

Başvuru Tarihi: 22.04.2022 / Kabul Tarihi: 29.07.2022 / Özgün Makale

## CHOSE LOYSET’TE MODAL YAPI

Serkan ÖZÇİFCİ<sup>1</sup>

### Öz

*Bu çalışmada; bir geç on üçüncü yüzyıl motetinin, Chose Loyset biçimindeki özgün ibâresiyle dikkat çeken tenor partisinin ezgisindeki modal yapı araştırılmıştır. Bunun için; günümüz notasına aktarılan ezgi, Schenkerci yapısal katmanlar anlayışını benimseyen bir yaklaşımla indirgemeci bir analize tâbi tutulmuştur. Sunulan grafik notasyon ve eşliğindeki detaylı açıklamalar üzerinden eserdeki yapısal seslerin tertip ve ilişkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır.*

*Gerçekleştirilen analizle, Ut (F): fa-ut biçiminde formüleleştirilen ezginin yanaşık dörtlü bir yapısal iniş sergilediği tespit edilmiştir. Söz konusu iniş, G<sub>3</sub> ve F<sub>3</sub> perdelerinden ibâret iki terimli bir hareketin eşlik ettiği görülmüştür.*

*Ezginin ilk cümlesinin, finalisten hemen önceki adımda tamamlanmasına bağlı olarak kesintili bir iniş olasılığı tartışılmış, hem Schenkerci kesinti anlayışının hem de kesinti anına kadarki inişin irdelenmesi sonucunda aleyhte görüş bildirilmiştir.*

*Ayrıca yüzey seviyesindeki “modal muğlaklığa” dikkat çekilerek; baskın Protus plagalis sonoritesinin, yapısal inişin baş sesinin farklı bir modal tip dâhilinde ortaya konmasının bir sonucu olduğu saptanmıştır.*

*Görünüşteki yalınlığına karşın ilgi çekici bir içeriğe sahip olan Chose Loyset’in irdelenmesi ile güncel bir analitik yaklaşım üzerinden, anadilimizde son derece sınırlı örnekleri bulunan Orta Çağ müziği analizi alanına özgün bir katkı getirilmeye çalışılmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** Chose Loyset, motet, modal yapı, Orta Çağ müziği, Schenker

<sup>1</sup> Dr. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü,  
E-posta: [serkan.ozcifci@hacettepe.edu.tr](mailto:serkan.ozcifci@hacettepe.edu.tr)  
ORCID ID: 0000-0003-2783-4729

## THE MODAL STRUCTURE IN *CHOSE LOYSET*

### **Abstract**

*In this study; the modal structure in the tenor part of a late thirteenth-century motet, which draws attention with its unique title Chose Loyset, was investigated. For this; the part's melody was first transcribed into staff notation and then was subjected to a reductive analysis following the Schenkerian structural layers approach. Thus, the ordering and relations between the structural tones were revealed through a graphic notation and detailed explanations.*

*The analysis carried out revealed that the tenor melody, which is formulated as Ut (F): fa-ut, exhibits a stepwise fourth structural descent with the accompaniment of a binary movement consisting of G and F tones.*

*Due to the completion of the first phrase of the melody at the step just before the finalis, the possibility of an interrupted descent was discussed, and after examining both the Schenkerian understanding of interruption and the characteristics of the descent prior to so-called interruption, a negative opinion was expressed.*

*Moreover, by drawing attention to the "modal ambiguity" at the surface level, the dominating Protus plagalis sonority was found to be a result of the primary tone of the structural descent being expressed through a different modal type.*

*By analyzing Chose Loyset, which has interesting content despite its apparent simplicity, it was aimed to make an original contribution to the field of medieval music analysis which has scarce examples in the Turkish language, through a contemporary analytical approach.*

**Keywords:** Chose Loyset, motet, modal structure, medieval music, Schenker

## I. Giriş

Fransa'da Bibliothèque Interuniversitaire Section Médecine'de H 196 raf numarası ile kayıtlı bulunan *F-MO H 196* kodlu derleme, ilgili alanyazında *Montpellier Yazması*<sup>2</sup> olarak bilinmektedir. Bahsi geçen yazma, geç on üçüncü yüzyıl moteti için en kapsamlı ve önemli kaynak olma niteliğindedir (McGee, 1990, s. 217; Apel, 1949, s. 284).

Söz konusu yazmada, dört motetin teşkil ettiği bir küme bilhassa dikkat çekmektedir. Üçünde, Orta Çağ çoksesliliği kapsamında bir eserin belkemiğini teşkil eden *tenor* partisi; yazmanın dönemdaşı müzik âlimi Johannes de Grocheio'nun zikrettiği Tassinus/Tassin adlı bir müzisyene gönderme yapması muhtemel surette *Chose Tassin* biçiminde başlıklandırılmıştır (McGee, 1990, s. 37; Page, 1993, s. 33).

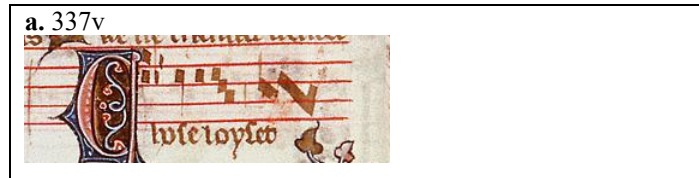
Kümenin kalan son üyesi *Chose Loyset* ise, taşıdığı başlığın diğer üç *chose* ile âşikâr bağlantısıyla birlikte onlardan ayrı durmaktadır. Bu "ayrıksı" parti, indirgemeci modal müzik analizleri bakımından ilgi çekici bir içerik barındırmasına binaen bu çalışmanın odağına alınmıştır.

### *Chose Loyset*

*Chose Loyset*'in *tenor* partisini teşkil ettiği ve norma uygun surette üç sesli olan motetin *triplum* partisi "Quant che vient en mai, en la tres douche saison"<sup>3</sup>, *motetus* ise "Mout ai esté longement en fole pensée"<sup>4</sup> mısralarıyla başlayan güftelere sahiptir (Stakel ve Relihan, 1985, s. 100).

Olasılıkla çalgısal icrâ edilen bir *tenor* partisine işaret eden *Chose Loyset*'in, orijinalinde bir dans ezgisi olduğu düşünülmektedir (McGee, 1990, s. 38; Everist, 2007, s. 372). Ezginin, bu çoksesli bütünden bağımsız biçimde de var olmuş olması, onu münferiden incelemeyi olanaklı kılmaktadır.

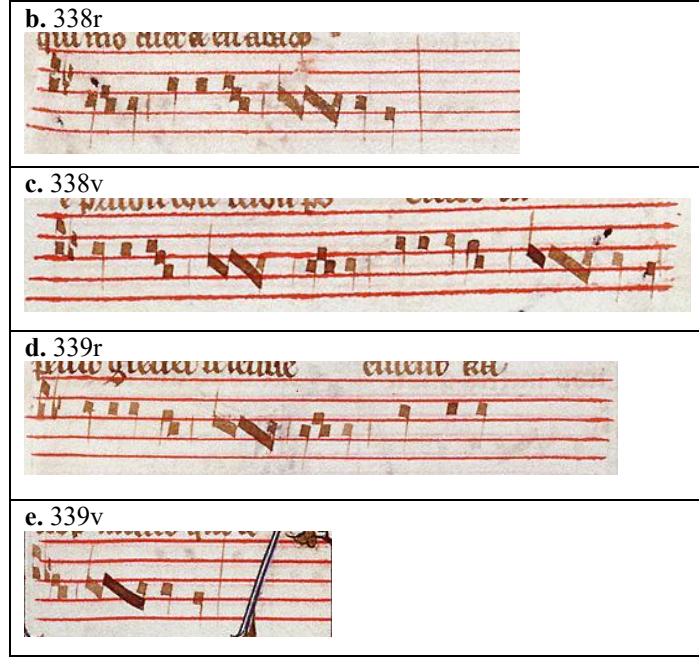
*Tenor* partisi, yazmada ardışık beş sayfaya dağıtılmış bir biçimde parça parça yer almaktadır. Yazma yaprakların en alt satırlarında verilmiş olan nota kesitleri, aşağıda sırasıyla topluca sergilenmektedir:



<sup>2</sup> Bahsi geçen yazma, uluslararası alanyazında Fransızca *Codex Montpellier* yahut *Chansonnier de Montpellier* olarak anılmaktadır.

<sup>3</sup> Fr., "Bu pek tatlı mevsim olan Mayıs geldiğinde"

<sup>4</sup> Fr., "Nicedir delice bir düşünce içindeyim"



Nota 1. Orijinal Kaynağında Chose Loyset: F-MO H 196, 337v-339v<sup>5</sup>

Chose Loyset'in, yukarıda verilen notadan, ölçümlü notasyon (İng., *mensural notation*) ilkelerine göre tarafımcıca gerçekleştirilen transkripsiyonu şu şekildedir:



Nota 2. Özgün Transkripsiyon

Görüleceği üzere parti, aynı cümle çiftinin son derece küçük ritmik farklılıklarla üç kez yinelenmesinden meydana gelmektedir. Cümle çiftindeki *açık-kapalı bitiş* (Lat., *apertum-clausum*) uygulaması, *estampie/stantipes* ve *ductia* gibi Orta Çağ danslarının form karakteristiği olmak bakımından<sup>6</sup> Chose Loyset'in dans kökenli olma argümanını kuvvetlendirmektedir. Eserin katı bir üçlü tartımı takip eden ritmik organizasyonunda, *uzun-*

<sup>5</sup> Yazma yapraklarının farklı şekilde numaralandırılmasına binaen farklı kaynaklarda farklı sayfa numaralarına rastlamak mümkündür. Bu çalışmada esas alınan sayfa numaraları ve yazmanın dijital kopyası için bkz: *Chansonier de Montpellier*. Erişim: 21.09.2021, [https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/bium/num/view\\_diaporama\\_report.jsp?recordId=documents:BIU\\_DOCUMENTS:565&volumeIndex=1](https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/bium/num/view_diaporama_report.jsp?recordId=documents:BIU_DOCUMENTS:565&volumeIndex=1)

<sup>6</sup> <https://bvmm.irht.cnrs.fr/sommaire/sommaire.php?reproductionId=8028>

<sup>6</sup> Orta Çağ danslarında açık-kapalı bitiş uygulaması için bkz: Page, 1993, s. 33; McGee, 1990, s. 25; 209.

*kısa-uzun-kısa* biçiminde süregiden birinci ritmik mod ağırlığını hissettirmekteyken kimi kesitlerde beşinci modun *uzun-uzun* vezni de görülmektedir.

Birbirine bu denli yakın olan tekrarların yapısal bir farklılık arz etmemesine binaen; izleyen kısımda yer alacak olan analizde partiyi temsil etmek üzere, ezginin, transkripsiyonun ilk satırında verilen, ilk kez duyurulduğu biçimi esas alınmıştır.



Nota 3. Chose Loyset Ezgisi

## II. Chose Loyset: Analiz ve Bulgular

Ezgiyi derinlemesine incelemek üzere, en önce, çalışma kapsamında ezgisel organizasyonları betimlemede yararlanılacak olan gösterim biçiminden bahsetmek gerekmektedir. Çalışmada, ezgisel organizasyonlar üç bileşen vasıtasıyla formüleleştirilmektedir: Üç solmleme hecesi<sup>7</sup> (*Ut/Re/Mi*) üzerinden *finalis*<sup>8</sup> taşıdığı "tonal"<sup>9</sup> nitelik, reel *finalis* perdesi ve her biri ayırt edici bir ezgileme izleğine işaret eden modal *diad*lardan<sup>10</sup> biri. Bu üç unsuru bir araya getiren *tonal nitelik (finalis): modal diad* formülü; önce *finalis* niteliğini ve parantez içinde reel karar perdesini, ardından da sergilenen ezgileme tipini bildirerek organizasyona ilişkin modal tipi<sup>11</sup> ortaya koymaktadır.

Aşağıdaki tablo kimi ana modal tipleri; *finalis*in sergilediği tonal nitelik, ezgisel izleği bildiren diad ile bu diadın işaret ettiği mod ve diadın yerleştiği heksakordal bağlam bakımından şu şekilde göstermektedir<sup>12</sup>:

| <i>Finalis</i> 'in Tonal Niteliği | Modal Diad    | Temsil ettiği Mod (Numarası) | Heksakordal Bağlam                  |
|-----------------------------------|---------------|------------------------------|-------------------------------------|
| Re                                | <i>la-re</i>  | Protus (I)                   | <u>re</u> -mi-fa-sol- <u>la</u>     |
|                                   | <i>fa-re</i>  | Protus plagalis (II)         | ut- <u>re</u> -mi- <u>fa</u>        |
| Mi                                | <i>fa-mi</i>  | Deuterus (III)               | re- <u>mi</u> -fa-sol-la- <u>fa</u> |
|                                   | <i>la-mi</i>  | Deuterus plagalis (IV)       | ut-re- <u>mi</u> -fa-sol- <u>la</u> |
| Ut                                | <i>fa-fa</i>  | Tritus (V)                   | <u>fa</u> -sol-la-b/ <u>fa</u>      |
|                                   | <i>la-fa</i>  | Tritus plagalis (VI)         | <u>fa</u> -sol- <u>la</u> -b        |
|                                   | <i>sol-ut</i> | Tetrardus (VII)              | <u>ut</u> -re-mi-fa- <u>sol</u>     |

<sup>7</sup> Lat., *vox* tekil, *voces* çoğul.

<sup>8</sup> *Finalis*, modal müzikte tüm ezgisel hareketi nihâyete erdiren duraktır.

<sup>9</sup> Burada yer alan "tonal" tabiri, Porterfield ve Judd gibi araştırmacılar rastlandığı üzere, "ton" kavramının (Lat., *tonus*) Orta Çağ'da taşıdığı içeriğin çoklu göndermelerine referansta bulunacak şekilde "tona ilişkin", "tona dair" anlamında kullanılmaktadır.

<sup>10</sup> İng., *dyad*. İki perde arasındaki aralıksal ve ezgisel ilişkilendirmeleri betimlemektedir. Özet biçimde modal diadlar için bkz: Porterfield, 2014, s. 180.

<sup>11</sup> Modal tip anlayışının bileşenleri için bkz: Judd, 1992, s. 437; Porterfield, 2014, s. 156; 185-190.

<sup>12</sup> Tabloda son sütunda altı çizili olanlardan pestteki *finalisi*, tizdeki ise ilk ekseni/*modal tenoru* bildirmektedir. Tablo içeriğinin anlaşılabilmesi için Guidocu solmleme sisteminin bilinmesi elzemdir.

|  |       |                           |             |
|--|-------|---------------------------|-------------|
|  | fa-ut | Tetrardus plagalis (VIII) | ut-re-mi-fa |
|--|-------|---------------------------|-------------|

Tablo 1. Çalışma Bağlamında Modal Tipler

Hemen hatırlatılmalıdır ki tabloda sergilenen modal diadlar, bu çalışma kapsamında, kökenini barındıran mezmur kırâati (İng., *psalm recitation*) pratiğindeki bağlamından çok daha soyut surette, arka plan katmanındaki hareket menzillerini betimlemek üzere kullanılmaktadır. Buna binaen; modal diadlara ilişkin olarak atıfta bulunulan çalışmalardan farklı biçimde, önce ilk hareket noktası ardından da son durak gelecek sırayla formülleştirilmiştir.

İncelenen eserde; *mollis* perde düzeninde, yani donanımda Bb belirtilerek verilmiş olan ezginin bütünündeki modal organizasyon, analizin detaylarında görüleceği üzere Bb<sub>3</sub>'ten (*b-fa*)<sup>13</sup> F<sub>3</sub>'e (*F-fa-ut*) yönelen hareket dikkate alındığında *Ut (F): fa-ut* formülü vasıtasıyla tarif edilebilmektedir. Nitekim bu dörtlü sahasından taşmayan dar hareket alanı da, plagal karakteri açıkça ortaya koymaktadır.

Bu noktada, biçimsel özellikleriyle tanışıklık sağlanan ezginin daha derin iç ilişkilerini ortaya koymak üzere, Schenkeri hiyerarşik yapısal katmanlar yaklaşımını benimseyen bir indirgeme analizi gerçekleştirilmektedir.

Nota 4. *Chose Loyset*: Modal Yapı<sup>14</sup>

İlk satırda verilen yüzey katmanında, dizeğin üst tarafına yerleştirilen kısa çizgiler (Alm., *Mensurstrich*) vasıtasıyla gösterilen hayalî ölçüler, yalnızca analizin takibini kolaylaştırmak adına konmuş olup günümüz ölçü mefhûmunun ifade ettiği farklı kuvvetteki zamanlara ilişkin bir gönderme taşımamaktadır.

İndirgeme grafiğinde; tek sesli yapıdaki *Chose Loyset*'in varsayımsal iki hatta ayrıştırıldığı görülmektedir. Yukarı doğru saplar yapısal inişin adımları, aşağı doğru olanlar ise *finalis* ile irtibatlı hattaki perdeleri bildirmektedir. Çift saplar, bu iki hattın kaynaştığı ortak noktaları

<sup>13</sup> Perdeler; ilk geldiği yerde parantez içinde Orta Çağ *gamut*undaki pozisyonu bildiren harf-hece kombinasyonlarıyla, daha sonra ise yalnızca büyük dizekteki konumları vasıtasıyla gösterilmektedir.

<sup>14</sup> Schenker'in *tonal yapı* anlayışından hareketle, *modal yapı* terimi ile modal bir eserde indirgeme sonucunda elde edilen, yapısal önemi hâiz seslerin tertip ve ilişkileri kastedilmektedir.

göstermektedir. İkilik notalar biçiminde sergilenen sesler, yapısal hiyerarşisi en yüksek sesler olup kalın bir ışın ile öbeklenmektedir. Bağlar ise ezgisel hareketleri düzenlemektedir. Schenker Analizi'nde arka plandaki inişinin basamakları dizi dereceleri vasıtasıyla bildirilirken burada çizgisel bağlam solmizasyon heceleri yoluyla oluşturulmuştur. Ezgisel seyirde rastlanan, eser bütünündekinden farklı “yerel” bir modal tip, durağının altında formülü vasıtasıyla gösterilmiştir.

Buna göre ezgisel hareket; yapısal inişte *baş ses*<sup>15</sup> olan Bb<sub>3</sub> perdesinin, ilk iş olarak, 1-3. ölçülerde G<sub>3</sub> (*G-sol-re-ut*) perdesine ilerlemesiyle başlamaktadır. Bu ilk yönelimin neden G<sub>3</sub>'ü hedeflediği birkaç ölçü sonra açıklık kazanmaktadır: G<sub>3</sub>, 1-8. ölçüleri kapsayan ilk cümlelerin durak sesidir. Dolayısıyla Bb<sub>3</sub> en önce bu önemli perde ile irtibatlanmaktadır.

Ön plan düzeyindeki bu iniş, ilerleyen ölçülerde A<sub>3</sub> (*a-la-mi-re*; 4. ölçü) ve G<sub>3</sub> (5. ölçü) seslerinin gelişiyile, daha geniş bir hacimle bir üst katmanda yinelenmektedir. Bu yinelenme sırasında, 4. ölçüdeki A<sub>3</sub> adımının G'ye ilerleme esâsında ilişkilendiği F<sub>3</sub>, iki G<sub>3</sub> arasına girerek bir *komşu uzatması*<sup>16</sup> yaratmaktadır. Dolayısıyla ilk beş ölçüde Bb<sub>3</sub>-A<sub>3</sub>-G<sub>3</sub> inişine eşlik eden bir G<sub>3</sub>-F<sub>3</sub>-G<sub>3</sub> işlemesi ortaya çıkmaktadır. Evvelce bahsi geçen ilk iki ölçüdeki Bb<sub>3</sub>-A<sub>3</sub>-G<sub>3</sub> inişi de bu orta plan hareketini yüzeye doğru taşıyarak bir başka katmanda önceden duyurmuş olmaktadır. Buna göre *baş ses* Bb<sub>3</sub>, açıkça G<sub>3</sub> durağı ile ilişkilenecek neticesinde *fa-re* modal diadı üzerinden tanıtılmıştır.

6 ve 7. ölçüler ise Bb<sub>3</sub>'ten başlayan orta plan hareketinin hedefini teşkil eden G<sub>3</sub> durağının, bu defa üst komşusuyla uzatılmasını sergilemektedir. 6. ölçüde, birinci ritmik modun *kısa* zamanında, G<sub>3</sub>'ü uzatmak üzere üst komşusunun seçilmiş olması oldukça ilginçtir: A<sub>3</sub> perdesi, konumu gereği farklı bağlamlara yerleşmektedir. İlk, hemen öncesinde gerçekleşen büyük ikili komşu işlemini bu defa tiz tarafta yankılayarak G<sub>3</sub> etrafında simetrik bir uzatma yaratmaktadır. Pest hatla ilintili bu işlevin yanı sıra tekrar A<sub>3</sub>'e çıkılarak üst partideki üçlü inişin son iki adımının yinelenmesi, G<sub>3</sub>'ün duraklığını perçinlemektedir. Nitekim bu suretle ilk cümle, tıpkı ikinci cümle gibi, yüzey seviyesindeki ezgisel kadansını büyük ikili inişi ile yapmış olmaktadır.<sup>17</sup> Dahası A<sub>3</sub> basamağının kulakta kalan işitsel izinin, G<sub>3</sub> ile 9. ölçüde geri gelecek olan Bb<sub>3</sub> arasındaki irtibatı yumuşattığı dahi hissedilebilmektedir. Bu uzatma ile ilk cümle noktalanmaktadır.

Ezginin ikinci yarısı, doğrudan ilk beş ölçünün tekrarı ile başlamaktadır. Ancak devamında oldukça kritik bir fark vardır: Bu cümlelerin çözüleceği merkez, ilkinden farklı olarak G<sub>3</sub> değil, *gamutun* bir sonraki adımı ve eserin nihâi kararı olan F<sub>3</sub> perdesidir. Dolayısıyla yüzeyde birebir yinelenen hareketler, bu yeni bağlamda yeni işlevler üstlenmektedir: Ön planda yeniden duyulan Bb-G inişi (9-11. ölçüler) ilk sekiz ölçüdeki kutuplanmaya referans yaparak *baş sesi* geri getirmektedir; sonraki iki ölçüde görülen A<sub>3</sub> ve G<sub>3</sub> ise, F<sub>3</sub>'e doğru ilerleyen inişin müteakip basamakları olma mâhiyetini kazanmaktadır. Eser; tiz taraftan Bb<sub>3</sub>'ten ve onun pest eşleniği olan G<sub>3</sub>'ten yola çıkan hatların önce G<sub>3</sub>'te buluşarak bir gerilim noktası yaratması, en sonda da F<sub>3</sub>'ün gelişiyile kalıcı istirâhatin sağlanması ile tamamlanmaktadır.

<sup>15</sup> Alm. *Kopfton*. Schenker Analizi bağlamında arka plan seviyesindeki inişin başlangıç sesi.

<sup>16</sup> *Komşu uzatması* terimi ile, bir perdeden pest/tiz ikilisine uğramak üzere ayrılmak ve sonrasında geri ona dönmek yoluyla o perdeye bir “etki bölgesi” yahut “uzam” kazandırıldığı anlatılmaktadır. Üst katmanlardaki komşu sesler, grafikte sekizlik nota sapıyla belirtilmiştir.

<sup>17</sup> Günümüzde erken müzik teorisi kapsamında ikili inişi ile ezgisel kapanış, *tenor kapanışı* (Lat., *clausula tenorizans*) olarak anılmaktadır. *Tenorizans* ve diğer ezgisel kapanış türleri için bkz: Turci-Escobar, 2007, s. 103.

Bu detaylandırmaların gözler önüne serdiği üzere *Chose Loyset*, görece küçük hacmine karşın oldukça ilginç bir modal yapı sergilemektedir. Müteakip kısım, analize dair kimi ilgi çekici hususlara münferiden odaklanmaktadır.

### Dörtlü Yapısal İniş

İndirgemeye ilişkin ilk dikkat çekici husus, Schenker'in *temel çizgi*<sup>18</sup> inişlerine yönelik bildirdiği normlardan ayrılan dörtlü yapısal iniştir. Schenker; tonal müzik bağlamında geliştirdiği teorisinde; arka plan seviyesinde, tonik triadının<sup>19</sup> durucu derecelerinden birinden başlamak suretiyle üçlü, beşli veya sekizli mesafesini kat eden yanaşık inişler öngörmektedir (Schenker, 1979, s. 11-12).

Farklı olarak modal bir eser olan *Chose Loyset*'tin ezgisi ise, yüzey seviyesinde dahi görülebileceği üzere, hareketine Bb<sub>3</sub> sesinden başlamakta ve yanaşık adımlarla nihâî durak olan F<sub>3</sub>'e inmektedir. Bu doğrusal yürüyüş, adımlarının taşıdığı niteliğe uygun olarak *fa-mi-re-ut* heceleri vasıtasıyla ifade edilmiştir.



Nota 5. *Chose Loyset*: Yapısal İniş ve Eşliği

Bu farkın kökeninde şüphesiz ki modal ve tonal müziklerin ontolojik farkı yatmaktadır. Schenkerci anlayışa göre tonal müziğin “arka planında” tüm yapısal seviyeleri yöneten triadik “doğal akoron” yatay ekseninde açılımı vardır: Doğal akoru var eden doğuşkanlar dizisi üyeleri, *temel yapının*<sup>20</sup> hem üst hem de pest partisinde arpejlenmektedir. Ancak üst partinin inici yöndeki hareketi, üyeler arası boşlukların geçit seslerle doldurulmasına binaen çizgiselleştirilmiştir (Schenker, 1979, s. 10-11). Dolayısıyla Schenkerci bakışta (tonal) müzik inşâsı; tek bir sonoritenin, yani tonik triadının, farklı katmanlarda çeşitli vasıtalarla içerik kazanması olarak özetlenebilmektedir.

Öte yandan, geleneği güncel bir bakışla yeniden yorumlayan kimi çalışmalar, modal müziğin kalbinde ise diadik bir nüve bulunduğu kanaatindedir. Bu bakımdan modal işleyiş; bu diadın bir kutbunu teşkil eden ve *cantus* geleneğinde (*modal*) *tenor* kisvesinde görünen bir ilk eksen ile diğer kutup olan *finalis* arasındaki ikiliğin, birbirini takip eden yapısal seslere aktarılması ve nihâyet *finalisin* ortaya çıkışıyla sonlandırılması olarak yorumlanmaktadır (Porterfield, 2014, s. 114-116). Bahsedilen aktarım süreci, ilk eksenin *finalisten* daima daha tizde bulunmasına binaen inici yönde gerçekleşmektedir. Doğaldır ki Schenkerci *temel çizgiden* farklı olarak triadik veya çizgisel olmak zorunda değildir ve adımlarının arkasındaki yapısal destek, armonik derecelerden farklı mahiyettedir. Tam da bu nedenle, aktarım adımlarının teşkil ettiği bütünlük, çalışma boyunca Schenkerci *temel çizgi* terimi yerine *yapısal iniş* kavramıyla karşılanmıştır.

<sup>18</sup> Alm., *Urlinie*. Schenker Analizi'nde arka plan seviyesinde ortaya çıkan *temel yapının* çizgisel iniş biçimindeki bileşeni.

<sup>19</sup> İng., *triad*. Kök, üçlü ve beşliden müteşekkil perde sınıfı (İng., *pitch class*) öbeği.

<sup>20</sup> Alm., *Ursatz*. Schenker Analizi'nde doğrusal bir *temel çizgi* (Alm., *Urlinie*) ile ona eşlik eden *bas arpejlemesinden* (Alm., *Bassbrechung*) müteşekkil arka plan oluşumu. *Temel yapı* için bkz: Schenker, 1979, s. 10.



Bu anlayışa uygun surette, incelenen eserdeki modal işleyiş; en kısa biçimde, *fa* nitelikli bir merkezde beliren dinamizmin yanaşık iniçi adımlar üzerinden iletilmesi ve nihâyet *ut* nitelikli bir durakta sonlandırılması olarak söze dökülebilmektedir.

Bu aktarımın adımları; daha önce analiz detaylarında dikkat çekilen yapısal destekleri<sup>21</sup> sayesinde belirginleşmektedir. Bahsi geçen yapısal destek unsurları; *finalis* ile irtibatlı hattı teşkil eden, G<sub>3</sub> ve F<sub>3</sub> perdelerinden oluşan iki terimli (İng., *binary*) bir hareket meydana getirmektedir<sup>22</sup>. Çizgisel inişin adımları; ilk iki adımda kısa menzilli tâlî hareketler vasıtasıyla, son iki adımda ise hatların birleştiği noktalar olmak bakımından, bahsi geçen iki perdeden biriyle ilişkilendirilmektedir. Öte yandan bu iki perde, eser boyunca farklı katmanlarda farklı işlevlere sahiptir: F<sub>3</sub> önce alt bir katmanda G<sub>3</sub>'ü işleyen bir komşu iken eser sonunda arka planda tüm hareketi sona erdiren kalıcı durak olarak belirlemektedir. İkinci cümlede yinelenen komşuluğu ise derin seviyelerdeki bir yapısal iniş adımı desteğidir. Diğer taraftan G<sub>3</sub> orta planda *baş sesin* uzatılması için kutupluk yaparken özellikle ezginin sondan ikinci ölçüsünde F<sub>3</sub>'e yönelik gerilimin had safhada biriktirildiği bir yapısal basamak konumundadır.

### Kesintili İniş Olasılığı

Schenker Analizi'nin ortaya koyduğu, form üretici bir fenomen olarak *kesinti* (Alm., *Unterbrechung*); arka plandaki inişin nihâî hedefine varmazdan evvelki son adımında yarıda bırakılması ve yeniden *baş sese* dönüp ikinci defada tamamlanması biçiminde özetlenebilmektedir (Schenker, 1979, s. 36; 39).

*Chose Loyset*'te ilk cümleyi teşkil eden Bb-G inişi, tam da bu tanıma uyuyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla belki de akla gelen ilk seçenek olarak, 8. ölçüde bir kesinti gerçekleştiği ve buna uygun surette, analizin aşağıdaki gibi şekillenmesi gerektiği mâkul bir önermedir:

fa mi re fa mi re ut

Nota 6. Alternatif Analiz: Kesintili İniş

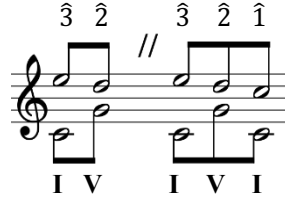
Görüldüğü üzere bu analiz önerisinde; “//” sembolünün işaret ettiği kesintiye kadar yapısal inişin üç adımı kat edilmiş, 9. ölçüde tekrar *baş sese* dönülmüş ve ikinci yarıda iniş

<sup>21</sup> Çalışma kapsamında yapısal destek ile anlatılmak istenen; yarattıkları bağlam sayesinde yapısal seslerin seçiminde belirleyici olan, böylesi seslerle hareket/yönelim/işlev bakımından ilişkili unsurlardır.

<sup>22</sup> Nitekim söz konusu iki perde arasındaki “gelgit”, çalışmanın ilerleyen kısımlarında görüleceği üzere oldukça önemli bir başka açılımda da karşımıza çıkmaktadır: G<sub>3</sub>'ün son ana kadar süregiden hâkimiyeti, ezginin son notasına dek modun kimliğine yönelik farklı bir sanı uyandırmaktadır.

tamamlanmıştır. Ezginin açık-kapalı bitişli yapısı da, kesintili arka plandan doğan iki kısımlı form normuna<sup>23</sup> paralel görünmektedir.

Hâl böyleyken bu alternatif analizin daha yakından incelenmesi, kesinti önermesini tekrar düşünmeyi gerektirecektir. Bu noktada; en önce Schenker'in kesinti fikrini irdelemek yerinde olacaktır.



Nota 7. Schenkerci Jenerik Kesinti

Yukarıda da görüldüğü üzere Schenkerci bir kesintide; tonik derecesi bağlamında ortaya konan bir *baş sest*ten başlayan iniş, dominant armoni dâhilinde var olan 2. dizi derecesinde (2) duraklamaktadır. Kesintiyle ortaya çıkan “yarım kalmışlık”, tekrarlanan inişin hedefine ulaşmasıyla giderilmektedir. Hedef ses 1̂ ise, doğal akorun kökenindeki doğuşkanları üreten temel sesi (İng., *fundamental tone*) temsil etmekle daha en baştan “dönülecek yuva” niteliğindedir<sup>24</sup>.

Burada incelememiz açısından kritik olan hususlar, tonal bir *temel yapıyı* biçimlendiren kesinti için tonal merkezin/hedefin en baştan açıkça bilinmesi ve buna bağlı olarak, Schenker'in de belirttiği gibi (1979, s. 39) kesinti anında (bu merkezin karşı kutbu olan) dominantta, toniğe ilerlemeye yönelik bir gerilim biriktirilmesidir.

Buradan hareketle, *Chose Loyset*'teki olası kesintinin bu nitelikleri yansıtmadığı anlaşılmaktadır. Eserin başında modun kimliği hakkında farklı bir sanı oluşması bakımından sözde kesintinin gerçekleştiği noktada bir tamamlanmamışlık hissi uyanmamaktadır. İnişin nihâi hedefi, yani *finalis* baştan açık edilmediğinden, eserin hemen başında Bb<sub>3</sub> sesinin ilk defa ilişkilendiği G<sub>3</sub> muhtemel hedef olarak anlaşılmaktadır. Bu muhtemel hedefin, 6-8. ölçülerde “resmiyet” kazanmasına binaen 8. ölçüde kesintiye uğratılan, yarım kalan bir yapı algısı oluşmamaktadır. Hatta esere bir bütün olarak bakıldığında kesintiye uğrayan tek bir *temel yapı* yerine birbirine eklemlenen iki ayrı çizgi izlenimi doğmaktadır: İlk yarıda Bb<sub>3</sub>'ten G<sub>3</sub>'e bir üçlü, ikinci yarıda ise Bb<sub>3</sub>'ten F<sub>3</sub>'e bir dördümlü iniş tüm unsurlarıyla açıkça görülmektedir. Buna binaen 1-8. ölçülerdeki Bb-G inişini, bir *temel çizgi* parçası olarak değil, kendi içinde bütün teşkil eder surette, *baş sesi* farklı bir modal tip dâhilinde ortaya koyan bir detaylandırma olarak yorumlama yoluna gidilmiştir.

Kesinti aleyhindeki bu görüşü güçlendiren bir diğer argüman ise, Bb<sub>3</sub>-A<sub>3</sub>-G<sub>3</sub> yapısal tekrarlarının varlığıdır. Söz konusu üçlü iniş; eserin üçte ikisinden fazlasında, ön ve orta planlarda yinelenmiş durumdadır. *Mi* basamağını destekleyen A<sub>3</sub>-F<sub>3</sub> ilişkilenebilir dahi bu üçlü motifini yankılamaktadır. Öte yandan kesintiye oluşturan ikili (3 – 2), dördümlü (5 – 2; 8 – 5) veya yedili (8 – 2) yürüyüşlerin yapısal motif<sup>25</sup> teşkil edemeyeceği âşikârdır. Dolayısıyla; özel bir modal tipe işaret eden, *baş sesin* yapısal desteği mahiyetindeki bir üçlü inişin *baş ses* uzatması kapsamında yineleniyor olması, kesintiye nazaran daha tutarlı bir yorum olarak görülmektedir.

<sup>23</sup> Kesinti sonucunda ortaya çıkan iki kısımlı form için bkz.: Schenker, 1979, s. 132.

<sup>24</sup> *Temel çizginin* 1̂'e inme zorunluluğuna ilişkin olarak bkz.: Schenker, 1979, s. 13'te 5 numaralı dipnot.

<sup>25</sup> Yapısal motiften kasıt, farklı katmanlara yayılmak yoluyla eserde bütünlük sağlayan örüntülerdir.

*Baş sesin* teşekkülü bakımından adeta bir yapısal motif olarak kullanılan Bb-G üçlü inişinin eserin büyük bir kısmına yayılmış olması gerçeği, bizi bir sonraki kritik hususa getirmektedir.

### Modal Kimlik “Sürprizi”

Yapısal işlevi ne olursa olsun, ilk cümlelerin, ezgi bütününden farklı bir modal tip sergilediği açıktır. Burada; *Re (G): fa-re* formülüyle betimlenen, G<sub>3</sub>'e aktarılmış bir *Protus plagalis* sonoritesi mevcuttur.

Hatta *Re (G): fa-re* tipi parçada o denli baskındır ki, mevcut Orta Çağ dans ezgilerinin tümünü günümüz dizekli notasına aktarmış olan McGee dahi, en sonda gelen kritik G<sub>3</sub>-F<sub>3</sub> adımını yok saymaktadır: “ ‘Chose Loyset’ yazmada üç kısım olarak işaretlenmiştir, lâkin gerçekte aynı ezgisel figür altı defa yazılmıştır.” (1990, s. 38)<sup>26</sup>.

Gerçekten de parçanın son sesi olarak gelişine kadar F<sub>3</sub> *finalisine* bir gönderme bulunmamakta, neredeyse eser bitene kadar karar sesinin G<sub>3</sub> olduğu izlenimi süregitmektedir.

Bu örnek, modal müziğe dair son derece önemli bir fenomeni bir kez daha hatırlatmaktadır: Ezgisel seyrin nihâî çözümünün ancak en sonda verilmesine binaen, bir eserin modal kimliği *finalis* gelene kadar belirsiz kalmaktadır. Orta Çağ nazariyatının en önemli isimlerinden Arezzolu Guido; ünlü *Micrologus* risâlesinde, Latince bir kelimenin dil bilgisel işlevinin son hecesinin çekimi vasıtasıyla belirlenebilmesine benzer şekilde hangi modun söz konusu olduğunun da ancak *finalis* geldiğinde anlaşılabilirliğini bildirmektedir. Bir diğer ifadeyle, ancak *cantus* sona erdiğinde öncesinde olanlar anlam kazandığı için, kişi modal yargıyı *finalisi* işitene kadar ertelemelidir<sup>27</sup>.

Hâl böyleyken gerçekleştirilen analiz; yüzey seviyesinde rastlanan modal muğlaklığın, yapısal seslerden birinin daha derin katmanlardaki detaylandırılma biçimine bağlı olarak ortaya çıktığını tespit etmiştir. Anımsanacağı üzere, işitmeye *Protus plagalis* sonoritesi olarak yansıyan süreç; yapısal bakımdan, *baş ses* Bb<sub>3</sub>'ün G<sub>3</sub>'le ilişkilendirmek yoluyla ortaya konulmasıdır. Modal müzik dağarındaki diğer örneklerde de benzer durumların mevcudiyeti şüphesiz ki araştırılmaya değerdir. Bununla birlikte yüzeydeki “aldatıcı” modal izlenimlerin yapısal seslerin teşekkülünde rol oynuyor olduğu fikri, kuvvetli bir varsayımdır<sup>28</sup>.

### III. Sonuç

Çalışmada gerçekleştirilen indirgeme yoluyla tedkik, *Chose Loyset*'in sınırlı hacmi ve yüzeydeki yalın görüntüsüne karşın kayda değer bir müzik içeriğine sahip olduğunu gözler önüne sermiştir.

Partide üç kez işitilen ve *Ut (F):fa-ut* biçiminde formülleştirilmiş olan ezgi, tonal arka plan normlarında rastlanmayan biçimde dörtlü bir yapısal iniş sergilemektedir. Söz konusu inişin basamakları, son durağı teşkil eden *finalisin* niteliğine referansla *fa-mi-re-ut* heceleriyle ifade edilecek surette, Bb<sub>3</sub>'ten F<sub>3</sub>'e bir yanaşık ilerleyiş mâhiyetindedir. Modal diadlar kapsamında

<sup>26</sup> Cümlelerin orijinali şu şekildedir: “ ‘Chose Loyset’ is marked off in the manuscript in three sections, but actually the same melodic figure is written out six times.”

<sup>27</sup> Bkz: *Micrologus*, Capitulum XI (Erişim: 27.07.2022, <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMIC>).

<sup>28</sup> Porterfield'in indirgemelerindeki benzer yorumlar için bkz: 2014, s. 111; 131, 162; 167; 184 vb...

*fa-ut* olarak simgelenen dörtlü inişe, farklı katmanlarda farklı işlevler üstlenen G<sub>3</sub> ve F<sub>3</sub> perdelerinden ibâret iki terimli bir hareket eşlik etmektedir.

İki cümleden oluşan ezgide ilk cümlelerin *finalisten* bir önceki basamakta tamamlanması, kesintili bir yapısal iniş olasılığını akla getirmektedir. Buna karşın bu kalışın Schenkerci kesintinin kritik özelliklerinden yoksun oluşu ve olası kesintiyi meydana getiren üçlü yürüyüşün gerek aynı gerekse farklı planlarda yinelenmek bakımından bir yapısal motif gibi kullanılması, kesinti aleyhinde bir değerlendirmeye gerekçe teşkil etmiştir.

Ezgide, kalıcı durağı teşkil eden F<sub>3</sub> *finalisi* en sonda belirene dek farklı bir modun işlendiği izlenimi hâkimdir. Bu muğlaklığa; yapısal inişin *baş sesinin* ortaya konulmasında farklı bir modal tipten yararlanılmasının sebebiyet verdiği tespit edilmiştir.

Bilindiği üzere anadilimizde, Orta Çağ müziğine dair yayınlar dikkat çekecek derecede azdır. Bilhassa güncel yaklaşımlarla yoğrulmuş, ufuk açıcı, özgün çalışmalara ihtiyacımız ortadadır. Hiçbir analizin nihâî ve mutlak olmadığı bilinciyle, bu analitik çalışmanın merceğine aldığı esere yönelik bir ilgi uyandırması ve modal müzik analizlerine özgün bir katkı sağlaması büyük bir mutluluk kaynağı olacaktır.

## KAYNAKLAR

Apel, W. (1949). *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. ABD: The Medieval Academy of America.

Everist, M. (2007). *Motets, French Tenors, and the Polyphonic Chanson ca. 1300*. The Journal of Musicology, 24(3), s. 365-406.

Guido d'Arezzo *Micrologus*. Erişim: 27.07.2022, <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMIC>

Judd, C. C. (1992). *Modal Types and "Ut, Re, Mi" Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, Journal of the American Musicological Society, 45(3), s. 428-467.

McGee, T. J. (1990). *Medieval Instrumental Dances [Kindle Edisyonu]*. ABD: Indiana University Press.

Page, C. (1993). *Johannes de Grocheio on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation*. Plainsong and Medieval Music, 2(1), s. 17-41.

Porterfield, R. (2014). *Melodic Function and Modal Process in Gregorian Chant*. [Doktora Tezi]. City University of New York, ABD.

Schenker, H. (1979). *Free Composition*. (E. Oster, Çev.). New York: Longman Inc.

Stakel, S. L., Relihan, J. C. (1985). *The Montpellier Codex Part 4: Texts and Translations*. H. Tischler (Ed.). ABD: A-R Editions.

Turci-Escobar, J. (2007). *Softening the Edges: Cadential Attenuation in Gesualdo's Six Books of Madrigals. Theory and Practice*, 32, s. 101-135.