurlara atıflarla tanımlamıştır.

20. yüzyıl araştırmacıları da bu yazarların geliştirdikleri terminolojiyi çoğunlukla 18. ve 19. yüzyıl repertuvarı ya da fonksiyonel tonalite temelli müzik yapıtları bağlamında kullanırlar. Cümle terimi, belki de dildeki anlamı sebebiyle, ayrıık öğelerin ardışık dizilimini ve bu ayrıık öğeler arasında açıklanabilir bir sıralanma ilişkisini çağırıştırır. Müzik cümlesinin çoğunlukla tonaliteye atıflarla tanımlanmasının bir nedeni, tonalitenin Çeken-Eksen gibi *a priori* ilişkilerinin bu tür bir ‘açıklanabilir sıralanma’ olanağı sunmasıdır. Bu tür *a priori* ilişkiler, bir yapının ‘tamamlanmamış’ olma durumunu dinleyici tarafından algılanabilir kılar. Tonal müzikte müzikal bütünlüğün önemli bir kısmı bu ‘eksiklik’ ve ‘tamlik’ durumunun konvansiyonel olarak algılanabilir olmasından gelir. Bu nedenle müzik cümlesi ve ilgili terminolojinin 18. ve 19. yüzyıl üsluplarının özelliklerini taşıyan müzik parçalarının analiziyle sınırlı kullanılması gerektiği düşünülebilir.

Ancak 20. yüzyıl ve sonrasında, tonal ve metrik hiyerarşinin olmadığı, ancak ezgisel ve ritmik akışın bir hedefe doğru yöneldiği ve yapının belirgin gruplamalarla oluştuğu çok sayıda yapıt bulmak mümkündür. Her ne kadar yukarıdaki metinlerde tonalite ile müzik cümlesi arasında (sınırlayıcı olmasa da) oldukça güçlü bir ilişki bulunduğu öne sürülmüş olsa da bu şart değildir. Ayrıık öğelerin açıklanabilir bir sıralanma sürecinde ardışık dizilimi tonalite dışındaki ses ortamlarında da mümkündür. P. F. Broman “Beethoven’in ve Wagner’in İzinde: Béla Bartók’un Müziğinde Cümle Yapısı ve “Satzketten”<sup>62</sup> başlıklı makalesinde, her ne kadar seçtiği repertuvar tonal olmasa da Caplin’in Klasik sonat biçimi için ürettiği terminolojiyi kullanmayı tercih eder (Broman, 2007). Bu tercih, Bartók müziğinin genel olarak 19. yüzyıl türlerini, dokularını ve tasarım yaklaşımını büyük ölçüde sürdürmesiyle mümkün olmuştur. J. Perry, “Cage’in Düzenlenmiş Piyano için Sonat ve İnterlödleri: İcra, Duyuş ve Analiz”<sup>63</sup> başlıklı makalesinde yer verdiği Cage analizlerinde *phrase* terimini kullanmaktan çekinmez, zira hazırlanmış piyano için bestelenmiş bu parçalar bir ‘ezgi çizgisi’nin belirgin gruplamalarla ilerleyen akışı üzerine kuruludur (2005). Yine de Perry, temkinli bir yaklaşımla, bu sözcüğü yazıda sadece üç noktada kullanır. Buna karşın yapı gruplamasının belirgin olmadığı ya da katmalı ilişkilerin oluşmadığı müzik parçalarının analizinde yazarlar bu terminolojiyi pek tercih etmezler. Akıştan ziyade statik bir durum algısı yaratan, yapının belirgin gruplamalarla oluşmadığı yapılar, bir resmin/grafik tasarımın görselliğine yakın tasarımlar, sözgelimi Ligeti’nin *Atmosphères* adlı yapıtı, sıralanmış cümlelerden çok, görsel kesitlerden oluşan bir bütün olarak algılanmaya yakındır. Jonathan W. Bernard, “İşitilemez Yapılar, İşitilebilir Müzik: Ligeti’nin Sorunu ve Çözümü”<sup>64</sup> başlıklı makalesinde Ligeti’nin müzikal biçim anlayışını detaylıca incelerken yer verdiği yapıtlarda biçimi gruplama süreci üze-

<sup>61</sup> Birkaç ölçüden oluşan düzenli gruplamalar. Bu nedenle, tizliği belirsiz vurmali çalgılar için bestelenmiş bir müzikte dahi bir yapı gruplama düzeyi olarak müzik cümlesinden bahsetmek mümkündür.

<sup>62</sup> “In Beethoven’s and Wagner’s Footsteps: Phrase Structure and “Satzketten” in the Instrumental Music of Béla Bartók.”

<sup>63</sup> “Cage’s Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 27 (1), pp. 35-66.

<sup>64</sup> “Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti’s Problem, and His Solution.”, *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3, pp. 207-236.



rinden analiz etmez ve bu bağlamda phrase sözcüğünü kullanmaz (1987).<sup>65</sup> Bu durumda, müzik cümlesinin tonalite ile sınırlı olmadan, ezgisel ya da ritmik bir akışın belirgin gruplamalar yarattığı müzik yapılarının ortak paydası olabileceği, bu özellikleri taşımayan yapılarda ise yapıyı açıklayabilen bir birim olarak çok işlev taşımayacağı öne sürülebilir.

Eğer müzik cümlesi, tonal üsluplara özgü bir olgu yerine, farklı üsluplardaki benzer yapıları kapsayacak bir olgu olarak ele alınacaksa, yukarıda belirtilen ikinci soruda olduğu gibi cümle- nin yetkinliğini/bütünlüğünü hangi yolla kazandığı sorulmalıdır. Yukarıda tanımladığımız tür- den bir müzik parçasında yapısal gruplar arasındaki benzerlik ve farklar, akışta bir duraksama, bir ya da birkaç parametrede beklenmedik bir değişim ve benzer yollarla oluşur. Doğal olarak müzik parçalarında gruplamalar farklı mekanizmalarla oluşur ve bunlar arasında hiyerarşik bir öncelik yoktur. Sözelimi, gruplama sürecinde çalgılamada bir değişikliği akışta bir duraksama- ya göre bir öncelik olarak değerlendirmek, ya da tersi, her zaman mümkün değildir, bu ilişkiler her bir örnekte değişir. L. Meyer, ses yüksekliği ve ritmi birincil parametreler olarak tanımlar ve dinamik, artikülasyon, çalgılama gibi parametrelerdeki farklara oranla gruplama sürecinde belirleyici olduklarını öne sürer; bu tespit 18.-19. yüzyıl repertuarı için geçerlidir. (1989, ss. 14-16). Bu noktadan hareketle bir üslup kapsamında bestecilerin yaygın seçimlerinin birtakım para- digma öncelikleri yarattığı öne sürülebilir. Sözelimi TK, 18. ve 19. yüzyıl üslupları bağlamın- da öncelikli bir gruplama yöntemidir, ama dışavurumculuk akımında, ya da atonal parçalarda gruplama başka parametreler yoluyla oluşur. Ayrıca 18. ve 19. yüzyıl üslupları arasında kalış süreci tasarımında önemli farklar gözlenebilir. Schmalfeldt, Caplin'in Klasik üslupta YK'nın V<sup>5</sup> ile sınırlı olduğunu göstermesinden hareketle, V<sup>7</sup> üzerine YK'ı 19. yüzyıla özgü bir tercih olarak gösterir ve bunları *19cHC* (19. yy. YK) şeklinde tanımlar (2011, ss. 202-203). Bunun dışında, Klasik üslupta kalışın cümle ya da üzeri düzeyde bir gruplama yaratmadığı durumlar belirlenebilir. Bu tür durumları Caplin 'kapsamı sınırlı kalış'<sup>66</sup> terimiyle tanımlar (Caplin, 2013, ss. 155-156).

Farklı katmanlardan oluşan müzik yapısında gruplama alt katmandaki birkaç birimin bir araya gelerek üst katmanda bir birim oluşturmasıyla şekillenir. Ancak bu süreçte ne katman sa- yısı ne de kaç birimin bir araya gelerek yeni bir katman oluşturacağı konusunda sabit rakamlar bulunmaz; bu hususta bazı türlerde ve bazı üsluplarda yaygın tercihler belirlenebilir. Sözelimi bir sonat bölümünde bir şarkıdan daha fazla sayıda katman bulunur. Diğer taraftan bir sonat bölümünün kendi içinde dahi, her katman aynı sayıda alt katman içermez. Ayrıca katmanlar bir- birinden farklı ilişki mekanizmalarıyla da ayrılmaz, sözelimi 'tekrar ilişkisi sadece ilk katmanda görülür', ya da 'ikinci katmanda bütünlükler ritmik akışta bir duraksama ile birbirinden ayrılır' şeklinde eşleşme yoktur. Müzik biçimi üzerine çalışan yazarların cümleyi ölçü sayısı yoluyla ta- nımlama çabası bu yokluktan doğar. 18. ve 19. yüzyıl yazarları kalışı bir düzey ile eşleştirerek bu sorunu aşmaya çalışır, ancak (1) kalış olgusu cümleye atıfla tanımlandığından bu durum bir kısırdöngü yaratır; (2) kalışın eşleştiği gruplama düzeyi yazardan yazara değişir; (3) kalış sadece bazı üslupların bir özelliğidir.

Bu noktalardan yaklaşıldığında, müzik cümlesinin bütünlüğünü sağlayan etkenlerin üslup çerçevesinde tanımlanması gerektiği görülür. 18. ve 19. yüzyılın çalgı üslubuyla sınırlı tutulsa bile, bir müzik cümlesi, parça içindeki konumuna göre farklı iç ilişkilerle oluşur. Caplin, Kla- sik üslup çalgı müziği kapsamında, cümlelerin oluşmasını sağlayan farklı biçim işlevleri belirler

<sup>65</sup> Aslında bu durum, bir müzik parçasında biçimin ne şekilde ele alınacağıın yapıt ve besteciyle sınırlı bir süreç olmadığını ve parçayı analiz eden teorisyenin ya da dinleyicinin algısının da sürecin önemli bir belirleyeni olduğunu gösterir.

<sup>66</sup> Cadence of limited scope.





(1998, 2002). Bu çerçevede, sözgelimi bir ‘sunum cümlesini’<sup>67</sup> oluşturan süreç, bir ‘kalış cümlesini’<sup>68</sup> oluşturan süreçten farklıdır. Broman’ın yukarıda yer verdiğimiz analizi, *phrase* terimini kullanması nedeniyle değil, ama biçim işlevlerini gösteren *presentation, consequent, continuation* gibi sıfatları ezgisel ve ritmik ilişkilere indirgeyerek ele alması yönünden tartışmaya açıktır (2007, ss. 115-116, 123), zira Caplin’in önerdiği terminoloji tonal ilişkilerden ayrı ele alındığında, yani 18. yüzyılın ses dünyasından ayrıştırıldığında, anlam ve açıklayıcılığını bir ölçüde yitirir. Yukarıda örnek verilen Broman’ın ve Perry’nin yaklaşımı, bir yapı gruplama düzeyi olarak *phrase*’i farklı repertuvarlara aktarmanın mümkün olduğunu, ancak yapısal işlevinden ayrı ele alındığında bu kavramın “yapı gruplamada bir düzey” ifadesinin ötesine geçemediğini gösterir.

Bu çerçevede müzik cümlesinde bütünlüğün, tonal üsluplarla sınırlı kalış olgusu ya da alt-katman sayısından çok, yapısal bileşenlerin (armoni, ritim, ezgi, tını, vb.) ilişkilerinden doğan biçim işlevi yoluyla oluştuğu öne sürülebilir. Bu yaklaşım, müzik cümlesiyle üslup arasında güçlü ve karşılıklı bir ilişki kurulmasını sağlar. Biçim İşlevleri Kuramı Klasik üslup kapsamında bu yaklaşımla geliştirilmiş bir kuramdır, bu kuramda bütünlüğün üsluba dair bir biçim işlevinin (ya da bir işlev füzyonunun<sup>69</sup>) tamamlanmasıyla oluştuğu görülür. Bu çerçevede müzik cümlesi ‘bir biçim işlevinin ya da işlev füzyonunun tamamlandığı en küçük yapı-gruplama düzeyi’ olarak tanımlanabilir.<sup>70</sup>

Bu yaklaşımda cümle, biçim işlevini gösteren bir sıfatla birlikte kullanılmalı ve bütünlüğün hangi parametrelere dayandığı gösterilmelidir. Bu işlevler seçilen repertuvar da yaygın olarak kullanılan ilişkiler, modeller ve cümlelerin konumuna göre belirlenmelidir. Bir biçim işlevini sağlayan en küçük yapı-gruplama düzeyi olarak tanımlandığında Caplin’in kullandığı şekliyle *phrase* terimi Türkçeye ‘cümle’ olarak çevrilebilir. Cümleyi işlev yoluyla tanımlamak bu terimi farklı üsluplarda kullanmaya elverişli kılar ve üsluplara özgü saptamalar yapılmasına olanak sunar. Müzik cümlesini gruplamada bir düzey olarak ele almak ve bu gruplamanın farklı üsluplara göre farklı ilişkilerle oluştuğunu göstermek, yapı-üslup ilişkisini, yapı grupları diziliminin mantığını ve bunların bütün içindeki konumlarının içerikle ne denli ilişkili olduğunu açıklamaya olanak sunacaktır.

Müzik cümlesinin semantik bir bütünü ya da sentaktik bir birimi tanımlama sorusuna yanıt vermek daha güçtür ve daha kapsamlı bir çalışma gerektirir. Ancak bu metin kapsamında, müzik cümlesinin semantik yönünün büyük ölçüde sentaktik özelliklerinden geldiği ve cümlelerin işlevinin, müzikal anlamın önemli bir bileşeni olduğu öne sürülebilir. Dikkatle incelendiğinde 18. yüzyıldan bu yana müzik yazarlarının *Satz, theme, period* ve benzeri yapılarla buldukları ‘anlam’ın iki noktadan doğduğu tespit edilebilir: (1) bütünün bir kalışla (genelde TK ile) tamamlanmış olması (cümle, tamamlanmış olduğu için anlamlıdır); (2) bütünün içerdiği bir ya da birkaç ögenin yapıt içinde birçok kez tekrarlanması ve bu yolla tematik bir karşılık bulması (cümle, anlam taşıyan bir ögeyi barındırdığı için anlamlıdır). İki yaklaşımda da anlamın dildeki karşılığının dışında/ötesinde, yapıdan doğan bir yönü olduğu görülür. Kabaca, 18. yüzyıl müziğinde ilk yaklaşımın, 19. yüzyıl müziğinde ise ikinci hususun etkili olduğunu öne sürmek mümkündür.

<sup>67</sup> Presentation phrase.

<sup>68</sup> Cadential phrase.

<sup>69</sup> Caplin kuramında kimi durumlarda iki ayrı işlevin tek bir gruplama içinde yer aldığı süreçleri *functional fusion* ifadesiyle tanımlar, *continuation-cadential* bu tür bir yapıyı gösterir (1998, ss. 45-47).

<sup>70</sup> Caplin’in kuramı temel alınarak geliştirilen bu tanımda bir noktayı atlamamak gerekir: Caplin, *phrase* düzeyinin altında *idea-level functions* (fikir-düzeyi işlevleri) kategorisi altında *basic idea, contrasting idea* gibi işlevler belirler. Ancak, fikir düzeyi tüm cümle yapılarında yer almaz, sözgelimi *cadential phrase* ya da *continuation phrase* alt katmandaki gruplamalardan, yani fikir düzeyinde işlevlerden oluşmaz. Ayrıca, Caplin’in fikir-düzeyi olarak tanımladığı işlevler birimin iç ilişkileri sonucu oluşan, içkin (*intrinsic*) işlevler değildir, bunlar büyük ölçüde *phrase* düzeyinin geriye doğru analizi ile türetilmiş bağlamsal (*contextual*) adlandırılmalıdır. Bu nedenle *idea-level*’ı biçimsel işlevlerin oluştuğu ilk düzey olarak yorumlamak doğru olmaz.



Beethoven ve izleyen bestecilerin motif işçiliğine verdikleri önem, müzikal anlamın önemli ölçüde bu motifin yapıyı oluşturma sürecini anlamak olduğunu akla getirir. Schönberg'in merkeze aldığı yaklaşım budur, bir müzikal fikrin 'anlamının' bu ögenin yapıt içinde çeşitleme, gelişim gibi yöntemlerle oluşması fikrinden hareketle Schönberg *phrase*'i tanımlar. Bu kapsamda Schönberg'in *phrase*'i semantik bir birimdir ve önceki paragraflarda sunulan yaklaşım kapsamında cümle olarak çevrelemez, ancak Caplin yaklaşımında *phrase* ile anlam arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Bu durumda "bir biçim işlevinin ya da işlev füzyonunun tamamlandığı en küçük yapı-gruplama düzeyi" olarak tanımlanan müzik cümlesi semantik birimleri içerme potansiyeli taşıyan sentaktik bir gruptur. Bu şekilde ele alındığında bu sentaktik grubun semantik yönü, gruplama -işlev- konum etkileşiminden doğar. Müzik cümlesini anlamı sağlayan temel birim olarak ele almak yerine, parçanın anlamsal bütününe katkı sağlayan sentaktik bir birim olarak değerlendirmek doğru bir seçim olacaktır.<sup>71</sup>

## Sonuc

Müzik cümlesinin geleneksel tanımları, sınırlı bir repertuarın özelliklerini müzikte biçimin ortak özellikleri gibi yansıtır. Müzik cümlesi ve ilişkili terimler 18. ve 19. yüzyıllarda gelişen repertuarın içerik ve sentaks özelliklerini temel alan terimlerdir. Bu terimler üzerine çalışan ya da bu terimleri kullanan yazarların seçtikleri repertuar ağırlıklı olarak bu dönemde, ya da doku ve biçim örgütlenmesi açısından bu dönemin özelliklerine yakın bestelenmiş yapıtlardan oluşur.

18. yüzyıldan günümüze uzanan çalışmalarda farklı yazarların müzik cümlesini tanımlarken özellikle üç noktadan hareket ettikleri görülür: Müzik cümlesi, (1) birimin uzunluğuna göre belirlenir (çoğunlukla 4 ölçü süren yapı gruplarına cümle denir); (2) kapanış mekanizmasına göre belirlenir (bir kalış ile tamamlanan birimlere cümle denir); (3) içeriğe göre belirlenir (müzikal anlamın oluştuğu en küçük birime cümle denir). Bu üç noktanın örtüştüğü yapı grupları genel bir uzlaşıyla müzik cümlesi olarak tanımlanır, ancak kısa ve çoğunlukla pedagojik amaçlı parçalar, marşlar ya da dans müzikleri dışında, özellikle uzun soluklu parçalarda bu üç nokta genelde örtüşmez.

Müzik cümlesini ölçü sayısından hareketle tanımlamak, iki ölçülük grupların bir araya gelmesiyle bir üst katmanı oluşturduğu parçalarda, cümlelerin ikinci düzeydeki yapı grubunu gösterdiğini belirtir. Diğer taraftan ölçü sayısı, bir süreden çok bir 'içerik' miktarını, cümle terimiyle belirtilen yetkinliğin ancak dört ölçülük bir armonik/ezgisel/ritmik içerikle sağlanabileceğini ima eden pedagojik bir kısa yol olarak da görülebilir. Berry ve Cone gibi kimi 20. yüzyıl yazarlarının ölçü sayısına atıf yapmadan, zamansal tasarım ve hareket metaforları kullanması, cümleyi esnek ve tasarıma göre farklı uzunluklarda şekillenebilecek bir birim kılar. Bu makalede benimsenen yaklaşıma göre müzik cümlesini, bütünlüğü ve tutarlığı sağlayan içeriğin oluşma ve tamamlanma süreci (süresi değil) üzerinden tanımlamak, cümle teriminin farklı üsluplara uyarlanabilir olmasını kolaylaştırır. Bu içerik cümleyi oluşturan öğelerin iç ilişkilerinde oluşur ve üslup, konum, tür gibi çeşitli değişkenlere göre cümlelerin biçim işlevini belirler.

Bir cümleyi ardından gelenden ayıracak mekanizmanın tek çeşit olduğunu öne sürmek de aynı şekilde sınırlayıcıdır; bu mekanizma üsluba, türe, ses ortamına ve cümlelerin biçim içindeki konumuna göre değişir. 18. ve 19. yüzyıl yazarlarının tonal ilişkilere atıfla tanımladığı hâliyle kalış, bir müzik cümlesinin tamamlanmasının mutlak şartı olarak ele alındığında cümle terimi

<sup>71</sup> Müzikal anlam oldukça hassas ve öznel bir olgudur ve alımlama (*reception*) ile yakından ilişkilidir. Anlamın oluşmasında dinleyicinin kendi bilgisi, isteği, beklentisi ve deneyimlerinin önemli payı vardır. Bu yazı kapsamında kısaca değinilen müzikal anlam olgusu biçim bağlamıyla sınırlı olarak ele alınmıştır.



farklı üsluplara aktarılabilir olma özelliğini yitirir. TK ve YK gibi kapanış sürecini belirgin şekilde vurgulayan mekanizmaları müzik cümlesinin gereği olarak göstermek, müzikal akışının her zaman sık kesintilerle ve belirgin gruplamalarla ilerlediği izlenimini yaratır, oysa bu tür tasarımlar genelde, yukarıda belirtilen kısa soluklu ve sosyal-eğitsel amaçlı parçalarla sınırlıdır. Müzik biçimi kitaplarında model olarak gösterilen cümlelerin kısa parçalardan ya da yapının daha belirgin gruplama özellikleri gösterdiği başlangıç kesitlerinden seçilmesinin temel nedeni budur. Tonal üslupların önemli bir bütünleyici ve tamamlayıcı mekanizması olan kalış, tema ya da bölme gibi, cümlelerden oluşan bir düzeyin tamamlanma mekanizması olarak daha anlamlıdır; Koch, Schönberg ve Caplin'in kuramlarında da bu yaklaşım tercih edilmiştir. Ayrıca, müzik yazısında kalış dışında, ritmik akışın kesilmesi, ezgisel tekrar, ani bir ses bölgesi değişimi gibi, yapıda gruplamalar yaratan çok sayıda farklı mekanizma bulunur. Bu tür gruplama yordamlarını fonksiyonel tonal gruplama yordamlarıyla aynı terim altında ele almak, kalışın tonal yapının oluşmasındaki özel konumunu belirsizleştirecektir. Bu nedenle bu çalışmada, kalış teriminin 18. ve 19. yüzyılın fonksiyonel tonalite bağlamındaki anlamıyla sınırlı tutulması ve yapı gruplarını sağlayan diğer yordamlar için yeni terimler (nefes, ayırım, kapanım gibi) geliştirilmesi önerilmektedir. Müzik cümlesini farklı üsluplara uygun kılmanın yolu, fonksiyonel tonalite bağlamında anlamını kazanan kalış ile müzik cümlesi arasındaki ilişkiyi bir şart olarak ele almamak ve tonal yordamları bazı üsluplara özgü bir yapı gruplama mekanizması olarak görmektir. Bu yazıda benimsenen yaklaşıma göre bir müzik cümlesi, üsluba, türe, bütün içindeki konuma ve biçim işlevine göre kalışla ya da kalış olmadan tamamlanabilir. Müzik cümlesinin bütünlüğü kalışla değil, gruplamanın iç örgütlenmesinin özerk bir bütün yaratabilmesinden kaynaklanır. Bu özerklik, bir üslubun diğerleriyle paylaştığı ya da kendine has biçim işlevleri yoluyla sağlanır.

Önceden belirtildiği gibi, müzikte anlam konusu uzlaşılması oldukça güç ve tartışmalı bir konudur, müzik cümlesini anlam üzerinden tanımlama girişimi, konunun eksenini bu felsefi tartışma alanına doğru kaydırır. Bu nedenle müzik cümlesini, müzikal anlamla ilişkili bir sentaks birimi olarak ele almak ancak tanımlama sentaktik özelliklerle sınırlamak gerekir. Ayrıca müzikal anlamın önemli bir kısmı, öğelerden değil, öğeler arası yapısal ilişkilerden doğar; bu nedenle müzik cümlesini anlam üzerinden tanımlamak, cümlelerin sentaks özelliklerine atıf yapmak demektir. Bu açıdan sadece sentaks değil, anlam da üslupla ilişkilidir ve bir üslubun yaygın yapı özellikleriyle yapıya özgün yapı özelliklerinin örtüşmesi/çatışması yoluyla oluşur. Bir cümle anlamını, sentaktik gruplama sürecinin ve biçim işlevinin tamamlanması ya da eksik bırakılmasıyla ve bu bütünün üslup kapsamında yorumlanmasıyla kazanır. Bu açıdan müzik cümlesinin bir anlamı 'aktarmadığı', tasarımıyla bir anlamın ortaya çıkmasında rol oynadığı öne sürülebilir.

Bu tespitler çerçevesinde, ölçü sayısına, kalışa ve tartışmalı anlam konusuna değinmeden, müzik cümlesi, 'farklı yetkinliklerde yapı gruplarının bir araya gelerek bir üst katmanda yeni gruplamalar oluşturduğu yapılarda, parçanın genelinde ikinci düzeyde gözlenen yapı grubu' şeklinde tanımlanabilir, ancak bu genelleme çok açıklayıcı değildir, zira grubun ne şekilde bütünlüğünü kazandığını açıklamaz. Müzik cümlesi salt bir yapı grubu olarak ele alındığında, içeriğini ve işlevini açıklamakta yetersiz kaldığı için tarih boyunca yazarlar cümlelerin gösterdiği yapı düzeyini çeşitli terimlerle (eksen cümlesi (*Tonikabsatz*), çeken cümlesi (*Dominantabstaz*), geçit (*Gang*), sunum (*presentation*), öncül (*antecedent*) gibi) tanımlamışlardır. Bu terimler sadece cümlelerin işlevini değil, üslubu da tanımlar. Bu çalışmada müzik cümlesinin, bir yapı grubunu göstermenin ötesine geçerek, yapı gruplama sürecinin üslupla ve oluşan bütünle ilişkisini göstermesi durumunda yetkinlik kazanacağı savunulur ve bu terimin üslup çerçevesinde biçim



işlevlerinin araştırılmasıyla tanımını kazanacağı öne sürülür. Müzik biçimlerine dair terimler ve kavramlar, ele alınan üslup kapsamında farklı yapı gruplama düzeylerinde ortak tercihleri, modelleri saptayarak, o üslupta yapının oluşumuna dair çıkarımlar yaparak ve üsluba özgü sentaks özellikleri ve işlevleri belirleyerek geliştirilmelidir.

Yukarıda sunulan argümanlar çerçevesinde bir müzik cümlesinde sentaktik ve semantik yönleri bir araya getirerek bütünlüğü sağlayan temel etkenin, cümlenin bütün içindeki işlevi, yani Caplin'in ürettiği terimle, "biçim işlevi" olduğunu öne sürülebilir. Bir biçim işlevi öğelerin iç ilişkileriyle oluşur. Bu ilişki kimi zaman, 19. yüzyıl müziğinde olduğu gibi, motif ilişkileriyle, kimi zaman armonik ilişkilerle, kimi zaman atonal bir çekirdeğin farklı şekillerde tekrarıyla oluşabilir. Bu yazıda benimsenen yaklaşımla, müzik cümlesi "bir biçim işlevinin olduğu ilk gruplama düzeyi" olarak tanımlanır. Bir biçim işlevinin tanımlanması tümevarım yoluyla, ele alınan repertuarın kapsamlı bir analizi ile mümkün olabilir. Bir biçim işlevi, bulunduğu üsluba göre, tonal bir sürecin sonucu oluşabilir; bir cümle taşıdığı işleve göre kalıpla ya da kalıpsız tamamlanabilir. Fonksiyonel tonalite öncesi ya da atonal ses ortamlarında müzik cümlesi, üslubun sunduğu ritmik, ezgisel ya da tınısal ilişkilerle biçim işlevini yaratır.

18. ve 19. yüzyıl yazarlarından hareketle armonik kalışın çoğunlukla cümle düzeyinden daha kapsamlı ve yetkin bir düzeyde bütünlüğü vurguladığı görülür. Bu yönden tonal üsluplarda kalış ile biçim birimi arasındaki ilişkiyi cümle düzeyi yerine, tema ya da bölme düzeylerinde kurmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Yukarıda verilen müzik cümlesi tanımıyla ilişkili olarak Caplin'in ele aldığı hâliyle *phrase* terimi, Türkçeye 'cümle' olarak çevrilebilir. Schönberg tarafından yaratılan ve Caplin tarafından geliştirilen *Sentence* ise sadece Klasik repertuvarında özel bir tema-tipini tanımlar. Bu nedenle, *phrase* teriminin cümle olarak çevrilmesi durumunda, *Sentence* için aynı çeviri kullanılmamalıdır. Bu terim için 'Tümce' sözcüğü önerilebilir. Her ne kadar dil alanında eşanlamli sözcükler olsa da, 'cümle' ve 'tümce' sözcüklerine müzik alanında farklı anlamların yüklenmesi, bir taraftan *phrase*, *sentence* ve *Satz* sözcüklerinin tarih boyunca taşıdıkları geçirgenliği koruyacak, bir taraftan farklı sözcüklerle farklı yapıların tanımlanmasına olanak sağlayacaktır.

Diğer taraftan *phrase* sözcüğü, İngilizce dil bilgisindeki anlamından hareketle, 'cümlecik' ya da 'alt-cümle' olarak da çevrilebilir.<sup>72</sup> *Phrase* sözcüğünün 'cümle' ya da 'cümlecik' olarak çevrilmesine yönelik tartışmanın özünde *phrase* sözcüğünün gösterdiği bütünlüğün yetkinliği konusundaki görüş farkları yatar. Yukarıda yer verilen yazarların bir kısmı, sözgelimi Hepokoski ve Darcy, bu yetkinliği tonal kalış ile ilişkilendirir ve *phrase* kavramına alternatif olarak *subphrase* kavramını üretirler. Hızlı bir eşleştirme ile dil bilgisindeki *sentence* ile müzikte *phrase*; dil bilgisindeki *phrase* ile de müzikte *subphrase* arasında bir paralellik önerirler. Yazarların bir kısmı ise, sözgelimi Caplin, *phrase* düzeyinde gruplamanın kalış dışında bir yordamla da oluşabileceğini belirtir. Bu çalışmada *phrase* sözcüğünün cümle olarak çevrilmesi kararı, öncelikle, cümle kavramının yaygın kullanımına karşın tonal kalışın sadece bazı üsluplarla sınırlı olmasına dayanır; cümle, 18. ve 19. yüzyıl repertuarı dışında da yapının ve biçimin açıklanmasında sıkça kullanılan yaygın bir terimdir. Başka bir deyişle, cümle ile tonal kalış arasındaki şartlayıcı bir ilişki kurmadan cümleyi bir üsluba ait özel bir terim olmanın ötesine taşımak için, cümle düzeyinin farklı gruplama mekanizmalarıyla oluşabileceğini kabul etmek ve üslup ile cümle arasındaki ilişkiyi

72 İngilizce dil bilgisinde *phrase* terimi bir cümlenin (*sentence*) alt-birimlerini gösterir. 'Cümlecik' çevirisi bu nedenle önerilebilir. Çevrimiçi Oxford Learners sözlüğünde *phrase*, "bir araya gelerek özel bir anlam yaratan (çoğunlukla çekimli bir fiil içermeyen) küçük sözcük grubu" şeklinde tanımlanır. Çevrimiçi Cambridge sözlüğünde ise, "cümlenin tümü olmaktan çok, bir kısmını oluşturan sözcük grubu" tanımı getirilmiştir ([https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/phrase\\_1?q=phrase](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/phrase_1?q=phrase), erişim tarihi:15 Ekim 2021; <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/phrase>, erişim tarihi:15 Ekim 2021).



terimin kendisi üzerinden değil, biçim işlevlerini gösteren bir sıfatın terime eklenmesi yoluyla kurmak gerekir. “Cümlecik” ve “alt-cümle” çevirileri, *phrase* düzeyinin yetkinliğini kalıpla ilişkilendirdiği, *phrase*’in görece daha az yetkin bir bütünü tanımladığını ve her zaman bir cümlenin alt-birimi olarak işleyeceğini ima eder.<sup>73</sup> Ayrıca *phrase* sözcüğünün Fransızca cümle anlamına gelmesi de bu sözcüğün bu çeviriyle tercih edilmesinin bir nedenidir.

Bu çalışmada sunulan tartışma çerçevesinde, ‘cümle’ teriminin müzik alanında dilden farklı bir içeriği ve gruplama şeklini gösterdiği sonucu çıkarılır. Dil cümlesini bir bütün kılan özellikler, müzik cümlesini bir bütün kılan özelliklerden farklıdır. Müzik cümlesi, dilin aksine dış referanslarla ve gramatik kategorilerin etkileşimiyle şekillenmez, ayrıca yüklem ya da noktalama işareti gibi mekanizmalara da sahip değildir. Bu nedenle, her ne kadar dile dair kavramlara ve noktalama işaretlerine müzikte pedagojik amaçlarla sıkça başvurulsa da, ‘cümle’ terimini dile gönderme yapmadan, tümüyle müzikal bileşenler ve süreçler üzerinden tanımlamak gerekir. Yukarıda önerilen iki tanımda da bu yaklaşım görülebilir, bu tanımlarda ‘anlam’ olgusuna ya da noktalama işaretlerine atıf yapılmamıştır.<sup>74</sup> Müzik cümlesi, müzikal öğelerin gruplanmasında bir düzeyi gösterir, ama bu düzey nadiren ‘anlamsal’ bir bütünü işaret eder. Müzikal anlamın önemli bir yönü zamansallık yoluyla, zamansal serilim yoluyla oluşur; müzikte biçim sürekli yeniden yorumlamaları gerektiren retrospektif bir süreçtir ve bu süreçteki anlam art arda dizilen öğelerin özerk ve kapalı anlamlarının toplamı değildir. 19. yüzyıl müziğinde ‘anlam’ çoğunlukla cümle-altı figür/ hücre denebilecek öğelerin ilişkisinde, armoni, ritim ve ezgisel süreçlerdeki süreklilik/süreksizlik, beklenti/gerçekleşme, sürpriz gibi türlü ilişkilerde ortaya çıkar; bu ilişkilerin oluşturduğu ‘anlam’ çoğu zaman cümle gruplama sürecinden ayrı süreçlerle, hatta çoğu zaman bu süreçlere karşı işleyerek şekillenir. Sözelimi, Beethoven’ın 5. Senfonisinde ‘anlam’ın önemli bir bileşeni, baştaki dört notalık figürün parça boyunca işlenmesiyle sağladığı hareketin yoğunluğu ve bu şekilde oluşan bütünlüktür, ancak bu bütünlük dildeki bir cümlenin anlam bütünlüğünden çok farklı bir doğadadır.<sup>75</sup>

Son olarak, önceden de belirtildiği gibi, mutlak tanımların ve alternatiflerini geçersiz kılan yaklaşımların, öznel yaklaşımlarla ve kişisel yorumlarla şekillenen müzik teorisinde nadiren yer bulacağını tekrar belirtmek gerekir. Bu bağlamda yukarıda belirtilen tanım, yaklaşım ve çeviri önerisi öncelikli olarak cümle terimini kalış ve süre olguları üzerinden değil, iç örgütlenmesine atıfla tanımlama yönünde bir girişim olarak görülmelidir. Bu çalışmada ‘cümle’ terimini bir biçim işlevinin oluşturduğu ilk düzey olarak ele alarak, bir üslubun yapısal ortak paydalarını ve diğer üsluplardan farklarını gösterecek bir terim olarak yorumlamak görüşü benimsenmiştir. Kalış olgusunun farklı üsluplara özgü işleyişini ve işlevini ele alarak, bu olguyu tarihsel bir bağlamda tanımlayacak bir terminoloji geliştirilmesi, bu çalışmanın açık bıraktığı hususları tamamlamaktadır.

73 “Cümlecik” ve “alt-cümle” terimleri yapının ve biçimin açıklanması açısından bir ara düzey olarak görülebilecek (ve kendisi de tartışmalı ve yaygın olmayan bir terim olan) subphrase’in çevirisi olarak kullanılabilir.

74 Önceki paragraflarda önerilen iki tanım şu şekildedir: 1) Farklı yetkinliklerde yapı gruplarının bir araya gelerek bir üst katmanda yeni gruplamalar oluşturduğu yapılar, parçanın genelinde ikinci düzeyde gözlenen yapı grubu. 2) Bir biçim işlevinin oluşturduğu ilk gruplama düzeyi.

75 Burada önerilen yaklaşımın repertuar üzerinden örneklerle açıklanması bir makale olarak tasarlanan bu çalışmanın sınırlarının ötesinde kalmaktadır. Yine de iki kısa örnek verilebilir:

Debussy *Üç Noktüm (Trois Nocturnes)* adlı orkestra yapıtının ilk bölümü “Bulutlar”ın (Nuages), ilk cümlesi dördüncü ölçüde tamamlanır. Bu cümlenin bütünlüğü, bu yazıdaki anlamıyla tonal bir kalıpla değil, ilk iki ölçüdeki motif-tekrar ilişkisinin üçüncü ve dördüncü ölçülerde tekrarlanmasıyla oluşan simetriyle ve beşinci ölçüde yeni bir ezgisel malzemenin sunumuyla oluşur. Ayrıca beşinci ölçüde başlayan ikinci cümlenin sonunda da tonal bir kalış bulunmaz; cümlenin akışı ezgisel ve ritmik akışın durmasıyla tamamlanır.

Mendelssohn, Op.19/3 numaralı *Sözsüz Şarkı*’nın giriş cümlesinden sonraki ilk cümlesi dört ölçü sürer ancak dördüncü ölçünün sonunda tonal bir kalış bulunmaz, bir pedal olan bu cümle ikinci cümleden bir nefesle ayrılır. Tekrar işaretine kadar süren ilk bölgede kalış olarak tanımlanabilecek yetkinlikte bir yapı sadece son ölçüde gelir, bu bölgede dört ayrı cümle bulunur. Bu iki örnek, bu yazıda tanımlandıkları hâliyle, cümle ile tonal kalış ilişkisinin şartlayıcı olmadığını gösterir.

## Kaynaklar

- Abromont, Cl. (Ed.) (2001). *Guide de la Théorie de la Musique*. Évreux: Éditions Henry Lemoine.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Aksan, D. (2015). *Her Yönüyle Dil-Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Andrews, W. G. ve Sclater, M. (1993) *Materials of Western Music*. California: Alfred Publishing.
- Anson-Cartwright, M. (2007) Concepts of Closure in Tonal Music: A Critical Study. *Theory and Practice*, Vol. 32, pp. 1-17.
- Baker, N. K. (1976). Heinrich Koch and the Theory of Melody. *Journal of Music Theory*, 20/1, pp. 1-48.
- Baker, N. K. (1995). Introduction by Nancy Kovaleff Baker. In N. Baker & Th. W. Christensen (Eds.), *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment* (pp. 111-136). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernard, J. W. (1987). Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution. *Music Analysis*, Vol. 6/3, pp. 207-236.
- Berry, W. (1986). *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Broman, P. (2007). In Beethoven's and Wagner's Footsteps: Phrase Structure and "Satzketten" in the Instrumental Music of Béla Bartók. *Studia Musicologica*, 48 (1/2), pp. 113-131.
- Burnham, S. (2008). Form. In Th. W. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 880-906). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burstein, P. (2015). The Half Cadence and Related Analytic Fictions. In M. Neuwirth & P. Bergé (Eds.), *What is a Cadence?* (pp. 85-116). Leuven: Leuven University Press.
- Byros, V. (2015). Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata. In M. Neuwirth & P. Bergé (Eds.), *What is a Cadence?* (pp. 215-251). Leuven: Leuven University Press.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Cone, E. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton & Company.
- Couperin, Fr. (1722). *Pieces de Clavecin*, Livre 3, Paris: Chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Mlle Castagnerie.
- Davies, C. Th. (1966). *Musical Structure and Design*. New York: Dover Publications.
- D'Indy, V. (1912). *Cours de Composition Musicale* (1<sup>er</sup> Livre). Paris : A. Durand et Fils.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hengirmen, M. (2009). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Hepçilingirler, F. (2017). *Öğretenlere ve Öğrenenlere Türkçe Dilbilgisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hepokoski, J. and Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Kirnberger, J. (1779). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin: Decker und Hartung.
- Koch, H. Ch. (1802). *Musikalisches Lexikon* (Faksimile edisyon). Frankfurt: Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Kohs, E. B. (1976). *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Lerdahl, F. and Jackendoff, R. (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: MIT Press.
- Lyons, J. (1983). *Kuramsal Dilbilime Giriş* (A. Kocaman, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Manav, Ö. ve Nemetlu, M. (2012). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



- Marx, A. B. (1997). *The Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. S. Burnham (Trans. & Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, L. (1989). *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Neuwirth, M. (2015). Fuggir la Cadenza, or the Art of Avoiding Cadential Closure. In M. Neuwirth & P. Bergé (Eds.), *What is a Cadence?* (pp. 117-155). Leuven: Leuven University Press.
- Perry, J. (2005). Cage's Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing, and Analysis. *Music Theory Spectrum*, 27, pp. 35-66.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi*, Kitap IV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Schmalfeldt, J. (2011). *In the Process of Becoming*. New York: Oxford University Press.
- Schönberg, A. (1966) *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber and Faber.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Veljanović, J. (2018). Possible Implementation of Heinrich Christoph Koch's Analytical Terminology in Contemporary Analytical Practice. *Musicologija*, 2018(25) pp.159-177.
- Wagner, G. (1984). Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs. *Archiv für Musikwissenschaft*, No. 41/2, pp. 86-112. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Wason, R. W. (2008). Musica Practica: music theory as pedagogy. In Th. W. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (46-77). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Zbikowski, L. M. (2017). *Foundations of Musical Grammar*. New York: Oxford University Press.

## Çevrimiçi Kaynaklar

- Cambridge İngilizce Sözlük. Incise maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/incise?q=Incise> adresinden edinilmiştir.
- Cambridge İngilizce Sözlük. Phrase maddesi. 15 Ekim 2021 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/phrase> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Absatz maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/absatz> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Abschnitt maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/abschnitt> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Einschnitt maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/einschnitt> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Gang maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/gang#Gang> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Periode maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/periode> adresinden edinilmiştir.
- Langenscheidt Almanca-Türkçe Sözlük. Satz maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tr.langenscheidt.com/almanca-turkce/satz> adresinden edinilmiştir.
- Larousse Dictionnaire. Phrase maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phrase/60532> adresinden edinilmiştir.
- Online Fransızca Sözlük. Phrase maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://www.fransizcasozluk.net/index.php?q=phrase> adresinden edinilmiştir.
- Oxford Learner's Dictionary. Phrase maddesi. 15 Ekim 2021 tarihinde [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/phrase\\_1?q=phrase](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/phrase_1?q=phrase) adresinden edinilmiştir.



Schenker Documents Online. Formenlehre. 27 Nisan 2021 tarihinde <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001756.html> adresinden edinilmiştir.

Schönberg, A. (1931). Analyse der Orchestervariationen. 15 Mayıs 2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=n3zhu6Ye56Q> adresinden edinilmiştir.

TDK Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Cümle maddesi. 18 Ağustos 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?q=c%C3%BCmle&aranan=> adresinden edinilmiştir.

The Free Dictionary. Periodic Sentence maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde [https://www.thefreedictionary.com/Period+\(rhetoric\)#:~:text=\(%CB%8Cp%C9%AA%C9%99r%C9%AA%CB%88%C9%92d%C9%AAk\)-,n,creating%20an%20effect%20of%20suspense](https://www.thefreedictionary.com/Period+(rhetoric)#:~:text=(%CB%8Cp%C9%AA%C9%99r%C9%AA%CB%88%C9%92d%C9%AAk)-,n,creating%20an%20effect%20of%20suspense) adresinden edinilmiştir.

Tureng İngilizce-Türkçe Sözlük. Incise maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde <https://tureng.com/en/turkish-english/incise> adresinden edinilmiştir.

Wiktionary İngilizce Sözlük. Subphrase maddesi. 28 Ekim 2021 tarihinde (<https://en.wiktionary.org/wiki/subphrase#:~:text=Noun,part%20of%20a%20larger%20phrase>) adresinden edinilmiştir.

