



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

**GREGORYEN İLAHİLERİNDEKİ MODAL ANTİFONLARIN ANALİZİNDE EZGİ
ÇEKİRDEKLERİ YAKLAŞIMININ UYGULANMASI**

Berk KURDOĞLU

Doktora Tezi

Ankara, 2026



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

GREGORYEN İLAHİLERİNDEKİ MODAL ANTİFONLARIN ANALİZİNDE EZGİ
ÇEKİRDEKLERİ YAKLAŞIMININ UYGULANMASI

Berk KURDOĞLU

Doktora Tezi

Ankara, 2026

GREGORYEN İLAHİLERİNDEKİ MODAL ANTİFONLARIN ANALİZİNDE EZGİ ÇEKİRDEKLERİ YAKLAŞIMININ UYGULANMASI

Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Yazar: Berk KURDOĞLU

ÖZ

Gregoryen şarkı (Gregorian chant), Batı kilise müziğinin temel taşı oluşturan tek sesli litürjik müzik repertuarıdır. Bu repertuarın en kalabalık türü olan antifon, mezmur ve ilahilere eşlik ederek litürjik bağlamı çerçeveler ve metnin modal karakterini önceden duyurur. Gregoryen ilahilerinde modal kimlik çoğunlukla statik bir perde envanteri üzerinden tanımlanmıştır. Ancak bu yaklaşım, melodik hareketin dinamiklerini ve perde hiyerarşisini yeterince yansıtamamaktadır.

Bu çalışmada, Türk müziği kuramı içinde Bayraktarkatal ve Güray (2023) tarafından geliştirilen ezgi çekirdekleri modeli Gregoryen şarkı repertuarının alt türü olan antifonlara uyarlanmıştır. Model, bir modun kimliğini perde envanteri yerine gerilim-çözülüm ilişkisine dayanan en küçük bölünmez melodik birimler aracılığıyla tanımlayarak modal kimliği dinamik bir melodik süreç olarak kavramsallaştırmaktadır. Araştırmanın inceleme kümesi, *Liber Usualis*'in 1924 tarihli modern notasyon edisyonunda yer alan Mod 1 antifonlarından oluşmaktadır. Çalışma sonucunda 4 temel ezgi çekirdeği saptanmış ve bu çekirdeklerin özellikleri antifonlar üzerinde gösterilmiştir.

Bu çalışma, ezgi çekirdekleri yönteminin geleneksel dizi temelli yaklaşımları tamamlayan ve onların ötesine geçen bir çözümleme perspektifi sunduğunu göstermektedir; Türk müziği kuramının Ortaçağ Batı repertuarına uygulanması ise karşılaştırmalı müzikoloji alanına özgün bir katkı niteliği taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: Müzikoloji, Gregoryen şarkı, Mod 1 (Doryen), antifon, ezgi çekirdekleri, modal analiz, Türk müziği kuramı, *Liber Usualis*.

APPLICATION OF MELODIC NUCLEUS APPROACH TO THE ANALYSIS FOR THE MODAL ANTIPHONS OF GREGORIAN CHANT

Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Author: Berk KURDOĞLU

ABSTRACT

Gregorian chant is the monophonic liturgical music repertoire that forms the cornerstone of Western church music. The antiphon, the most numerous genre of this repertoire, frames the liturgical context by accompanying psalms and hymns, and anticipates the modal character of the text. In Gregorian chant, modal identity has most often been defined through a static pitch inventory. However, this approach fails to adequately reflect the dynamics of melodic motion and pitch hierarchy.

In this study, the melodic nuclei (ezgi çekirdekleri) model developed by Bayraktarkatal and Güray (2023) within Turkish music theory has been adapted to antiphons, a subgenre of the Gregorian chant repertoire. The model conceptualizes modal identity as a dynamic melodic process by defining the identity of a mode through the smallest indivisible melodic units based on tension-resolution relationships, rather than through a pitch inventory. The study corpus consists of Mode 1 antiphons found in the 1924 modern notation edition of the Liber Usualis. As a result of the study, 4 basic melodic nuclei were identified and the characteristics of these nuclei were demonstrated on the antiphons.

This study demonstrates that the melodic nuclei method offers a complementary analytical perspective that goes beyond traditional scale-based approaches; the application of Turkish music theory to the medieval Western repertoire, meanwhile, carries the nature of an original contribution to the field of comparative musicology.

Keywords: Musicology, Gregorian chant, Mode 1 (Dorian), antiphon, melodic nuclei, modal analysis, Turkish music theory, Liber Usualis.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın tüm aşamalarındaki katkılarından dolayı değerli danışmanım Prof. Dr. Cenk Güray'a; tezin şekillenmesinde büyük destekleri olan Tez İzleme Komisyonu üyeleri Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal'a ve Prof. Dr. Türev Berki'ye; tezin son halini almasına çok yardımcı olan Dr. Öğretim Üyesi Ferhat Çaylı'ya; tezle ilgili kişisel sohbetimizde fikirlerini esirgemeyen Dr. Öğretim Üyesi Serkan Özçiftci'ye; jüri üyesi Dr. Öğretim Üyesi Nevin Şahin'e; bu süreçte beni destekleyen tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma; büyük bir sabır ve özveriyle her zaman yanımda olduklarını hissettiren ailem ve eşim Gökçe Kurdoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xiii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xviii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: YÖNTEM.....	10
2. BÖLÜM: ANALİZ VE BULGULAR.....	14
2.1. Çekirdek Tanımları	15
2.1.1. Re Çekirdekleri	16
2.1.2. Fa Çekirdeği (F Ç)	18
2.1.3. La Çekirdekleri	19
2.1.4. Sol Çekirdeği (G Ç).....	23
2.2. Ezgi Çekirdeklerinin Tespiti, Gösterimi ve Eklemlenmeli Yapısı	24
2.3. Çekirdek Vasfı Taşımayan Kısıtlı Ses Gruplarının İncelenmesi	28
2.3.1. Dolgu Malzemesi	28
2.3.2. Merkez veya Tanımlayıcı Ses İçeren Kısıtlı Yapılar.....	31
2.3.3. Yeni Çekirdek Oluşumu	39
2.3.4. Kısıtlı Ses Gruplarının Analiz İlkeleri.....	42
2.4. Bulguların Sentezi	50

SONUÇ	58
Analizlerden Elde Edilen Sonuçlar	58
Merkezi Seslerin Varlığı	62
Kelime Bütünlüğü	62
Modun Müzikal DNA'sı	63
F Ç'nin "Ek Çekirdek" Niteliği ve İleriye Dönük Bir Modelleme Önerisi.....	64
Yöntemin Diğer Modlara ve İlahi Türlerine Uygulanabilirliği	65
KAYNAKÇA.....	67
EKLER	69
EK 1. Birinci Mod Antifonlarının Ezgi Çekirdekleri Analizleri	69
Ek 1.1. <i>Ab insurgentibus</i> (Liber Usualis, 1924, s.519)	69
Ek 1.2. <i>Ad Jesum autem</i> (Liber Usualis,1924, s.1182)	70
Ek 1.3. <i>Admoniti Magi</i> (Liber Usualis,1924, s.366)	71
Ek 1.4. <i>Ait latro</i> (Liber Usualis,1924, s.528)	72
Ek 1.5. <i>Amavit eum Dominus</i> (Liber Usualis,1924, s.871)	73
Ek 1.6. <i>Amen dico vobis quia non</i> (Liber Usualis,1924, s.804)	74
Ek 1.7. <i>Angeli, Archangeli</i> (Liber Usualis,1924, s.1355)	75
Ek 1.8. <i>Apertis thesauris</i> (Liber Usualis,1924, s.354)	76
Ek 1.9. <i>Archangelus Gabriel</i> (Liber Usualis,1924, s.1128)	77
Ek 1.10. <i>Arguebat Herodem</i> (Liber Usualis,1924, s.1300).....	78
Ek 1.11. <i>Assumpsit Jesus Petrum</i> (Liber Usualis,1924, s.1273).....	79

Ek 1.12. <i>At Jesus conversus</i> (Liber Usualis,1924, s.803)	80
Ek 1.13. <i>Ave Maria ... alleluia</i> (Liber Usualis,1924, s.1130, 1342)	81
Ek 1.14. <i>Beata es Virgo Maria, Dei</i> (Liber Usualis,1924, s.1339)	82
Ek 1.15. <i>Beati pacifici</i> (Liber Usualis,1924, s.806)	83
Ek 1.16. <i>Canite tuba</i> (Liber Usualis,1924, s.265)	84
Ek 1.17. <i>Cantantibus organis</i> (Liber Usualis,1924, s.1379)	85
Ek 1.18. <i>Coenantibus autem</i> (Liber Usualis,1924, s.1439)	86
Ek 1.19. <i>Colligite primum</i> (Liber Usualis,1924, s.371)	87
Ek 1.20. <i>Corpora sanctorum</i> (Liber Usualis,1924, s.845)	88
Ek 1.21. <i>Cum accepisset acetum</i> (Liber Usualis,1924, s.1439)	89
Ek 1.22. <i>Cum pervenisset</i> (Liber Usualis,1924, s.1047)	90
Ek 1.23. <i>Dabit ei Dominus</i> (Liber Usualis,1924, s.1130)	91
Ek 1.24. <i>Dedisti Domine</i> (Liber Usualis,1924, s.1382)	92
Ek 1.25. <i>Deficiente vino</i> (Liber Usualis,1924, s.368)	93
Ek 1.26. <i>Diffusa est</i> (Liber Usualis,1924, s.279)	94
Ek 1.27. <i>Domine quinque talenta</i> (Liber Usualis,1924, s.885)	95
Ek 1.28. <i>Domine salva nos</i> (Liber Usualis,1924, s.371)	96
Ek 1.29. <i>Domine si tu vis</i> (Liber Usualis,1924, s.370)	97
Ek 1.30. <i>Dominus veniet</i> (Liber Usualis,1924, s.266)	98
Ek 1.31. <i>Domus mea</i> (Liber Usualis,1924, s.933)	99
Ek 1.32. <i>Dum conturbata</i> (Liber Usualis,1924, s.529)	100

Ek 1.33. <i>Dum esset summus pontifex</i> (Liber Usualis,1924, s.872).....	101
Ek 1.34. <i>Ecce crucem Domini</i> (Liber Usualis,1924, s.1162)	102
Ek 1.35. <i>Ecce in nubibus</i> (Liber Usualis,1924, s.251).....	103
Ek 1.36. <i>Ecce levavit</i> (Liber Usualis,1924, s.1392).....	104
Ek 1.37. <i>Ecce veniet desideratus</i> (Liber Usualis,1924, s.265)	105
Ek 1.38. <i>Erat Pater ejus</i> (Liber Usualis,1924, s.359)	106
Ek 1.39. <i>Erunt prava</i> (Liber Usualis,1924, s.266)	107
Ek 1.40. <i>Estote fortes in bello</i> (Liber Usualis,1924, s.811).....	108
Ek 1.41. <i>Et omnes Angeli</i> (Liber Usualis,1924, s.1360).....	109
Ek 1.42. <i>Euge serve bone</i> (Liber Usualis,1924, s.872).....	110
Ek 1.43. <i>Euge serve bone, in modico</i> (Liber Usualis,1924, s.885).....	111
Ek 1.44. <i>Ex quo facta est</i> (Liber Usualis,1924, s.1235)	112
Ek 1.45. <i>Ex utero senectutis</i> (Liber Usualis,1924, s.1201)	113
Ek 1.46. <i>Exi cito in plateas</i> (Liber Usualis,1924, s.723)	114
Ek 1.47. <i>Exsultabunt Domino</i> (Liber Usualis,1924, s.983, 1018)	115
Ek 1.48. <i>Exsurge Domine</i> (Liber Usualis,1924, s.474)	116
Ek 1.49. <i>Exsurgens Joseph</i> (Liber Usualis,1924, s.1122)	117
Ek 1.50. <i>Filiae Jerusalem</i> (Liber Usualis,1924, s.837).....	118
Ek 1.51. <i>Fontes et omnia</i> (Liber Usualis,1924, s.671)	119
Ek 1.52. <i>Fulcite me floribus</i> (Liber Usualis,1924, s.1316).....	120
Ek 1.53. <i>Germinavit Radix</i> (Liber Usualis,1924, s.339)	121

Ek 1.54. <i>Gloria tibi Trinitas</i> (Liber Usualis,1924, s.693)	122
Ek 1.55. <i>Gloriosae Virginis</i> (Liber Usualis,1924, s.1302)	123
Ek 1.56. <i>Gratias tibi Deus</i> (Liber Usualis,1924, s.689)	124
Ek 1.57. <i>Habebitis autem</i> (Liber Usualis,1924, s.1233)	125
Ek 1.58. <i>Haec est domus Domini</i> (Liber Usualis,1924, s.933)	126
Ek 1.59. <i>Haec est virgo sapiens et una</i> (Liber Usualis,1924, s.899)	127
Ek 1.60. <i>Haec est virgo sapiens quam</i> (Liber Usualis,1924, s.900)	128
Ek 1.61. <i>Hi sunt qui cum mulieribus</i> (Liber Usualis,1924, s.327)	129
Ek 1.62. <i>Hodie christus natus est</i> (Liber Usualis,1924, s.316)	130
Ek 1.63. <i>Hodie completi sunt</i> (Liber Usualis,1924, s.673)	131
Ek 1.64. <i>Hodie egressa est</i> (Liber Usualis,1924, s.1056)	132
Ek 1.65. <i>Hodie Simon Petrus</i> (Liber Usualis,1924, s.1222)	133
Ek 1.66. <i>Ibant parentes Jesu</i> (Liber Usualis,1924, s.1123)	134
Ek 1.67. <i>Immutemur habitu</i> (Liber Usualis,1924, s.389)	135
Ek 1.68. <i>In patientia vestra</i> (Liber Usualis,1924, s.806)	136
Ek 1.69. <i>In tua patientia</i> (Liber Usualis,1924, s.1059)	137
Ek 1.70. <i>Iste est Joannes</i> (Liber Usualis,1924, s.323)	138
Ek 1.71. <i>Isti sunt duae olivae</i> (Liber Usualis,1924, s.1211)	139
Ek 1.72. <i>Isti sunt viri sancti</i> (Liber Usualis,1924, s.1242)	140
Ek 1.73. <i>Jacob autem genuit</i> (Liber Usualis,1924, s.358, 1120)	141
Ek 1.74. <i>Jacob autem genuit allel.</i> (Liber Usualis,1924, s.1150)	142

Ek 1.75. <i>Joannes vocabitur</i> (Liber Usualis,1924, s.1205)	143
Ek 1.76. <i>Lapides pretiosi</i> (Liber Usualis,1924, s.934)	144
Ek 1.77. <i>Laurentius ingressus est</i> (Liber Usualis,1924, s.1280)	145
Ek 1.78. <i>Levate capita vestra</i> (Liber Usualis,1924, s.271)	146
Ek 1.79. <i>Loquere Domine</i> (Liber Usualis,1924, s.689)	147
Ek 1.80. <i>Lux perpetua</i> (Liber Usualis,1924, s.812)	148
Ek 1.81. <i>Majorem caritatem</i> (Liber Usualis,1924, s.805)	149
Ek 1.82. <i>Misso Herodes</i> (Liber Usualis,1924, s.1298)	150
Ek 1.83. <i>Montes et colles</i> (Liber Usualis,1924, s.252)	151
Ek 1.84. <i>Mortuus sum</i> (Liber Usualis,1924, s.1320)	152
Ek 1.85. <i>Mulier amicta</i> (Liber Usualis,1924, s.1107)	153
Ek 1.86. <i>Mulieres</i> (Liber Usualis,1924, s.574)	154
Ek 1.87. <i>Nativitas tua</i> (Liber Usualis,1924, s.1305)	155
Ek 1.88. <i>Nolite me considerare</i> (Liber Usualis,1924, s.1308)	156
Ek 1.89. <i>Non potest arbor bona</i> (Liber Usualis,1924, s.743)	157
Ek 1.90. <i>Non recedet laus</i> (Liber Usualis,1924, s.1111)	158
Ek 1.91. <i>Non vos relinquam</i> (Liber Usualis,1924, s.664)	159
Ek 1.92. <i>O beatum Pontificem</i> (Liber Usualis,1924, s.1373)	160
Ek 1.93. <i>O crux benedicta</i> (Liber Usualis,1924, s.1308)	161
Ek 1.94. <i>O crux splendidior</i> (Liber Usualis,1924, s.1158)	162
Ek 1.95. <i>Postulavi</i> (Liber Usualis,1924, s.589)	163

Ek 1.96. <i>Posuerunt</i> (Liber Usualis,1924, s.530).....	164
Ek 1.97. <i>Praeceptor</i> (Liber Usualis,1924, s.731)	165
Ek 1.98. <i>Princeps gloriosi Michael</i> (Liber Usualis,1924, s.1334)	166
Ek 1.99. <i>Princeps gloriosi Raphael</i> (Liber Usualis,1924, s.1353)	167
Ek 1.100. <i>Puellae saltanti</i> (Liber Usualis,1924, s.1300).....	168
Ek 1.101. <i>Pueri Hebraeorum</i> (Liber Usualis,1924, s.432).....	169
Ek 1.102. <i>Pulchra es et decora</i> (Liber Usualis,1924, s.1288)	170
Ek 1.103. <i>Quaerite primum</i> (Liber Usualis,1924, s.769)	171
Ek 1.104. <i>Quaerite primum</i> (S. Cajet.) (Liber Usualis,1924, s.1276)	172
Ek 1.105. <i>Qui me confessus fuerit</i> (Liber Usualis,1924, s.816)	173
Ek 1.106. <i>Qui mihi ministrat</i> (Liber Usualis,1924, s.817)	174
Ek 1.107. <i>Qui vult venire</i> (Liber Usualis,1924, s.820)	175
Ek 1.108. <i>Recedite a me</i> (Liber Usualis,1924, s.1315).....	176
Ek 1.109. <i>Reddite ergo</i> (Liber Usualis,1924, s.799)	177
Ek 1.110. <i>Sacerdos et Pontifex .. sic</i> (Liber Usualis,1924, s.1403).....	178
Ek 1.111. <i>Sacerdos in aeternum</i> (Liber Usualis,1924, s.716).....	179
Ek 1.112. <i>Salve Regina</i> (Liber Usualis,1924, s.236).....	180
Ek 1.113. <i>Sanctificavi locum</i> (Liber Usualis,1924, s.1179)	181
Ek 1.114. <i>Sanctificavit Dominus</i> (Liber Usualis,1924, s.932).....	182
Ek 1.115. <i>Senex puerum</i> (Liber Usualis,1924, s.1085).....	183
Ek 1.116. <i>Si offers munus</i> (Liber Usualis,1924, s.735)	184

Ek 1.117. <i>Si qui mihi ministraverit</i> (Liber Usualis,1924, s.817)	185
Ek 1.118. <i>Similabo eum</i> (Liber Usualis,1924, s.884)	186
Ek 1.119. <i>Simile est.. fermento</i> (Liber Usualis,1924, s.372)	187
Ek 1.120. <i>Stans a dextris ejus</i> (Liber Usualis,1924, s.1082).....	188
Ek 1.121. <i>Stans autem Jesus</i> (Liber Usualis,1924, s.387)	189
Ek 1.122. <i>Stans beata Agatha</i> (Liber Usualis,1924, s.1099)	190
Ek 1.123. <i>Stans beata Agnes</i> (Liber Usualis,1924, s.1073).....	191
Ek 1.124. <i>Subiit ergo</i> (Liber Usualis,1924, s.420)	192
Ek 1.125. <i>Tecum principium</i> (Liber Usualis,1924, s.314).....	193
Ek 1.126. <i>Tota pulchra es</i> (Liber Usualis,1924, s.1055)	194
Ek 1.127. <i>Tradent enim vos</i> (Liber Usualis,1924, s.806)	195
Ek 1.128. <i>Traditor autem</i> (Liber Usualis,1924, s.490).....	196
Ek 1.129. <i>Tribus miraculis</i> (Liber Usualis,1924, s.357).....	197
Ek 1.130. <i>Tu es pastor ovium</i> (Liber Usualis,1924, s.1064, 1216).....	198
Ek 1.131. <i>Unus autem ex illis</i> (Liber Usualis,1924, s.765)	199
Ek 1.132. <i>Unus ex duobus</i> (Liber Usualis,1924, s.1043)	200
Ek 1.133. <i>Veni electa mea</i> (Liber Usualis,1924, s.900, 923)	201
Ek 1.134. <i>Veniet Dominus</i> (Liber Usualis,1924, s.256).....	202
Ek 1.135. <i>Venit lumen tuum</i> (Liber Usualis,1924, s.353)	203
Ek 1.136. <i>Vidi Dominum</i> (Liber Usualis,1924, s.1364).....	204
Ek 1.137. <i>Vidi turbam magnam</i> (Liber Usualis,1924, s.1360).....	205

Ek 1.138. <i>Virgo prudentissima</i> (Liber Usualis,1924, s.1283)	206
Ek 1.139. <i>Visionem quam vidistis</i> (Liber Usualis,1924, s.410).....	207
Ek 1.140. <i>Vocabis nomen ejus</i> (Liber Usualis,1924, s.347).....	208
Ek 1.141. <i>Volo Pater</i> (Liber Usualis,1924, s.817)	209
Ek 1.142. <i>Vos amici</i> (Liber Usualis,1924, s.806)	210
Ek 2. Makale Yayın Bilgisi.....	211
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	212
ETİK BEYANI	213
DOKTORA TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	214
PhD THESIS ORIGINALITY REPORT	215

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Sekiz kilise modunda adlandırma sistemleri, finalis ve ambitus	3
Görsel 2. Protus modları: 1. mod ve 2. mod dizileri	3
Görsel 3. Antifon <i>Inclinavit dominus</i>	6
Görsel 4. Porterfield'in melodik yapısal analizi	7
Görsel 5. Hüseyini makamı ezgi çekirdekleri.....	11
Görsel 6. İki çekirdeğin birleşimi olarak Hüseyini makamı.....	11
Görsel 7. Fâriğ Olmam Meşreb-î Rindânededen kesit 1.....	12
Görsel 8. Fâriğ Olmam Meşreb-î Rindânededen kesit 2.....	12
Görsel 9. Re Çekirdeği 1'in (D Ç1) yapısı.....	16
Görsel 10. <i>Ave Maria, gratia plena</i> antifonunda D Ç1	17
Görsel 11. <i>Angeli, Archangeli</i> antifonunda D Ç1	17
Görsel 12. <i>Ex quo facta est</i> antifonunda D Ç1.....	17
Görsel 13. Re Çekirdeği 2'nin (D Ç2) yapısı.....	17
Görsel 14. <i>Domine salva nos</i> antifonunda D Ç2.....	18
Görsel 15. <i>Exi cito in plateas</i> antifonunda D Ç2	18
Görsel 16. <i>Exsultabunt Domino</i> antifonunda D Ç2	18
Görsel 17. Fa Çekirdeği'nin (F Ç) yapısı.....	18
Görsel 18. <i>Archangelus Gabriel</i> antifonunda F Ç	19
Görsel 19. <i>Beata es Virgo Maria, Dei</i> antifonunda F Ç.....	19
Görsel 20. <i>Domine quinque talenta</i> antifonunda F Ç	19

Görsel 21. <i>La Çekirdeği 1'in (A Ç1) yapısı</i>	20
Görsel 22. <i>Nativitas tua</i> antifonunda A Ç1.....	20
Görsel 23. <i>Ibant parentes Jesu</i> antifonunda A Ç1	20
Görsel 24. <i>Loquere Domine</i> antifonunda A Ç1	21
Görsel 25. A Ç1'in karakteristik melodik formülü	21
Görsel 26. <i>Montes et colles</i> antifonunda A Ç1 gösterimi	22
Görsel 27. <i>La Çekirdeği 2'nin (A Ç2) yapısı</i>	22
Görsel 28. <i>Salve Regina</i> antifonunda A Ç2	23
Görsel 29. <i>Sol Çekirdeği'nin (G Ç) yapısı</i>	23
Görsel 30. <i>Canite tuba</i> antifonunda G Ç.....	23
Görsel 31. <i>Exsultabunt Domino</i> antifonunda ezgi çekirdeklerinin gösterimi.....	24
Görsel 32. <i>Ecce veniet desideratus</i> antifonunda ezgi çekirdeklerinin gösterimi ..	25
Görsel 33. <i>Ave Maria, gratia plena</i> antifonunda çekirdek bağlantısı 1	26
Görsel 34. <i>Ave Maria, gratia plena</i> antifonunda çekirdek bağlantısı 2.....	27
Görsel 35. <i>Pueri Hebraeorum</i> antifonunda çekirdek bağlantısı	27
Görsel 36. <i>Ecce in nubibus</i> antifonunda dolgu malzemesi	29
Görsel 37. <i>Gloriosae Virginis</i> antifonunda dolgu malzemesi.....	29
Görsel 38. <i>O beatum Pontificem</i> antifonunda dolgu malzemesi	30
Görsel 39. <i>Coenantibus autem</i> antifonunda dolgu malzemesi	30
Görsel 40. <i>Ave Maria</i> antifonunda öncül ses grubu	31
Görsel 41. <i>Hi sunt qui cum mulieribus</i> antifonundan kesit 1	31

Görsel 42. <i>Hi sunt qui cum mulieribus</i> antifonundan kesit 2	32
Görsel 43. <i>Hi sunt qui cum mulieribus</i> antifonunda D Ç1 gösterimi.....	32
Görsel 44. <i>Admoniti Magi</i> antifonunda merkez sesin çekirdeğe dahil edilmesi ...	33
Görsel 45. <i>O beatum Pontificem</i> antifonundan kesit.....	33
Görsel 46. <i>O beatum Pontificem</i> antifonunda D Ç2 gösterimi	34
Görsel 47. <i>Cum pervenisset</i> antifonundan kesit	34
Görsel 48. <i>Cum pervenisset</i> antifonunda D Ç1 gösterimi	34
Görsel 49. <i>Archangelus Gabriel</i> antifonundan kesit.....	35
Görsel 50. <i>Archangelus Gabriel</i> antifonunda D Ç1 gösterimi	35
Görsel 51. <i>Hodie Christus natus est</i> antifonundan kesit	36
Görsel 52. <i>Hodie Christus natus est</i> antifonunda F Ç gösterimi	36
Görsel 53. <i>Arguebat Herodem</i> antifonundan kesit.....	37
Görsel 54. T ya da M içeren kısıtlı ses gruplarının çekirdeğe dahil olma biçimleri	38
Görsel 55. <i>Hodie Simon Petrus</i> antifonundan kesit	39
Görsel 56. <i>Hodie Simon Petrus</i> antifonunda D Ç1 gösterimi	40
Görsel 57. <i>Hi sunt qui cum mulieribus</i> antifonunda F Ç oluşumu	40
Görsel 58. <i>Isti sunt duae olivae</i> antifonundan kesit	40
Görsel 59. <i>Isti sunt duae olivae</i> antifonunda D Ç2 gösterimi	41
Görsel 60. <i>O beatum Pontificem</i> antifonundan kesit.....	41
Görsel 61. <i>O beatum Pontificem</i> antifonunda D Ç1 gösterimi	42
Görsel 62. <i>Apertis thesauris</i> antifonunda F Ç oluşumu	42

Görsel 63. <i>Beata es Virgo Maria, Dei</i> antifonundan kesit	44
Görsel 64. <i>Beata es Virgo Maria, Dei</i> antifonunda A Ç2 gösterimi	44
Görsel 65. <i>Mortuus sum</i> antifonundan kesit	45
Görsel 66. <i>Mortuus sum</i> antifonunda D Ç1'in oluşumu.....	45
Görsel 67. <i>Mortuus sum</i> antifonunda D Ç1 gösterimi	46
Görsel 68. <i>Si offers munus</i> antifonundan kesit	46
Görsel 69. <i>Si offers munus</i> antifonunda F Ç gösterimi 1	47
Görsel 70. <i>Si offers munus</i> antifonunda F Ç gösterimi 2	47
Görsel 71. <i>Ait latro</i> antifonundan kesit.....	48
Görsel 72. <i>Ait latro</i> antifonunda D Ç1'in oluşumu	48
Görsel 73. <i>Ait latro</i> antifonunda D Ç1 gösterimi.....	49
Görsel 74. T ya da M içeren kısıtlı ses gruplarının yeni çekirdeğe dahil olma biçimleri	50
Görsel 75. Ezgi çekirdekleri modelinde analizin akış şeması	52
Görsel 76. <i>Cantantibus organis</i> antifonu	52
Görsel 77. <i>Cantantibus organis</i> antifonunda analizin ilk adımı	53
Görsel 78. <i>Cantantibus organis</i> antifonundan kesit 1	53
Görsel 79. <i>Cantantibus organis</i> antifonundan kesit 1'in analizi (a)	54
Görsel 80. <i>Cantantibus organis</i> antifonundan kesit 1'in analizi (b)	55
Görsel 81. <i>Cantantibus organis</i> antifonundan kesit 2	55
Görsel 82. <i>Cantantibus organis</i> antifonundan kesit 2'nin analizi.....	56
Görsel 83. <i>Cantantibus organis</i> antifonunun nihai analizi	56

Görsel 84. <i>Hodie Simon Petrus</i> antifonundan kesit	59
Görsel 85. <i>Hodie Simon Petrus</i> antifonunda alternatif analiz ihtimalleri	60

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

A Ç: La çekirdeği

A Ç1: La çekirdeği 1

A Ç2: La çekirdeği 2

Bkz.: bakınız

D Ç: Re çekirdeği

D Ç1: Re çekirdeği 1

D Ç2: Re çekirdeği 2

F Ç: Fa çekirdeği

G Ç: Sol çekirdeği

M: Merkez ses

P: Pekiştirici ses

S: Süsleyici ses

T: Tanımlayıcı ses

➡ ➡ : Çekirdek oluşumu

➡M : Merkez sesin kendisinden önce gelen çekirdeğe dahil edilmesi

M➡ : Merkez sesin kendisinden sonra gelen çekirdeğe dahil edilmesi

➡T : Tanımlayıcı sesin kendisinden önce gelen çekirdeğe dahil edilmesi

T➡ : Tanımlayıcı sesin kendisinden sonra gelen çekirdeğe dahil edilmesi

GİRİŞ

Gregoryen ilahileri, Batı kilise müziğinin temel dayanağını oluşturan ve sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupa'da egemen konuma ulaşan litürjik tek sesli müzik repertuarıdır. Bu geniş repertuarın en kalabalık türü antifondur. David Hiley, antifon türünün ilahi repertuarının en fazla sayıda parçayı barındıran dalı olduğunu vurgulayarak, bu eserlerin büyük çoğunluğunun kilisede seslendirilen mezmur ve ilahilere eşlik ettiğini belirtmektedir (Hiley, 1993, s. 88). Antifonlar; günlük, haftalık ve yıllık döngülerde, mezmur ya da ilahinin önünde ve arkasında icra edilerek litürjik çerçeveyi belirler ve o metnin modal rengini önceden duyururlar. Hiley'in aktardığına göre antifonların ezgisel üslubu genel olarak sade ve belirgin ifadelerle örülüdür; yapısal noktalamayı işaret etmek için geniş melizmalara ihtiyaç duymazlar (Hiley, 1993, s. 89).

Bu repertuarın modal düzenini ele almadan önce, çalışmanın merkezinde yer alan mod kavramının ne anlama geldiğinin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Batı müzik kuramının en eski terimlerinden biri olan mod (Latince *modus*: “ölçü”, “tarz”), tarih boyunca ezgi sınıflarını adlandırmak için kullanılmış ve günümüz müzikolojisinde dizi tipi (*scale type*) ile ezgi tipi (*melody type*) kavramlarını bir arada barındıran bir içerik kazanmıştır (Powers ve Wiering, 2001, s. 1¹). Powers'ın klasikleşmiş formülasyonuna göre mod, içinde bulunduğu müzikal ve kültürel bağlama bağlı olarak “özelleşmiş bir dizi” (*particularized scale*) ya da “genelleşmiş bir ezgi” (*generalized tune*) veya her ikisi birden olarak tanımlanabilir; dizi ve ezgi, melodik ön-belirlenim sürekliliğinin iki kutbunu temsil eder ve modun alanı bu iki kutup arasında uzanır (Powers ve Wiering, 2001, s. 3). Bu tanımın iki önemli sonucu vardır. Birincisi, bir esere mod atfetmek, perdeler arasında bir hiyerarşi ya da perde ardışıklıklarına ilişkin bir sınırlama öngörmek demektir; dolayısıyla mod, salt bir diziden fazlasıdır. İkincisi, mod hiçbir zaman sabit bir ezgi kadar belirlenmiş de değildir: “Bir mod her zaman en azından bir ezgi tipi ya da ezgi modelidir; asla yalnızca sabit bir ezgi değildir” (Powers ve Wiering, 2001, s. 3-4). Mod kavramına

¹ Powers ve Wiering'e yapılan atıflar, Grove Music Online'daki "Mode" makalesinin Harold S. Powers tarafından yazılıp Frans Wiering tarafından gözden geçirilen bölümlerine (özellikle Batı kilise modlarına ilişkin kısımlara) işaret etmektedir. Söz konusu makale bütünüyle çok yazarlı olduğundan kaynakçada tüm katkı sağlayanlarla birlikte verilmiştir; metin içinde ise yalnızca ilgili bölümün yazarları anılmaktadır.

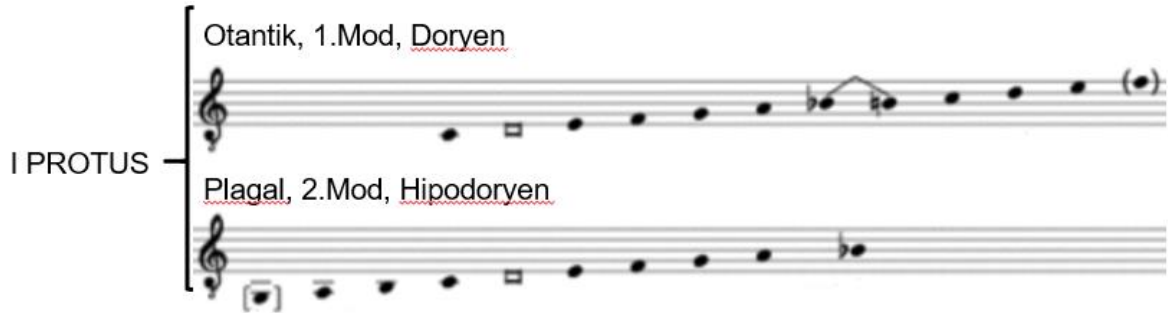
ilişkin her tanımlama girişimi, bu iki kutup arasında bir yerde konumlanmak durumundadır.

Bu kavramsal çerçevenin Gregoryen ilahi geleneğindeki karşılığı sekiz mod sistemidir. Wiering bu sistemin, soyut bir kuramsal tasarımdan önce pratik bir gereksinimden doğmuş olabileceğine değinmektedir. Bu gereksinim kullanılabilir bir notasyonun henüz bulunmadığı bir kültürde, kalıplaşmış mezmur tonu formülleri ile ezgisel bakımdan daha özgür olan antifonlar arasında kabul edilebilir bir bağlantı kurma ihtiyacıdır. Erken ilahi incelemelerinde bu sorunun çözümü, antifonların üç ölçüte göre sınıflandırılmasıyla sağlanmış ve bu sınıflandırma modal sistemin çekirdeğini oluşturmuştur: finalis (son perde), ambitus (ses genişliği) ve başlangıç perdesi (Wiering, 2001, s. 2-3). Wiering, bu sınıflandırmanın işleyişini şu şekilde özetlemektedir: Antifonlar öncelikle finalislerine göre (d, e, f ya da g) dört gruba ayrılmış; ardından bu dört grubun her biri, ezginin ambitusuna göre ikiye bölünmüştür. Ezgi, finalisin belirgin biçimde üzerine çıkıyorsa otantik; finalise yaklaşık olarak eşit mesafede altında ve üstünde ya da yalnızca kısa bir mesafe üstünde hareket ediyorsa plagal olarak adlandırılmıştır. Her modun ambitusu yaklaşık bir oktav genişliğindedir: Otantik modlar finalisin altında bir ya da iki perde kullanabilmekte ve finalisin en az bir oktav üzerine çıkabilmekte; plagal modlar ise finalisin yaklaşık bir beşli altı ile bir beşli üstü arasındaki alanda hareket etmektedir. Wiering bu tanımlardaki esnekliğin bilinçli olduğunu, kesin ses aralıklarının mod kuramının tarihsel olarak daha geç bir aşamasına ait olduğunu özellikle vurgulamaktadır (Wiering, 2001, s. 3). Sekiz mod için Orta Çağ kaynaklarında iki ayrı adlandırma sistemi kullanılmıştır. Daha eski terminoloji, dört finalisi (d, e, f, g) sırasıyla Yunanca protus, deuterus, tritus ve tetrardus (birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü) terimleriyle adlandırmakta; aynı finalisi paylaşan otantik ve plagal modları ise bu terimlere eklenen authenticus ve plagius nitelemeleriyle ayırt etmektedir (Apel, 1990, s. 133). İki adlandırma sisteminin karşılıkları ile her modun finalis ve ambitusu Görsel 1'de gösterilmektedir.

		MOD	FINALIS	AMBITUS
Protus authenticus	Primus tonus	1	d	d–d'
Protus plagius	Secundus t.	2	d	A–a
Deuterus auth.	Tertius t.	3	e	e–e'
Deuterus plag.	Quartus t.	4	e	B–b
Tritus auth.	Quintus t.	5	f	f–f'
Tritus plag.	Sextus t.	6	f	c–c'
Tetrardus auth.	Septimus t.	7	g	g–g'
Tetrardus plag.	Octavus t.	8	g	d–d'

Görsel 1. Sekiz kilise modunda adlandırma sistemleri, finalis ve ambitus (Apel, 1990, s. 133)

Batı'daki temel biçimiyle mod kavramının özü, sınıflandırıcı ve tonal yapıyı somutlaştırıcı anlayışı yansıtır: On birinci yüzyıl başına ait anonim *Dialogus de musica*'daki ünlü ifadeyle “ton ya da mod, her ezgiyi son perdesine göre ayırt eden kuraldır” (Powers ve Wiering, 2001, s. 2). On birinci yüzyıldan sonra finalis ve ambitus, bir ezginin modunu belirlemek için gerekli ve yeterli ölçütler olarak kabul edilmiştir (Powers ve Wiering, 2001, s. 20). Powers, kökeni *Dialogus*'a dayanan, sekiz kilise modunun ambitusuna ilişkin klasik öğretiyi her modun ses alanını gösteren bir dizi örneğiyle özetlemektedir (Powers ve Wiering, 2001, s. 19-20). Görsel 2'de bu örnekten uyarlanan Protus modlarının dizileri gösterilmektedir².



Görsel 2. Protus modları: 1. mod ve 2. mod dizileri (Powers ve Wiering, 2001, s. 20)

Modal kuramın başka bir temel kavramı olan tenor ise sisteme sonradan, mezmur tonlarından aktarılmıştır: Her modla ilişkilendirilen mezmur tonunun okuma perdesi (tenor), zamanla o modun finalisten sonraki en önemli derecesi olarak kabul edilmiş; on birinci yüzyılın sonunda Johannes Cotto'nun "sekiz ton olduğu gibi sekiz tenor

² Görsel 2'de ayraç içindeki notalar kuramsal metinlere göre "kural dışı", köşeli ayraç içindekiler ise "kuramsal olarak mevcut ama nadir" sesleri göstermektedir (Powers ve Wiering, 2001, s. 19-20).

da vardır" ifadesinde görüldüğü üzere, mezmur tonuna ait bu öge artık doğrudan modun bir işlevi haline gelmiştir. Böylece en üst düzeyde finalis, ikinci düzeyde tenor olmak üzere hiyerarşik bir modal perde işlevleri sistemi ortaya çıkmıştır (Powers ve Wiering, 2001, s. 21-22). Wiering'in vurguladığı gibi, Batı kilise sisteminde mod ile dizi arasındaki bağ görece zayıfken, her modda belirli işlev taşıyan bu iki perdenin (finalis ve tenor) varlığı temeldir (Wiering, 2001, s. 5).

Modun bu sınıflandırıcı kavranışı, kuramsal yazında zamanla dizisel bir tanıma dönüşmüştür. Orta Çağ Avrupası'nın kuramsal yazınında kademeli biçimde yerleşen armoni-kuramı (harmonics) geleneği, modları belirli aralık örüntülerine sahip oktav dizileri olarak —dizisel bir envanter olarak— tanımlamaya yönelmiş; bu yaklaşımın temelleri Marchetto, Berno von Reichenau ve sonrasında Glarean ile Zarlino'ya uzanmıştır (Porterfield, 2014, s. 43-44). Gregoryen şarkı araştırmaları da on dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren büyük ölçüde bu dizi odaklı modal analiz anlayışı üzerine şekillenmiştir. Richard Porterfield, bu öğretim alışkanlığının günümüze uzanan sonucunu şu şekilde dile getirir: "Son yüzyıllarda müzisyenler çocukluktan itibaren modları piyano tuşlarının beyaz seslerinde uzanan oktav-dizi kalıpları olarak tanımlamayı öğrenmiştir: Re'den başlayan Doryen, Mi'den başlayan Frigyen ve benzerleri" (Porterfield, 2014, s. 43). Modları majör-minör tonalitenin arkaik öncülü olarak gören ve salt ses envanterine indirgeyen bu yaklaşım, ilk kez on yedinci yüzyılın sonunda sistemleştirilmiştir (Porterfield, 2014, s. 43-44).

Ne var ki dizisel tanım, hem tarihsel hem de analitik bakımdan önemli sorunlar barındırmaktadır. Tarihsel açıdan, sekiz mod sisteminin repertuvarın doğal bir özelliği olmadığı bilinmektedir. Bu sistem, sekizinci yüzyılda Bizans kaynaklarından Karolenj din adamlarına aktarılmış ve kuramcılar tarafından, başlangıçta bu sistemle hiçbir bağı bulunmayan mevcut litürjik şarkı repertuvarına uygulanmıştır (Powers ve Wiering, 2001, s. 6-7). Powers'a göre modal sistem ile Gregoryen repertuvar arasında bugün gözlenen tutarlılık, doğal bir örtüşmenin değil, Orta Çağ'daki sınıflandırma, uyarlama ve ayarlama çabalarının sonucudur (Powers ve Wiering, 2001, s. 7). Hiley de benzer biçimde, sekiz modlu sistemin Batı'da başlangıçta bu şekilde tasarlanmadığını, bir ilahi repertuvarına sonradan dayatıldığını gösteren pek çok kanıt olduğundan bahsetmektedir (Hiley, 1993, s. 454). Huckle, Roma kökenli Gregoryen geleneğinin başlangıçta sekiz mod sistemini

içermediğini, sistemin Roma kültürüne sonradan aktarıldığını belirtmektedir (Hucke, 1980, s. 443). Werner ise kilise modlarının kökeninin oktav türlerine değil, mezmur tonlarına —belirli ezgisel kalıplara— dayandığını ve bu kökenin zamanla yanlış biçimde oktav türleri ve dizileriyle özdeşleştirildiğini ortaya koymaktadır (Werner, 1959, s. 375). Bu bulgular, dizisel tanımın repertuvarın ezgisel gerçekliğinden değil, sonradan dayatılmış bir sınıflandırma sisteminden türediğini göstermektedir.

Analitik açıdan ise dizisel tanım, modal kimliği asıl taşıyan ezgisel süreçleri görünmez kılmaktadır. Wiering'in belirttiği gibi, modlar çoğu zaman öncelikle diziymiş gibi tartışılmaktadır; oysa belirli melodik formüller her zaman modlara bağlı olagelmıştır (Wiering, 2001, s. 2). Powers'ın süreklilik modeli bu gerilimi açıklamaktadır: Modlar öncelikle dizisel olarak kavrandığında, müzikal varlıkları ideal kategorilere ayırma (sınıflandırma) amacına hizmet ederler; modalitenin ezgisel yönleri öne çıktığında ise modlar, besteleme ya da doğaçlama için kılavuz ve norm işlevi görürler (Powers ve Wiering, 2001, s. 4). Gregoryen repertuvar söz konusu olduğunda ezgisel yön özellikle belirleyicidir: Leo Treitler, Gregoryen ilahilerinin sözlü bir geleneğin ürünü olduğunu ve melodik formüllerin bu repertuvarın hem üretiminde hem de aktarımında merkezi bir rol oynadığını savunmakta; yazılı kaynaklarda görülebilen ve sözlü gelenekte hem bestelemeye hem de hatırlamaya yardımcı unsurlar olarak değerlendirilebilecek temel üslup özelliklerinin başında, bazı ilahi türlerinde melodi modelleri ile formüllerin sistematik kullanımının geldiğini belirtmektedir (Treitler, 2003, s. 45). Hiley de modların salt dizilerle eşitlenemeyeceğini, bazı seslerin yapısal olarak diğerlerinden daha belirgin olduğunu ve aynı modda yazılmış eserlerin melodik karakteristikler bakımından birbirleriyle ilişkili olabileceğini vurgulamaktadır (Hiley, 1993, s. 461). Öte yandan Apel, modları finalis, ambitus ve tenor tarafından belirlenen soyut dizi oluşumları dışında, o moda ait melodilerde yinelenen bir dizi standart formül ya da motif tarafından nitelendirilen kategoriler olarak ele alan yaklaşımların bir varsayımdan ibaret olduğunu, bu olguyu destekleyecek yeterli kanıt bulunmadığını savunmaktadır (Apel, 1990, s. 136); bu itiraz, formül temelli mod anlayışının sistematik biçimde sınanması gerektiğini de ortaya koymaktadır. Porterfield'in genel tespiti bu noktada belirleyicidir: “Mod, dizi ile aynı şey değildir; mod, modal derecelerin yönelimli hareketi aracılığıyla açılan harmonik aralığı niteliksel ve niceliksel olarak ölçer” (Porterfield, 2014, s. 10). Dizi yaklaşımının bu kısıtının

aşılması, Gregoryen modal analizde uzun süredir metodolojik bir gereksinim olarak tanınmaktadır.

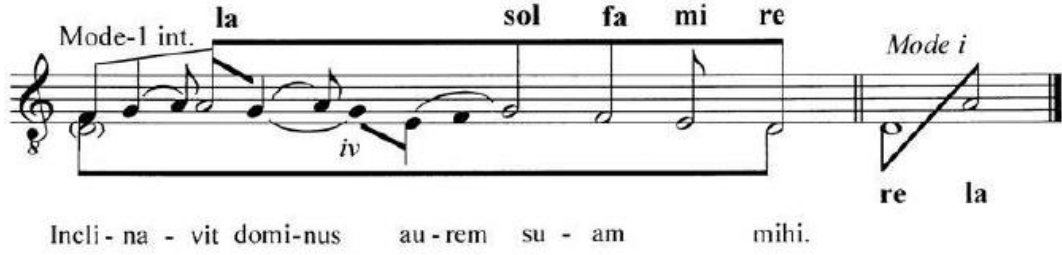
Gregoryen şarkı analizinde kullanılan başlıca yöntemler bu gereksinimi ancak kısmen karşılamaktadır. Apel'in morfolojik-karşılaştırmalı analizi, melodileri biçimsel yapı ve formül envanteri temelinde sınıflandırır. Ancak bu yaklaşım kalıpların betimlenmesinde güçlü olmakla birlikte melodik hareketteki işlevsel hiyerarşiyi sistematik biçimde ele almamaktadır. Sözlü geleneğin ve melodik formüllerin bu repertuvarda merkezi bir rol oynadığını vurgulayan yaklaşımlar da, ezgisel kalıpların modal kimliği oluşturduğu işlevsel süreci bütünleşik bir kuramsal çerçevede modelleyememektedir.

Bu boşluğu doldurmaya en yakın yaklaşım, Porterfield'in (2014) geliştirdiği melodik işlev çözümleme yöntemidir. Porterfield, "cantus" geleneğine dayanan bu yöntemde modal kimliği finalis ve tenor arasındaki işlevsel ikili (modal dyad) üzerinden kurar: "Orta Çağ kaynakları bu işlevsel ikiliyi modal bilişin temeli, hatta modal yapının çıkış noktası olarak defalarca öne sürmüştür" (Porterfield, 2014, s. 188-189). Bu ikili yapının somut göstergesi, Porterfield'in "Re-la, re-fa Kuralı" adını verdiği ilkedir: 1. mod için finalis-tenor ilişkisi re-la (D-A) biçiminde özetlenir; bu ilke sekiz modun tamamını finalis-tenor çiftleri aracılığıyla tanımlamakta ve bu yaklaşım on üçüncü yüzyıldan itibaren Orta Çağ kuramsal kaynaklarında yaygın biçimde belgelenmektedir (Porterfield, 2014, s. 191). Yöntem, Schenkerian geleneğe yaslanarak tenor işlevi üzerindeki bir ezgisel sesin konsonanstan finale ile birleşme noktasına yürüyüşünü modal sürecin özü olarak modellemekte; bu yürüyüşü oluşturan melodik derecelerin niteliğini ise heksakordal ses adlarıyla (ut, re, mi, fa, sol, la) belirlemektedir (Porterfield, 2014, s. 112).



Görsel 3. Antifon *Inclina vit dominus* (Porterfield, 2014, s. 110)

Görsel 3'te Porterfield'in Lucca antifonarisinden modern notasyona aktardığı Inclina vit dominus antifonu yer almaktadır. Porterfield'in yönteminin işleyişi ve Schenkerian temeli, bu antifon üzerine yaptığı çözümlemede izlenebilir (Görsel 4).



Görsel 4. Porterfield'in melodik yapısal analizi (Porterfield, 2014, s. 111)

Porterfield antifondaki son iki heceyi taşıyan Re sesinin finalis işlevini üstlendiğini ve hareketin hedefi olarak melodik yapıyı kapattığını belirtir (2014, s. 110). Antifonun melodik-işlevsel analizi iki düzeyde sunulur: Çift çizginin solunda melodik ön plan, sağında armonik arka plan yer alır; finalis işlevindeki sesin sapı aşağı, tenor işlevindeki sesin sapı yukarı yazılır ve ritmik değerler seslerin yapısal ağırlığını gösterir (Porterfield, 2014, s. 109-111). Analize göre tenor işlevi la üzerinde kurulur; ardından sol, fa ve mi derecelerinden basamak basamak inerek Re üzerinde finalis işleviyle birleşir. Porterfield bu yönelimli inişi Schenkerian gelenekteki Urlinie kavramıyla modellemekte, ancak dereceleri Schenker analizinin şapkalı rakamları yerine heksakordal ses adlarıyla adlandırmaktadır (Porterfield, 2014, s. 111-113). Arka planda beliren re-la ikilisi, 1. modun kimliğini taşıyan işlevsel çifti temsil eder. Porterfield'in melodik işlev yaklaşımı, 1. mod antifonlarının dizi tanımlamasının ötesinde anlaşılabilirliğini güçlü biçimde ortaya koyar; ancak yöntemin Schenkerian çerçevesi, Gregoryen şarkıyı Batı tonal müziğinin analitik araçlarına tâbi kılma riskini beraberinde getirmektedir.

Modun "genelleşmiş ezgi" kutbunu analitik bir yöntemle buluşturacak, modal kimliği bir ses envanteri olarak değil işlevsel bir ezgisel süreç olarak modelleyecek bir çerçeve gereksinimi, bu çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır. Bu gereksinimi karşılamak amacıyla çalışma, Türk müziği kuramından gelen bir analitik modeli Gregoryen şarkı araştırmasına uyarlamayı önermektedir. Bu tercih rastlantısal değildir; zira dizi odaklı tanımlamanın yol açtığı sorunlar Türk müziği kuramına da yabancı değildir. Yirminci yüzyılda standartlaşan makam kuramı, makamları büyük ölçüde dizisel bir çerçevede, dörtlü ve beşlilerin birleşiminden oluşan diziler olarak tanımlamıştır. Bayraktarkatal ve Güray (2023) tarafından geliştirilen ezgi çekirdekleri modeli ise tam da bu eleştiriden hareketle, bir

modun/makamın kimliğini belirli bir ses envanteri yerine melodik kalıplar —ezgi çekirdekleri— aracılığıyla tanımlar: "Yapısında söz konusu makamın karakterini tartışılmaz biçimde taşıyan" bu en küçük melodik birimler, daima bir gerilim-çözölüm ilişkisine dayanır ve perdeler arasındaki işlevsel hiyerarşiyi net biçimde ortaya koyar (Bayraktarkatal ve Güray, 2023, s. 11). Bu yaklaşım, modal kimliği bir ses listesi olarak değil işlevsel bir ezgisel süreç olarak kavramsallaştırmasıyla hem Powers'ın ezgi tipi olarak mod anlayışıyla hem de Gregoryen cantus geleneğinin modal kavrayışıyla derin bir uyum içindedir.

Bu bağlamda çalışmanın problem sorusu şu şekilde belirlenmektedir: Gregoryen ilahi geleneğinde modal kimlik, dizi odaklı tanımların yetersiz kaldığı noktada, ezgi çekirdekleri modeli aracılığıyla işlevsel bir ezgisel süreç olarak nasıl tanımlanabilir?

Bu ana problem, repertuvarın bütünü üzerinde sınınamayacak genişlikte olduğundan, araştırmanın kapsamı tür, mod tipi ve kaynak düzeyinde üç gerekçeli bir sınırlamayla daraltılmıştır. Tür olarak antifonların seçilmesinin iki nedeni vardır. Birincisi, antifon Gregoryen repertuvarının en fazla eser barındıran türüdür (Hiley, 1993, s. 88) ve geniş melizmalara ihtiyaç duymayan sade, belirgin ezgisel üslubu, ezgisel kalıpların saptanması için elverişli bir zemin sunar (Hiley, 1993, s. 89). İkincisi, antifonlar modal sistemle tarihsel olarak iç içedir: Modal sınıflandırmanın kendisi, mezmur tonu ile antifon arasındaki bağlantı sorununu çözmek amacıyla antifonların sınıflandırılmasından doğmuş olabilir (Wiering, 2001, s. 2-3). Nitekim tonarius adı verilen erken kaynaklarda her antifon sekiz moddan birine atanmıştır (Powers ve Wiering, 2001, s. 13-14). 1. modun seçilmesinin nedeni, sistemin ilk modu olması ve kuramsal yazında modal tanımların örnek modeli işlevi görmesidir; nitekim Porterfield, sekiz modun tamamını finalis-tenor çiftleriyle tanımlayan ilkesini 1. modun ikilisiyle, "Re-la, re-fa Kuralı" olarak adlandırmaktadır (Porterfield, 2014, s. 191). Ayrıca veri tabanlarında yapılan ön inceleme, 1. mod antifonlarının toplam sayısının 1000'e yaklaştığını, yani bu modun repertuvarın en kalabalık kesimlerinden birini oluşturduğunu göstermiştir. Kaynak olarak Liber Usualis'in seçilmesinin nedeni ise, günlük ve yıllık litürjik döngünün tamamına yakını tek ciltte toplayan ve modern literatürde standart başvuru edisyonu olarak kullanılan bir derleme olmasıdır. Tüm 1. mod antifonlarının tek ve standart bir edisyondan alınması, analizin tutarlılığı ve denetlenebilirliği açısından tercih edilmiştir.

Bu sınırlamalar çerçevesinde ana probleme aşağıdaki alt problemler aracılığıyla yanıt aranacaktır:

1. Liber Usualis'te yer alan 1. mod antifonları ezgi çekirdekleri yöntemiyle analiz edildiğinde, bu repertuvara özgü belirli ezgi çekirdekleri tanımlanabilir mi?
2. Tanımlanan ezgi çekirdekleri 1. modun melodik kimliğini nasıl açıklar?

1. BÖLÜM: YÖNTEM

Bu çalışmada 1. mod antifonların ezgisel yapısı, Bayraktarkatal ve Güray tarafından geliştirilen ezgi çekirdekleri modeli çerçevesinde incelenmektedir. Söz konusu modele göre bir makamı diğerinden ayırt eden ve ona özgün kimliğini kazandıran temel unsur, belirli bir ses dizisi değil; 'yapısında söz konusu makamın karakterini tartışılmaz bir biçimde taşıyan' ezgisel kalıplardır (Bayraktarkatal ve Güray, 2023, s. 11). Bu kalıpların en küçük ve bölünemeyen birimi ezgi çekirdeğidir.

Ezgi çekirdeği, üç ya da dört sestten oluşan ve daima bir gerilim-çözülüm ilişkisine dayanan ezgisel bir birimdir. Çekirdek içindeki perdeler, birbirlerine göre taşıdıkları işlev bakımından dört kategoriye ayrılmaktadır:

Merkez Tanımlayıcı Perde (M / kutb): Ezgi çekirdeğinin eksenini oluşturan perdedir. Çevresindeki perdeler bu perdeyi merkez alacak biçimde hareket eder ve üzerinde kararlı bir denge kurulur.

Ortak Tanımlayıcı Perde (T): M ile birlikte bir gerilim-çözülüm çifti oluşturan perdedir. Kendi üzerinde kararsız bir denge taşır ve M üzerindeki çözülümü tamamlayarak makamın tanımlanmasını sağlar.

Pekiştirici Perde (P): Her çekirdekte zorunlu olmayan bu perde, kullanıldığında M üzerindeki kararlı dengeyi destekler ve güçlendirir.

Süsleyici Perde (S): M, T ve P perdeleri arasındaki ezgisel geçişi, bağlantıyı ve varyasyonu düzenleyen perdedir.

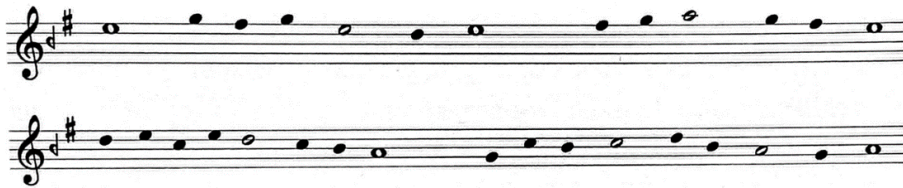
Bu dört perde tipinin birbirleriyle kurduğu işlevsel ilişki, makama özgü “tınısal etkiyi” ya da öz-niteliği doğurur. Makam, söz konusu ezgi çekirdeğinin tek başına kullanımıyla değil; ona ismini veren çekirdek ile onunla uyumlu başka çekirdeklerin eklemlenmesiyle oluşan, Bayraktarkatal ve Güray'ın deyişiyle 'çok renkli' bir yapıdır (Bayraktarkatal ve Güray, 2023, s.11-14).

Orijinal ezgi çekirdekleri yönteminin somutlaştırılması amacıyla Hüseyinî makamının ezgi çekirdekleri yönünden tarifi ve bu makama ait bir eserin kesitleri aktarılmıştır.



Görsel 5. Hüseyinî makamı ezgi çekirdekleri (Bayraktarkatal ve Güray, 2023, s.27)

Hüseyinî makamı, hüseyinî perdesini merkez tanımlayıcı perde (M / kutb) olarak alan bir ezgi çekirdeği üzerine kuruludur. Bu çekirdekte hüseyinî perdesi, çevresindeki perdelerin kendisine yönelip üzerinde kararlı bir denge kurduğu eksendir. Gerdâniye perdesi, hüseyinî perdesiyle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi aracılığıyla ortak tanımlayıcı perde (T) işlevini üstlenmektedir. Ezgi gerdâniye perdesi üzerinde kararsız bir gerilim oluşturur ve bu gerilim hüseyinî perdesine dönerek çözülür. Hüseyinî perdesini merkez alarak gerdâniye perdesiyle bu gerilim-çözülüm ilişkisini kuran her ezgi, Hüseyinî makamını tartışılmaz biçimde tanımlamaktadır. Evîç perdesi süsleyici (S) işlevle bu iki perde arasındaki ezgisel geçişi düzenlerken, nevâ perdesi pekiştirici/süsleyici (P/S) işlevle hüseyinî perdesi üzerindeki kararlı denge hissini güçlendirmektedir. Makamın kapanışı ise tek bir ezgi çekirdeğiyle sınırlı kalmayıp birden fazla seçenek sunmaktadır: Uşşâk-Huzî, Uşşâk-Bayatî ve Nevruz-Hüseyinî ezgi çekirdekleri (Görsel 5). Bu seçeneklerin her biri, Hüseyinî ezgi çekirdeğinin düğâh perdesinde karara ulaşmasını farklı bir renk ve hareket yoluyla gerçekleştirmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2023, s.17-18, 25-27).



Görsel 6. İki çekirdeğin birleşimi olarak Hüseyinî makamı (Bayraktarkatal ve Güray, 2023, s.13)

Görsel 6'da bu yapı bütün olarak izlenebilmektedir: Hüseyinî makamının ezgisi, hüseyinî perdesini merkez (serâgaz) alan birinci çekirdek üzerinde gelişen ezgisel hattın, düğâh perdesini merkez alan ikinci bir çekirdek üzerinde gelişen hatla tamamlanmasıyla, yani iki farklı ezgi çekirdeğinin birleşimiyle ortaya çıkmaktadır (Bayraktarkatal ve Güray, 2023, s. 13).

Yesarî Asım Arsoy'un "Fâriğ Olmam Meşreb-î Rindânenen" adlı şarkısından alınan iki kesit, yukarıda tarif edilen yapıyı somut bir şekilde göstermektedir.



Görsel 7. Fâriğ Olmam Meşreb-î Rindânenen kesit 1 (Güray, 2023, s.25)

Görsel 7'deki açılış ezgisi, hüseyinî perdesinin kutb olarak öne çıktığı başlangıç çekirdeğini sergilemektedir: gerdâniye perdesiyle kurulan gerilim-çözülüm ilişkisi, eviç perdesinin süsleyici geçişi ve nevâ perdesinin pekiştirici desteğiyle Hüseyinî makamının ezgisel kodu şarkının ilk birkaç notasında eksiksiz biçimde duyurulmaktadır (Güray, 2023, s.25).



Görsel 8. Fâriğ Olmam Meşreb-î Rindânenen kesit 2 (Güray, 2023, s.30)

Görsel 8'deki kapanış ise Uşşâk-Huzî ezgi çekirdeğiyle gerçekleşmekte; başlangıç çekirdeğinde M konumundaki hüseyinî perdesi bu aşamada P işlevine geçmiş, düğâh perdesi yeni kutb olarak öne çıkmaktadır. Makam böylece iki farklı ezgi çekirdeğinin eklemlenmesiyle çok renkli yapısını ortaya koymuş; Hüseyinî rengiyle açılıp Uşşâk-Huzî rengiyle kapanmıştır (Güray, 2023, s.30). İki kesit birlikte ele alındığında, makamın bir dizi mantığı yerine işlevsel perde ilişkileri üzerinden nasıl tanımlandığı somut biçimde görülmektedir.

Birinci mod antifonların analizinde ezgi çekirdekleri yöntemi uygulanırken, bu çekirdeklerin sınırlarını ve temel yapısını belirleyen asli bir koşul ön plana çıkmaktadır.

Hiley, Gregoryen ilahilerinin ayinlerin icrasında seslendirilmek üzere tasarlanmış litürjik müzik olduğunu belirtir. Bunun yanında genel olarak bakıldığında müziğin icrasının, kendi başına bir amaç değil, dinî bir ritüelin parçası olduğunu ve işlevinin, Hristiyan ibadetine ciddiyet katmak olduğunu belirtmiştir (Hiley, 1993, s.1). Bu bağlamda Gregoryen ilahilerinde metin ve ezgi arasındaki organik bağ, melodik yapının analizinde temel bir referans noktasıdır. Hücke'ın da belirttiği gibi, "Gregoryen ilahilerinde temel kompozisyon ilkesi, metnin anlam bakımından belirlenmiş birimlere bölünmesidir; melodik ifadeler de bu anlam birimleriyle örtüşür" (Hücke, 1980, s.452). Bu yapısal özellik, ilahilerdeki ezgilerin yalnızca müzikal kurallarla değil, doğrudan metnin sözdizimsel sınırları tarafından şekillendirildiğini göstermektedir. Dolayısıyla, mod 1 (Doryen) antifonlarının analizinde temel alınan ezgi çekirdekleri modeli, rastgele melodik parçaları değil, tam da bu anlam birimleriyle örtüşen ve metnin anlamsal duraklarında belirginleşen yapısal iskeletleri açığa çıkarmayı hedefler. Bu sebepten ötürü belirlenen ezgi çekirdekleri bir kelimeyi ikiye bölmemektedir. Başka bir deyişle, bir kelimenin heceleri arasında iki farklı ezgi çekirdeği yer almaz; ezgisel bölünmeler daima kelimelerin anlamsal ve sözdizimsel sınırlarıyla eşzamanlı olarak gerçekleşir. Ezgi çekirdeklerinin bu yapısı çalışmada kendi ifademizle "kelime bütünlüğü" olarak dile getirilmektedir.

Çalışmanın kaynak edisyonu olarak Liber Usualis'in 1924 tarihli modern notasyon edisyonu seçilmiş; ezgi çekirdekleri modeli bu edisyonda yer alan 142 adet 1. mod antifonuna sistematik biçimde uygulanmıştır.

Bu uygulamada, Türk makam müziğinde kuramsal olarak tanımlanmış hazır bir çekirdek envanterinden yararlanma imkânı bulunmadığından, 1. mod antifonlarına özgü ezgi çekirdekleri önceden varsayılmamış; her antifonun ezgisel yapısından yola çıkılarak belirlenmiştir. Ezgisel akış içinde üzerinde kararlı denge kurulan sesler ile bu seslerle gerilim-çözülüm ilişkisine giren sesler tespit edilmiş, repertuvar genelinde tekrarlanan bu işlevsel örüntülerin sınıflandırılmasıyla çekirdek tanımlarına ulaşılmıştır. Bu yönüyle çalışmada izlenen yol tümevarımsaldır: Çekirdekler analizin girdisi değil, ezginin kendisinden türetilen çıktısıdır.

2. BÖLÜM: ANALİZ VE BULGULAR

Yöntem bölümünde kuramsal çerçevesi çizilen ezgi çekirdekleri modelinin araştırma kapsamındaki 142 adet antifona uygulanmasıyla üretilen tekil analizlerin tamamı, çalışmanın veri temelini oluşturmak üzere Ek 1'de sunulmaktadır. Bu bölümde ise söz konusu analizlerden elde edilen bulgular bütüncül bir bakışla ele alınmakta; melodiye salt statik bir ses dizisi üzerinden okumak yerine onu birbirine organik bağlarla tutunan işlevsel yapıtaşlarına ayıştıran bu yaklaşımın, repertuvarın genelinde ortaya çıkardığı ortak yapılar tanıtılmaktadır. Bölüm bu yönüyle, Giriş'te ortaya konan iki alt problemin yanıtladığı yerdir: Repertuvara özgü ezgi çekirdeklerinin tanımlanabilirliği bölümün ilk kısmında, bu çekirdeklerin 1. modun melodik kimliğini nasıl açıkladığı ise bölüm boyunca geliştirilen ve sentezde bütünleştirilen analitik çerçevede ele alınmaktadır.

Geniş çaplı uygulama sonucunda, 1. modun genel ses alanını şekillendiren ve repertuvarın bütünsel melodik dokusunu kurgulayan, dört merkez ses etrafında örgütlenen toplam altı ezgi çekirdeği tespit edilmiştir. Bölümün ilk kısmında (2.1) bu çekirdeklerin her biri, içsel ses hiyerarşileri — merkez, tanımlayıcı, pekiştirici ve süsleyici sesler — bağlamında, anatomi ve işlev yönünden ayrıntılı olarak tanımlanmaktadır.

Çekirdek tanımlamalarının ardından (2.2), bu yapıların eser bütünü içindeki tespitine, notasyon üzerindeki gösterimine ve birbirlerine eklemlenerek kurdukları örgüye ilişkin esaslar açıklanmaktadır. Bu esasların hareket noktası, Yöntem bölümünde tanımlanan ve çekirdek sınırlarını metnin sözdizimsel sınırlarına bağlayan kelime bütünlüğü ilkesidir; bu kısımda söz konusu ilkenin analiz partiyonlarındaki pratik işleyişi ve gösterim sistemi somutlaştırılmaktadır.

Bölümün üçüncü kısmında (2.3), çekirdek vasfı taşımayan kısıtlı ses gruplarına ilişkin bulgular sunulmaktadır. Repertuvarın ezgi-kelime ilişkisi, merkez ve tanımlayıcı sesleri bir arada barındırmayan tek, iki veya üç sesli yapıların varlığını kaçınılmaz kılmakta; analizler bu yapıların dolgu malzemesi işlevi görme, merkez veya tanımlayıcı ses içirme ya da yeni çekirdek oluşumuna zemin hazırlama biçiminde farklı yapısal davranışlar sergilediğini ortaya koymaktadır.

Önemle belirtilmelidir ki burada sunulan tespitler ve gösterim ilkeleri, yöntemin önceden belirlenmiş veri setleri değil, analiz sürecinde bizzat üretilen ve sadece repertuvarla kurulan kapsamlı bir temas sonucunda elde edilmiş verilerdir; bu nedenle bu tespitlerin Yöntem bölümü yerine, bulgularla iç içe sunulabileceği bu kısımda yer alması fikri tez organizasyonunda tercih edilmiştir. Aynı ilkeler, Ek 1'de yer alan 142 analizin okunmasında başvurulacak anahtar niteliği taşımaktadır.

Bölüm, bulguların senteziyle (2.4) sonlanmaktadır. Bu son kısımda, bölüm boyunca sunulan çözümleme aşamaları bir akış şeması üzerinde bütünleştirilmekte ve karar mekanizmasının uygulamadaki karşılığı örnek bir antifon üzerinden adım adım gösterilmektedir. Böylece okur, hem bu bölümde tanıtılan yapıtaşlarının hem de Ek 1'deki tekil analizlerin hangi sistematik süreçle üretildiğini bütünsel olarak takip edebilmektedir.

2.1. Çekirdek Tanımları

Ezgi çekirdekleri yönteminin temel prensibi gereği, melodik bir yapının "ezgi çekirdeği" statüsü kazanabilmesi için değişmez iki temel unsura sahip olması zorunludur: Üzerinde kararlı denge hissinin olduğu bir "merkez ses" ve bu merkezle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi üzerinden kararsız dengeyi temsil eden bir "tanımlayıcı ses". Çekirdekler belirlenirken, ezgi çekirdekleri kuramının temel tanımında da vurgulandığı üzere, bu fonksiyonel seslerin müzikal doku içindeki duyuluşları (tınsal etkisi) büyük önem taşımaktadır; dolayısıyla ilgili seslerin merkez ya da tanımlayıcı olarak nitelendirilebilmesi doğrudan onların işitsel ağırlıklarına ve duyuluş biçimlerine dayanmaktadır. Bu araştırmaya uyarlanan analiz modelinde, müzikal dokuda yalnızca bu iki temel sesin (merkez ve tanımlayıcı) asgari düzeyde bir arada bulunması dahi, ilgili yapının bir çekirdek olarak kabul edilmesi için yeterli görülmektedir. Bununla birlikte, antifonların incelenmesi sürecinde tespit edilen çekirdeklerin pratik kullanımdaki ses sınırları, teorik olarak çerçevesi çizilen ideal çekirdek tanımlarıyla her durumda tam bir örtüşme sergilemek zorunda değildir. Başka bir deyişle, kavramsal tanımında geniş bir ses yelpazesine (süsleyici, pekiştirici veya geçiş seslerine) sahip olan bir yapı, içinde bulunduğu müzikal bağlama göre tüm bu yan sesleri barındırabileceği gibi, yalnızca merkez ve tanımlayıcı sestten oluşan en minimal formuyla da farklı kombinasyonlarda müzikal dokuyu inşa edebilmektedir. Ayrıca esnek sınırlarla işleyen bu yapılar, melodik akış

içerisinde inici veya çıkıcı formlarda yer alabilmekte ve yapısal olarak her zaman merkez veya tanımlayıcı seste bitmek zorunda kalmaksızın, farklı fonksiyonlardaki sesler üzerinde de sonlanabilmektedir.

2.1.1. Re Çekirdekleri

İncelenen antifonlarda tespit edilen Re çekirdekleri, Re sesinin merkezde yer aldığı ve üzerinde "kararlı denge" hissinin olduğu yapısal birimlerdir. Merkez sesin bu konumu sabit kalmak kaydıyla, ona yönelen ezgisel hareketlilik ve yaratılan gerilim-çözülüm ilişkisi kendi içinde yapısal farklılıklar barındırmaktadır. Bu noktada, Re merkezine tutunan ve üzerinde "kararsız denge" oluşan tanımlayıcı sesin değişmesi, Re çekirdeğinin farklı varyasyonlarla karşımıza çıkmasına zemin hazırlar. İncelenen repertuvarda, merkez ile kurulan ilişkide tanımlayıcı sesin işlevsel farklılığına (Fa veya Sol olmasına) göre şekillenen iki ayrı Re çekirdeği yapısı tespit edilmiştir. Bu iki alt çekirdeğin anatomik özellikleri ve içsel işleyiş prensipleri aşağıda sırasıyla sunulmaktadır.

2.1.1.1. Re Çekirdeği 1 (D Ç¹³)

D Ç¹; üzerinde "kararlı denge" hissiyatı oluşan Re'nin merkez ses, bu merkezle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi doğrultusunda üzerinde "kararsız denge" oluşan Fa'nın ise tanımlayıcı ses olarak konumlandığı yapısal birimdir. Merkez sesin istikrarını destekleyen La ve Do sesleri, çekirdek içerisinde hem süsleyici hem de pekiştirici işlevler üstlenmektedir. Mi ve Sol sesleri ise ezgisel geçişleri, bağlantıları ve varyasyonları kurgulamaktadır. Çekirdeğin teorik çerçevesi Görsel 9'da gösterilmektedir.



Görsel 9. Re Çekirdeği 1'in (D Ç¹) yapısı (Özgün nota)

³ Çalışma boyunca çekirdek isimleri ilk kullanıldıkları yerde tam adıyla belirtilmiş, sonrasında ise kısaltmalarıyla anılmıştır. Bunun yanı sıra, nota örnekleri üzerindeki yapısal analizlerin okuyucu tarafından daha net anlaşılabilmesi için renkli kodlama sistemine gidilmiştir. Buna göre notalarda; D Ç¹ koyu yeşil, D Ç² açık yeşil, F Ç turuncu, A Ç¹ lacivert, A Ç² açık mavi ve G Ç ise kırmızı renk ile gösterilmiştir.

Aşağıda sunulan Görsel 10, 11 ve 12’de yer alan, teorik çerçevesi çizilen D Ç1’in doğrudan antifonlardan alınan kesitler üzerindeki karakteristik görünümünü temsil etmektedir.



Görsel 10. *Ave Maria, gratia plena* antifonunda D Ç1



Görsel 11. *Angeli, Archangeli* antifonunda D Ç1



Görsel 12. *Ex quo facta est* antifonunda D Ç1

2.1.1.2. Re Çekirdeği 2 (D Ç2)

D Ç2; üzerinde “kararlı denge” hissiyatı oluşan Re’nin merkez ses, bu merkezle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi doğrultusunda üzerinde “kararsız denge” oluşan Sol’un ise tanımlayıcı ses olarak konumlandığı yapısal birimdir. Merkez sesin istikrarını destekleyen Mi sesi, çekirdek içerisinde pekiştirici bir işlev üstlenmektedir. Çekirdeğin teorik çerçevesi Görsel 13’te gösterilmektedir.



Görsel 13. Re Çekirdeği 2’nin (D Ç2) yapısı (Özgün nota)

Aşağıdaki Görsel 14, 15 ve 16’da yer alan kesitler, D Ç2 çekirdeğinin doğrudan incelenen antifonlardan alınan kesitler üzerindeki karakteristik görünümünü temsil

etmektedir.



Görsel 14. *Domine salva nos* antifonunda D Ç2



Görsel 15. *Exi cito in plateas* antifonunda D Ç2



Görsel 16. *Exsultabunt Domino* antifonunda D Ç2

2.1.2. Fa Çekirdeği (F Ç)

F Ç; üzerinde “kararlı denge” hissiyatı oluşan Fa’nın merkez ses, bu merkezle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi doğrultusunda üzerinde “kararsız denge” oluşan La’nın ise tanımlayıcı ses olarak konumlandığı yapısal birimdir. Merkez sesin istikrarını destekleyen Mi sesi, çekirdek içerisinde hem süsleyici hem de pekiştirici işlevler üstlenebilmektedir. Çekirdeğe dâhil olabilecek diğer sesler ise ezgisel geçişleri, bağlantıları ve varyasyonları kurgulamaktadır. Çekirdeğin teorik çerçevesi Görsel 17’de gösterilmektedir.



Görsel 17. Fa Çekirdeği'nin (F Ç) yapısı (Özgün nota)

Aşağıdaki Görsel 18, 19 ve 20’de yer alan kesitler, F Ç’nin doğrudan incelenen antifonlardan alınan kesitler üzerindeki karakteristik görünümünü temsil

etmektedir.



Görsel 18. *Archangelus Gabriel* antifonunda F Ç



Görsel 19. *Beata es Virgo Maria, Dei* antifonunda F Ç

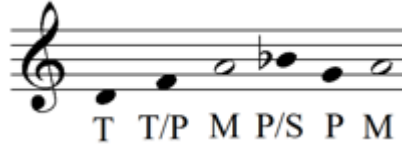


Görsel 20. *Domine quinque talenta* antifonunda F Ç

2.1.3. La Çekirdekleri

İncelenen antifonlarda tespit edilen La çekirdekleri, La sesinin merkezde yer aldığı ve üzerinde "kararlı denge" hissinin olduğu yapısal birimlerdir. Merkez sesin bu konumu sabit kalmak kaydıyla, ona yönelen ezgisel hareketlilik ve yaratılan gerilim-çözülüm ilişkisi kendi içinde yapısal farklılıklar barındırmaktadır. Bu noktada, La merkezine tutunan ve üzerinde "kararsız denge" oluşan tanımlayıcı sesin değişmesi, La çekirdeğinin farklı varyasyonlarla karşımıza çıkmasına zemin hazırlar. İncelenen repertuvarda, merkez ile kurulan ilişkide tanımlayıcı sesin işlevsel farklılığına (Re ve Fa veya Do olmasına) göre şekillenen iki ayrı La çekirdeği yapısı tespit edilmiştir. Bu iki alt çekirdeğin anatomik özellikleri ve içsel işleyiş prensipleri aşağıda sırasıyla sunulmaktadır.

2.1.3.1. La Çekirdeği 1 (A Ç1)



Görsel 21. La Çekirdeği 1'in (A Ç1) yapısı (Özgün nota)

A Ç1; üzerinde “kararlı denge” hissiyatı oluşan La’nın merkez ses, bu merkezle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi doğrultusunda üzerinde “kararsız denge” oluşan Re veya Fa’nın ise tanımlayıcı ses olarak konumlandığı yapısal birimdir. Merkez ses ile kurulan bu ilişkide Fa sesinin, müzikal bağlama göre kimi durumlarda tanımlayıcı işlevinin yanı sıra pekiştirici bir rol de üstlenebildiği görülmektedir. Merkez sesin istikrarını destekleyen Sol sesi pekiştirici bir fonksiyona sahipken; Si bemol sesi çekirdek içerisinde hem süsleyici hem de pekiştirici işlevler üstlenmektedir. Çekirdeğin teorik çerçevesi Görsel 21’de gösterilmektedir.

Aşağıdaki Görsel 22, 23 ve 24’te yer alan kesitler, A Ç1’in doğrudan incelenen antifonlardan alınan kesitler üzerindeki karakteristik görünümelerini temsil etmektedir.



Görsel 22. *Nativitas tua* antifonunda A Ç1



Görsel 23. *Ibant parentes Jesu* antifonunda A Ç1



Görsel 24. *Loquere Domine* antifonunda A Ç1

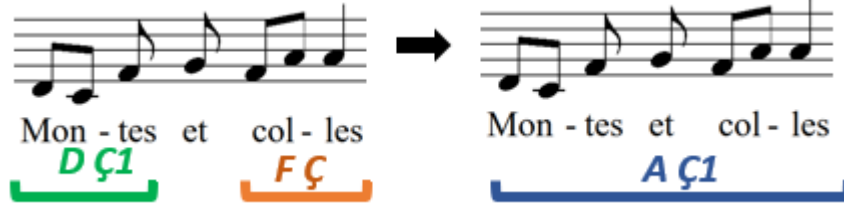
A Ç1'in analiz sürecinde, araştırmanın temel prensiplerinden biri olan "kelime bütünlüğü ilkesi"ne dair özel bir metodolojik tercih yapılması gerekmiştir. İncelenen antifonlarda oldukça sık ve değişmez bir kalıp hâlinde karşımıza çıkan Re-Do-Fa-Sol-La melodik dizilimi (Görsel 25), bazı durumlarda tek bir kelime metni üzerinde bütünleşik bir A Ç1 olarak yer alırken (bkz. Görsel 22); kimi durumlarda ise kelime sınırlarını aşarak hecelere dağılmakta ve yapısal açıdan D Ç1 ile F Ç'nin birbirine eklemlendiği parçalı bir görünüm sergilemektedir. Eğer analizlerde kelime bütünlüğü ilkesi bu formül için katı bir biçimde uygulansaydı, işitsel ve melodik olarak tamamen aynı yapıya sahip olan bu kalıp; müzikal bağlama göre bazen tekil bir A Ç1, bazen de D Ç1 ve F Ç kombinasyonu olarak birbirinden farklı etiketlenecekti. Analiz sonuçlarında oluşabilecek bu kavramsal karmaşanın önüne geçmek ve tezin Sonuç bölümünde de detaylıca değinileceği üzere incelenen antifonların neredeyse yarısının açılışında karakteristik bir form olarak beliren A Ç1'in hem kendi içindeki hem de repertuar genelindeki yapısal tutarlılığını vurgulamak amacıyla, araştırmanın bütününde yalnızca bu spesifik Re-Do-Fa-Sol-La dizilimine özgü bir esneme payı bırakılmıştır. Bu doğrultuda, söz konusu karakteristik melodik formül kelime sınırlarına tam uyum göstermese dahi parçalanmamış, değişmez ve sık tekrar eden yapısı göz önünde bulundurularak her görüldüğü yerde bütüncül bir A Ç1 çekirdeği olarak tanımlanmıştır. Söz konusu A Ç1'in karakteristik melodik formülü Görsel 25'te gösterilmektedir.



Görsel 25. A Ç1'in karakteristik melodik formülü (Özgün nota)

Yukarıda detaylandırılan metodolojik tercihin analiz sürecindeki pratik karşılığı, Görsel 26'da yer alan *Montes et colles* antifonuna ait kesit üzerinden net bir şekilde

izlenebilmektedir. Görselin sol bölümünde, "kelime bütünlüğü ilkesi"nin bu çekirdek özelinde katı bir biçimde uygulandığı varsayımsal bir senaryo sunulmaktadır. Bu yaklaşımda melodik yapı, kelime sınırlarına ("Montes" ile "colles") göre mecburi bir bölünmeye uğramakta ve işitsel bütünlük parçalanarak aynı ezgi hattı D Ç1 ve F Ç olmak üzere iki farklı çekirdek kalıbıyla etiketlenmektedir.



Görsel 26. *Montes et colles* antifonunda A Ç1 gösterimi

Buna karşılık, ok işaretiyle gösterilen ve araştırmanın nihai analiz prensibini yansıtan sağ bölümde ise metinsel bölünmeye bakılmaksızın melodik bütünlük ön planda tutulmuştur. İlgili kesitteki karakteristik Re-Do-Fa-Sol-La hareketinin yukarıda bahsedilmiş yapısal ve işlevsel gereklilikler sebebiyle bölünemez bir müzikal doku oluşturduğu kabul edilmiş; bu dizilim, araştırmanın yapısal tutarlılık hedefleri doğrultusunda tek ve bütüncül bir A Ç1 çekirdeği olarak çözümlenmiştir.

2.1.3.2. La Çekirdeği 2 (A Ç2)



Görsel 27. La Çekirdeği 2'nin (A Ç2) yapısı

A Ç2; üzerinde "kararlı denge" hissiyatı oluşan La'nın merkez ses, bu merkezle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi doğrultusunda üzerinde "kararsız denge" oluşan Do'nun ise tanımlayıcı ses olarak konumlandığı yapısal birimdir. Do'nun çekirdekte yer almadığı durumlarda Fa da tanımlayıcı ses olarak konumlanabilmektedir. A Ç1 yapısından farklı olarak bu çekirdeğin müzikal dokusunda Si sesi süsleyici bir işlev üstlenirken; merkez sesin istikrarını ve kararlı denge hissini destekleyen Sol sesi, pekiştirici bir fonksiyona sahiptir. Çekirdeğin teorik çerçevesi Görsel 27'de gösterilmektedir. Yapısal bir bütün olarak incelendiğinde, A Ç2 formunun esasen D Ç1 çekirdeğinin La sesi üzerine aktarılmış (transpoze edilmiş) hâlden ibaret

olduğu görülmektedir.

Aşağıdaki Görsel 28, A Ç2'nin *Salve Regina* antifonundan alınan kesit üzerindeki karakteristik görünümünü temsil etmektedir.



Görsel 28. *Salve Regina* antifonunda A Ç2

2.1.4. Sol Çekirdeği (G Ç)



Görsel 29. Sol Çekirdeği'nin (G Ç) yapısı (Özgün nota)

G Ç; üzerinde “kararlı denge” hissiyatı oluşan Sol'un merkez ses, bu merkezle kurduğu gerilim-çözülüm ilişkisi doğrultusunda üzerinde “kararsız denge” oluşan Si bemol'un (Sib) ise tanımlayıcı ses olarak konumlandığı yapısal birimdir. Bu çekirdeğin müzikal dokusunda yer alan Fa sesi, merkez sesin istikrarını ve kararlı denge hissini destekleyerek hem süsleyici hem de pekiştirici bir rol üstlenirken; La sesi yalnızca süsleyici bir işleve sahiptir. Çekirdeğin teorik çerçevesi Görsel 29'da gösterilmektedir. Yapısal bir form olarak incelendiğinde G Ç, tıpkı A Ç2 örneğinde gözlemlendiği gibi, esasen D Ç1 çekirdeğinin Sol sesi üzerine aktarılmış (transpoze edilmiş) hâlini ifade etmektedir.



Görsel 30. *Canite tuba* antifonunda G Ç

Yukarıdaki görsel, G Ç'nin incelenen *Canite tuba* antifonundaki karakteristik

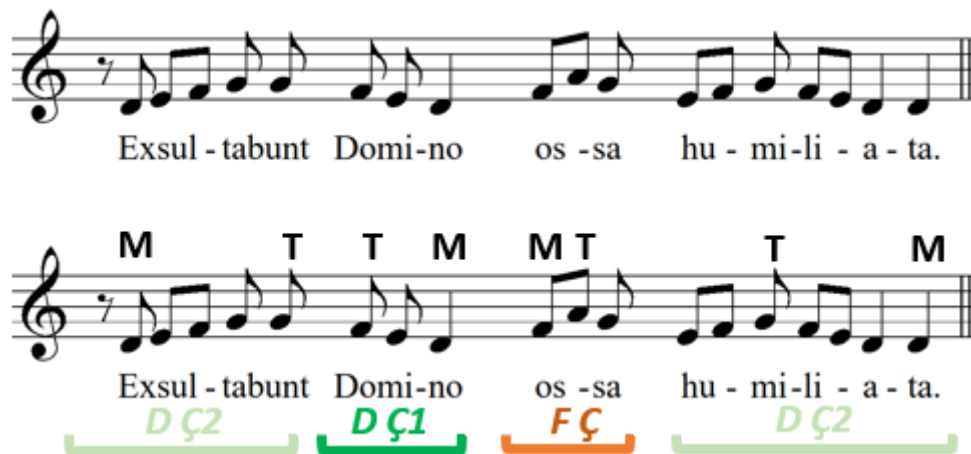
görünümünü temsil etmektedir (Görsel 30).

2.2. Ezgi Çekirdeklerinin Tespiti, Gösterimi ve Eklemlenmeli Yapısı

Yukarıda teorik çerçevesi, gerilim-çözülüm dinamikleri tanımlanan altı ezgi çekirdeğinin, eserlerin bütünsel yapısı içinde nasıl konumlandığını somutlaştırmak amacıyla; incelenen 142 antifon arasından formüsel kompozisyon pratiğini en basit biçimde yansıtan 2 örnek eser seçilmiştir. Bu yapıtaşlarının pratik işleyişini ve kelime-melodi ilişkisini en net biçimde sergileyen bu tipik eserler üzerinden detaylı bir nota okuması gerçekleştirilmiştir.

Bu detaylı nota okumalarında, ezgi çekirdeklerinin tespiti ve sınıflandırılması temelde "kelime bütünlüğü" ilkesine dayanmaktadır. Bu ilke kapsamında, bir kelime üzerine yazılmış olan melodik hat, önceden tanımlanmış çekirdek yapılarına ait "merkez" (M) ve "tanımlayıcı" (T) sesleri bir arada barındırıyorsa, o kelimenin içerdiği tüm müzikal hareket ilgili çekirdek kapsamında değerlendirilmiş ve analizde bu şekilde konumlandırılmıştır.

Dolayısıyla, analiz partisyonlarında bir kelime belirli bir çekirdek kısaltmasıyla (ör. D Ç1, F Ç vb.) işaretlenmişse, bu durum söz konusu melodik yapının ilgili çekirdeğe ait karakteristik merkez ve tanımlayıcı sesleri eksiksiz bir biçimde içerdiğini anlatmaktadır. Çekirdek olarak etiketlenen bu sınırların içerisinde, ilgili yapının kuramsal tanımına aykırı düşecek farklı bir yapısal unsur bulunmamaktadır.

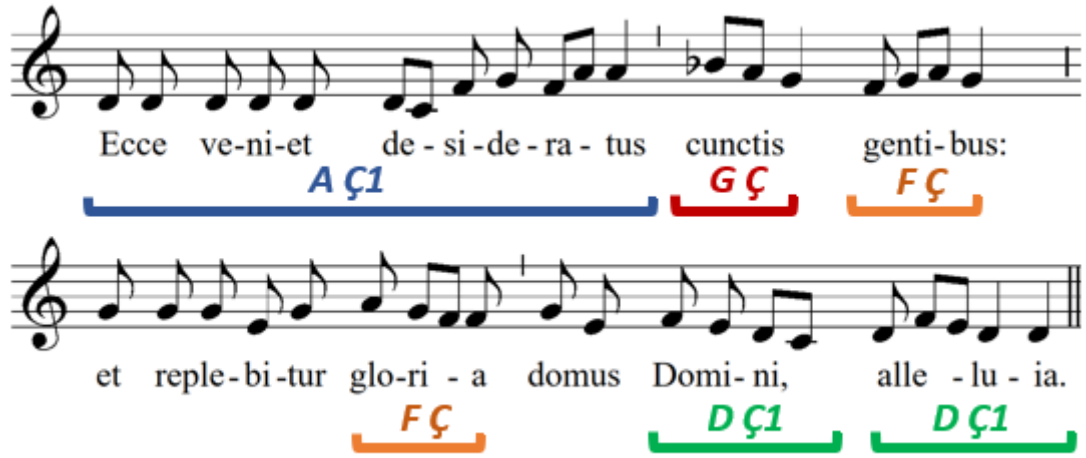


Görsel 31. *Exultabunt Domino* antifonunda ezgi çekirdeklerinin gösterimi

Bu kuramsal çerçevenin notasyon üzerindeki pratik karşılığı, yukarıdaki Görsel

31’de sunulan *Exsultabunt Domino* antifonu üzerinden incelenebilir. İlgili görselin üst dizesinde antifonun orijinal notasyonu yer alırken, alt dizesinde ise antifonun analizli notasyonu sunulmaktadır. Analizli notasyonda kelimelere karşılık gelen melodik hareketlerin içerdiği Merkez (M) ve Tanımlayıcı (T) sesler belirginleştirilmiştir. “Exsultabunt” ve “humiliata” kelimelerindeki melodik hatlar D Ç2’nin, “Domino” kelimesi D Ç1’in ve “ossa” kelimesi ise F Ç’nin yapısal M ve T seslerini tam olarak barındırmaktadır. Kelime bütünlüğü ilkesi gereğince, bu temel sesleri bünyesinde taşıyan kelimelerin tamamı bölünmeden ilgili çekirdek formları ile eşleştirilmiş ve altlarına çekirdek kısaltmaları eklenmiştir.

Bu yapısal kesinlik ve tutarlılık göz önüne alınarak, sunulan analiz görsellerinde ana çekirdek kapsamında kalan notaların üzerlerine ayrıca "M" (Merkez Ses) veya "T" (Tanımlayıcı Ses) harflerinin yazılmasına gerek duyulmamıştır⁴. İlgili müzikal cümlelerin üzerinde belirtilen çekirdek sembolü, o melodik hareketin içindeki merkez ve tanımlayıcı seslerin, tezin ilgili bölümlerinde yapılan çekirdek tanımlarıyla birebir örtüştüğünü ve yapısal olarak zaten orada bulunduğunu peşinen ifade etmektedir.



Görsel 32. *Ecce veniet desideratus* antifonunda ezgi çekirdeklerinin gösterimi

Yukarıda ifade edilen bu analitik yaklaşımın nihai notasyon üzerindeki pratik karşılığı, Görsel 32’de sunulan *Ecce veniet desideratus* analiz partisionunda görülmektedir. Görseldeki analiz incelendiğinde; kelimelerin altına yalnızca ilgili ezgi çekirdeğinin sembolü (A Ç1, G Ç, F Ç, D Ç1) ve o çekirdeğin etki alanını belirleyen

⁴ Analiz partisionlarında karşılaşılabilecek ok işaretleri ile "M" ve "T" harfleri, çekirdek oluşumu ya da ana çekirdeğe eklenme gibi özel durumları vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Bu özel durumların kuramsal gerekçelerine ve detaylı açıklamalarına ilgili bölümlerde ayrıca yer verilecektir.

renkli parantezlerin eklendiği görülmektedir. Detaylı işaretlemelerin (M ve T harfleri) dışarıda bırakıldığı bu nihai gösterim biçimi, analiz partiyonlarının görsel açıdan karmaşadan uzak ve okunabilir kalmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, analiz prensiplerinin ilk basamağı doğrudan eser metnindeki kelimelerin incelenmesiyle başlar. Bir antifon analiz edilirken öncelikle kelime sınırlarına odaklanılır; kelimenin kapsadığı melodik hareket içinde Merkez (M) ve Tanımlayıcı (T) sesler aynı anda mevcutsa, bu durum o yapının net bir ezgi çekirdeği olarak tanımlanması için yeterlidir ve notasyon üzerinde en sade haliyle gösterilir.

Ezgi çekirdeklerinin yapısal analizinde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, çekirdeklerin art arda dizilişinde gözlemlenen eklemlenmeli yapı kurgusudur. Yukarıda örneklenen son iki analizde, çekirdeklerin art arda dizilişinde bu yapı açıkça görülmektedir.

Bunun yanında yapısal analizde dikkat çeken diğer önemli unsurlardan biri de eklemlenmeli yapıyı destekleyen çekirdek bağlantılarındaki pürüzsüz ses kurgusudur. Ardışık çekirdeklerin bitiş ve başlangıç sesleri arasında kurulan melodik bağ sayesinde, çekirdekler yalıtılmış birer birim olmaktan çıkarak geniş melodik cümleleri inşa eden, birbirine kenetlenmiş yapıtaşlarına dönüşmektedir.



Görsel 33. *Ave Maria, gratia plena* antifonunda çekirdek bağlantısı 1

Görsel 33'te sunulan *Ave Maria, gratia plena* antifonu kesiti, bahsedilen bu çekirdekler arası bağlantıya somut bir örnek teşkil etmektedir. Kesitte görüldüğü üzere, A Ç1'in bitişini oluşturan merkez konumundaki La sesi, hemen ardından gelen F Ç'de tanımlayıcı ses olarak işlev görmüş ve korunmuştur. Ortak ses üzerinden kurulan bu köprü sayesinde, iki bağımsız çekirdek arasında kesintisiz bir yapısal kenetlenme ve pürüzsüz bir melodik bağlantı sağlanmıştır.

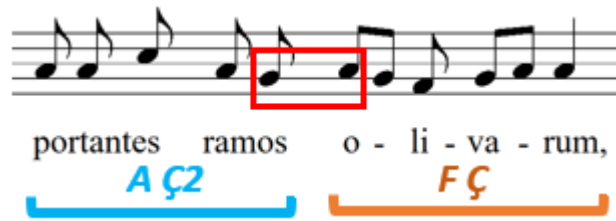
Görsel 34'te yine aynı antifonun devamında kendi merkez sesi olan Fa'da sonlanan bir F Ç'yi, hemen ardından Sol ile başlayan bir D Ç2'nin takip ettiği görülmektedir. Bu yanaşık ya da uyumlu ses hareketi ile melodik bütünlüğün devamı sağlanmaktadır.



Görsel 34. *Ave Maria, gratia plena* antifonunda çekirdek bağlantısı 2

Ancak ezgi çekirdekleri her zaman kendi merkezinde veya tanımlayıcı sesinde sonlanmak yerine, zaman zaman süsleme veya pekiştirici olarak değerlendirilen bir ses üzerinde bitebilir. İlk bakışta ikincil bir melodik hareket gibi görünen bu bitiriş, yine çekirdeklerin doğal akışla bağlanmasını sağlayan yapısal bir işlevdir. Dolayısıyla, bir ezgi çekirdeğinin süsleme ya da pekiştirme amaçlı bir seste bitmesi tesadüfi gözükmemektedir; yatay eksenindeki akışkanlığı sağlamaya ve sentaktik dikişi oluşturmaya doğrudan hizmet eden bilinçli bir kurgudur. Aksi takdirde ezgisel akışta durağanlığın ve nota tekrarının çok sık görülmesi olasılığı artacak, bu da melodik çeşitliliği zedeleyecektir.

Bu durumu analizlerde yer alan *Pueri Hebraeorum* antifonu üzerinden örneklendirmek mümkündür (Görsel 35):



Görsel 35. *Pueri Hebraeorum* antifonunda çekirdek bağlantısı

Görsel 35'teki kesitte yer alan "portantes ramos" kelimelerini kapsayan A Ç2, kendi merkezinde değil, pekiştirici fonksiyona sahip olan Sol'de bitmektedir. Bu çekirdekten hemen sonra gelen ve "olivarum" kelimesini kapsayan F Ç ise tanımlayıcı fonksiyondaki La ile başlamaktadır. İlk çekirdeğin süsleyici Sol'de

sonlanması, ardından gelen La'ya doğru doğal bir akış (eklemlenme) yaratmaktadır.

Önemle vurgulanmalıdır ki, köprü işlevi gören bu kapanış seslerinin varlığı, ilgili ezgi çekirdeğinin asli yapısında veya melodik kimliğinde herhangi bir değişime ya da bozulmaya yol açmamaktadır. Başka bir deyişle, çekirdeğin özü sabit kalırken, çeperinde yer alan bu tür süsleme veya pekiştirme sesleri yalnızca yatay eksendeki akışkanlığı sağlamak üzere biçimlenmektedir. Eklenen bu geçiş sesleri, çekirdeğin iç hiyerarşisine müdahale etmez. Çekirdek farklı bir seste bitse bile yapısal iskeletini, karakteristik sınırlarını ve merkezine olan çekim gücünü bütünüyle korumaya devam eder. Farklı bitiriş sesleri çekirdeği tanımlayan ana kurucu unsurlardan biri olmaktan ziyade, yüzey seviyesinde ortaya çıkan dizimsel bir bağlayıcıdır. Bu sebeple de analizlerde farklı bir yapı olarak değerlendirilmemektedir.

2.3. Çekirdek Vasfı Taşımayan Kısıtlı Ses Gruplarının İncelenmesi

Unutulmamalıdır ki ezgi çekirdekleri modelinin temel bir teorik prensibi olarak; bağımsız bir çekirdekten söz edebilmek için, ilgili yapının hem merkez hem de tanımlayıcı sesleri bünyesinde eşzamanlı olarak barındırması gerekmektedir. Ancak antifon repertuvarının kelime dağılımında bu iki asli unsuru bir arada ihtiva etmeyen tek, iki veya üç sestten müteşekkil kelimelerle sıklıkla karşılaşmaktadır. Bu tür kısıtlı ses gruplarını, barındırdıkları yapısal işlevleri detaylıca irdelemeden doğrudan bir "ezgi çekirdeği" olarak sınıflandırmak, analizin metodolojik tutarlılığını zedeleyebilecek zoraki bir yaklaşım olacaktır. Bu bağlamda, tezin bu bölümünde söz konusu küçük ölçekli yapıların analiz sürecinde nasıl konumlandırıldığı ve hangi analitik kriterlerle değerlendirildiği açıklanmaktadır.

2.3.1. Dolgu Malzemesi

Analizlerde gözlemlenen yapısal durumlardan biri, kendi başlarına bir çekirdek oluşturacak yeterliliğe sahip olmayan tekil veya iki sesli yapıların ana çekirdekler arasında bir köprü, diğer bir deyişle "dolgu materyali" işlevi görmesidir. İki bağımsız çekirdek arasına konumlanan bu dolgu yapıları, ezgi çekirdekleri modelinin daha önce de vurgulanan eklemlenmeli (zincirleme) doğasını organik bir biçimde desteklemektedir.



Görsel 36. *Ecce in nubibus* antifonunda dolgu malzemesi

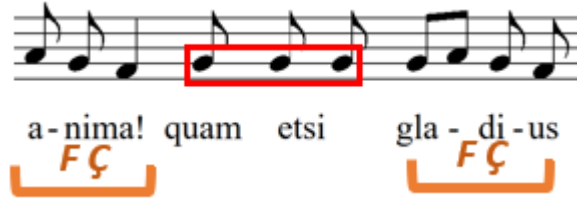
Yukarıdaki Görsel 36’da sunulan kesitte “Crucem” kelimesinde Sol ve Mi sesleri yer almaktadır. Bu seslerin iki D Ç1 arasında geçişsel bir bağlantı sağladığı açıkça görülmektedir. Ayrıca söz konusu sesler, etrafındaki D Ç1 çekirdeklerinin içsel hiyerarşisine (merkez veya tanımlayıcı işlevlerine) herhangi bir etkide bulunmamaktadır. Bu nedenle analitik çerçevede bu ses grupları ana çekirdek sınırlarına dahil edilmemekte; iki çekirdek arasında melodik akıcılığı sağlayan bağımsız dolgu materyalleri olarak sınıflandırılmaktadır.

Benzer bir yapısal işleyiş, *Gloriosae Virginis* antifonuna ait alttaki Görsel 37’de teyit edilmektedir. “non” kelimesini kapsayan Sol ve La, tıpkı önceki örnekte olduğu gibi, iki bağımsız D Ç1 yapısı arasında yapısal bir fonksiyon üstlenmeksizin konumlanmaktadır. Bu sesler, çekirdekler arası geçişi yumuşatan ve melodik bağlantıya hizmet eden dolgu unsurları olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 37. *Gloriosae Virginis* antifonunda dolgu malzemesi

Görsel 38’de yer alan *O beatum Pontificem* antifonundan alınan kesitte ise tek sesli yapıya sahip dolgu materyali örneklendirilmektedir. İki F Ç arasında bulunan “quam etsi” kelimeleri melodik bağlantı sağlayan Sol sesini içermektedir.



Görsel 38. *O beatum Pontificem* antifonunda dolgu malzemesi

Geçiş materyali (dolgu) olarak nitelendirilen bu yapıların yalnızca aynı türden çekirdekler arasında bulunması zorunlu değildir. Yapısal olarak birbirinden farklı çekirdekler de bu dolgu unsurları aracılığıyla birbirine eklemlenebilmektedir.

Aşağıdaki Görsel 39’da yer alan “dedit” kelimesi Sol ve Mi seslerini içermektedir. Melodik akış incelendiğinde bu kelimenin önünde bir F Ç, arkasında ise D Ç1 çekirdeği vardır. Tıpkı önceki örneklerde olduğu gibi, burada yer alan Sol ve Mi sesleri de her iki bağımsız çekirdeğin içsel hiyerarşisine ve yapısal fonksiyonuna herhangi bir müdahalede bulunmadan, salt bir geçiş köprüsü görevi üstlenmektedir.



Görsel 39. *Coenantibus autem* antifonunda dolgu malzemesi

İki çekirdek arasında konumlanan bu geçişsel yapıların yanı sıra, antifonların doğrudan başlangıç cümlelerinde de çekirdek ihtiva etmeyen kısıtlı ses gruplarından oluşan kelimelere rastlanmaktadır. Eserin en başında yer almaları sebebiyle doğal olarak bir "bağlantı" veya "dolgu" işlevi göremeyen bu yapılar, melodik akışta kendilerinden sonra gelen ana çekirdeğe yönelik bir hazırlık veya melodik bir çeşitleme unsuru olarak hizmet etmektedir. Beklendiği üzere, bu yapılar da ardılları olan çekirdeklerin temel fonksiyonlarına etki etmemektedir.

Bu durum, Ave Maria antifonundan alınan aşağıdaki Görsel 40’ta yer alan kesitte açıkça izlenebilmektedir.



Görsel 40. *Ave Maria* antifonunda öncül ses grubu

Görsel 40'da yer alan "Ave" kelimesi Fa ve Do seslerini içermektedir ve antifon doğrudan bu kelime ile başlamaktadır. Bu öncül ses grubu ana çekirdeğe, kendisini takip eden A Ç1'in yapısının karakteristik fonksiyonunu değiştirmeksizin, melodik bir yaklaşım veya bir ön-çeşitleme olarak entegre olmaktadır.

Sunulan örnekler bütüncül bir perspektifle ele alındığında; ana çekirdek sınırlarının dışında kalan ve ister öncül ister ardıl konumda bağlantı sağlayan bu yapıların, etraflarında bulunan çekirdeklerin merkez veya tanımlayıcı fonksiyona sahip seslerinden ziyade, pekiştirici ya da süsleyici fonksiyona sahip seslerden meydana geldiği tespit edilmektedir. Kısıtlı ses gruplarından oluşan bu yapıların, etraflarında konumlanan ezgi çekirdeklerinin yapısal işleyişine (merkez-tanımlayıcı eksenine) müdahale etmemesinin temel teorik gerekçesi de melodik hiyerarşide üstlendikleri bu ikincil fonksiyondur.

2.3.2. Merkez veya Tanımlayıcı Ses İçeren Kısıtlı Yapılar

Sadece geçiş (dolgu) veya süsleme işlevi gören yapıların aksine, herhangi bir çekirdeğin merkez veya tanımlayıcı sesini barındıran ancak kendi başına bir çekirdek oluşturma vasfına sahip olmayan yapılarda analitik açıdan çok daha özgün bir durum gözlemlenmektedir. Bu yapısal özgünlük karşılaşılan farklı durumlarla birlikte sırasıyla örneklendirilecektir.



Görsel 41. *Hi sunt qui cum mulieribus* antifonundan kesit 1

Yukarıdaki Görsel 41, *Hi sunt qui cum mulieribus* antifonunun kapanış kesitinin analiz uygulanmadan önceki özgün halini sunmaktadır.



Görsel 42. *Hi sunt qui cum mulieribus* antifonundan kesit 2

Şimdiye kadarki metodoloji uygulanarak kesit ele alındığında Re ve Do seslerini barındıran “ierit” kelimesinin hemen öncesinde merkez sestem (Re) çıkıcı şekilde tanımlayıcı sese (Fa) uzanan D Ç1 çekirdeğinin konumlandığı rahatlıkla söylenebilir. (Görsel 42). Bu noktada sondaki “ierit” kelimesini, önündeki ana çekirdekten kopuk ve bağımsız bir birim olarak değerlendirmek, “ierit” kelimesinde yer alan merkez sesin (Re) hiyerarşik ağırlığını ve çekim gücünü göz ardı etmek anlamına gelecektir. Bu teorik gerekçeyle “ierit” kelimesindeki ses grubu, bir önceki D Ç1 alanına dahil edilerek analize organik bir biçimde entegre edilmektedir. Uygulanan ezgi çekirdekleri modelinde bu yapısal bütünleşmeyi görünür kılmak adına, ana çekirdeğe dahil edilen hecedeki merkez sesin üzerine “M” (Merkez) harfi ve dahil olduğu ilgili çekirdeğin yönünü işaret eden bir ok (←) yerleştirilmektedir. Yani *Hi sunt qui cum mulieribus* antifonunun son cümlesindeki kurgu, Görsel 43’te analizlerde yer alan biçimiyle bütüncül bir çekirdek yapısı olarak yeniden formüle edilmiştir.



Görsel 43. *Hi sunt qui cum mulieribus* antifonunda D Ç1 gösterimi

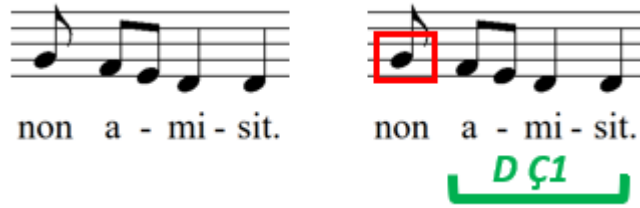
Yukarıda verilen örnekte iki sesli kelime kurgusunda gözlemlediğimiz bu çekimsel bütünleşme, *Admoniti Magi* antifonunda kırmızı kutu içine alınmış tek bir merkez sesin (Re) yer aldığı kelime de birebir aynı analitik prensiple işlemektedir.



Görsel 44. *Admoniti Magi* antifonunda merkez sesin çekirdeğe dahil edilmesi

İlgili Görsel 44'ün sağ bölümünde, kapanış kelimesi olan “suam” üzerinde yer alan bu tekil merkez sesin (Re), kendinden önce gelen ana çekirdeğin sınırlarına "M" (Merkez) uzantısı olarak entegre edildiği gösterilmektedir.

Merkez sesin melodik hat üzerinde yarattığı güçlü çekim etkisi sayesinde; çekirdek olarak değerlendirilemeyen kısıtlı ses gruplarının kendilerinden önce gelen ana çekirdeklere dahil edilmesi, ezgi çekirdeklerinin kendi içerisindeki ezgisel kapanış formüllerinde yüksek düzeyde yapısal ve analitik bir tutarlılık elde edilmesini sağlamaktadır.



Görsel 45. *O beatum Pontificem* antifonundan kesit

Merkez sesin kendi etrafında yarattığı çekim gücünün bir benzeri, tanımlayıcı sesin merkez ses ile kurduğu gerilim-çözülüm dinamiğinde de karşımıza çıkmaktadır. Yukarıdaki Görsel 45'te sunulan *O beatum Pontificem* antifonunun kapanış kesiti incelendiğinde, “non” kelimesinin üzerinde yalnızca tek bir Sol sesinin yer aldığı görülmektedir. Bu tekil sesi, Fa, Mi ve Re melodik hareketiyle doğrudan merkez sese (Re) inerek çözülen ve temel bir D Ç1 yapısı ihtiva eden “amisit” kelimesi takip etmektedir. Söz konusu Sol, kendinden hemen sonra gelen D Ç1 yapısıyla bütüncül bir perspektiften değerlendirildiğinde, merkez Re sesine yönelik asli bir tanımlayıcı (gerilim) fonksiyonu üstlenmektedir (bkz. Görsel 13). Bu organik etkileşim sebebiyle, “non” kelimesindeki tekil Sol sesi izole bir dolgu materyali olarak bırakılmamış; tanımlayıcı işlevi doğrultusunda ana çekirdeğe dahil edilmiştir. Sonuç olarak, tanımlayıcı sesin merkez ses üzerindeki bu gerilim-çözülüm etkisi, mevcut D Ç1 yapısını daha geniş kapsamlı bir D Ç2 formuna dönüştürmektedir (Görsel 46).



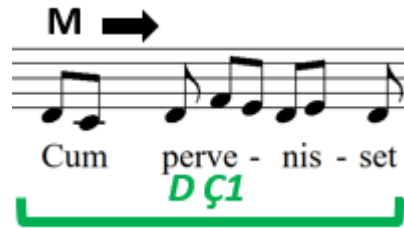
Görsel 46. *O beatum Pontificem* antifonunda D Ç2 gösterimi

Daha önce incelenen örneklerden farklı olarak, *Cum pervenisset* antifonunun başlangıç cümlesinde merkez ses barındıran iki sesli yapının, ana çekirdeğe bu kez "önceleyen" bir konumdan dahil edildiği gösterilmektedir (Görsel 47).



Görsel 47. *Cum pervenisset* antifonundan kesit

Görsel 47'deki kesitte yer alan "cum" kelimesi Re ve Do seslerinden oluşmaktadır. Melodik akıştaki bu öncül kelimeyi "pervenisset" kelimesi üzerinde yayılan D Ç1 takip etmektedir. "cum" kelimesinde yer alan Re sesi, "merkez" fonksiyonunun taşıdığı yapısal ağırlık ve melodik yönelim gücü sebebiyle izole bir başlangıç veya dolgu motifi olarak değerlendirilmemektedir. Bu bağlamda diğer yapılarda da görüldüğü gibi kendisinden hemen sonra gelen ana çekirdeğin alanına dahil edilerek organik bir bütünlük içinde analiz edilmektedir (Görsel 48).



Görsel 48. *Cum pervenisset* antifonunda D Ç1 gösterimi

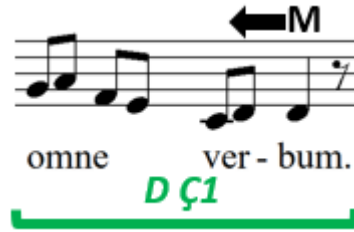
Bazı durumlarda, kendinden önce veya sonra gelen ana çekirdeğe eklenen kısıtlı ses grupları, içerdikleri merkez veya tanımlayıcı seslerin hiyerarşik ağırlığı

sebebiyle, dâhil oldukları çekirdeğin yapısal niteliğini ve türünü tamamen değiştirebilmektedir. Bu analitik durum, *Archangelus Gabriel* antifonu üzerinden örneklendirilmiştir (Görsel 49).



Görsel 49. *Archangelus Gabriel* antifonundan kesit

Görsel 49'daki kesit izole bir biçimde incelendiğinde, "omne" kelimesini La'nın tanımlayıcı, Fa'nın ise merkez fonksiyona sahip olduğu bir F Ç olarak öngörmek mümkündür. Ancak "omne" kelimesini takip eden "verbum" kelimesi, Do ve Re seslerini ihtiva etmektedir. Bu kısıtlı ses grubu, öncülü olan (*omne*) yapı ile bütüncül bir perspektifte değerlendirildiğinde; Re sesinin D Ç1 içerisindeki asli merkez fonksiyonu ve melodik çekim gücü devreye girmektedir. Dolayısıyla, bu yapının F Ç yerine, Re'nin merkez fonksiyona sahip olduğu bir D Ç1 şeklinde değerlendirilmesi metodolojik ve organik açıdan çok daha tutarlıdır.

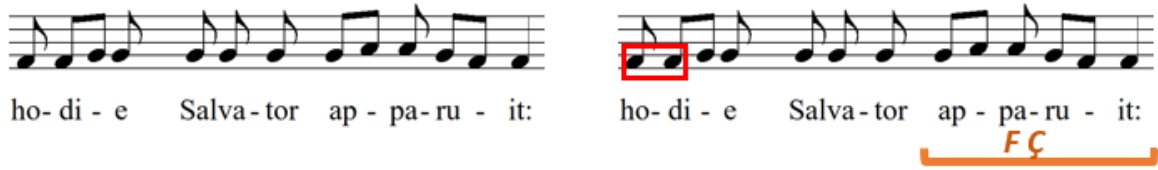


Görsel 50. *Archangelus Gabriel* antifonunda D Ç1 gösterimi

Bu durumda, sonradan eklenen kısıtlı ses grubu, yalnızca mevcut bir çekirdeğe dâhil olmakla kalmayıp; eklendiği yapının hiyerarşik eksenini dönüştürerek organik açıdan tek, bütüncül ve daha geniş kapsamlı bir ezgi çekirdeği (D Ç1) olarak yeniden formüle edilmesini sağlamaktadır (Görsel 50).

Kısıtlı ses gruplarında yer alan tanımlayıcı ya da merkez seslerin ana çekirdeğe dahil edilmesi sürecinde, bazı durumlarda bu öncül/ardıl grup ile ana çekirdek arasına "dolgu materyali" işlevi gören seslerin girdiği yapısal durumlarla karşılaşılmaktadır. *Hodie Christus natus est* antifonundan alınan kesitte bu teorik

durum gösterilmektedir (Görsel 51).



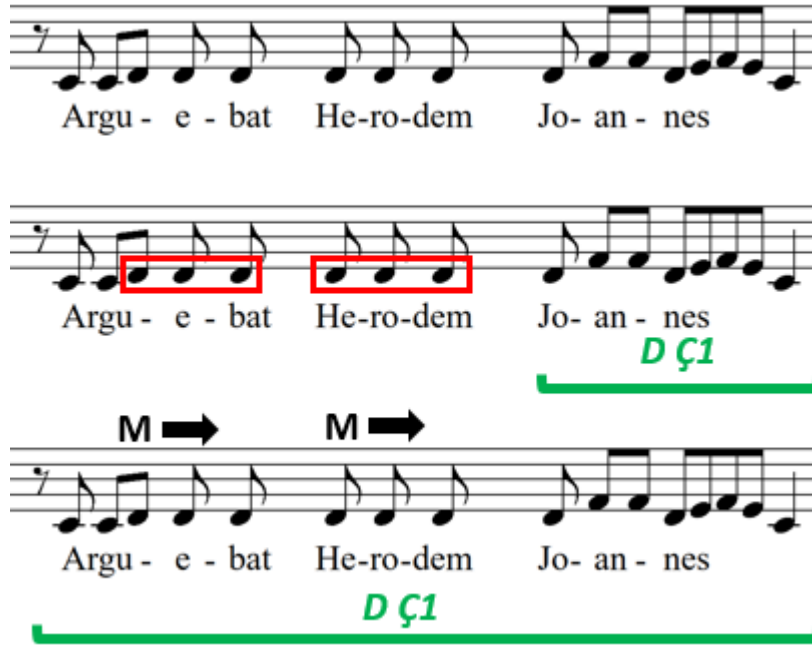
Görsel 51. *Hodie Christus natus est* antifonundan kesit

Görsel 51'deki kesit incelendiğinde, "apparuit" kelimesinin La'nın tanımlayıcı, Fa'nın ise merkez fonksiyona sahip olduğu bir F Ç kurgusuna ev sahipliği yaptığı tespit edilmektedir. Kesitin en başında yer alan "hodie" kelimesi ise Fa ve Sol seslerini içeren, tek başına bağımsız bir çekirdek oluşturma vasfı taşımayan kısıtlı bir ses grubudur; ancak kendisinden sonra gelen F Ç'nin asli merkez sesi olan Fa'yı bünyesinde barındırmaktadır. Bu öncül kısıtlı ses grubu ile ana çekirdek (apparuit) arasında konumlanan "Salvator" kelimesi ise melodik hatta yalnızca dolgu işlevi gören Sol sesini ihtiva etmektedir. Araya giren bu dolgu materyali, merkez sesin yarattığı hiyerarşik çekim gücünü zayıflatmamakta ve kısıtlı ses grubunun çekirdeğe eklenme sürecine yapısal bir engel teşkil etmemektedir. Bu metodolojik gerekçeyle, "hodie" kelimesindeki merkez Fa sesi, aradaki dolgu materyalini aşarak ana çekirdeğe organik bir bağla dahil edilmekte ve bahsi geçen bu parçalı melodik kurgu, tek ve bütüncül bir F Ç çatısı altında formüle edilmektedir (Görsel 52).



Görsel 52. *Hodie Christus natus est* antifonunda F Ç gösterimi

Son olarak analizlerde yer alan başka bir özgün yapısal durum, kısıtlı ses gruplarında yer alan merkez/tanımlayıcı seslerin yalnızca tekil olarak değil, art arda (peş peşe) gelerek aynı ana çekirdeğe zincirleme bir biçimde dahil edilmesidir.

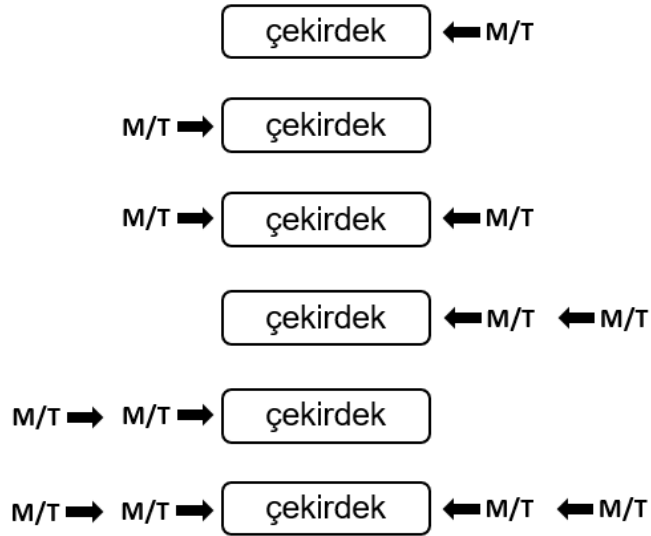


Görsel 53. *Arguebat Herodem* antifonundan kesit

İlgili Görsel 53'te sunulan *Arguebat Herodem* antifonundan alınan kesit, bu ardışık eklenme kurgusunu göstermektedir. Kesitin son bölümünde yer alan "Joannes" kelimesi, tek başına yapısal bütünlük sağlayan D Ç1 çekirdeğine ev sahipliği yapmaktadır. Bu ana çekirdeğin öncesinde konumlanan "Herodem" ve "Arguebat" kelimeleri ise çekirdek vasfı taşımayan kısıtlı ses gruplarıdır. Ancak her iki kelimenin de D Ç1 çekirdeğinin asli unsuru olan merkez sesi (Re) bünyelerinde barındırdığı dikkat çekmektedir. Daha önce bahsedilen teorik prensipler kapsamında (merkez sesin hiyerarşik çekim gücü doğrultusunda); "Herodem" kelimesindeki merkez ses (Re), "Arguebat" kelimesindeki merkez ses (Re) ile birlikte ana çekirdeğin çekim alanına dâhil olmaktadır. Sonuç olarak, art arda sıralanan bu kısıtlı ses grupları izole birer dolgu veya başlangıç unsuru olarak bırakılmamış; her iki yapının da sırasıyla ana çekirdeğe dahil edilmesiyle tüm melodik cümle tek, bütüncül ve genişletilmiş bir D Ç1 çatısı altında formüle edilmiştir.

Bu bölümde incelenen çeşitli antifon kesitleri ve yapısal analizler, merkez veya tanımlayıcı ses barındıran kısıtlı ses gruplarının ana çekirdeklere dahil edilme prensiplerini detaylı bir biçimde ortaya koymaktadır. Sürecin bütüncül bir özetini sunmak ve ezgi çekirdekleri modelinin işleyiş mekanizmasını sistematik bir zemine oturtmak adına, karşılaşılabilecek tüm dahil edilme formülleri Görsel 54'te şematize

edilmiştir.



Görsel 54. T ya da M içeren kısıtlı ses gruplarının çekirdeğe dahil olma biçimleri

Sunulan şemada açıkça görüldüğü üzere, merkez (M) veya tanımlayıcı (T) fonksiyona sahip kısıtlı ses grupları, çekirdeğin hiyerarşik çekim gücünün bir sonucu olarak ana çekirdeğe çok yönlü ve farklı biçimlerde entegre olabilmektedir. Bu organik entegrasyon; ana çekirdeği yalnızca tek bir yönden etkileyen öncül (**M/T**→) veya ardıl (**←M/T**) konumda gerçekleşebileceği gibi, çekirdeği her iki yönden aynı anda çevreleyen çift taraflı (**M/T**→ [Çekirdek] **←M/T**) bir dahil olma şeklinde de tezahür edebilmektedir. Bunun yanı sıra birden fazla kısıtlı ses grubunun ardışık olarak sıralanıp ana çekirdeğe tek ya da çift yönden çoğul/zincirleme bir biçimde (**M/T**→ **M/T**→ veya **←M/T** **←M/T**) dâhil olması da metodolojik çerçevenin kapsadığı temel analitik olasılıklar arasındadır.

Bu noktada vurgulanması gereken en kritik hususlardan biri de dahil olma sürecinin yaratabileceği yapısal dönüşümlerdir (bkz. Görsel 46). Şemada ifade edilen M/T yönlendirmeleri dahil oldukları salt ana çekirdeğin genişlemesini ifade etmez; dışarıdan sisteme dâhil olan bu merkez veya tanımlayıcı sesler, hiyerarşik ağırlıklarına bağlı olarak eklendikleri ana çekirdeğin yapısal niteliğini ve türünü tamamen değiştirebilme potansiyeline sahiptir.

Sonuç olarak, merkez veya tanımlayıcı işlev barındıran bu tür kısıtlı kelime kurguları, uyarlanan ezgi çekirdekleri modelinin yapısı gereği hiçbir zaman izole bir dolgu materyali olarak kalmamaktadır. Bulundukları konuma göre kendilerinden önce

veya sonra gelen ana çekirdeklere organik bir bağla dahil olan bu yapılar, modun gerilim-çözülüm hiyerarşisini pekiştirerek analizde yapısal bütünlüğün ve metodolojik tutarlılığın sağlanmasında kilit bir rol oynamaktadır.

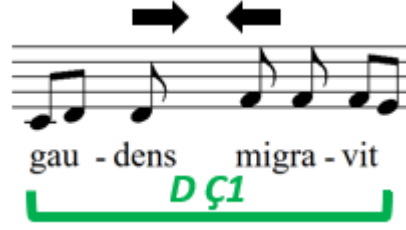
2.3.3. Yeni Çekirdek Oluşumu

Ana çekirdeklere dışarıdan dahil edilen kısıtlı ses gruplarının yanı sıra, bu küçük ölçekli melodik kurguların kendi aralarında birleşerek bağımsız bir yapı inşa ettikleri formel durumlar da mevcuttur. Daha önce detaylandırıldığı üzere; bünyesinde merkez veya tanımlayıcı sestten yalnızca birini barındıran bu kısıtlı yapılar, modelin teorik prensipleri gereği tek başlarına bir ezgi çekirdeği vasfı taşıyamamaktadır. Ancak söz konusu kısıtlı grupların ardışık olarak sıralandığı ve bu dizilimin bir sonucu olarak merkez ile tanımlayıcı işlevleri birbirini tamamlayacak şekilde bir arada barındığı durumlarda analitik tablo değişmektedir. Bu tür yapılar, halihazırda var olan bir ana çekirdeğin çekim alanına dâhil olmak yerine, kendi içsel gerilim-çözülüm dinamiklerini kurarak yepyeni ve bağımsız bir ezgi çekirdeği meydana getirmektedir.



Görsel 55. Hodie Simon Petrus antifonundan kesit

Yukarıdaki Görsel 55'te *Hodie Simon Petrus* antifonundan bir kesit yer almaktadır. Görüldüğü üzere "gaudens" kelimesinde Do ve Re, "migravit" kelimesinde ise Fa ve Mi sesleri yer almaktadır. Bu iki yapı bir arada düşünüldüğünde melodik hattın basit bir ardışıklıktan ibaret olmadığını söylemek mümkündür. Re'nin merkez, Fa'nın da tanımlayıcı olarak yer aldığı yeni bir çekirdeğin hiyerarşik dinamikleri etrafında kümelenerek yapısal bir bütünlük oluşturduğu söylenebilir. Bu sebeple de her iki yapı analizlerde tek bir çekirdek olarak gösterilmektedir (Görsel 56). Kelimelerin üzerinde bulunan ve birbirini gösteren ok işaretleri (→ ←) bu yapının birleşerek bir çekirdek oluşturduğunu betimlemektedir. Bu bağlamda Bölüm 2.2'de açıklandığı gibi yeni çekirdek oluşumu ile analizlerde yer alan ana çekirdek kapsamında kalan notaların üzerlerine de "M" veya "T" harfleri yazılmamaktadır.



Görsel 56. *Hodie Simon Petrus* antifonunda D Ç1 gösterimi

Bu çekirdek oluşumu tek sesli ardışık iki yapıda da aynı şekilde ele alınmaktadır. Görsel 57’de *Hi sunt qui cum mulieribus* antifonunda yer alan, ardışık gelen ve tek ses içeren “non” ve “sunt” kelimelerini göstermektedir. Kelimeler arası geçişte kurulan bu Fa-La ekseni, melodik hattın kendi içindeki bütünlüğünü göstermesi açısından Fa’nın merkez, La’nın ise tanımlayıcı fonksiyona sahip bir F Ç olarak gösterilmektedir. Bu yeni formülize edilmiş yapı analizlerde yer alan şekliyle ilgili görselin sağ tarafında gösterilmektedir (Görsel 57).



Görsel 57. *Hi sunt qui cum mulieribus* antifonunda F Ç oluşumu

Yeni çekirdek oluşumunun işleyişine dair oldukça karakteristik bir diğer durum, Görsel 58’de sunulan *Isti sunt duae olivae* antifonundan alınan kesit üzerinden incelenebilmektedir. İlgili pasajın görselde sol tarafta yer alan analizden önceki özgün hali incelendiğinde; “caeli” ve “factae” kelimelerinin tek başlarına bağımsız bir ezgi çekirdeği olarak değerlendirilebilecek analitik yeterliliğe sahip olmadıkları ve kısıtlı ses gruplarından müteşekkil oldukları görülmektedir.



Görsel 58. *Isti sunt duae olivae* antifonundan kesit

Ancak melodik akış modelin prensipleriyle değerlendirildiğinde analitik tablo netleşmektedir. "caeli" kelimesinin oluşacak çekirdeğin asli tanımlayıcı (T) sesine, hemen ardından gelen "factae" kelimesinin ise merkez (M) sesine ev sahipliği yaptığı tespit edilmektedir. Bu iki kısıtlı grup ardışık olarak sıralandığında; merkez ve tanımlayıcı işlevlerin birbirini tamamlayıcı doğası gereği, aralarında organik bir gerilim-çözülüm dinamiği doğmaktadır. Sonuç itibarıyla, izole edildiklerinde çekirdek vasfı taşımayan bu yapılar, ardışık konumlanmalarının yarattığı yapısal çekim gücü sayesinde kendi aralarında birleşerek yepyeni ve bağımsız bir D Ç2 kurgusu meydana getirmektedir. Tüm pasaj parçalı yapısından kurtularak tek ve bütüncül bir ezgi çekirdeği (D Ç2) çatısı altında formüle edilmektedir (Görsel 59).



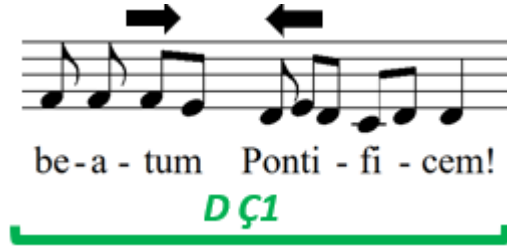
Görsel 59. *Isti sunt duae olivae* antifonunda D Ç2 gösterimi

Görsel 60'ta sunulan *O beatum Pontificem* antifonuna ait kesit, yeni çekirdek oluşum pratiğinin ardışık kısıtlı gruplar üzerindeki işleyişine dair başka bir örnektir.



Görsel 60. *O beatum Pontificem* antifonundan kesit

İlgili Görsel 60'taki kesitte, tek başlarına çekirdek vasfı taşımayan kelimelerden "beatum"un tanımlayıcı (T), hemen ardından gelen "Pontificem" kelimesinin ise merkez (M) işlevi üstlendiği görülmektedir. Bu ardışık konumlanma, merkez ve tanımlayıcı işlevlerin birbirini tamamlaması prensibi doğrultusunda kendi gerilim-çözülüm dinamiğini yaratarak, her iki yapıyı da kapsayan bağımsız ve bütüncül bir D Ç1 çekirdeği meydana getirmektedir (Görsel 61).



Görsel 61. *O beatum Pontificem* antifonunda D Ç1 gösterimi

Apertis thesauris antifonundan alınan kesitte ise ardışık konumlanan tek sesli “et” kelimesi ve iki sesli “myrrham” kelimesi görülmektedir (Görsel 62). “et” kelimesini kapsayan Fa’nın merkez (M), hemen ardından gelen iki sesli “myrrham” kelimesinde yer alan La’nın ise tanımlayıcı (T) işlev üstlenebileceği bu iki ardışık yapı, aralarında kurulan gerilim-çözülüm dinamiği ($\rightarrow \leftarrow$) doğrultusunda bütüncül bir F Ç meydana getirmektedir (Görsel 62).



Görsel 62. *Apertis thesauris* antifonunda F Ç oluşumu

Sonuç itibarıyla, tek başlarına çekirdek vasfı taşımayan kısıtlı yapıların ardışık dizilimleri sonucunda sergiledikleri bu birleşme eğilimi, uyarlanan ezgi çekirdekleri modelinin organik ve bütünleştirici bir analitik araç olduğunu göstermektedir. Bu bölümde incelenen dinamik formel durumlar, eksik işlevsel unsurların (merkez veya tanımlayıcı seslerin) melodik akış içerisinde birbirini tamamlayarak nasıl bağımsız yapısal bütünlükler inşa edebildiğini açıkça göstermektedir.

2.3.4. Kısıtlı Ses Gruplarının Analiz İlkeleri

Yukarıda farklı antifon kesitleri üzerinden detaylandırılan analitik yaklaşımlar, ezgi çekirdekleri modelinin çekirdek vasfına uymayan kısıtlı ses kurgularına uyarlandığı durumlar için genel geçer bir metodolojik çerçevenin varlığını zorunlu kılmaktadır. Analiz sürecinin nesnelliğini, tekrarlanabilirliğini ve yapısal tutarlılığını güvence altına almanın yanı sıra; şu ana kadar metin boyunca aktarılan tüm melodik ilişkileri

bütüncül bir zeminde toparlamak, somutlaştırmak ve modelin analitik işleyişini okuyucu için çok daha şeffaf ve anlaşılır kılmak adına, tek başlarına bir çekirdek oluşturmamayan bu küçük ölçekli melodik yapıların incelenmesinde dikkate alınan temel teorik prensipler aşağıda sistematik bir kurallar bütünü olarak listelenmiş ve formüle edilmiştir:

Geçiş (Dolgu) materyali; Çekirdek vasfına sahip olmayan yapılar etrafındaki çekirdeklerin içsel hiyerarşisine (merkez veya tanımlayıcı işlevlerine) herhangi bir etkide bulunmuyorsa ana çekirdek sınırlarına dahil edilmezler. Bu tür yapılar, iki çekirdek arasında melodik akıcılığı sağlayan bağımsız dolgu (geçiş) materyalleri olarak sınıflandırılmaktadır.

Merkez veya tanımlayıcı ses(ler)in çekirdeğe dahil edilmesi; Merkez ses içeren çekirdek vasfına sahip olmayan kısıtlı yapılar, merkez sesin hiyerarşik ağırlığı ve çekim gücü sebebiyle bağımsız birimler (veya dolgu) olarak değerlendirilemez. Bu yapılar, kendisinden hemen önce veya sonra gelen ana çekirdeğin alanına dahil edilerek organik bir biçimde entegre edilir. Analizlerde bu yapısal bütünleşme, merkezin üzerine konulan "**M**" harfi ve dahil edileceği çekirdeğin yönünü gösteren bir ok ($\leftarrow \mathbf{M}$ veya $\mathbf{M} \rightarrow$) işareti ile görselleştirilir.

Tanımlayıcı ses barındıran çekirdek vasfına sahip olmayan kısıtlı yapılar, merkez ses ile gerilim-çözülüm dinamiği kurarlar. Bu organik etkileşim sebebiyle izole bırakılmayıp asli tanımlayıcı işlevleri doğrultusunda ilgili ana çekirdeğe dahil edilirler. Bu eklenme, merkez sesin dahil olma işleyişindeki gibi, parçalı yapıları bütüncül bir ezgi çekirdeğine dönüştürmektedir. Analizlerde bu yapısal bütünleşme, tanımlayıcı sesin üzerine konulan "**T**" harfi ve dahil edileceği çekirdeğin yönünü gösteren bir ok ($\leftarrow \mathbf{T}$ veya $\mathbf{T} \rightarrow$) işareti ile görselleştirilir.

Yeni Çekirdek Oluşumu; Antifonlarda, bünyelerinde ayrı ayrı merkez veya tanımlayıcı sesleri barındıran çekirdek vasfına sahip olmayan kısıtlı yapıların peş peşe (ardışık) yer aldığı durumlarda bu yapılar birleşebilmektedir. Ardışık yapılar bir arada düşünüldüğünde, merkez ve tanımlayıcı işlevlerin hiyerarşik dinamikleri etrafında kümelenerek yapısal bir bütünlük (yeni bir çekirdek) oluştururlar. Bu yeni çekirdek oluşumu, sadece iki sesli yapılarda değil, tek sesli ardışık iki yapıda da aynı analitik prensiple ele alınmaktadır. Analizlerde bu yapısal bütünleşme, her iki

yapının üzerine konulan ve birbirini gösteren iki ok ($\rightarrow \leftarrow$) işareti ile görselleştirilir. Bu oklar iki yapının birleşerek tek bir çekirdek oluşturduğunu betimlemektedir.

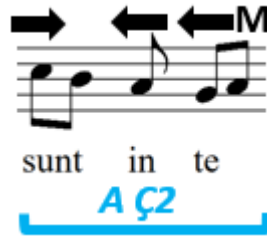
Analiz sürecinde, daha önce incelenen temel kurguların ötesinde, birden fazla kuralın eşzamanlı olarak işlediği daha karmaşık formel durumlarla da karşılaşmaktadır. Bu yapısal karmaşıklığa dair karakteristik bir örnek, *Beata es Virgo Maria, Dei* antifonu üzerinden gösterilmektedir.

Görsel 63'te peş peşe gelen "sunt", "in" ve "te" kelimelerinden hiçbirinin tek başına bağımsız bir ezgi çekirdeği oluşturacak analitik yeterliliğe sahip olmadığı açıkça görülmektedir.



Görsel 63. *Beata es Virgo Maria, Dei* antifonundan kesit

Parçalı gibi duran bu yapıya yukarıda bahsedilen ezgi çekirdekleri modelinin analiz yaklaşımları bütüncül olarak uygulandığında elde edilen sonuç ise Görsel 64'te yer almaktadır. İlk etapta "sunt" kelimesinde yer alan tanımlayıcı Do ile "in" kelimesindeki merkez La'nın kendi aralarındaki gerilim-çözülüm dinamiğiyle yepyeni bir çekirdek (A Ç2) oluşumu ($\rightarrow \leftarrow$) meydana getirdiği, hemen ardından gelen "te" kelimesindeki La'nın oluşan çekirdeğe merkez olarak ($\leftarrow M$) dahil edildiği, sonuçta tüm yapının tek bir A Ç2 çekirdeğine dönüştüğü görülmektedir (Görsel 64).

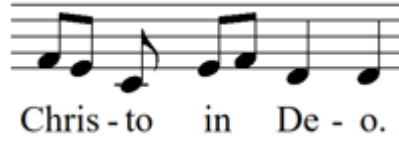


Görsel 64. *Beata es Virgo Maria, Dei* antifonunda A Ç2 gösterimi

Bu noktada, ezgi çekirdekleri modelinin metodolojik işlem önceliği prensibi devreye girmektedir: Birbiri ardına sıralanan ve izole halde çekirdek vasfı taşımayan bu tür çoklu yapılarda öncelik, her zaman merkez ve tanımlayıcı işlevlerin hiyerarşik

dinamikleri etrafında kümelenen "yeni çekirdek oluşumuna" verilmektedir. Ana omurgayı teşkil eden bu içsel bütünlük tesis edildikten sonra, çevredeki diğer merkez veya tanımlayıcı seslerin kurulan bu ana kurguya eklemlenmesi analitik bir kural olarak işletilmektedir.

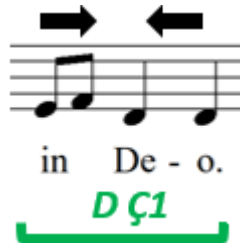
Metodolojik işlem önceliği prensibini açıklamaya yardımcı olacak başka bir örnek, görselde sunulan *Mortuus sum* antifonundan alınan kesitte gözlemlenmektedir (Görsel 65).



Görsel 65. *Mortuus sum* antifonundan kesit

Görsel 65'teki pasaj incelendiğinde; "Christo", "in" ve "Deo" kelimelerinin art arda geldiği, ancak bir önceki örnekte olduğu gibi bu kelimelerden hiçbirinin tek başına bağımsız bir ezgi çekirdeği oluşturacak analitik yeterliliğe sahip olmadığı tespit edilmektedir. Bu nedenle, analizi sistematik bir temele oturtmak adına metodolojik işlem önceliği kuralı işletilerek öncelikle ana omurgayı teşkil edecek "yeni çekirdek oluşumuna" odaklanılmaktadır.

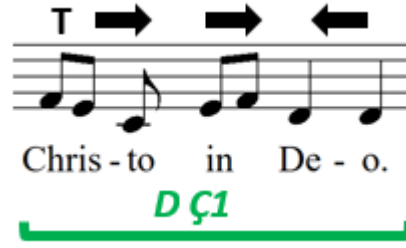
Bu yaklaşımla kesit değerlendirildiğinde analiz sürecinde ilk olarak çekirdek oluşumuna ($\rightarrow \leftarrow$) odaklanılmalıdır. Bu bağlamda, "in" kelimesindeki Fa'nın tanımlayıcı işlev üstlendiği ve hemen ardından gelen "Deo" kelimesindeki Re'nin merkez rolünde konumlandığı bütüncül bir D Ç1'in oluşumu " $\rightarrow \leftarrow$ " işareti ile gösterilmektedir (Görsel 66).



Görsel 66. *Mortuus sum* antifonunda D Ç1'in oluşumu

Ana çekirdek yapısı bu hiyerarşik bağla tesis edildikten sonra ise tanımlayıcı ya da

merkez sestem oluşan yapılar çekirdeğe dahil edilebilir. Kesitteki melodik yapının en başında yer alan "Christo" kelimesindeki Fa, kurulan bu yeni D 1 yapısına gerilim-özölüm dinamiği bağlamında yine bir tanımlayıcı fonksiyonuyla (T→) dışarıdan dahil edilmektedir. Sonuç itibarıyla, yüzeyde üç farklı kelimeye ve kısıtlı ses gruplarına dağılmış gibi görünen bu melodik hareket, ezgi çekirdekleri modelinin hiyerarşık kuralları sayesinde tek ve genişletilmiş bir D 1 çatısı altında birleşerek analize organik bir biçimde entegre edilmektedir (Görsel 67).



Görsel 67. *Mortuus sum* antifonunda D 1 gösterimi

Si offers munus antifonundan alınan kesit aşağıdaki Görsel 68'de gösterilmektedir.

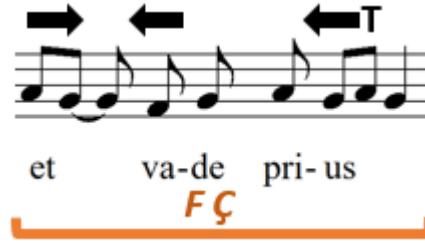


Görsel 68. *Si offers munus* antifonundan kesit

Sunulan önceki örneklerde olduğu gibi, ilgili kesit incelendiğinde peş peşe gelen “et”, “vade” ve “prius” kelimelerinden hiçbiri tek başına bağımsız bir ezgi çekirdeği değildir.

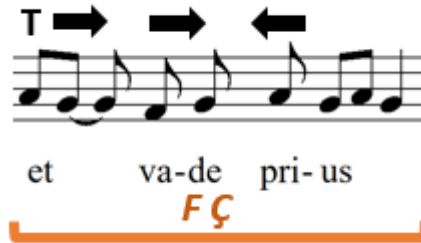
İlk aşamada kesit, işlem önceliği prensibi kapsamında parçalı yapıların kendi aralarında oluşturabilecekleri yeni çekirdek kurgusuna odaklanılarak değerlendirildiğinde; öncelikle “et” kelimesindeki La’nın tanımlayıcı fonksiyonu üstlendiği ve hemen ardından gelen “vade” kelimesindeki Fa’nın merkez rolünde konumlandığı yeni bir F  oluşumu “→ ←” ile gösterilmektedir. Ana omurgayı teşkil eden bu içsel bütünlük tesis edildikten sonra ise, “prius” kelimesinde yer alan La, kurulan bu yeni yapıya gerilim-özölüm dinamiği çerçevesinde tanımlayıcı fonksiyonuyla (←T) dışarıdan dahil edilmektedir. Sonuç itibarıyla ilgili kesit, Görsel

69'daki gibi tek ve bütüncül bir F Ç çatısı altında birleşmektedir.



Görsel 69. *Si offers munus* antifonunda F Ç gösterimi 1

Söz konusu melodik kesitteki bu çoklu yapı, analitik açıdan alternatif bir yaklaşımla da ele alınabilmektedir. Görsel 70'te detaylandırılan bu ikinci yoruma göre; “vade” kelimesindeki Fa yine merkez rolünü korurken, bu kez “prius” kelimesindeki La'nın tanımlayıcı işlevi üstlendiği bağımsız bir F Ç kurgusu “→ ←” ile gösterilmektedir. Bu durumda melodik yapının en başında yer alan “et” kelimesindeki La, kurulan bu yeni F Ç'yi önceleyen bir konumdan tanımlayıcı fonksiyonuyla (T→) dışarıdan eklemlenmektedir.



Görsel 70. *Si offers munus* antifonunda F Ç gösterimi 2

Hiyerarşik birleşmenin sırası (veya yönü) değişmiş olsa da analitik sonuç sabit kalmakta; her üç kelimeyi kapsayan melodik materyal yine tek ve bütüncül bir F Ç olarak var olmaktadır.

Bu alternatif okuma, oluşturulan ezgi çekirdekleri modelinin metodolojik işlem önceliği kuralını bir kez daha netleştirmektedir: Tek başına çekirdek oluşturamayan karmaşık kelime kurgularında analitik öncelik, daima kendi içinde yapısal bütünlük sağlayan ana “çekirdek oluşumunun” (merkez-tanımlayıcı ekseninin) tespit edilmesidir. Daha sonra çevrede kalan diğer merkez veya tanımlayıcı seslerin ilgili çekirdeğe dahil olma süreci, ancak bu ana omurga güvence altına alındıktan sonra

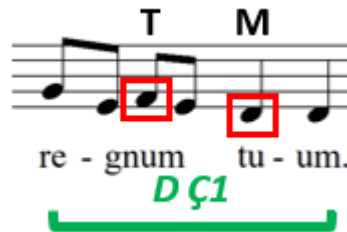
işletilmeli ve analiz bu hiyerarşik sırayla nihai sonuca ulaştırılmalıdır.

Son olarak, daha önceki bölümlerde örneklendirildiği üzere (bkz. Görsel 53); merkez veya tanımlayıcı ses içeren kısıtlı grupların ana çekirdeğe yalnızca tekil olarak değil, art arda (zincirleme) dahil olma prensibi, "yeni çekirdek oluşumu" sürecinde de aynı analitik tutarlılıkla işletilmektedir. Bir başka deyişle, ardışık yapıların birleşmesiyle bağımsız olarak yeni inşa edilen bir ezgi çekirdeği, tıpkı diğer ana çekirdekler gibi, etrafında bulunan kısıtlı ses gruplarını kendi hiyerarşik çekim alanına zincirleme bir biçimde dâhil edebilmektedir. Bu teorik durum, aşağıdaki Görsel 71'de *Ait Latro* antifonunun kapanış cümlesinden alınan kesit üzerinden örneklendirilmektedir.



Görsel 71. *Ait latro* antifonundan kesit

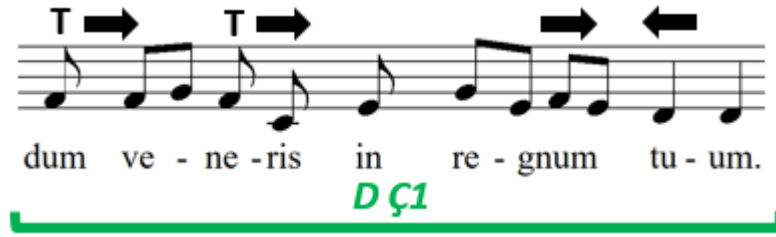
Kesit incelendiğinde; "dum", "veneris", "in", "regnum" ve "tuum" kelimelerinin peş peşe sıralandığı, ancak izole olarak değerlendirildiklerinde hiçbirinin tek başına ezgi çekirdeği vasfı taşımadığı görülmektedir. Daha önce de belirtilen, modelin "metodolojik işlem önceliği" prensibi gereği, bu tür karmaşık yapılarda analitik odak öncelikle yeni bir çekirdek kurgusu oluşturabilecek birleşmelere kaydırılmalıdır. Bu bağlamda, "regnum" kelimesinde yer alan tanımlayıcı (T) Fa sesi ile hemen ardındaki "tuum" kelimesinde yer alan merkez (M) Re sesi, aralarındaki gerilim-çözülüm dinamiği sayesinde birleşerek ($\rightarrow \leftarrow$) bağımsız bir D Ç1 kurgusunun ana omurgasını inşa etmektedir (Görsel 72).



Görsel 72. *Ait latro* antifonunda D Ç1'in oluşumu

Ana çekirdek yapısı bu organik bağla tesis edildikten sonra, kesitin en başında yer alan "dum" ve "veneris" kelimelerinin de modun asli tanımlayıcı (Fa) sesini ihtiva

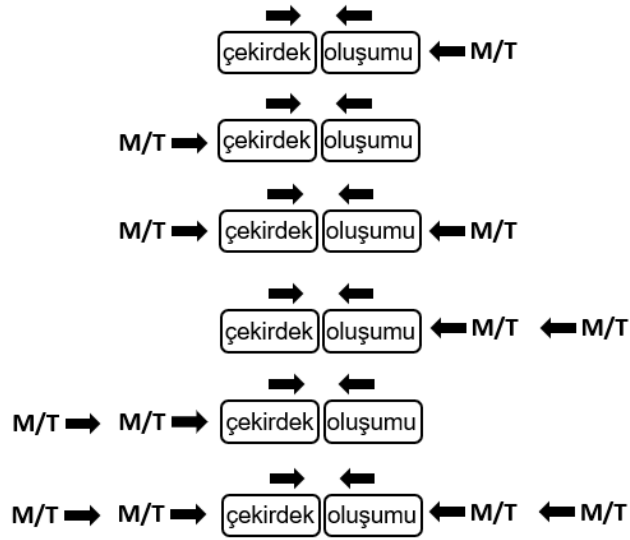
ettiği tespit edilmektedir. Kurulan yeni çekirdeğin hiyerarşik çekim gücü doğrultusunda bu iki kısıtlı grup, art arda (zincirleme) bir biçimde ($T \rightarrow T \rightarrow$) oluşan bu ana D Ç1 yapısına dahil olmaktadır. Öncül kelimeler (dum, veneris) ile ana kurgu (regnum-tuum) arasında kalan "in" kelimesi ise, daha önceki bölümlerde de detaylandırıldığı üzere yalnızca bir "dolgu materyali" işlevi görmekte ve tanımlayıcı seslerin zincirleme eklenme sürecine yapısal bir engel teşkil etmemektedir (bkz. Görsel 51). Sonuç itibarıyla, aradaki dolgu materyalini aşarak zincirleme eklenen tüm bu parçalı yapı, aşağıdaki görselde detaylandırıldığı üzere tek, bütüncül ve genişletilmiş bir D Ç1 çatısı altında formüle edilmektedir (Görsel 73).



Görsel 73. Ait latro antifonunda D Ç1 gösterimi

Bu bölümde incelenen, ardışık kısıtlı ses gruplarının birleşerek yeni bir çekirdek oluşturduğu ve hemen ardından çevresindeki diğer kısıtlı yapıları kendi çekim alanına dâhil ettiği tüm formel kombinasyonlar Görsel 74'te şematize edilmiştir. Sunulan şemada açıkça görüldüğü üzere; yeni inşa edilen bu bütüncül çekirdek kurgusu ($\rightarrow \leftarrow$), tıpkı temel ezgi çekirdeklerinde olduğu gibi tek yönlü, çift taraflı veya çoğul (zincirleme) biçimde merkez (**M**) ya da tanımlayıcı (**T**) sesler ile organik olarak genişleyebilmektedir.

Bu şematik gösterimin analitik okumasında ve pratiğe dökülmesinde uygulayıcının dikkate alması gereken en temel kural, "metodolojik işlem önceliği" prensibidir. Parçalı ve karmaşık melodik kurguların çözümlenmesinde analiz süreci ilk basamak olan "çekirdek oluşumunun" (merkez ve tanımlayıcı işlevlerin içsel bütünlüğünün) tespit edilmesiyle başlamalıdır. Etraftaki diğer merkez veya tanımlayıcı seslerin ilgili yapıya dahil olma aşamasına, ancak bu sarsılmaz ana omurga güvence altına alındıktan sonra geçilmelidir.



Görsel 74. T ya da M içeren kısıtlı ses gruplarının yeni çekirdeğe dahil olma biçimleri

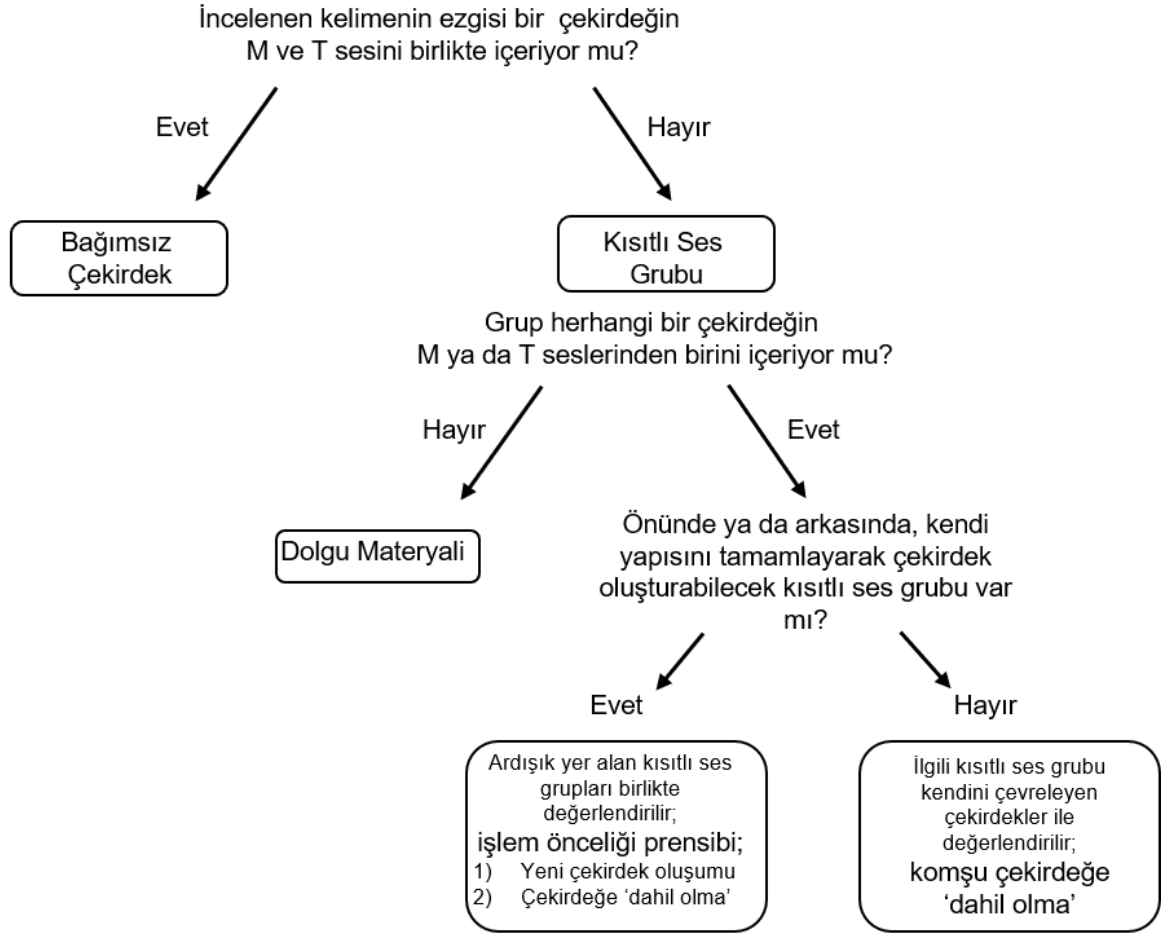
Görsel 74'te sunulan bu son şema ile, ezgi çekirdekleri modelinin parçalı ve karmaşık melodik yapılara uyarlanması izlenecek nihai hiyerarşik harita tamamlanmaktadır. "Metodolojik işlem önceliği" merkeze alınarak formüle edilen tüm bu analiz ilkeleri; incelenen Mod 1 antifon repertuarındaki yapısal çeşitliliğin nesnel, tutarlı ve tekrarlanabilir bir standartta çözümlenmesini güvence altına almaktadır. Tespit edilen bu teorik çerçeve, çalışmada yer alan kapsamlı repertuar analizlerinin temel metodolojik dayanağını oluşturmaktadır.

2.4. Bulguların Sentezi

Bölüm boyunca sunulan analiz aşamalarını bir arada göstermek ve çözümleme sürecini daha anlaşılır kılmak amacıyla aşağıdaki Görsel 75'te yer alan akış şeması hazırlanmıştır. Şemanın kurgusunda, biyoloji bilimlerinde tür tayininde kullanılan teşhis (tanı) anahtarlarından esinlenilmiştir. Bu anahtarlar, bir organizmanın kimliğini birbirini izleyen karşıt ölçütler üzerinden adım adım daraltarak belirleyen sistematik tanılama araçlarıdır (Winston, 1999, s. 367). Benzer bir mantıkla burada da incelenen melodik yapının kimliği, ardışık sorular üzerinden aşamalı olarak sınıflandırılmaktadır. Bu şema, ezgi çekirdekleri modelinin kelime düzeyindeki uygulamasını ana hatlarıyla özetlemektedir. Görsel üzerinden; incelenen kelimenin barındırdığı M ve T seslerinin durumuna göre nasıl bir yol izlendiği ve yapının bağımsız bir çekirdek, dolgu materyali veya komşu unsurlara dahil edilen kısıtlı bir ses grubu olarak nasıl sınıflandırıldığı kolayca takip edilebilmektedir. Ancak belirtmek gerekir ki bu şema, esnetilemez kesin bir kurallar bütünü olarak

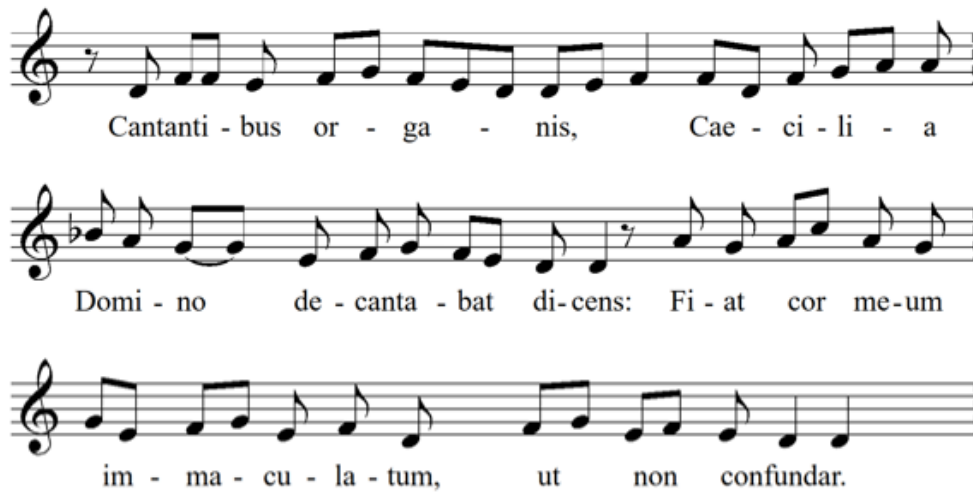
değerlendirilmemelidir. Nitekim esin kaynağı olan teşhis anahtarları da canlı doğadaki çeşitliliği kesin sınırlara hapsetmez; gözlemciye sistematik bir yol haritası sunar. Daha ziyade, çözümleme sürecini somutlaştırarak anlaşılır kılmak, analitik yaklaşıma pratik bir kolaylık sağlamak ve rehberlik edecek genel bir şablon sunmak amacıyla tasarlanmıştır.

Şema üzerinden incelendiğinde, ilk etapta ele alınan kelimenin bağımsız bir çekirdek oluşturup oluşturmadığı tespit edilmektedir. Yapının bir çekirdek özelliği göstermemesi durumunda sürece 'kısıtlı ses grubu' adımıyla devam edilir. Eğer bu kısıtlı ses grubu, herhangi bir çekirdeğin M ya da T sesini barındırmıyorsa büyük ölçüde 'dolgu materyali' olarak analizde yer alır. Ancak kısıtlı ses grubu bu referans seslerden (M veya T) birini içeriyorsa, yapının ezgisel bağlamdaki konumu belirleyici hale gelir. Bu aşamada, ilgili grubun etrafındaki diğer çekirdekler veya kısıtlı ses gruplarıyla olan ilişkisi değerlendirilir. Çevredeki diğer kısıtlı ses grupları veya çekirdeklerle olan yapısal etkileşim incelenirken 'işlem önceliği prensibi' devreye girer. Öncelikle bu unsurların bir araya gelerek tanımlanmış çekirdek yapılarıyla tutarlı yeni bir çekirdek oluşturup oluşturamayacağına bakılır. Uygun yeni bir tutarlı çekirdek oluşumu ihtimali yoksa etrafındaki mevcut çekirdeklere 'dahil olma' durumu tercih edilir. Nihayetinde kısıtlı ses grubu, çevresel koşullarına bağlı olarak ya yeni bir çekirdeğin parçası olur ya da komşu bir bağımsız çekirdeğe eklenir.



Görsel 75. Ezgi çekirdekleri modelinde analizin akış şeması

Yukarıda detaylandırılan çözümleme adımlarının ve karar mekanizmasının uygulamadaki karşılığını somutlaştırmak amacıyla, aşağıda *Cantantibus organis* antifonu üzerinden örnek bir inceleme sunulmuştur (Görsel 76).



Görsel 76. *Cantantibus organis* antifonu

İncelemede ilk adım olarak, metni oluşturan kelimeler tek tek ele alınmıştır. Kelimelerin bünyesinde barındırdığı M ve T sesleri dikkate alınarak detaylı bir analiz yapılmış ve bu doğrultuda bağımsız ezgi çekirdeklerinin tespiti gerçekleştirilmiştir (Görsel 77).

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics "Cantanti - bus or - ga - nis, Cae - ci - li - a". Below the first two phrases, there are green brackets labeled "D Ç1". The second staff contains the lyrics "Domi - no de - canta - bat di-cens: Fi - at cor me-um". Below "Domi - no" is a red bracket labeled "G Ç", and below "cor me-um" is a blue bracket labeled "A Ç2". The third staff contains the lyrics "im - ma - cu - la - tum, ut non confundar." and has a green bracket labeled "D Ç1" under the first phrase.

Görsel 77. *Cantantibus organis* antifonunda analizin ilk adımı

Bağımsız çekirdeklerin tespit edilmesinin ardından ikinci adım olarak, bu ana yapıların dışında kalan ezgisel alanların incelenmesine geçilmiştir. Çözümleme adımlarını adım adım takip edebilmek adına tanımlanamayan ezgisel alanlar antifonda yer aldığı sıraya göre incelenecektir. İlgili ilk ezgisel kesit aşağıda verilmiştir (Görsel 78):

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. The lyrics are "Domi - no de - canta - bat di-cens: Fi - at cor me-um". Below "Domi - no" is a red bracket labeled "G Ç", and below "cor me-um" is a blue bracket labeled "A Ç2".

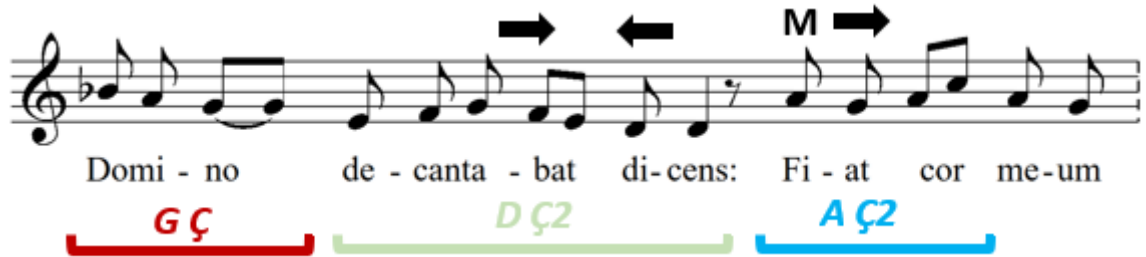
Görsel 78. *Cantantibus organis* antifonundan kesit 1

“decantabat” kelimesi, M ve T seslerini birlikte içermediği için bağımsız bir çekirdek oluşturamaz; ancak farklı çekirdeklerin tanımlayıcı (T) ya da merkez (M) sesi olabilecek Fa ve Sol notalarını barındırır. Bu durumda “decantabat” kelimesinin

çevresindeki yapılar incelenmelidir. Onu takip eden “dicens” kelimesi de benzer şekilde M ve T seslerini bir arada bulundurmaz; D Ç yapısının merkez sesi ya da A Ç1’in tanımlayıcı sesi olan Re’yi barındıran tek sesli bir yapıdadır. Sonrasındaki “Fiat” kelimesi de kısıtlı ses grubu olarak ve bünyesinde farklı çekirdeklerde T ya da M işlevi görebilecek La ve Sol notaları ile birlikte yer almaktadır. Sonuçta “Domino” (G Ç) ve “cor” (A Ç2) kelimeleri arasında kalan ezgisel bölümde, ardışık şekilde sıralanan ve tek başlarına çekirdek vasfı taşımayan kısıtlı ses grupları bir arada değerlendirilmelidir.

Ardışık konumlanan bu kısıtlı ses grupları bir arada değerlendirildiğinde, ‘işlem önceliği prensibi’ gereği ilk olarak kendi aralarında birleşerek yeni bir çekirdek oluşturup oluşturamayacaklarına bakılır. Bu noktada iki farklı olasılık ortaya çıkar: Ya “dicens” ve “Fiat” kelimeleri birleşerek Re’nin tanımlayıcı, La’nın ise merkez olduğu bir A Ç1 yapısı oluşturacaktır ya da “decantabat” ve “dicens” kelimeleri birleşerek Sol’ün tanımlayıcı, Re’nin merkez olduğu bir D Ç2 meydana getirecektir.

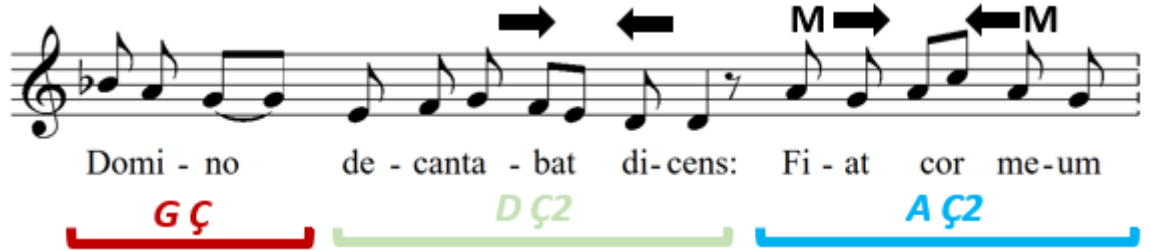
Ezgisel bağlam bütüncül olarak incelendiğinde, analizlerde yer alan kuramsal çerçeveye tutarlı olan seçeneğin D Ç2 oluşumu olduğu açıkça görülmektedir. Eğer ilk olasılık tercih edilirse, “decantabat” kelimesi dolgu materyali olarak bütünüyle dışarıda kalacak ve çekirdeklerin kapsadığı ezgisel bütünlük sekteye uğrayacaktır. Ayrıca analiz edilen eserlerin genelinde D Ç2 yapısının ezgisel hareketinin bu formda sıklıkla karşımıza çıktığı da aşikârdır. Bu değerlendirmeler ışığında “decantabat” ve “dicens” kelimeleri birleşerek D Ç2 yapısını oluşturur. Dışarıda kalan “Fiat” kelimesini kapsayan ses grubu ise, işlem önceliği prensibinin ikinci basamağı uyarınca, kendisinden sonra gelen A Ç2 yapısına bünyesindeki La merkez sesinin çekim gücü ile organik bir biçimde eklemlenir (Görsel 79).



Görsel 79. *Cantantibus organis* antifonundan kesit 1'in analizi (a)

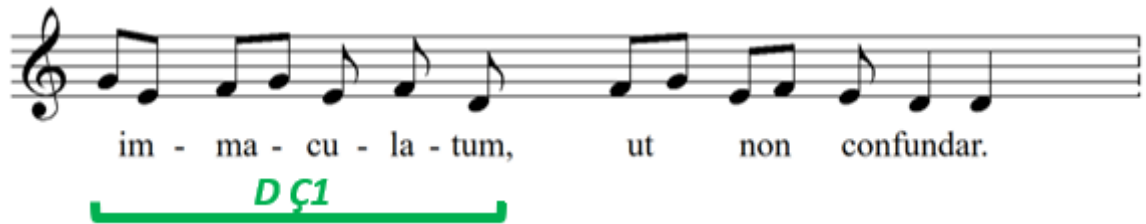
Analizin devamında, “cor” kelimesini takip eden “meum” kelimesi incelendiğinde, bu

yapının M ve T seslerini birlikte içermediği ve dolayısıyla kısıtlı bir ses grubu niteliği taşıdığı görülmektedir. Ancak bu grup, farklı çekirdeklerin tanımlayıcı (T) ya da merkez (M) sesi olabilme potansiyeline sahip olan La notasını barındırmaktadır. Bu noktada “meum” kelimesinin çevresindeki yapıların incelenmesi gerekmektedir. Etrafında birleşebileceği başka bir kısıtlı ses grubu bulunmayan bu yapı; kendisinden önce gelen “cor” kelimesini kapsayan A Ç2 ile kendisinden sonraki “immaculatum” kelimesini kapsayan D Ç1 arasında konumlanmaktadır. İlgili kısıtlı ses grubu, kendisini çevreleyen bu bağımsız çekirdekler bağlamında değerlendirilir ve bünyesinde barındırdığı La merkez sesinin çekim gücü sayesinde, kendisinden önce gelen A Ç2 yapısına organik bir biçimde eklenir (Görsel 80).



Görsel 80. *Cantantibus organis* antifonundan kesit 1'in analizi (b)

Son olarak ezgisel yapının kapanış bölümü incelendiğinde 'ut', 'non' ve 'confundar' kelimelerinin yer aldığı görülmektedir (Görsel 81).

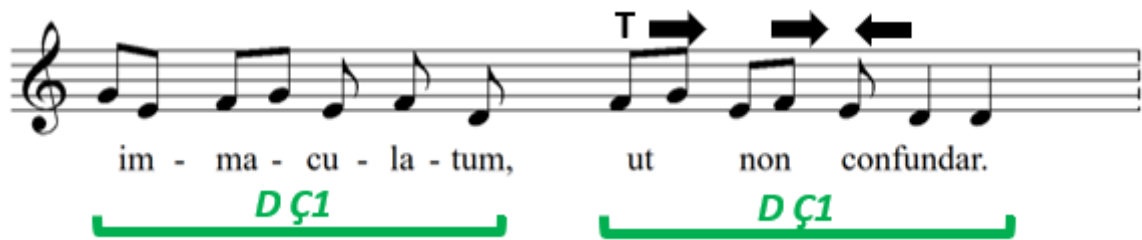


Görsel 81. *Cantantibus organis* antifonundan kesit 2

'ut' kelimesi, M ve T seslerini birlikte içermediğinden tek başına bağımsız bir çekirdek oluşturamaz; ancak farklı çekirdeklerin tanımlayıcı (T) ya da merkez (M) sesi olabilecek Fa ve Sol notalarını barındırır. Bu durum, 'ut' kelimesinin çevresindeki yapıların incelenmesini zorunlu kılar. Onu takip eden 'non' kelimesi de 'ut' kelimesi ile birebir aynı yapısal özelliklere sahiptir. Ezginin en sonunda bulunan 'confundar' kelimesi ise kısıtlı bir ses grubu olup, bünyesinde D Ç yapısının merkez sesi veya A Ç1'in tanımlayıcı sesi olabilecek Re notasını barındıran çift sesli bir

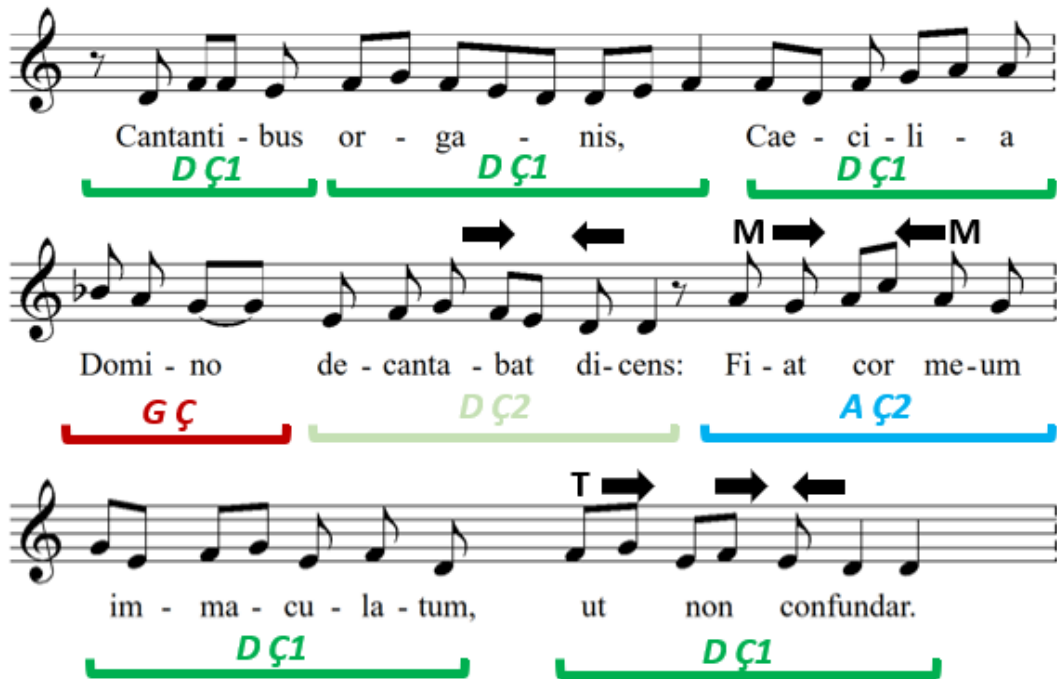
yapıdadır.

Ardışık şekilde sıralanan ve tek başlarına çekirdek vasfı taşımayan bu kısıtlı ses gruplarının bir arada değerlendirilmesi gerekir. 'İşlem önceliği prensibi' gereğince, ilk olarak kendi aralarında birleşerek yeni ve tutarlı bir çekirdek oluşturup oluşturamayacaklarına bakılır. Bu bağlamda incelendiğinde, 'non' ve 'confundar' kelimelerinin birleşerek D Ç1 yapısı meydana getirdiği açıkça görülmektedir. Çekirdek oluşumu tamamlandıktan sonra ise, dışarıda kalan 'ut' kelimesi bünyesindeki tanımlayıcı Fa sesinin işleviyle, oluşan bu yeni çekirdeğe organik bir biçimde eklenir (Görsel 82).



Görsel 82. *Cantantibus organis* antifonundan kesit 2'nin analizi

Kelime bazında gerçekleştirilen tüm bu yapısal değerlendirmelerin sonucunda incelenen antifonun nihai çözümleme durumu Görsel 83'te sunulmuştur:



Görsel 83. *Cantantibus organis* antifonunun nihai analizi

Çözümleme sürecinin kelime düzeyinde, adım adım detaylandırılmasının başlıca nedeni, analizler boyunca sürdürülmeye gayret edilen yöntemsel tutarlılığı görünür kılmaktır. Bu inceleme metni; analizde ezgi çekirdekleri modelinin salt dışsal bir gözlemle veya rastgele seçilerek uygulanmadığını, tam aksine bu model aracılığıyla analiz edilen malzemenin kendi içinde belli bir sistematığe ve yapısal 'dahil olma' ilişkilerine dayandırılarak incelendiğini ifade etmeyi amaçlar. Buradaki niyet mutlak ve değişmez bir analiz şablonu dayatmak değil; ulaşılan sonuçların, izlenebilir ve kendi içinde tutarlı bir karar mekanizmasının ürünü olduğunu okuyucuya şeffaflıkla sunabilmektir.

SONUÇ

Analizlerden Elde Edilen Sonuçlar

Bu çalışmada, ezgi çekirdeği yöntemi 142 adet 1. mod antifona sistematik biçimde uygulanmış; analiz sürecinde 4'ü temel ezgi çekirdeği olmak üzere toplamda 6 yapısal çekirdek tespit edilmiştir. Bu çekirdekler, merkez ses etrafında "kararlı denge" ve tanımlayıcı ses etrafında "kararsız denge" kuran işlevsel ses hiyerarşileri olarak tanımlanmaktadır: Re Çekirdekleri (D Ç1 ve D Ç2), Fa Çekirdeği (F Ç), La Çekirdekleri (A Ç1 ve A Ç2) ve Sol Çekirdeği (G Ç). Her çekirdek; mutlaka merkez ve tanımlayıcı seslerden, bu sesler yanında pekiştirici veya süsleyici işlev üstlenen sesler ile ezgisel geçiş seslerinden oluşan katmanlı bir iç hiyerarşiye sahiptir.

Tespit edilen çekirdekler arasındaki yapısal akrabalık ilişkileri, repertuvarın melodik mantığına ilişkin önemli bulgular ortaya koymaktadır. A Ç2 ve G Ç, yapısal ve işlevsel olarak D Ç1'in sırasıyla La ve Sol ses katmanlarına aktarılmış biçimleridir. Bu transpozisyonel ilişki, 1. mod antifonlarının melodik dokusunun son derece verimli bir üretim mantığına dayandığını göstermektedir.

İncelenen antifonların başlangıç çekirdekleri analiz edildiğinde, ezgisel açılışların temel olarak D Ç (D Ç1 ve D Ç2), A Ç1 ve F Ç olmak üzere üç ana grupta şekillendiği görülmektedir. 142 antifondan D Ç grubu 70 örnekle (%49,30) en yaygın başlangıç tipini oluştururken, bunu 57 örnekle (%40,14) A Ç1 ve görece daha az tercih edilen 15 örnekle (%10,56) F Ç grubu takip etmektedir. Bu üçlü dağılımda lider konumda olan D Ç ana grubu kendi içinde incelendiğinde; 54 örnekten oluşan D Ç1 alt çekirdeğinin, 16 örnek barındıran D Ç2 alt çekirdeğine kıyasla belirgin bir ağırlığa sahip olduğu tespit edilmiştir. Re ve La merkezli başlangıçların (D Ç ve A Ç1) toplamda %89,44 gibi ezici bir orana ulaşması, Mod 1 antifonlarının başlangıç melodik kimliğini doğrudan ve güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

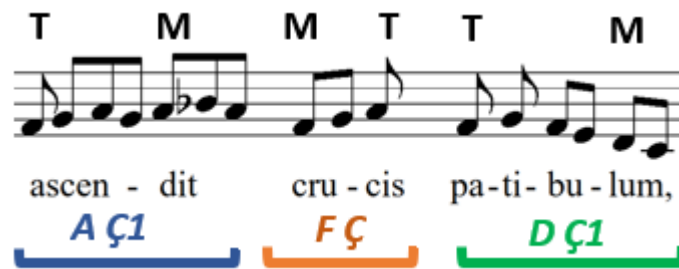
Başlangıç çekirdeklerindeki çeşitliliğin aksine, antifonların bitiş çekirdeklerine yönelik analiz verileri mutlak bir yapısal homojenlik sergilemektedir. İncelenen 142 antifonun tamamı, kapanış evresini D çekirdekleri (D Ç1 veya D Ç2) ile gerçekleştirmektedir. Melodik seyir içerisinde karşılaşılan A Ç1, A Ç2, F Ç veya G Ç gibi diğer hiçbir çekirdek formunun bitiş noktasında yer almadığı tespit edilmiştir. Bu bulgu, D çekirdeklerinin söz konusu repertuvarı güçlü bir kapanış işlevi

üstlendiğini ve melodik yapının her koşulda D eksenine yöneldiğini göstermektedir. Bu yönelme aynı zamanda, 1. modun literatürde de kabul gören nihai tonal kararını ve antifonların bitişlerindeki melodik kimliğini eksiksiz teyit etmektedir.

Bu bulgular ışığında eserlerin başlangıç ve bitiş bölümleri dışında kalan iç bölümlerinde tüm çekirdekler yer alabilmektedir. Ancak A Ç2 ve G Ç'nin sadece iç bölümlerde yer alarak ezgisel yapıya katkı sağladığı görülmektedir. Bu noktada A Ç2 ve G Ç'nin, temel melodik iskeleti oluşturan D Ç1'in birer aktarımı (transpozisyonu) olarak bu bölgede yer alması dikkat çekicidir. Bu durum muhtemelen birinci modun doğasına uygun olarak melodik seyir içinde geçici renk değişimleri yaratma amacı taşıyor olabilir. Aynı zamanda ana motifin karakterini bozmadan ezgiyi tekdüzelikten uzaklaştırdığı ve gelişim bölümlerinde hafif tonal/modal dalgalanmalara zemin hazırladığı izlenimi uyandırmaktadır.

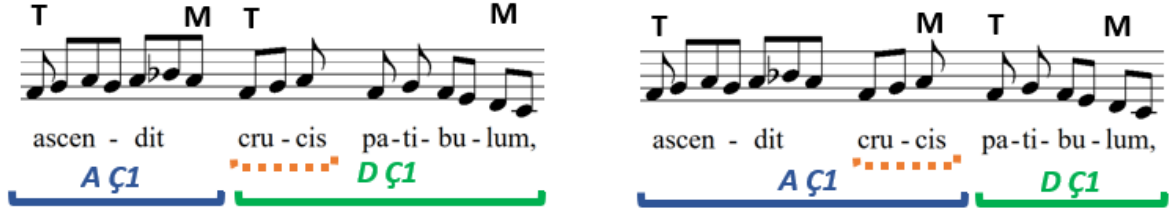
Mod 1 antifonlarındaki ezgisel kurguda, F Ç'nin yapısal özellikleri ve diğer çekirdeklerle olan ilişkisi özel bir analitik yaklaşımla değerlendirilmelidir. F Ç, Fa sesinin merkez (M), La sesinin ise tanımlayıcı (T) fonksiyona sahip olduğu bir çekirdektir. Bu yapı, tanımlayıcı sesi Fa olan D Ç1 ve merkez sesi La olan A Ç gibi diğer temel çekirdeklerle ortak ses materyalleri barındırmaktadır. Söz konusu ortaklık, F Ç'nin ezgisel akış içindeki işlevinin yeniden ele alınmasını gerektirmiştir. Elde edilen bulgular ile bu çekirdeğin, diğer temel çekirdekler arasında bir "bağlantı/köprü çekirdeği" olarak özel bir konumda yer aldığı görülmüştür.

Bu durum, *Hodie Simon Petrus* antifonu üzerinden örneklendirilebilir. İlgili antifonun analizinden alınan kesitte yer alan çekirdekler Görsel 84'te gösterilmektedir. Bahsi geçen konuyu daha iyi pekiştirmek adına merkez ve tanımlayıcı sesler de çekirdekler üzerinde belirtilmiştir.



Görsel 84. *Hodie Simon Petrus* antifonundan kesit

Ezgisel hatta F Ç (F Ç Görsel 85'te kesik çizgiler ile simgelenmiştir), bir yönüyle kendisinden önce gelen A Ç1'in organik bir devamı veya uzantısı gibi algılanabilirken; diğer yönden kendisinden sonra gelen D Ç1'in bir başlangıç figürü veya fonksiyonel bir hazırlayıcısı gibi değerlendirilebilmektedir (Görsel 85).



Görsel 85. *Hodie Simon Petrus* antifonunda alternatif analiz ihtimalleri

Ezgisel akışın yarattığı bu farklı algısal perspektiflere ve F Ç'nin söz konusu birleştirici yapısına rağmen, uygulanan ezgi çekirdekleri modelinde F Ç'nin daima bağımsız bir çekirdek olarak sınıflandırılması kesin bir yöntemsel ilke olarak benimsenmiştir. Bu tercihin altında yatan temel nedenlerden biri çekirdek tanımının getirdiği gerekliliktir. Uyarlanan yöntemin temel prensibine göre, bir melodik yapının kendi içinde belirgin bir merkez ve tanımlayıcı sese sahip olması, onun bir çekirdek olarak tanımlanması için yeterlidir. Repertuar incelendiğinde, Fa sesinin işitsel olarak güçlü bir merkez fonksiyonu üstlendiği melodik hareketlerin saf bir F Ç formu olarak sıklıkla yer aldığı tespit edilmiştir. Bu durumda analizlerde Fa'nın merkez olduğu bir çekirdeğin bağımsız bir ünite şeklinde yer alması zorunluluk haline gelmiştir.

Bu bağımsız sınıflandırmanın bir diğer önemli gerekçesi ise çalışmanın bütününde gözetilen analitik tutarlılıktır. Tezin analiz metodolojisinde, "hiçbir çekirdeğin başka bir çekirdeğin bünyesine dahil edilmemesi" temel bir yaklaşımdır⁵. Eğer F Ç, sahip olduğu ortak sesler nedeniyle ve bu seslerin fonksiyonel değişimi ile D Ç'ye veya A Ç'ye eklemlenseydi; bu entegrasyonun ne zaman, hangi koşullarda ve hangi çekirdek lehine yapılacağının objektif bir standarda bağlanması imkânsızlaşacaktı. Bu yaklaşımın korunması, analizlerde oluşabilecek yöntemsel karmaşaların ve tutarsızlıkların önüne geçmiştir.

Sonuç olarak, F Ç'nin bağımsız bir çekirdek olarak değerlendirilmesi, onun

⁵ A Ç1'in istisnai durumu ilgili çekirdek tanımında açıklanmaktadır.

çekirdekler arası melodik çeşitliliğe sağladığı katkıyı daha görünür kılmaktadır. F Ç'nin diğer çekirdeklere dahil edilmesi (veya edilmemesi) ezgideki La ve Re merkezli ana yapılanmaları değiştirmemekte; Fa sesinin bu iki yapı arasındaki köprü konumunu ontolojik olarak etkilememektedir. Ancak F Ç'nin ayrı bir varlık olarak korunması, Mod 1 ezgilerindeki melodik ağın daha şeffaf, tutarlı ve formülize edilebilir bir modelle açıklanmasını sağlamaktadır.

Bununla birlikte, F Ç'nin bu bağımsız sınıflandırılması, mevcut çalışmanın analitik tutarlılığını güvence altına almak üzere benimsenen yöntemsel bir tercihtir; F Ç'nin taşıdığı köprü niteliğinin farklı bir modelleme çerçevesinde nasıl ele alınabileceği ise Bölüm 3.5'te ayrıca değerlendirilmektedir.

Kullanılan ezgi çekirdeği yönteminin doğasında olan eklemlenmeli yapı, antifonları oluşturan ezgi çekirdeklerinin kendi iç dinamiklerinde, birinci modun (Doryen) melodik karakterine de oldukça uygun düşen bir yapı olarak varlığını göstermektedir. Analiz edilen eserlerin çekirdek geçişlerinde, ardışık birimlerin bitiş ve başlangıç sesleri arasında genellikle ortak veya yanaşık perdeler aracılığıyla bütüncül ve kesintisiz sayılabilecek bir melodik akışın gözetildiği görülmektedir. Kimi zaman bir ezgi çekirdeğinin yalnızca kendi merkez ya da tanımlayıcı sesinde karar kılmayıp, süsleme veya pekiştirme işlevi gören farklı bir seste sonlanması da bu yapının esnek doğasının bir parçası gibi görünmektedir. Bu bağlantı işlevini üstlenen kapanış sesleri, ilgili çekirdeğin iç hiyerarşisine müdahale etmemekte; çekirdeğin yapısal iskeleti, karakteristik sınırları ve merkez sesine olan çekim gücü bütünüyle korunmaktadır. Bu durumun salt rastlantısal olmaktan ziyade, ezgisel seyir içerisinde bir sonraki çekirdeğin başlangıcına doğru daha akıcı ve doğal bir ses köprüsü kurma eğilimine hizmet ettiği düşünülebilmektedir. Kendi başına yalıtılmış birimler gibi değerlendirilebilecek çekirdeklerin, bu tür bağlayıcı mekanizmalar sayesinde birbirine daha rahat tutunduğu ve antifon ezgilerindeki o geniş melodik cümleleri ören, organik bir biçimde kenetlenmiş yapıtaşlarına dönüştüğü görülmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışmada uygulanan ezgi çekirdeği yönteminin, 1. mod antifonlarının melodik yapısını kavramada geleneksel dizisel yaklaşımları destekleyen ve onlara kıyasla daha esnek bir analitik derinlik sunabilen bir potansiyel taşıdığı düşünülmektedir. Bu bağlamda tespit edilen 6 ezgi çekirdeğinin,

yalnızca incelenen antifonlarla sınırlı kalmayıp, farklı türleri de kapsayan daha geniş 1. mod Gregoryen repertuvarının da sistematik bir biçimde incelenebilmesi adına işlevsel bir analitik altyapı oluşturabileceği öngörülmektedir.

Merkezi Seslerin Varlığı

Bu çalışmanın bulguları değerlendirildiğinde, incelenen repertuvarın melodik inşasında öne çıkan en temel unsurun, "ezgi çekirdekleri" olarak tanımladığımız yapı taşlarının varlığı ve bu yapıların birbirleriyle kurduğu organik ilişkiler ağı olduğu görülmektedir. Analiz sürecinde tespit edilen ve kategorize edilen ezgi çekirdekleri, melodinin yapısal iskeletini oluşturmakla birlikte, bu çalışmanın asıl odaklandığı nokta söz konusu çekirdeklerin isimlendirilme veya sınıflandırılma biçimleri değildir.

Literatürdeki farklı analitik yaklaşımlar veya gelecekte yapılacak olan benzer çalışmalar, burada tespit edilen melodik yapıları farklı sayılarla, farklı terminolojilerle, farklı uzunluklarla adlandırabilir veya daha makro/mikro ölçeklerde farklı gruplamalara tabi tutabilir (Bkz. Görsel 85). Ancak terminolojik veya tasnifsel nitelikteki bu olası farklılıklar, ortadaki somut müzikal gerçeği değiştirmemektedir: İlgili eserler, belirli odak sesler etrafında kümelenmiş, sınırları ve hareket yönleri belirgin melodik yapıların varlığına dayanmaktadır.

Bu yapıların en belirgin özelliği, izole parçalar olarak kalmamaları, aksine ardışık bir eklemlenme prensibiyle birbirlerine bağlanarak yapısal bütünlüğü olan bir form inşa etmeleridir. Her bir ezgi çekirdeği, kendinden öncekini tamamlayan ve kendinden sonrakine zemin hazırlayan bir işlev görerek melodik akışı sağlamaktadır. Dolayısıyla, araştırmacının bu çekirdekleri nasıl etiketlediğinden bağımsız olarak, belirli ses merkezleri etrafında oluşan ve birbirine eklemlenerek bütünü var eden bu modüler mimari, sistemin değişmez gerçeğidir.

Analitik sınıflandırmadaki değişkenliğin, bahsi geçen bu temel yapısal işleyişi ve nihai sonucu etkilemediğini somut olarak ortaya koymak gerekmektedir.

Kelime Bütünlüğü

Bu çalışmada tespit edilen ezgi çekirdeklerinin sınırlarının belirlenmesi ve birbirlerine eklemlenme biçimleri değerlendirilirken tartışılması gereken bir diğer kritik husus, analize yön veren "kelime bütünlüğü" ilkesidir. Ezgi çekirdekleri

belirlenirken salt işitsel veya soyut müzikal motifler aranmamış; melodik yapı, ilahinin temel varoluş amacı olan "litürjik metin" üzerinden okunmuştur. Çalışmada "kelime bütünlüğü" olarak kavramsallaştırılan bu yaklaşım, analitik çerçevenin tutarlılığını sağlayan en temel parametre olmuştur.

Gregoryen ilahilerinin (özellikle analiz edilen Mod 1 antifonlarının) salt müzikal kaygılarla değil, Hristiyan litürjisindeki metni taşımak, vurgulamak ve ibadetin ciddiyetine hizmet etmek üzere tasarlanmış formlar olması, analizin odağını doğrudan belirlemektedir. Bu bağlamda, ezgi çekirdeklerinin hiçbir şekilde bir kelimeyi ikiye bölmemesi, yani bir kelimenin heceleri arasına iki farklı ezgi çekirdeğinin girmemesi yöntemsel bir keyfiyet değil, doğrudan repertuvarın doğasından kaynaklanan bir zorunluluktur. Müzikal ifadelerin sözdizimsel anlam birimleriyle eşzamanlı olarak başlayıp bitmesi, melodinin metne ne derece tabi olduğunu açıkça göstermektedir.

Bu durum, ezgi çekirdekleri modelinin sadece soyut bir nota dizisi kümelemesi olmadığını kanıtlamaktadır. Aksine bu model; rastgele melodik parçaları değil, doğrudan kelimelerin anlamsal sınırlarıyla örtüşen, metnin duraklarında (nefes yerlerinde) şekillenen yapısal iskeletleri deşifre etmektedir. Eğer müzikal motifler kelime bütünlüğü ilkesi göz ardı edilerek sadece seslerin matematiksel ardışıklığı veya melodik kontur üzerinden analiz edilseydi, litürjik bağlamdan tamamen kopuk, işlevsiz ve yapay çekirdekler tanımlanmış olurdu.

Modun Müzikal DNA'sı

Bu çalışmada benimsenen "ezgi çekirdekleri" analizi yönteminin en temel katkısı, geleneksel dizisel mod tanımlamalarının ötesine geçerek, modun bizzat melodik hareketler üzerinden çok daha net ve somut bir biçimde tanımlanabilmesini sağlamasıdır. Klasik teori yaklaşımlarında Mod 1 (Doryen) ve genel olarak Gregoryen modları genellikle ambitus, finalis ve repercussio (tenor) gibi sabit yapısal noktalar ile statik dizi (gam) kavramları üzerinden açıklanma eğilimindedir. Ancak sadece diziye ve nota ardışıklığına odaklanan bu teorik çerçeve, antifonların icrasındaki karakteristik melodik davranışları tam anlamıyla kavramada yetersiz kalabilmektedir. Ezgi çekirdekleri modeli ise, modu salt soyut bir ses dizisi olmaktan çıkarıp, aktif motifler ve tipik melodik çekirdekler bütünü olarak ele almaktadır. Bu

yöntem sayesinde, notasyona bakıldığında ardışık ses kümelerinden ziyade, modun kimliğini inşa eden yapıtaşları görsel ve işitsel olarak net bir biçimde tespit edilebilmekte; modun yapısal işleyişi ve "müzikal DNA'sı" çok daha şeffaf, anlaşılır ve analitik olarak kanıtlanabilir bir zemine oturmaktadır.

F Ç'nin "Ek Çekirdek" Niteliği ve İleriye Dönük Bir Modelleme Önerisi

Bu çalışmada F Ç, uygulanan yöntemin tutarlılığını koruma gerekçesiyle her koşulda bağımsız bir çekirdek olarak sınıflandırılmıştır. Ancak Bölüm 3.1'de detaylandırılmış olan yapısal özellikleri, F Ç'nin çekirdekler arasında istisnai bir konumda durduğunu göstermektedir: Merkez sesi Fa, D Ç1'in tanımlayıcı sesiyle; tanımlayıcı sesi La ise A Ç'nin merkez sesiyle örtüşmektedir. Bir başka deyişle F Ç, repertuvarın iki baskın yapısını (Re merkezli ve La merkezli çekirdekleri) birbirine bağlayan "dikiş" hattı üzerinde konumlanır. Bu ortak-ses dokusu, F Ç'yi kendi başına kararlı bir merkez kuran diğer çekirdeklerden ayırarak, onu doğası gereği bağlayıcı (köprü) bir yapı hâline getirmektedir.

Bu özellik, F Ç'nin gelecekteki çalışmalarda tam özerk bir çekirdek yerine bir "ek çekirdek" olarak yeniden kavramsallaştırılması olasılığını gündeme getirmektedir. Ezgi çekirdekleri modelinin temelinde yer alan eklemleme ilkesi, bir makamın eş-düzey çekirdeklerin yan yana gelmesiyle kurulduğunu öngörür. Ek çekirdek kavramı ise bu ilkeye bir alt kademe eklemeyi önerir: Kendi başına bağımsız bir analitik birim oluşturmak yerine, tanımlayıcı seslerini paylaştığı komşu bir ana çekirdeğe bir uzantı ya da renklendirici katman olarak iliştilen çekirdek. Bu çerçevede F Ç, ezgisel akışta kendisinden önce gelen A Ç1'in bir devamı ya da kendisinden sonra gelen D Ç1'in bir hazırlayıcısı olarak, bağımsız bir birim yerine bağlı bir ek çekirdek biçiminde okunabilir (bkz. Görsel 85).

Nitekim bu çalışmanın bulguları, çekirdekler arasında böyle bir kademelenmenin izlerini zaten taşımaktadır. A Ç2 ve G Ç'nin yalnızca iç bölümlerde, D Ç1'in transpozisyonları olarak yer alması, tüm çekirdeklerin ezgisel dokuda eşdeğer yapısal ağırlık taşımadığını göstermektedir. F Ç'nin köprü davranışı da bu rol farklılaşmasının bir başka görünümüdür ve ek çekirdek kavramına doğal bir zemin hazırlamaktadır.

Böyle bir modellemenin önündeki asıl güçlük, bu çalışmada F Ç'nin bağımsız tutulmasının başlıca gerekçesiyle aynıdır: F Ç'nin ne zaman bağımsız bir çekirdek, ne zaman bir ek çekirdek olarak değerlendirileceğinin nesnel bir ölçüte bağlanması gerekir. İleriye dönük bir çalışma bu ölçütü, örneğin F Ç'nin kendine ait bir kararlı duruş (merkez üzerinde çözülme) sergileyip sergilemediği, her iki yanında ortak ses paylaştığı ana çekirdeklerle çevrili olup olmadığı ve ezgisel yönelimin geçişsel mi yoksa durağan mı olduğu gibi gözlemlenebilir davranışlar üzerinden tanımlayabilir. Bu ölçütler geliştirildiğinde, mevcut çalışmanın tutarlılık uğruna bilinçli olarak dışarıda bıraktığı bu ayırım işler hâle gelecek ve ek çekirdek kavramı, Mod 1 ezgisel ağının daha ince katmanlı bir çözümlemesine olanak tanıyacaktır.

Nitekim bu bakış açısının yalnızca F Ç ile sınırlı kalmayabileceği düşünülmektedir. Özellikle ezgisel dokuya yoğunlukla iç bölümlerde katkı sağlayan ve komşu yapılarla ortak sesler paylaşan diğer çekirdeklerin de benzer bir ek çekirdek niteliği taşıyıp taşımadığı, ileriye dönük çalışmalarda araştırılmaya değer bir sorudur.

Önemle vurgulanmalıdır ki bu öneri, mevcut çalışmanın bulgularını geçersiz kılmaz. F Ç'nin bağımsız ya da ek çekirdek olarak ele alınması, ezginin La ve Re merkezli ana yapılanmalarını değiştirmemekte; yalnızca Fa sesinin bu iki yapı arasındaki köprü işlevinin analitik gösterim biçimini inceltten bir seçenek sunmaktadır.

Yöntemin Diğer Modlara ve İlahi Türlerine Uygulanabilirliği

Bu çalışmada ezgi çekirdekleri modeli 1. mod antifonlarıyla sınırlı tutulmuş olsa da, yöntemin temelinde yer alan yaklaşım (modal kimliği bir ses dizisi olarak değil, işlevsel ezgi çekirdekleri üzerinden tanımlama ilkesi) belirli bir moda özgü değildir. Dolayısıyla aynı çözümleme, Gregoryen sisteminin diğer modlarına da uygulanabilir. Her modun kendine özgü bir çekirdek envanterine sahip olup olmadığının, bu çekirdeklerin başlangıç ve bitiş davranışlarının ve aralarındaki yapısal akrabalık ilişkilerinin incelenmesi, modların yalnızca finalis ve ambitus üzerinden değil, işlevsel melodik kimlikleri üzerinden karşılaştırılmasına olanak tanıyacak; böylece Gregoryen modal sisteminin bütününe ilişkin çekirdek temelli bir harita oluşturulabilecektir.

Aynı yaklaşım, antifon dışındaki ilahi türlerine de genişletilebilir. Bununla birlikte, responsorium veya alleluia gibi daha melizmatik türlerde metin-ezgi ilişkisinin farklı

işlediği ve bu çalışmada belirleyici olan "kelime bütünlüğü" ilkesinin yeniden değerlendirilmesi gerekebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yönüyle yöntemin farklı türlere uygulanması, yalnızca bulguların kapsamını genişletmekle kalmayıp modelin sınırlarını ve uyarlanabilirliğini de sınavan verimli bir araştırma alanı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Apel, W. (1990). *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bayraktarkatal, E. ve Güray, C. (2023). Proposing a Makâm Model Based on Melodic Nuclei: Examples from the Hüseynî and Uşşâk Families. *Analytical Approaches to World Music*, 11/1, s.1-45. <https://journal.iftawm.org/previous/2023-volume-11-no-1/bayraktarkatal-and-guray/>
- Güray, C. (2023). Hüseynî'den doğan makamlar. C. Güray, N. O. Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz ve N. Şahin (Ed.), *Türk müziği: Ezgisel organizasyonlar ve makamlar* (Cilt 2, s. 23-31) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Hiley, D. (1993). *Western plainchant: A handbook*. Oxford: Clarendon Press.
- Hucke, H. (1980). Toward a new historical view of Gregorian chant. *Journal of the American Musicological Society*, 33/3, s.437-467. <https://doi.org/10.2307/831302>
- Liber Usualis. (1924) Solesman in modern notation.
- Porterfield, R. (2014). *Melodic function and modal process in Gregorian chant* (Doktora Tezi). City University of New York. ABD.
- Powers, H. S., Wiering, F., Porter, J. ve diğerleri. (2001). Mode. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>
- Treitler, L. (2003). *With voice and pen: Coming to know medieval song and how it was made*. Oxford: Oxford University Press.
- Werner, E. (1959). *The sacred bridge: The interdependence of liturgy and music in synagogue and church during the first millennium*. New York: Columbia University Press.
- Wiering, F. (2001). *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*. New York: Routledge.

Winston, J. E. (1999). *Describing Species: Practical Taxonomic Procedure for Biologists*. New York: Columbia University Press.

EKLER

EK 1. Birinci Mod Antifonlarının Ezgi Çekirdekleri Analizleri

Ek 1.1. *Ab insurgentibus* (Liber Usualis, 1924, s.519)

1. Ant.
1. f
(ré-la)

Ab insur-génti-bus in me: * lí-be-ra me, Dómi-

A Ç1 G Ç D Ç1

ne, qui- a occu-pa-vé-runt á- nimam mé- am.

F Ç D Ç1

M

Ek 1.2. *Ad Jesum autem* (Liber Usualis, 1924, s.1182)

Ad Magnif. Ant. 1. f (ré-la)

Ad Jé-sum autem cum ve-nís- sent, * ut vi-dé-

runt é- um jam mór- tu- um, non fre-gé-runt é-jus crú- ra :

sed ú-nus mí- li- tum lánce- a lá- tus é- jus a-

pé- ru- it, et contí- nu- o ex-í-vit sánguís et áqua.

M → M →

← M → ← M

M → ← M ← M

→ ← T → → ←

D Ç1 A Ç1 A Ç2

A Ç1 D Ç2

D Ç1 F Ç A Ç2 A Ç1

F Ç D Ç2

Ek 1.3. *Admoniti Magi* (Liber Usualis, 1924, s.366)

Ad Magnif.
Ant. 1. D 2
(ré-la)

Amá-vit é- um Dómi- nus, * et or-ná-
vit -é- um : stó-lam gló-ri- ae ín-du- it é- um,
et ad pórtas pa-ra-dí- si co-ro-ná-vit é- um.

Labels and markings:
- Green brackets: D Ç1
- Orange bracket: F Ç
- Red bracket: G Ç
- Black arrows and 'M' above the staves.

Ek 1.4. Ait latro (Liber Usualis, 1924, s.528)

3. Ant.
1. f
(ré-là)

A- it lătro ad latrò-nem : * Nos quidem digna

făctis re- cí- pimus, hic autem quid fé-cit? Memento

mé- i Dó-mi-ne, dum vé- ne- ris in ré-gnum tú- um.

Ek 1.5. *Amavit eum Dominus* (Liber Usualis, 1924, s.871)

Ad Magnif.
Ant. 1. D 2
(ré-la)

Amá-vit é- um Dómi- nus, * et or-ná-
vit -é- um : stó-lam gló-ri- ae ín-du- it é- um,
et ad pórtas pa-ra-dí- si co-ro-ná-vit é- um.

Harmonic analysis labels: D Ç1, D Ç1, D Ç1, F Ç, D Ç1, F Ç, D Ç1, D Ç1, G Ç, D Ç2.

Ek 1.6. *Amen dico vobis quia non* (Liber Usualis, 1924, s.804)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(ré-la)

Amen dí-co vó-bis : * qui- a non praeter-

í-bit gé-ne-rá-ti-o hæc, donec ómni- a fí- ant :

caé-lum et tér-ra trans-í-bunt, vérba autem

mé-a non transí-bunt, dí-cit Dóminus.

Ek 1.7. *Angeli, Archangeli* (Liber Usualis, 1924, s.1355)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(*rit-la*)

Ange-li, * Archán-ge-li, Thró-ni et
Do-mi-na-ti-ó-nes, Princi-pá-tus et Pot-e-stá-tes. Vir-tú-tes : Ché-ru-bim atque Sé-raphim :
Patri-árchae et Pro-phé-tae : sáncti lé-gis Do-ctó-res,
A-pó-sto-li ó-mnes : Chrí-sti Márty-res, sáncti
Con-fessó-res, Vírgi-nes Dó-mi-ni, A-nacho-ri-tae, Sancti-que ó-mnes, intercéd-di-te pro nó-bis.

Ek 1.8. *Apertis thesauris* (Liber Usualis, 1924, s.354)

3. Ant.
1. g²
(ré-la)

Apértis the-sáuris sú-is * ob- tu-lé- runt

F Ç *F Ç* *D Ç2* *A Ç2*

T → T → → ←

Má- gi Dó- mi- no áu- rum, thus et mýrrham, al- le-

A Ç2 *F Ç* *D Ç1*

lú- ia.

Ek 1.9. *Archangelus Gabriel* (Liber Usualis, 1924, s.1128)

Ant.
1. D
(ré-la)

Archán-ge-lus Gábri-el *á-it ad Ma-rí-am:

Non é-rit impos-sí-bi-le a-pud Dé-um omne vér-bum.

Dí-xit autem Ma-rí-a: Ec-ce ancíl-la Dómi-ni,

fí-at mí-hi se-cúndum vér-bum tú-um. Et dis-céssit

ab é-a Ange-lus.

Ek 1.10. *Arguebat Herodem* (Liber Usualis, 1924, s.1300)

4. Ant.
1. D
(ré-la)

Argu- é-bat * He-ró-dem Jo-án-nes
D Ç1

propter He-ro-dí- a- dem, quam tú-le- rat frátri sú-
D Ç1 D Ç1 D Ç1

o Phi-líp-po u- xó-rem.
D Ç1

Ek 1.11. *Assumpsit Jesus Petrum* (Liber Usualis, 1924, s.1273)

1. Ant.
1. g
(ré-la)

Assumpsit Jé- sus * Pétrum, et Ja-có- bum,

et Jo- ánnem frátrem é- jus, et dú-xit é- os in món-tem

excél-sum se- ór- sum, et transfi-gu-rá-tus est an- te

é- os.

Ek 1.12. At Jesus conversus (Liber Usualis, 1924, s.803)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(ré-la)

At Jé- sus convér- sus, et ví- dens é- am,

dí- xit : Confi- de, fí- li- a : fí- des tú- a te sál- vam fé-

cit, al- le- lú- ia.

Ek 1.13. *Ave Maria ... alleluia* (Liber Usualis, 1924, s.1130, 1342)

2. Ant.
1. g
(ré-la)

Ave Ma-rí- a, * grá-ti- a plé- na : Dómi-
nus té-cum : be-ne-dícta tu † in mu-li- é-ri-bus.

Annotations: A Ç1, F Ç, F Ç, D Ç2, F Ç, D Ç1

Ek 1.14. *Beata es Virgo Maria, Dei* (Liber Usualis, 1924, s.1339)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

The musical score is written on five staves. The first staff begins with the tempo 'Ad Magnif.' and the antiphonal instruction 'Ant. 1. D (ré-la)'. The melody is in G-clef and 7/8 time. The lyrics are: 'Be-á-ta es * Vírgo Ma-rí-a, Dé-i Gé-ni-'. Below the first staff, there are three green brackets labeled 'D Ç1' under 'Be-á-ta', 'es * Vírgo', and 'Ma-rí-a'. Above the staff, there are three black arrows: a right arrow above 'Be-á-ta', a right arrow labeled 'T' above 'es * Vírgo', and a right arrow labeled 'M' above 'Ma-rí-a'. The second staff continues the melody with lyrics: 'trix, quae cre-di-dí-sti Dómi-no : per-fé-cta sunt in te'. Below this staff, there are three blue brackets labeled 'A Ç2' under 'trix,', 'Dómi-no :', and 'per-fé-cta sunt in te'. Above the staff, there are three black arrows: a right arrow labeled 'M' above 'trix,', a left arrow labeled 'M' above 'Dómi-no :', and a right arrow labeled 'M' above 'per-fé-cta sunt in te'. The third staff has lyrics: 'quae dí-cta sunt tí-bi : intercé-de pro nó-bis'. Below this staff, there are three brackets: an orange bracket labeled 'F Ç' under 'quae', a green bracket labeled 'D Ç2' under 'dí-cta sunt', and a blue bracket labeled 'A Ç1' under 'intercé-de pro nó-bis'. Above the staff, there is a black arrow labeled 'T' above 'quae' and a black arrow above 'intercé-de'. The fourth staff has lyrics: 'ad Dó-mi-num Dé-um nó-strum.'. Below this staff, there are two brackets: an orange bracket labeled 'F Ç' under 'ad Dó-mi-num' and a green bracket labeled 'D Ç2' under 'Dé-um nó-strum.'. Above the staff, there are two black arrows: a right arrow above 'ad Dó-mi-num' and a left arrow above 'Dé-um nó-strum.'.

Be-á-ta es * Vírgo Ma-rí-a, Dé-i Gé-ni-
trix, quae cre-di-dí-sti Dómi-no : per-fé-cta sunt in te
quae dí-cta sunt tí-bi : intercé-de pro nó-bis
ad Dó-mi-num Dé-um nó-strum.

Ek 1.15. *Beati pacifici* (Liber Usualis, 1924, s.806)

4. Ant.
1. f
(ré-la)

Be- á- ti pa-cí- fi- ci,* be- á-ti mún-do cór-de :

quó- ní- am í- psi Dé- um vi- dé-bunt.

Ek 1.16. *Canite tuba* (Liber Usualis, 1924, s.265)

1. Ant.
1. g
(ré-la)

Cá-ni-te tú-ba * in Sí-on, qui-a

pro-pe est dí-es Dó-mi-ni : ecce vé-ni-

et ad salvándum nos, al-le-lú-ia, alle-lú-ia.

Ek 1.17. *Cantantibus organis* (Liber Usualis, 1924, s.1379)

1. Ant.
1. g
(ré-la)

Cantanti-bus ór-ga-nis, * Cae-ci-li-a

Dómi-no de-cantá-bat dí-cens : Fí-at cor mé-um im-

ma-cu-lá-tum, ut non confúndar.

Ek 1.18. *Coenantibus autem* (Liber Usualis, 1924, s.1439)

1. f
(ré-la)

Coenán-ti-bus au- tem, * accé-pit Jé-sus pá-

nem, be-ne-dí-xit ac fré- git, dé-dit di-scí- pu-lis sú- is.

A Ç1 A Ç2 F Ç

F Ç D Ç1 D Ç1

T M

Ek 1.19. *Colligite primum* (Liber Usualis, 1924, s.371)

Ad Magnif.
Ant. 1 g
(ré-la)

Col- lí- gi- te * pri- mum zi- zá- ni- a,
et al- li- gá- te é- a in fascí- cu- los ad combu- réndum :
trí- ti- cum autém congre- gá- te in hór- re- um mé-
um, dí- cit Dómi- nus.

Ek 1.20. *Corpora sanctorum* (Liber Usualis, 1924, s.845)

3. Ant.
1. f
(*ré-la*)

Córpo- ra Sanctó- rum * in pá- ce se-púl- ta

sunt : et ví-vent nó-mi- na e- ó- rum in ae- ténum.

AÇ1 FÇ DÇ1

FÇ DÇ1 DÇ1

T →

← M M →

Ek 1.21. *Cum accepisset acetum* (Liber Usualis, 1924, s.1439)

1. f
(ré-la)

Cum acce- píset a-cé- tum, * dí-xit : Consummá-
tum est, et incli-ná- to cá- pi-te, trá- di-dit spí- ri-tum.

Ek 1.22. *Cum pervenisset* (Liber Usualis, 1924, s.1047)

Ad Magnif. Ant. 1. D (re-la)

Cum perve- nís- set * be- á- tus André-
 as ad ló-cum u-bi crux pa- rá- ta é- rat, ex-cla-
 má-vit et dí- xit: O bó- na crux, dí- u de- si-de- rá-
 ta, et jam con-cu-piscénti á-nimo praepa- rá- ta :
 se-cú- rus et gáu- dens vé-ni- o ad te : i- ta et tu
 ex-súl- tans suscí- pi- as me, discí- pu- lum é-
 jus qui pe- pén- dit in te.

Annotations: M, T, FÇ, DÇ1, AÇ1, AÇ2, DÇ2

Ek 1.23. *Dabit ei Dominus* (Liber Usualis, 1924, s.1130)

4. Ant.
1. f
(*rel-la*)

Dá-bit é- i Dómi- nus * sé- dem Dá- vid pá-
tris é- jus, et regná- bit in ae- rnum.

A Ç1 G Ç D Ç2

←M T →

Ek 1.24. *Dedisti Domine* (Liber Usualis, 1924, s.1382)

Ant.
1. *(ré-la)*

De-dí-sti Dómi-ne, ha-bi-tá-cu-lum * Márty-ri tú-

o Clemén-ti in má-ri, in mó-dum témpli mar-mó-re-

i; Angé-li-cis má-ni-bus praepa-rá-tum : í-ter

praebens pó-pu-lo tér-rae, ut e-nár-rent mi-ra-

bí-li-a tú-a.

Ek 1.25. *Deficiente vino* (Liber Usualis, 1924, s.368)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(*rit-la*)

De- fi- ci- énte ví- no, * jú-sit Jé- sus im-
plé- ri hý-dri- as áqua, quae in ví- num con-vér- sa
est, al-le- lú- ia.

M →
← M → ← M → T → T →
AÇ1 AÇ2
DÇ2 AÇ2 DÇ2
DÇ1

Ek 1.26. *Diffusa est* (Liber Usualis, 1924, s.279)

3. Ant.
1. a²
(ré-la)

The image shows a musical score for the Antiphona 3. The first line of music is in treble clef and contains the lyrics "Dif-fú-sa est grá-ti-a * in lá-bi-is tú-is, pro-". Below the lyrics, there are four colored brackets: two orange brackets labeled "FÇ" under "Dif-fú-sa" and "est", and two green brackets labeled "DÇ1" under "in lá-bi-is" and "tú-is". Above the first line, there are four black arrows: two pointing right and two pointing left, alternating. The second line of music continues the melody with the lyrics "ptér-e- a be- ne-dí-xit te Dé- us in æ- térum.". Below the lyrics, there are four green brackets labeled "DÇ2" under "ptér-e-", "be- ne-dí-xit", "Dé- us", and "in æ- térum.". Above the second line, there are two black arrows: one pointing left labeled "M" and one pointing right labeled "T".

Dif-fú-sa est grá-ti-a * in lá-bi-is tú-is, pro-
ptér-e- a be- ne-dí-xit te Dé- us in æ- térum.

Ek 1.27. *Domine quinque talenta* (Liber Usualis, 1924, s.885)

1. Ant.
1. g 2
(*ri-la*)

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. It contains the lyrics "Dómi- ne, * quinque ta-lén- ta trá-di-dí-sti mí-". Below the lyrics, there are three colored brackets: an orange bracket under "Dómi- ne," labeled "FÇ", a red bracket under "quinque ta-lén- ta" labeled "GÇ", and a green bracket under "trá-di-dí-sti mí-" labeled "DÇ2". Above the staff, there are three arrows: a black arrow pointing right above the first bracket, and two black arrows pointing left above the second and third brackets. The second staff continues the melody with the lyrics "hi : ec- ce á- li- a quin- que su- per-lu-crá-". Below the lyrics, there are four colored brackets: a green bracket under "hi :" labeled "DÇ1", a green bracket under "ec- ce" labeled "DÇ1", an orange bracket under "á- li- a" labeled "FÇ", an orange bracket under "quin- que" labeled "FÇ", and a green bracket under "su- per-lu-crá-" labeled "DÇ2". The third staff begins with a black arrow pointing left labeled "M" above it, followed by the lyrics "tus sum." and a green bracket below it.

Dómi- ne, * quinque ta-lén- ta trá-di-dí-sti mí-.

hi : ec- ce á- li- a quin- que su- per-lu-crá-

tus sum.

Ek 1.28. *Domine salva nos* (Liber Usualis, 1924, s.371)

Ad Magnif.
Ant. 1. g 2
(*rit-ia*)

Dómi- ne, * sálva nos, per- í-mus : ímpe-
ra. et fac Dé- us tranquil-li- tá- tem.

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Ad Magnif.' and 'Ant. 1. g 2' with the instruction '(rit-ia)'. The lyrics 'Dómi- ne, * sálva nos, per- í-mus : ímpe-' are written below the first staff. Below the lyrics, there are four colored brackets: two orange brackets labeled 'FÇ' under 'Dómi-' and 'ne', and two green brackets labeled 'DÇ1' under 'per-' and 'í-mus'. Above the first staff, there is a black arrow pointing left labeled 'T'. The second staff continues the melody with the lyrics 'ra. et fac Dé- us tranquil-li- tá- tem.' Below the lyrics, there are two green brackets labeled 'DÇ1' under 'ra.' and 'DÇ2' under 'et fac Dé- us tranquil-li- tá- tem.'. Above the second staff, there are three black arrows: one pointing right, one pointing left, and one pointing right labeled 'M'.

Ek 1.29. *Domine si tu vis* (Liber Usualis, 1924, s.370)

Ad Magníf.
Ant. 1. g 2
(ré-lá)

Dómi- ne, * si tu vis, pó-tes me mundá-

re : et á- it Jé-sus : Vó-lo, mun- dá-re.

Ek 1.30. *Dominus veniet* (Liber Usualis, 1924, s.266)

4. Ant.
1. f
(*rit-fa*)

The musical score is written on five staves. The first staff contains the lyrics 'Dó-mi-nus vé-ni- et, * occúr-ri-te íl-li, di-cén-'. The second staff contains 'tes : Má-gnum prin-cí-pi- um, et régni é- jus non é-'. The third staff contains 'rit fí-nis : Dé- us, fórtis, domi-ná- tor, prin-ceps pá-'. The fourth staff contains 'cis, alle-lú-ia, alle- lú- ia.' The fifth staff is empty. The score is annotated with various musical analysis symbols: blue brackets labeled 'A Ç1' and 'A Ç2' under the first two staves; green brackets labeled 'D Ç1' under the first staff and 'D Ç2' under the third staff; orange brackets labeled 'F Ç' under the second staff; and black arrows labeled 'M', 'T', and 'T' indicating melodic movement. The first staff also has a green bracket labeled 'D Ç1' under the last three notes.

Dó-mi-nus vé-ni- et, * occúr-ri-te íl-li, di-cén-
tes : Má-gnum prin-cí-pi- um, et régni é- jus non é-
rit fí-nis : Dé- us, fórtis, domi-ná- tor, prin-ceps pá-
cis, alle-lú-ia, alle- lú- ia.

Ek 1.31. *Domus mea* (Liber Usualis, 1924, s.933)

9. Ant.
1. D 2
(ré-la)

M → T →

Dómus mé- a, * dó- mus o-ra-ti- ó- nis

D Ç2 *F Ç* *D Ç2*

vo- cá-bi-tur.

Ek 1.32. *Dum conturbata* (Liber Usualis, 1924, s. 529)

4. Ant.
1. f
(*ré-la*)

Dum contur-bá-ta fú-e-rit * á-ni-ma mé-a Dó-

mi-ne, mí-se-ri-córdi-ae mé-mor é-ris.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. The first staff is in 4/4 time, marked 'Ant.' and '1. f' (first voice). The lyrics are 'Dum contur-bá-ta fú-e-rit * á-ni-ma mé-a Dó-'. Below the staff, there are two color-coded brackets: a blue bracket under 'Dum contur-bá-ta fú-e-rit' labeled 'A Ç1', and a red bracket under 'á-ni-ma mé-a' labeled 'G Ç'. A black arrow labeled 'M' points to the right above the staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'mi-ne, mí-se-ri-córdi-ae mé-mor é-ris.'. Below this staff, there are three color-coded brackets: a green bracket under 'mi-ne' labeled 'D Ç1', an orange bracket under 'mí-se-ri-córdi-ae' labeled 'F Ç', and a green bracket under 'mé-mor é-ris.' labeled 'D Ç1'. Two black arrows, one pointing right and one pointing left, are positioned above the staff between the two lines of music.

Ek 1.33. *Dum esset summus pontifex* (Liber Usualis, 1924, s.872)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(ré-la)

Dum és-set Súmmus Pónti- fex, * ter- ré-na

← M ← M T →

non mé- tu- it : sed ad caelést- a ré-gna glo-ri- ó- sus

mi-grá- vit.

Ek 1.34. *Ecce crucem Domini* (Liber Usualis, 1924, s.1162)

3. Ant.
1. f
(ré-la)

← T

Ecce Crú-cem Dó-mi-ni, * fú-gi-te pár-

$D\zeta 2$ $D\zeta 1$ $F\zeta$

T → M → M →

tes advér-sae : ví-cit lé-ó de trí-bu Jú-da,

$D\zeta 2$ $D\zeta 2$

T →

rá-dix Dá-vid, al-le-lú-ia.

$D\zeta 2$ $D\zeta 1$

Ek 1.35. *Ecce in nubibus* (Liber Usualis, 1924, s.251)

1. Ant.
1. g
(re-la)

M → → ← ← M

Ec-ce in nú-bi-bus caé-li * Dó-mi-nus vé-ni-

D Ç2 F Ç F Ç

T →

et, cum pot-está-te má-gna, al-le-lú-ia.

D Ç2 D Ç1

Ek 1.36. *Ecce levavit* (Liber Usualis, 1924, s.1392)

4. Ant.
1. f
'ré-la)

The musical score is written on three staves. Above the first staff, there are two arrows pointing towards each other and a 'T' with an arrow pointing right. Below the first staff, the lyrics 'Ecce le-vá-vit * ad gén-tes má-num sú- am,' are written. Underneath the lyrics, there are three colored brackets: a green one labeled 'D Ç2' under 'le-vá-vit', a green one labeled 'D Ç1' under 'ad gén-tes', and an orange one labeled 'F Ç' under 'má-num sú- am,'. The second staff has a 'T' with an arrow pointing right above it. Below the second staff, the lyrics 'et ad pó- pu-los ex-altá-vit sígnum Dómi- ni, ut fú- ge-' are written. Underneath the lyrics, there are four colored brackets: two blue ones labeled 'A Ç2' under 'pó- pu-los' and 'ex-altá-vit', a green one labeled 'D Ç1' under 'sígnum Dómi- ni,', and an orange one labeled 'F Ç' under 'ut fú- ge-'. The third staff has a 'T' with an arrow pointing right and an 'M' with an arrow pointing left above it. Below the third staff, the lyrics 'rent pár- tes † advér-sae, al-le- lú- ia.' are written. Underneath the lyrics, there is a green bracket labeled 'D Ç2' under 'al-le- lú- ia.'. The first staff also has a '7' above the first few notes.

Ecce le-vá-vit * ad gén-tes má-num sú- am,

et ad pó- pu-los ex-altá-vit sígnum Dómi- ni, ut fú- ge-

rent pár- tes † advér-sae, al-le- lú- ia.

Ek 1.37. *Ecce veniet desideratus* (Liber Usualis, 1924, s.265)

2. Ant.
1. f
(*re-la*)

Ecce vé-ni- et * de- si-de- rá- tus cúnctis génti-

bus : et replé-bi-tur gló-ri- a dómus Dómi-ni, alle-

lú- ia.

Ek 1.38. *Erat Pater ejus* (Liber Usualis, 1924, s.359)

5. Ant.
1. f
(*re-la*)

E-rat Pá-ter é-jus * et Má-ter mi-rán-

tes su-per his quae di-ce-bán-tur de íl-lo.

Ek 1.39. *Erunt prava* (Liber Usualis, 1924, s.266)

3. Ant.
4. g
(re-la)

E-runt prá- va * in di-récta, et áspe-

ra in ví- as plá-nas : vé-ni Dómi-ne, et nó-li tardá-

re, alle- lú- ia.

Ek 1.40. *Estote fortes in bello* (Liber Usualis, 1924, s.811)

Ad Magnif.
Ant. 1. g²
(ré-la)

Estó-te fór-tes in bél-lo, * et pu-gná-
te cum an-tíquo ser-pén-te : et ac-ci-pi-é-tis
ré-gnum ae-tér-num, † al-le-lú-ia.

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Colored brackets and labels are placed under the lyrics to indicate musical intervals: orange brackets labeled 'FÇ' (Fourth) and green brackets labeled 'DÇ1' (Second) are under 'Estó-te' and 'fór-tes' respectively. A blue bracket labeled 'AÇ2' (Sixth) is under 'in bél-lo'. A black arrow labeled 'M' (Major) points to the note 'lo'. The second staff continues the melody with lyrics 'te cum an-tíquo ser-pén-te : et ac-ci-pi-é-tis'. A blue bracket labeled 'AÇ2' is under 'an-tíquo', and an orange bracket labeled 'FÇ' is under 'et ac-ci-pi-é-tis'. The third staff concludes the phrase with 'ré-gnum ae-tér-num, † al-le-lú-ia.' and features two green brackets labeled 'DÇ1' under 'ae-tér-num' and 'al-le-lú-ia.'.

Ek 1.41. *Et omnes Angeli* (Liber Usualis, 1924, s.1360)

2. Ant.
1. f
(ré-la)

M →

Et ómnes Ange- li * stá-bant in cir-cú- i- tu

A Ç1 A Ç2

thró- ni, et ce- ci-dé- runt in conspé-ctu thró- ni

F Ç F Ç

T → T → → ←

in fá- ci- es sú- as, et ad-o- ra-vé- runt Dé- um.

D Ç1 D Ç2

Ek 1.42. *Euge serve bone* (Liber Usualis, 1924, s.872)

Ant. 1. (ré-la)

M →

Eu- ge, * sêrve bó-ne et fi-dé- lis, qui- a

→ ← → ←

in páuca fu- í-sti fi- dé- lis, supra múlta te -con-

→ ←

stí-tu- am, dí-cit Dómi-nus.

D Ç1 D Ç1 F Ç D Ç1 D Ç1 F Ç D Ç1 D Ç1 D Ç1 D Ç2

Ek 1.43. *Euge serve bone, in modico* (Liber Usualis, 1924, s.885)

2. Ant.
1. f
(*rel. la*)

The image shows a musical score for a chant. The first staff is in treble clef and contains the lyrics "Euge serve bó- ne, * in mó-di-co fi-dé- lis,". Below the staff, there are three color-coded brackets: a blue bracket labeled "A Ç1" under "Euge", a red bracket labeled "G Ç" under "in mó-di-co", and an orange bracket labeled "F Ç" under "fi-dé- lis,". Above the staff, there is a black arrow pointing right labeled "M". The second staff is in treble clef and contains the lyrics "ín-trá in gáudi- um Dó- mi-ni tú- i. :". Below the staff, there are two color-coded brackets: an orange bracket labeled "F Ç" under "ín-trá" and a green bracket labeled "D Ç2" under "Dó- mi-ni". Above the staff, there are two black arrows: one pointing right and one pointing left.

Euge sérve bó- ne, * in mó-di-co fi-dé- lis,

ín-trá in gáudi- um Dó- mi-ni tú- i. :

Ek 1.44. *Ex quo facta est* (Liber Usualis, 1924, s.1235)

5. Ant.
1. f.
(re-la)

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is marked with a '1. f.' (first ending) and a '(re-la)' annotation. Above the staff, there are two arrows: a right-pointing arrow followed by a left-pointing arrow, with a 'T' above the second arrow. The lyrics 'Ex quo fá-cta est * vox sa-lu-ta-ti-ó-nis tú-' are written below the staff. Below the lyrics, there are two horizontal brackets: a green one labeled 'D Ç2' under 'Ex quo fá-cta' and an orange one labeled 'F Ç' under 'est * vox sa-lu-ta-ti-ó-nis tú-'. The second staff continues the melody, marked with a 'T' above the first measure and an 'M' above the last measure. The lyrics 'ae in áu-ri-bus mé-is, exsultá-vit ín-fans, in' are written below. Below the lyrics, there are five horizontal brackets: a green one labeled 'D Ç2' under 'ae', a green one labeled 'D Ç1' under 'in áu-ri-bus', a green one labeled 'D Ç1' under 'mé-is,', a green one labeled 'D Ç1' under 'exsultá-vit', and an orange one labeled 'F Ç' under 'ín-fans, in'. The third staff continues the melody, with the lyrics 'ú-te-ro mé-o, al-le-lú-ia.' written below. Below the lyrics, there are three horizontal brackets: an orange one labeled 'F Ç' under 'ú-te-ro', a green one labeled 'D Ç1' under 'mé-o,', and a green one labeled 'D Ç1' under 'al-le-lú-ia.'.

Ex quo fá-cta est * vox sa-lu-ta-ti-ó-nis tú-

ae in áu-ri-bus mé-is, exsultá-vit ín-fans, in

ú-te-ro mé-o, al-le-lú-ia.

Ek 1.45. *Ex utero senectutis* (Liber Usualis, 1924, s.1201)

3. Ant.
1. f
(ré-la)

Ex ú-te-ro se-nectú- tis * et sté-ri-li Jo-án-
nes ná-tus est, Praecúrsor Dómi-ni.

The image shows a musical score for a chant. The first line is a treble clef staff with a 7/8 time signature. The melody is written in a single line. The lyrics are written below the staff. The second line is a continuation of the melody, also in a treble clef staff. The lyrics continue below. There are several markings on the score: a blue bracket labeled 'A Ç1' under the first line, a red bracket labeled 'G Ç' under the second line, an orange bracket labeled 'F Ç' under the third line, and a green bracket labeled 'D Ç2' under the fourth line. There are also arrows labeled 'M' pointing to specific notes in the first and second lines.

Ek 1.46. *Exi cito in plateas* (Liber Usualis, 1924, s.723)

Ad Magnif.
Ant. 1. a
(re-la)

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of four lines of music. The first line contains the lyrics 'Exi ci-to * in pla-té-ās et ví-cos ci-'. The second line contains 'vi-tá-tis : et páu-pe-res ac dé-bi-les, caé-cos et cláu-'. The third line contains 'dos compél-le intrá-re, ut imple-á-tur, dó-mus mé-'. The fourth line contains 'a, al-le-lú-ia.'. Above the staff, there are various musical markings: 'T' with arrows indicating trills or triplets, and 'M' for a measure rest. Below the staff, there are colored brackets and labels: orange for 'FÇ', green for 'DÇ2' and 'DÇ1', blue for 'AÇ2', and red for 'FÇ'. The lyrics are written in a Gothic script font.

Exi ci-to * in pla-té-ās et ví-cos ci-
vi-tá-tis : et páu-pe-res ac dé-bi-les, caé-cos et cláu-
dos compél-le intrá-re, ut imple-á-tur, dó-mus mé-
a, al-le-lú-ia.

Ek 1.47. *Exsultabunt Domino* (Liber Usualis, 1924, s.983, 1018)



Ek 1.48. *Exsurge Domine* (Liber Usualis, 1924, s.474)

Ant.
1. g
(ré-la)

Exsúrge, Dómi- ne, * ét jú-di-ca cáusam mé- am.

The image shows a musical score for the antiphona 'Exsurge Domine'. The melody is written on a single staff in G-clef. The lyrics are 'Exsúrge, Dómi- ne, * ét jú-di-ca cáusam mé- am.' Below the staff, four pitch contour segments are marked with brackets: 'F Ç' (orange) under 'Exsúrge', 'F Ç' (orange) under 'Dómi- ne', 'D Ç1' (green) under 'ét', and 'B Ç2' (green) under 'jú-di-ca cáusam mé- am.'. Above the staff, three black arrows indicate the melodic direction: a right arrow above 'Exsúrge', a right arrow above 'Dómi- ne', and a left arrow above 'jú-di-ca'.

Ek 1.49. *Exsurgens Joseph* (Liber Usualis, 1924, s.1122)

Ad Magnif.
Ant. 1. g²
(ré-la)

Exsúrgens Jó-seph a sómno, * fé- cit sic-
ut praecé- pit é- i An- ge- lus Dómi- ni, et ac-
cé- pit cón-ju-gem sú- am.

Analysis markings:
 - First line: T (left), T (right), T (right), T (left)
 - Second line: T (left), T (left), M (left), T (right)
 - Third line: T (right), T (left)
 - Phrasing: FÇ (orange), DÇ1 (green), AÇ2 (blue), AÇ2 (blue), DÇ1 (green), DÇ2 (green)

Ek 1.50. *Filiae Jerusalem* (Liber Usualis, 1924, s.837)

Ant.
1.
(ré-la)

Fí-li-ae Je-rú-sa-lem, #ve-ní-te, et vi-dé-

te Mártý-res cum co-ró-nis quí-bus co-ro-ná-

vit é-os Dómi-nus in dí-e sol-emni-tá-

tis et lae-tí-ti-ae, al-le-lú-ia, al-le-

lú-ia.

Ek 1.51. *Fontes et omnia* (Liber Usualis, 1924, s.671)

4. Ant.
1. a 3
(*re-la*)

Fón-tes, * et ómni- a quae mo-vén-tur in áquis,
A Ç1 A Ç2 D Ç2

hýmnum dí- ci-te Dé- o, alle- lú- ia.
D Ç1 F Ç D Ç1 D Ç1

Ek 1.52. *Fulcite me floribus* (Liber Usualis, 1924, s.1316)

5. Ant.
1. f
(ré-la)

Fulcí-te me fló-ri-bus, * sti-pá-tē me má-lis,

qui-a amó-re lán-gue-o.

Ek 1.53. *Germinavit Radix* (Liber Usualis, 1924, s.339)

4. Ant.
1. f
(ré-la)

Germi- ná-vit * rá- dix Jé-ssé, ór-ta est stél-

la ex Já-cob : Vírgo pé-pe-rit Salva-tó-rem : te lau-

dá-mus, Dé- us nó-ster.

Ek 1.54. *Gloria tibi Trinitas* (Liber Usualis, 1924, s.693)

1. Ant.
1. f
(ré-la)

Gló- ri- a * tí- bi Trí- ni- tas aequá- lis, ú-
 na Dé- i- tas, et an- te ómni- a saécu- la, et
 nunc, et in per- pé-tu- um.

Analysis markings: *D Ç1*, *A Ç1*, *A Ç2*, *F Ç*, *A Ç2*, *F Ç*, *F Ç*, *D Ç1*.
 Movement markings: T (Tritone), M (Major), T (Tritone).

Ek 1.55. *Gloriosae Virginis* (Liber Usualis, 1924, s.1302)

Ad Magnif.
Ant. 1. D. 2
(ré-la)

M →

Glo-ri- ó- sae * Virgi- nis Ma- ri- ae ór-
D Ç1 D Ç1 F Ç

tum dignís-si-mum re-co- lá-mus, quae et Ge-ni-trí-
F Ç D Ç1 D Ç1 A Ç1

← M

cis digni-tá-tem obtí- nu- it, et virgi-ná- lem
A Ç1 F Ç D Ç1 D Ç2

pu-di- cí- ti- am non a- mí- sit.
D Ç1 D Ç1

Ek 1.56. *Gratias tibi Deus* (Liber Usualis, 1924, s.689)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

Grá-ti-as * tí-bi Dé-us, grá-ti-

as tí-bi vé-ra et ú-na Trí-ni-

tas: ú-na et súm-ma Dé-i-tas: sán-

cta et ú-na U-ni-tas.

Ek 1.57. *Habebitis autem* (Liber Usualis, 1924, s.1233)

Ant.
1. D 2
(ré-la)

Ha- bé- bi- tis au- tem * hunc dí- em in

mo-numén- tum : et ce- lebrá- bi- tis é- um so- lém-

nem Dó-mi- no in ge-ne-ra-ti- ó-ni-bus vé-stris cúl-

tu sempi-térno.

The musical score is written on a single staff in G-clef, 4/4 time. It includes Latin lyrics and several musical analysis markings: green brackets labeled 'D Ç1' and blue brackets labeled 'A Ç1' and 'A Ç2'. Arrows labeled 'M' and 'T' indicate specific musical features. The lyrics are: 'Ha- bé- bi- tis au- tem * hunc dí- em in mo-numén- tum : et ce- lebrá- bi- tis é- um so- lém- nem Dó-mi- no in ge-ne-ra-ti- ó-ni-bus vé-stris cúl- tu sempi-térno.'

Ek 1.58. *Haec est domus Domini* (Liber Usualis, 1924, s.933)

3. Ant.
1. f
(ré-la)

Haec est dómus Dómi-ni * fír-mi- ter ae-

di- fi- cá- ta : be- ne fundá- ta est supra fírmam pé-

tram.

Annotations: AÇ1, DÇ1, FÇ, DÇ2

Ek 1.59. *Haec est virgo sapiens et una* (Liber Usualis, 1924, s.899)

1. Ant.
1. f
(ré-la)

Haec est Virgo sa-pi-ens, * et ú-na de nú-me-ro

pru-dén-tum.

Ek 1.60. *Haec est virgo sapiens quam* (Liber Usualis, 1924, s.900)

2. Ant.
1. f
(*re-la*)

M → ← M

Haec est Vírgo sá-pi- ens, * quam Dómi-nus

D Ç1 A Ç1

vi-gi- lán-tem in-vé-nit.

F Ç- D Ç1

Ek 1.61. *Hi sunt qui cum mulieribus* (Liber Usualis, 1924, s.327)

Ant.
1. a 3
(ré-la)

Hi sunt * qui cum mu-li-é-ri-bus

non sunt co-inqui-ná-ti: vír-gi-nes e-nim sunt, et se-

quántur A-gnum, quo-cúm-que í-e-rit.

M M

A Ç1 G Ç

F Ç D Ç2 F Ç

T M

D Ç1 D Ç1

Ek 1.62. *Hodie christus natus est* (Liber Usualis, 1924, s.316)

Ad Magnif.
Ant. 1. g 2
(ri-la)

The musical score is written on five staves. The lyrics are in Latin. Below the lyrics, there are various musical analysis markings:
 - Staff 1: "Hó-di- e * Chrí- stus ná-tus est : hó-di-". Markings include "FÇ" (orange) under "Hó-di-", "AÇ1" (blue) under "e * Chrí-", and "M" with an arrow pointing right above the staff.
 - Staff 2: "ē Salvá-tor ap-pá-ru- it: hó-di- ē in térra cá-". Markings include "FÇ" (orange) under "ē", "FÇ" (orange) under "hó-di-", and "M" with an arrow pointing right above the staff.
 - Staff 3: "nunt Ange- li, lae-tán-tur Archánge- li : hó-di-". Markings include "AÇ1" (blue) under "nunt", "AÇ1" (blue) under "lae-tán-tur", and "AÇ2" (blue) under "hó-di-".
 - Staff 4: "e exsúl- tant jú-sti, di-céntes : Gló- ri- a". Markings include "AÇ1" (blue) under "e", "FÇ" (orange) under "di-céntes", and "DÇ1" (green) under "Gló-".
 - Staff 5: "in excél- sis Dé- o, alle- lú- ia.". Markings include "DÇ2" (green) under "in excél-", and "DÇ1" (green) under "alle-".
 - Additionally, there are "M" with arrows pointing right above the first three staves, and a "T" with an arrow pointing right above the fifth staff.

Hó-di- e * Chrí- stus ná-tus est : hó-di-
ē Salvá-tor ap-pá-ru- it: hó-di- ē in térra cá-
nunt Ange- li, lae-tán-tur Archánge- li : hó-di-
e exsúl- tant jú-sti, di-céntes : Gló- ri- a
in excél- sis Dé- o, alle- lú- ia.

Ek 1.63. *Hodie completi sunt* (Liber Usualis, 1924, s.673)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(re-la)

Hó-di- e *com-plé- ti sunt dí- es Pen-te-
 có- stes, al- le- lú- ia : hó- di- e Spí- ri- tus Sán-
 ctus in í- gne discí- pu- lis appá- ru- it, et trí- bu-
 it é- is cha- rí- sma- tum dó- na : mí- sit é- os
 in u- ni- vέρsum mún- dum praedi- cá- re et te- sti- fi- cá-
 ri : qui cre- dí- de- rit, et bap- ti- zá- tus fú- e- rit,
 sál- vus é- rit, al- le- lú- ia.

Ek 1.64. *Hodie egressa est* (Liber Usualis, 1924, s.1056)

Ad Magnif.
Ant. 1, f
(*ré-la*)

The musical score is written on five staves. The first staff begins with the tempo and performance instructions. The lyrics are written below the notes. Color-coded brackets and arrows are used to indicate specific musical features:
 - **Green brackets:** DÇ1 (Hó-di-e), DÇ2 (hó-di-e), DÇ2 (put serpén-tis antí-qui), DÇ1 (al-le-), and a final green bracket under 'lú-ia'.
 - **Blue brackets:** AÇ1 (e-gréssa), AÇ1 (est), AÇ1 (concé-pta), AÇ1 (est), AÇ1 (Ma-rí-a), AÇ1 (hó-di-e), and AÇ2 (con-trí-tum).
 - **Red bracket:** GÇ (vír-ga de ra-).
 - **Orange brackets:** FÇ (sí-ne úl-la peccá-ti lá-be) and FÇ (cá-).
 - **Arrows:** 'M' with a left arrow above the first staff; 'M' with a left arrow above the second staff; 'T' with a right arrow above the second staff; 'T' with a right arrow above the fourth staff; and 'M' with a left arrow above the third staff.

Hó-di-e * e-gréssa est vír-ga de ra-
dí-ce Jé-s-se : hó-di-e sí-ne úl-la peccá-ti lá-be
concé-pta est Ma-rí-a : hó-di-e con-trí-tum
est ab é-a cá-put serpén-tis antí-qui, al-le-
lú-ia.

Ek 1.65. *Hodie Simon Petrus* (Liber Usualis, 1924, s.1222)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

Hó-di-e * Sí-mon Pé-trus ascén-
dit crú-cis pa-tí-bu-lum, al-le-lú-ia : hó-di-e
Cla-vi-cu-lá-ri-us ré-gni, gáu-dens migrá-vit ad
Chrí-stum : hó-di-e Páu-lus Apó-sto-lus, lú-men ór-
bis térrae, in-cli-ná-to cá-pi-te, pro Chrí-sti nó-mi-
ne mar-tý-ri-o co-ro-ná-tus est, al-le-lú-ia.

Ek 1.66. *Ibant parentes Jesu* (Liber Usualis, 1924, s.1123)

1. Ant.
1. a 3
(ré-la)

I- bant * pa- rén- tes Jé-su per ómnes án-nos

in Je- rú-sa- lem, in dí- e sol- émni Páschae.

Ek 1.67. *Immutemur habitu* (Liber Usualis, 1924, s.389)

Ant.
1.
(ré-la)

Immu-té- mur * há- bi- tu, in cí-
ne- re et ci- lí- ci- o : je-ju- né-
mus, et plo- ré- mus an- te Dó-
mi- num : qui- a mul- tum mi- sé-
ri- cors est di- mít- te- re peccá- ta nó-
stra Dé- us nó- ster.

Ek 1.68. *In patientia vestra* (Liber Usualis, 1924, s.806)

5. Ant.
1. g
(ré-la)

M → ← M

In pā-ti-én-ti-a véstra * possi-dé-bi-tis á-

D Ç2 F Ç

→ ←

nimas véstras.

D Ç1

Ek 1.69. *In tua patientia* (Liber Usualis, 1924, s.1059)

Ant.
1.
(*rel-la*)

In tú- a pa-ti-én-ti- a * posse-dí- sti á-ni-
mam tú- am, Lú-ci- a spónsa Chrí-sti : o- dí-sti quae
in mún-do sunt, et cor-ú- scas cum An-ge- lis : sán-gui-
ne própri- o in- imí- cum vi- cí- sti.

Labels: AÇ1, AÇ2, FÇ, DÇ2, DÇ1

Arrows: M (Melisma), T (Text)

Ek 1.70. *Iste est Joannes* (Liber Usualis, 1924, s.323)

Ant.
1. g
(ré-la)

Iste est Jo- án- nes, * qui supra pectus Dómi-

ni in coéna re-cú- bu- it : be- á- tus

A-pósto- lus, cú- i re-ve-lá- ta sunt secré- ta cae-

lésti- a.

Diagram illustrating the musical notation and lyrics for the Antiphona 1. g (ré-la) of the Mass, specifically the Kyrie section. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Iste est Jo- án- nes, * qui supra pectus Dómi- ni in coéna re-cú- bu- it : be- á- tus A-pósto- lus, cú- i re-ve-lá- ta sunt secré- ta cae- lésti- a." The diagram shows the melody line with various intervals and accidentals marked below the notes. The intervals are labeled: D Ç1 (green), A Ç1 (blue), G Ç (red), D Ç1 (green), D Ç1 (green), D Ç1 (green), D Ç1 (green), D Ç1 (green), D Ç2 (green), and D Ç1 (green). The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The diagram also includes a trill (T) and a fermata (F) above the notes.

Ek 1.71. *Isti sunt duae olivae* (Liber Usualis, 1924, s.1211)

Ant.
1.
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in G-clef. It consists of six lines of music. Above the staff, there are several black arrows indicating melodic movement: a right arrow, a left arrow, a right arrow labeled 'M', a right arrow labeled 'M', and a left arrow. Below the staff, there are colored brackets and labels indicating musical phrases and their relationships:

- Line 1: *I- sti sunt *dú- ae o- lí- vae, et dú- o can-*
 - *I- sti sunt* is bracketed in green and labeled **D Ç1**.
 - *o- lí- vae, et dú- o can-* is bracketed in green and labeled **D Ç2**.
- Line 2: *de- lá- bra lu- cén- ti- a an- te Dómi- num: há- bent*
 - *de- lá- bra* is bracketed in green and labeled **D Ç1**.
 - *lu- cén- ti- a an- te Dómi- num: há- bent* is bracketed in green and labeled **D Ç2**.
 - *há- bent* is bracketed in blue and labeled **A Ç1**.
- Line 3: *pot- e- stá- tem cláude- re caé- lum nú- bi- bus, et*
 - *pot- e- stá- tem* is bracketed in blue and labeled **A Ç1**.
 - *cláude- re* is bracketed in blue and labeled **A Ç2**.
 - *caé- lum* is bracketed in blue and labeled **A Ç2**.
 - *nú- bi- bus, et* is bracketed in blue and labeled **A Ç2**.
- Line 4: *a- pe- rí- re pór- tas é- jus : qui- a língua e- ó-*
 - *a- pe- rí- re* is bracketed in orange and labeled **F Ç**.
 - *pór- tas é-* is bracketed in orange and labeled **F Ç**.
 - *jus :* is bracketed in green and labeled **D Ç1**.
- Line 5: *rum clá- ves caé- li fáctae sunt.*
 - *rum* is bracketed in red and labeled **G Ç**.
 - *clá- ves caé- li fáctae sunt.* is bracketed in green and labeled **D Ç2**.

Ek 1.72. *Isti sunt viri sancti* (Liber Usualis, 1924, s.1242)

Ant.
1.
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of four lines of music. Above the staff, there are several arrows indicating melodic movement: a right arrow, a left arrow, a right arrow with an 'M' above it, and another right arrow. Below the staff, there are colored brackets and labels indicating specific musical features: green brackets labeled 'D Ç1' and a blue bracket labeled 'A Ç2'. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The final line of music ends with a double bar line and a left-pointing arrow above it.

I- sti sunt * ví- ri sáncti, fá- cti amí- ci
D Ç1 D Ç1 D Ç1

Dé- i, di- ví- nae vè- ri- tá- tis prae- có- ni- o glo- ri-
D Ç1 A Ç2

ó- si : lín- guae e- ó- rum clá- ves caé-
D Ç1 G Ç

li fáctae . sunt.
D Ç2

Ek 1.73. *Jacob autem genuit* (Liber Usualis, 1924, s.358, 1120)

1. Ant.
1. g
(*ri-la*)

T →

Já-cob au- tem * gé- nu- it Jó- seph,

A Ç1 A Ç2 G Ç

T →

→ ←

ví-rum Ma-rí- ae, de qua ná- tus est Jé-sus, qui vo-cá-

D Ç1 F Ç D Ç1 D Ç2

→ ←

tur Chrí-stus.

Ek 1.74. *Jacob autem genuit allel.* (Liber Usualis, 1924, s.1150)

1. Ant.
1. g
(ré-la)

T →

Já-cob au- tem * gé- nu- it Jó- seph,

A Ç1 A Ç2 G Ç

T →

ví-rum Ma-rí- ae, de qua ná- tus est Jé-sus, qui vo-

D Ç1 F Ç D Ç1

T →

cá-tur Chrí- stus, al-le- lú- ia.

D Ç2 D Ç1

Ek 1.75. *Joannes vocabitur* (Liber Usualis, 1924, s.1205)

3. Ant.
1. f
(ré-la)

Jo- án-nes vo-cá-bi- tur * nó-men é- jus,
 A Ç1 G Ç F Ç

et in na-ti-vi-tá-te é- jus múl-ti gau-dé-bunt.
 F Ç D Ç2

The image shows a musical score for the Antiphona 3. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '1. f' (first, forte) and the starting note is indicated as '(ré-la)'. The lyrics are 'Jo- án-nes vo-cá-bi- tur * nó-men é- jus,'. Below the staff, there are three colored brackets with labels: a blue bracket labeled 'A Ç1' under 'Jo- án-nes vo-cá-bi-', a red bracket labeled 'G Ç' under 'tur * nó-', and an orange bracket labeled 'F Ç' under 'men é- jus,'. The second staff continues the melody with the lyrics 'et in na-ti-vi-tá-te é- jus múl-ti gau-dé-bunt.' Below this staff, there is an orange bracket labeled 'F Ç' under 'é- jus' and a green bracket labeled 'D Ç2' under 'múl-ti gau-dé-bunt.'. A 'T' with an arrow points from the end of the first staff to the beginning of the second staff.

Ek 1.76. *Lapides pretiosi* (Liber Usualis, 1924, s.934)

5. Ant.
1. g
(ré-la)

M → M →

Lá- pi-des pre-ti-ó-si * ómnes mú-ri tú-
D Ç1 D Ç1

→ ←

i, et túr-res Je-rú-sa-lem gém-mis aedi-fi-ca-
D Ç1 D Ç1 D Ç1 D Ç1

búntur.

Ek 1.77. *Laurentius ingressus est* (Liber Usualis, 1924, s.1280)

1. Ant.
1. f
(ré-la)

Laurenti- us * ingrés- sus est : mártý-res confés-
D Ç2 D Ç1 F Ç F Ç

si sunt nómen Dó-mi-ni Jé-su Christi.
F Ç D Ç1

Ek 1.78. *Levate capita vestra* (Liber Usualis, 1924, s.271)

5. Ant.
1. g
(*re-la*)

Le- vá-te cá- pi-ta véstra : * ecce appro-pinquá-

bit red-empti- o véstra.

Ek 1.79. *Loquere Domine* (Liber Usualis, 1924, s.689)

Ant.
1.
(ré-la)

Ló-que-re Dó-mi-ne, * qui- a áu-

Interval markings:
 - Green bar: D Ç1 (Ló-que-re)
 - Green bar: D Ç2 (Dó-mi-ne)
 - Blue bar: A Ç1 (qui- a)
 - Orange bar: F Ç (áu-)

dit sérvus tú- us.

Interval markings:
 - Orange bar: (dit)
 - Green bar: D Ç2 (sérvus tú- us.)

Directional arrows:
 - Above the first staff: → (from D Ç1 to D Ç2), ← (from A Ç1 to F Ç)
 - Above the second staff: → (from D Ç2 to F Ç)

Ek 1.80. *Lux perpetua* (Liber Usualis, 1924, s.812)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(ré-la)

← M

Lux per-pé-tu- a * lu- cé- bit Sánctis tú- is,

D Ç1 D Ç2 D Ç1

Dó- mi- ne : et ae- tér-ni-

D Ç1 A Ç2 D Ç2

← M

tas témpo- rum, al- le- lú- ia.

D Ç1

Ek 1.81. *Majorem caritatem* (Liber Usualis, 1924, s.805)

2. Ant.
1. g
(ré-la)

Ma- jó-rem ca-ri- tá-tem * némo há- bet;

ut á-ni-mam sú- am pó- nat quis pro amí-cis sú- is.

M → ← M

T → ← M T → ← M

D Ç1 *A Ç1*

F Ç *F Ç* *D Ç1*

Ek 1.82. *Misso Herodes* (Liber Usualis, 1924, s.1298)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(ré-la)

Misso He-ró-des * spi-cu-la-tó-re, praecé-

pit ampu-tá-ri cá-put Jo-án-nis in cárce-re:

quo au-dí-to, discí-pu-li é-jus ve-né-runt,

et tu-lé-runt cór-pus é-jus, et po-su-é-runt íl-lud

in mo-nu-ménto.

Diagram illustrating the musical notation and harmonic analysis for the Missa Herodes (Liber Usualis, 1924, s.1298). The notation shows the melody line with lyrics and harmonic analysis below it. The analysis includes chord symbols (AÇ1, FÇ, DÇ2, DÇ1, AÇ2) and movement arrows (T, M, T) indicating the sequence of chords and their relationships.

Ek 1.83. *Montes et colles* (Liber Usualis, 1924, s.252)

4. Ant.
1. f
(ré-la)

Món-tes et cól-les * can-tábunt co-ram Dé-o láu-
dem, et ómni-a lígna sil-vá-rum pláu-dent má-ni-bus :
quó-ni-am vé-ni-et Dó-mi-nus Dó-mi-ná-tor in ré-
gnum ae-tér-num, alle-lú-ia, alle-lú-ia.

The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. The lyrics are written below the notes. Colored brackets and labels are placed under the notes to indicate specific musical features: AÇ1 (blue), FÇ (orange), DÇ2 (green), DÇ1 (green), AÇ2 (blue), AÇ2 (blue), FÇ (orange), DÇ2 (green), DÇ1 (green), DÇ2 (green), and DÇ1 (green). Arrows indicate melodic movement: black arrows for the first two staves and a red arrow for the third staff.

Ek 1.84. *Mortuus sum* (Liber Usualis, 1924, s.1320)

Ant.
1.
(*ré-la*)

M → Δ ← M

Mór-tu- us sum, * et ví-ta mé- a est

D Ç1 A Ç1

← M T → → ←

abscóndi-ta cum Chrís-to in Dé- o.

D Ç1

Detailed description: The image shows a musical score for the antiphona 'Mortuus sum'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a style typical of Gregorian chant. Above the first staff, there are markings 'M →' and '← M' with a delta symbol between them. Below the first staff, the Latin text 'Mór-tu- us sum, * et ví-ta mé- a est' is written. Underneath this text, there are two horizontal lines: a green one labeled 'D Ç1' under 'Mór-tu- us sum,' and a blue one labeled 'A Ç1' under 'et ví-ta mé- a est'. The second staff continues the melody. Above it, there are markings '← M', 'T', and '→' with arrows. Below the second staff, the Latin text 'abscóndi-ta cum Chrís-to in Dé- o.' is written. Underneath this text, there is a green horizontal line labeled 'D Ç1' under 'abscóndi-ta cum Chrís-to'. The score ends with a double bar line.

Ek 1.85. *Mulier amicta* (Liber Usualis, 1924, s.1107)

2. Ant.
1. f
(*ré-la*)

Mú-li- er * amícta só- le, et lú- na sub pé- di-

bus é-jus : et in cá- pi- te é- jus co-ró- na stel-lá- rum

du- ó-de- cim.

Interval markings: D Ç1, D Ç1, F Ç, F Ç, F Ç, A Ç2, A Ç2, D Ç1, D Ç2, D Ç1.

Directional arrows: M, T.

Ek 1.86. *Mulieres* (Liber Usualis, 1924, s.574)

Ad Bened.
Ant. 1. g
(ré-la)

Mu-lí-e-res * se-dén-tes ad mo-nu-mén-

tum la-men-ta-bán-tur, fléntes Dó-mi-num.

A Ç1 *G Ç* *D Ç1* *D Ç2*

Ek 1.87. Nativitas tua (Liber Usualis, 1924, s.1305)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(ré-la)

Na-tí-vi-tas tú-a, * Dé-i Gé-ni-trix

Vír-go, gáudi-um annunti-á-vit u-ni-vér-so mún-do :

ex te e-nim ór-tus est Sol ju-stí-ti-ae Chrí-

stus Dé-us nó-ster : qui sólv-ens ma-le-dicti-ó-nem, dé-dit

be-nè-di-cti-ó-nem : et confúnd-ens mór-tem, do-ná-vit

nó-bis ví-tam sempi-térnam.

Ek 1.88. *Nolite me considerare* (Liber Usualis, 1924, s.1308)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "No-lí- te * me consi-de-rá- re quod fúsca". Below the staff, there are two horizontal brackets: a blue one labeled "A Ç1" under "te * me" and a green one labeled "D Ç1" under "re quod fúsca". Above the staff, there are two arrows pointing left, each labeled "M", one above "No-lí-" and one above "re".

sim, qui- a de-co-lo-rá-vit me sol : fí- li- i má-

The second staff continues the melody. The lyrics are: "sim, qui- a de-co-lo-rá-vit me sol : fí- li- i má-". Below the staff, there are three horizontal brackets: a green one labeled "D Ç1" under "sim, qui-", a green one labeled "D Ç2" under "a de-co-lo-rá-vit", and a green one labeled "D Ç1" under "me sol :". Below the staff, there are two arrows pointing left, each labeled "M", one above "sim, qui-" and one above "fí- li- i má-".

tris mé-ae pugna- vé-runt contra me.

The third staff concludes the phrase. The lyrics are: "tris mé-ae pugna- vé-runt contra me.". Below the staff, there are two horizontal brackets: a green one labeled "D Ç1" under "pugna-" and a green one labeled "D Ç2" under "vé-runt". Above the staff, there are two arrows pointing left, each labeled "M", one above "tris mé-ae" and one above "vé-runt".

Ek 1.89. *Non potest arbor bona* (Liber Usualis, 1924, s.743)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in G-clef (treble clef) with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Ad Magnif.' and the mode is 'Ant. 1. D'. The lyrics are in Latin. The score includes melismas indicated by 'M' with arrows. Below the staff, various melismas are labeled with colored brackets and codes: D Ç1 (green), F Ç (orange), A Ç2 (blue), and D Ç2 (light green). The lyrics are: 'Non pót- est * árbor bó-na frúctus má- los fá-ce- re, neque árbor má- la frúctus bó-nos fá- ce- re : ómnis árbor quae non fá-cit frú- ctum bó-num, exci-dé-tur, et in í- gnem mit- té- tur, alle- lú- ia.'

Non pót- est * árbor bó-na frúctus má-
los fá-ce- re, neque árbor má- la frúctus bó-nos fá-
ce- re : ómnis árbor quae non fá-cit frú- ctum bó-num,
exci-dé-tur, et in í- gnem mit- té- tur, alle- lú- ia.

Ek 1.90. *Non recedet laus* (Liber Usualis, 1924, s.1111)

Ant.
1.
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of five lines of music. Above the staff, melisma arrows indicate the following directions: M →, ← M, ← M, M →, → ←, M →, ← T, M →, → ←, and → ←. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. Below the lyrics, various melisma annotations are provided in colored brackets: D Ç1 (green), D Ç2 (green), D Ç2 (green), D Ç2 (green), A Ç2 (blue), A Ç2 (blue), A Ç1 (blue), G Ç (red), D Ç1 (green), and D Ç1 (green). The lyrics are: Non re-cé- det * laus tú- a, Vírgo Ma- rí- a, de ó-re hómi- num, qui mé-mo-res fú- 'e- rint vir- tú- tis Dómi-ni in ae- ténum, pro quí- bus non pe- per- cí- sti á- ni-mae tú- ae.

Non re-cé- det * laus tú- a, Vírgo Ma- rí- a, de ó-re hómi- num, qui mé-mo-res fú- 'e- rint vir- tú- tis Dómi-ni in ae- ténum, pro quí- bus non pe- per- cí- sti á- ni-mae tú- ae.

Ek 1.91. *Non vos relinquam* (Liber Usualis, 1924, s.664)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

Non vos re-línquam * órpha-nos, al-le-lú-
ia : vá-do, et vé-ni-o ad vos, al-le-lú-ia : et
gaudé-bit cor véstrum, al-le-lú-ia.

The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Above the staff, there are three 'M' markings with arrows: two pointing right and one pointing left. The lyrics 'Non vos re-línquam * órpha-nos, al-le-lú-' are written below the staff. A green bracket labeled 'D Ç1' spans the notes for 're-línquam * órpha-nos'. The second staff continues the melody with lyrics 'ia : vá-do, et vé-ni-o ad vos, al-le-lú-ia : et'. Above this staff, there are three 'M' markings with arrows pointing left. Below the staff, there are three colored brackets: an orange one labeled 'F Ç' under 'vá-do', a green one labeled 'D Ç2' under 'et vé-ni-o', and a green one labeled 'D Ç1' under 'ad vos, al-le-lú-ia :'. The third staff concludes the phrase with the lyrics 'gaudé-bit cor véstrum, al-le-lú-ia.'. Above this staff, there are two 'M' markings with arrows pointing right and left. Below the staff, there are two green brackets, both labeled 'D Ç1', spanning 'gaudé-bit cor véstrum' and 'al-le-lú-ia.' respectively.

Ek 1.92. *O beatum Pontificem* (Liber Usualis, 1924, s.1373)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is 'Ad Magnif.' and the mode is 'Ant. 1. D'. The lyrics are in Latin. Below the staff, various musical analysis markings are present, including intervallic labels (D♯1, F♯, A♯2, D♯2) and movement indicators (M, T, and arrows). The lyrics are: 'O be-á-tum Pon-tí-fi-cem! * qui tó-tis vi-scé-ri-bus di-li-gé-bat Chrí-stum Ré-gem, et non formi-dá-bat impé-ri-i princi-pá-tum : o san-ctís-sima á-ni-ma! quam etsi glá-di-us perse-cu-tó-ris non ábstu-lit, pálmam tamen mar-tý-ri-i non a-mí-sit.'

O be-á-tum Pon-tí-fi-cem! * qui tó-tis
vi-scé-ri-bus di-li-gé-bat Chrí-stum Ré-gem, et
non formi-dá-bat impé-ri-i princi-pá-tum : o san-
ctís-sima á-ni-ma! quam etsi glá-di-us perse-cu-tó-ris non
ábstu-lit, pálmam tamen mar-tý-ri-i non a-mí-sit.

Ek 1.93. *O crux benedicta* (Liber Usualis,1924, s.1308)⁶

Ant. 1. (ré-la)

O Crux* be-ne-dí-cta! quae

só-la fu-í-sti dí-gna por-tá-re

Ré-gem cae-ló-rum et Dómi-num, al-le-

lú-ia.

⁶ Bu antífonda "alleluia" kelimesi, kelime bütünlüğü ilkesinin istisnası olarak, tek kelime üzerinde birden fazla ve farklı türde (toplam dört) ezgi çekirdeği barındırmaktadır; incelenen 142 antifon içinde bu duruma rastlanan tek örnek budur. Bu nedenle söz konusu kesit, kelime sınırı yerine ezgisel yapının kendi çekirdek örgütlenmesi temel alınarak analiz edilmiştir.

Ek 1.94. O crux splendidior (Liber Usualis, 1924, s.1158)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(re-la)

Ō Crux, * splen-dí-di- or cunctis á-stris,
mún-do cé-lebris, ho-mí-ni-bus mul-tum a-má-bi-
lis, sán-cti-or u-ni-vér-sis : quae só-la
fu-í-sti dí-gna por-tá-re ta-lén-tum mún-di :
dúl-ce lí-gnum, dúl-ces clá-vos, dúl-ci-a fé-rens
pón-de-ra : sál-va praeséntem ca-tér-vam,
ín-tú-is hó-di-e láu-di-bus congre-gá-tam.

Ek 1.95. *Postulavi* (Liber Usualis, 1924, s.589)

2. Ant.
1. g
(ré-la)

Postu-lá-vi Pátrem mé- um, * al- le- lú- ia :

→ ← M →

dé-dit mí-hi Gén- tes, al- le- lú- ia, in he-re-di-tá-

tem, al- le- lú- ia.

Ek 1.96. *Posuerunt* (Liber Usualis, 1924, s.530)

Ad Bened.
Ant. 1. f
(re-la)

Po-su- é- runt * su-per cá-put é-jus

A Ç1 **G Ç**

M →

cáusam ipsí- us scrí- ptam : Jé-sus. Na-za-ré- nus,

F Ç **D Ç2** **D Ç2** **D Ç1**

Rex Judae- ó-rum

D Ç2

The image shows a musical score for the antiphona 'Posuerunt'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Ad Bened. Ant. 1. f (re-la)' and contains the lyrics 'Po-su- é- runt * su-per cá-put é-jus'. Below this staff, there are two colored brackets: a blue one labeled 'A Ç1' under the first part of the phrase and a red one labeled 'G Ç' under the second part. The second staff is preceded by a black arrow labeled 'M' pointing to the first note. It contains the lyrics 'cáusam ipsí- us scrí- ptam : Jé-sus. Na-za-ré- nus,'. Below this staff, there are four colored brackets: an orange one labeled 'F Ç' under 'cáusam', and three green ones labeled 'D Ç2', 'D Ç2', and 'D Ç1' under 'ipsí- us', 'scrí- ptam : Jé-sus.', and 'Na-za-ré- nus,' respectively. The third staff contains the lyrics 'Rex Judae- ó-rum' and has a green bracket labeled 'D Ç2' below it.

Ek 1.97. *Praeceptor* (Liber Usualis, 1924, s.731)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(re-la)

Prae- cé- ptor, *. per tó- tam nóctem la- bo- rán-
tes, ni- hil cé- pi- mus : in vérbo au- tem
tú- o la- xá- bo ré- te.

Annotations: M (Melisma), A Ç1, G Ç, F Ç, D Ç2, D Ç1, F Ç, D Ç2.

Detailed description: The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of three staves of music in G-clef, with Latin lyrics underneath. The first staff starts with 'Prae- cé- ptor, *. per tó- tam nóctem la- bo- rán-' and has a blue bracket labeled 'A Ç1' under 'cé- ptor, *'. The second staff continues with 'tes, ni- hil cé- pi- mus : in vérbo au- tem' and has several brackets: a red one for 'tes,', an orange one labeled 'F Ç' for 'ni- hil', a green one labeled 'D Ç2' for 'cé- pi- mus :', a green one labeled 'D Ç1' for 'in vérbo', and an orange one labeled 'F Ç' for 'au- tem'. The third staff ends with 'tú- o la- xá- bo ré- te.' and has an orange bracket for 'tú- o' and a green bracket labeled 'D Ç2' for 'la- xá- bo'. Above the first staff, an arrow labeled 'M' points left. Above the second staff, an arrow labeled 'M' points right. Above the third staff, an arrow points left, and below it, an arrow points right.

Ek 1.98. *Princeps gloriosi Michael* (Liber Usualis, 1924, s.1334)

Ad Magnif.
Ant. 1. D 2
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in G-clef. It consists of four lines of music. The lyrics are in Latin. Below the lyrics, there are colored brackets and labels indicating musical analysis. The labels include 'M' with arrows, 'D Ç1', 'F Ç', 'A Ç2', and 'D Ç2'. The first line of music starts with a 'M' and an arrow pointing right. The second line has a 'M' and an arrow pointing right. The third line has a 'M' and an arrow pointing right. The fourth line starts with a 'M' and an arrow pointing left.

Prínceps glo-ri- o- sí-si-me, * Mícha- el

Archán-ge- le, é- sto mé- mor nóstri: hic et u-

bí- que semper pre-cá- re pro nó- bis Fí- li- tum

Dé- i, al- le- lú- ia, al- le- lú- ia,

Ek 1.99. *Princeps gloriosi Raphael* (Liber Usualis, 1924, s.1353)

Ant.
1.
(ré-la)

Príncipe glo-ri- o- síssi- me * Rápha- el Arch-
 án-ge- le, é- sto mé- mor nóstri : hic et u- bí-que
 semper pre-cá- re pro nó- bis Fí- li- um Dé- i.

Colored brackets below the lyrics indicate melismas: D Ç1 (green), F Ç (orange), A Ç2 (blue).

Ek 1.100. *Puellae saltanti* (Liber Usualis, 1924, s.1300)

3. Ant.
1. f
(ré-la)

The image shows a musical score for a three-part setting. The first staff is for the Antiphona (Ant.) and the first voice (1. f). The lyrics are "Pu-él-lae saltán-ti * impe-rá-vit má-ter : Ni-". Below the staff, there are three colored brackets: a blue bracket labeled "A Ç1" under "Pu-él-lae", an orange bracket labeled "F Ç" under "impe-rá-vit", and a green bracket labeled "D Ç2" under "má-ter". The second staff continues the melody with the lyrics "hil á-li-ud pé-tas ni-si cá-put Jo-ánnis.". Below this staff, there are two colored brackets: an orange bracket labeled "F Ç" under "hil á-li-ud pé-tas" and a green bracket labeled "D Ç2" under "ni-si cá-put Jo-ánnis.". Above the second staff, there are two arrows: a black arrow pointing left labeled "M" and a black arrow pointing right labeled "T".

Pu-él-lae saltán-ti * impe-rá-vit má-ter : Ni-
A Ç1 F Ç D Ç2

← M T →

hil á-li-ud pé-tas ni-si cá-put Jo-ánnis.
F Ç D Ç2

Ek 1.101. *Pueri Hebraeorum* (Liber Usualis, 1924, s.432)

Ant.
1. f
(ré-la)

Pú-e-ri Hebrae-ó-ruin, * portántes rámos o-li-
vá-rum, obvi-a-vé-runt Dómi-no, clamán-tes, et di-
cén-tes: Ho-sán-na in excél-sis.

M

A Ç1 A Ç2 F Ç

F Ç D Ç2 D Ç1 D Ç1

F Ç D Ç1

The image shows a musical score for the Antiphona 1. f (ré-la) of the 'Pueri Hebraeorum' from the Liber Usualis, 1924, page 432. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a '1. f' and '(ré-la)'. The lyrics are: 'Pú-e-ri Hebrae-ó-ruin, * portántes rámos o-li-vá-rum, obvi-a-vé-runt Dómi-no, clamán-tes, et di-cén-tes: Ho-sán-na in excél-sis.' Below the lyrics, there are color-coded brackets indicating intervals: 'A Ç1' (blue), 'A Ç2' (light blue), 'F Ç' (orange), 'F Ç' (orange), 'D Ç2' (light green), 'D Ç1' (green), 'D Ç1' (green), 'F Ç' (orange), and 'D Ç1' (green). Above the first staff, there is a black arrow pointing left labeled 'M'. Above the third staff, there are two black arrows pointing towards each other.

Ek 1.102. *Pulchra es et decora* (Liber Usualis, 1924, s.1288)

5. Ant.
1. g²
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: "Púlchra es * et de-có-ra, fí-li-a Je-rú-sa-lem: ter-rí-bi-lis ut castró-rum á-ci-es ordi-ná-ta." The score includes several musical analysis markings: black arrows above the staff indicating melodic movement (right, left, right), a 'T' marking above the staff, and colored brackets below the staff indicating intervals: orange brackets for FÇ (F to C) and green brackets for DÇ1 (D to C1) and DÇ2 (D to C2).

Púlchra es * et de-có-ra, fí-li-a Je-rú-sa-
lem: ter-rí-bi-lis ut castró-rum á-ci-es ordi-
ná-ta.

Ek 1.103. *Quaerite primum* (Liber Usualis, 1924, s.769)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(ré-la)

Quaé-ri-te pri- mum* régnum Dé- i,

M ←

D Ç1 A Ç1 G Ç

M →

et justí-ti- am é- jus : et haec ómni- a adjí- ci- én-

F Ç D Ç2 F Ç D Ç1 D Ç1

tur vó- bis, alle- lú- ia.

D Ç1 D Ç2

Detailed description: The image shows a musical score for the Antiphona 1 of the Magnificat. It consists of three staves of music in G-clef, 7/4 time. The lyrics are written below the notes. Colored brackets and arrows indicate specific intervals and movements. The first staff has a left-pointing arrow labeled 'M' above the note 'i' in 'Dé- i,'. Below the first staff, three brackets are shown: a green one labeled 'D Ç1' under 'Quaé-ri-te', a blue one labeled 'A Ç1' under 'pri- mum*', and a red one labeled 'G Ç' under 'régnum'. The second staff has a right-pointing arrow labeled 'M' above the first note. Below it, four brackets are shown: an orange one labeled 'F Ç' under 'et justí-ti-', a green one labeled 'D Ç2' under 'am é-', an orange one labeled 'F Ç' under 'jus :', and two green ones labeled 'D Ç1' and 'D Ç1' under 'a adjí- ci- én-'. The third staff has two green brackets labeled 'D Ç1' and 'D Ç2' under 'tur vó- bis, alle- lú- ia.'.

Ek 1.104. *Quaerite primum* (S. Cajet.) (Liber Usualis, 1924, s.1276)

Ant.
1.
(re-la)

Quaéri-te pri-mum* régnum Dé-i,

M →

et ju-stí-ti-am é-jus : et haec ómni-a adji-

← M

ci-éntur vó-bis.

The musical score is written on three staves. The first staff begins with 'Ant. 1. (re-la)' and contains the melody for 'Quaéri-te pri-mum* régnum Dé-i,'. Below this staff, three colored brackets indicate intervals: a green bracket labeled 'D Ç1' under 'Quaéri-te', a blue bracket labeled 'A Ç1' under 'pri-mum*', and a red bracket labeled 'G Ç' under 'régnum Dé-i,'. The second staff begins with a measure rest, followed by the melody for 'et ju-stí-ti-am é-jus : et haec ómni-a adji-'. Below this staff, four colored brackets indicate intervals: an orange bracket labeled 'F Ç' under 'et ju-stí-ti-', a green bracket labeled 'D Ç2' under 'am é-jus :', an orange bracket labeled 'F Ç' under 'et haec ómni-', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'a adji-'. The third staff begins with a measure rest, followed by the melody for 'ci-éntur vó-bis.'. Below this staff, a green bracket labeled 'D Ç1' is under 'ci-éntur vó-bis.'. Arrows labeled 'M' indicate the start of the second and third staves.

Ek 1.105. *Qui me confessus fuerit* (Liber Usualis, 1924, s.816)

1. Ant.
1. f
(ré-la)

The image shows a musical score for a single voice part. The first staff contains the melody for the first line of the antiphona. Below the staff, the lyrics are written: "Qui me con-féssus fú- e- rit * co- ram homí-ni-". Underneath the lyrics, there are four colored brackets with figured bass notation: a blue bracket labeled "AÇ1" under "con-féssus", a red bracket labeled "GÇ" under "fú-", an orange bracket labeled "FÇ" under "e-", and another orange bracket labeled "FÇ" under "rit". The second staff continues the melody. Below the staff, the lyrics are: "bus, confi-té-bor et é-go é- um co-ram Pá-tre mé- o.". Underneath the lyrics, there are three colored brackets: an orange bracket labeled "FÇ" under "é-", a green bracket labeled "DÇ1" under "um", and a green bracket labeled "DÇ1" under "co-ram". Above the second staff, there are two "M" markings with arrows pointing towards each other, one above "co-ram" and one above "Pá-tre".

Qui me con-féssus fú- e- rit * co- ram homí-ni-
bus, confi-té-bor et é-go é- um co-ram Pá-tre mé- o.

Ek 1.106. *Qui mihi ministrat* (Liber Usualis, 1924, s.817)

3. Ant.
1. f
(ré-la)

Qui mí- hi mi-ní-strat,* me sequá- tur: et u-bi

é-go sum, il-lic sit et mi-ní-ster mé- us.

A Ç1 G Ç F Ç D Ç2

Ek 1.107. *Qui vult venire* (Liber Usualis, 1924, s.820)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(re-la)

Qui vult ve- ní-re post me, * áb-ne-get semet-
i-psum, et tól-lat crú-cem sú- am, et sequá- tur me.

A Ç1 G Ç M F Ç D Ç1

Ek 1.108. *Recedite a me* (Liber Usualis, 1924, s.1315)

2. Ant.
1. g
(ré-la)

Re- cé- di- te a me, * a- má- re flé- bo :

no- lí- te incúmbe- re ut con- so- lé- mi- ni me.

AÇ1 AÇ2 DÇ2

FÇ DÇ1 DÇ1

M T

Ek 1.109. *Reddite ergo* (Liber Usualis, 1924, s.799)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(ré-la)

Réddi-te er-go * quae sunt Caé-sa-ri-s Caé-

sa-ri, et quae sunt Dé-i Dé-o, al-le-lú-ia.

Annotations: D Ç1, A Ç1, F Ç, D Ç2

Ek 1.110. *Sacerdos et Pontifex .. sic* (Liber Usualis,1924, s.1403)⁷

Ant. 1. (ré-la)

Sa-cér-dos et Pón-ti-fex * et virtú-tum ó-

pi- fex, pástor bó-ne in pó- pu- lo, sic pla-cu- í-

sti Dómi- no.

⁷ Bu antifon "Sacerdos et Pontifex .. ora" ismiyle Liber Usualis'in 865.sayfasında tekrar yer almaktadır.

Ek 1.111. *Sacerdos in aeternum* (Liber Usualis, 1924, s.716)

1. Ant.
1 f
(ré-la)

Sa- cérdos in aetér-num * Chrí- stus Dómi- nus

A Ç1 A Ç2

se-cún- dum órdi-nem Melchí- se- dech, pá-nem et

A Ç2 F Ç F Ç

ví- num óbtu- lit.

D Ç1

M

M

→ ←

Ek 1.112. *Salve Regina* (Liber Usualis, 1924, s.236)

Ant.
1.
(re-la)

Sál-ve, Re-gí-na, má-ter mi-se-ri-cór-
di-ae: Ví-ta, dul-cé-do, et spes nó-stra,
sál-ve. Ad te clamá-mus, éxsu-les, fí-li-i
Hé-vae. Ad te suspi-rá-mus, gemén-tes et flén-tes in
hac la-crimá-rum vál-le. È-ia ergo, Advo-cá-
ta nó-stra, fl-los tú-os mi-se-ri-cór-des ó-cu-los
ad nos con-vér-te. Et Jé-sum, bene-dí-ctum frúctum
vént-ri-s tú-i, nó-bis post hoc exsí-li-um os-
tén-de. O clé-mens: O pí-a:
O dúl-cis * Vír-go Ma-rí-a.

M →

AÇ1 DÇ1 DÇ2

AÇ1 DÇ1 DÇ2

DÇ1 FÇ DÇ2 DÇ2

M → T →

DÇ1 DÇ1 AÇ2 DÇ2 DÇ1

DÇ1 FÇ DÇ1 FÇ

AÇ2 AÇ2 AÇ2 DÇ1

DÇ1 DÇ1 DÇ1

AÇ2 AÇ2

DÇ1 DÇ1 DÇ2

Ek 1.113. *Sanctificavi locum* (Liber Usualis, 1924, s.1179)

2. Ant.
1. g
(ré-la)

Sancti- fi-cá- vi ló- cum í- stum, * ut sit nómen
D Ç2 D Ç1 D Ç2

mé- um i- bi A Ç1 in sempi- tér-num, et permá- ne-
A Ç1 A Ç1

ant ó- cu- li mé- i et cor mé- um i- bi
F Ç A Ç2 F Ç G Ç

cúnctis di- é-bus.
D Ç2

Annotations: M (Modus), T (Tenor), A Ç1, A Ç2, F Ç, G Ç, D Ç1, D Ç2.

Ek 1.114. *Sanctificavit Dominus* (Liber Usualis, 1924, s.932)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(ré-la)

Sancti-fi-cá-vit * Dómi-nus ta-

berná-cu-lum sú-um : qui-a haec est dó-mus Dé-

i, in qua in-vo-cá-tur nómen é-jus de quo scrí-

ptum est : Et é-rit nómen mé-um i-bi, dí-cit Dómi-

nus.

Analysis markings: AÇ1, GÇ, DÇ1, FÇ, AÇ2, M, T, and various arrows indicating melodic movement.

Ek 1.115. *Senex puerum* (Liber Usualis, 1924, s.1085)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

Sé-nex* pú-e-rum portá-bat, pú-er au-tem sé-nem re-gé-bat : quem Vírgo pé-pe-rit, et post pái-tum Vír-go permánsit : ípsu-m quem gé-nu-it, a-do-rá-vit.

Annotations: $D \text{ Ç}1$, $D \text{ Ç}1$, $G \text{ Ç}$, $D \text{ Ç}2$, $D \text{ Ç}1$, $D \text{ Ç}1$, M , M , M , $A \text{ Ç}1$, $D \text{ Ç}2$, $D \text{ Ç}1$

Ek 1.116. *Si offers munus* (Liber Usualis, 1924, s.735)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

Si óf-fers # múnus tú-um an-te al-
 tá-re, et re-cordá-tus fú-e-ris qui-a frá-ter tú-
 us há-bet á-li-quit ad-vér-sum te : re-lín-que i-bi mún-
 nus tú-um an-te al-tá-re, et vá-de prí-us
 re-conci-li-á-ri frá-tri tú-o : et tunc vé-ni-ens
 óf-fe-res múnus tú-um, alle-lú-ia.

Ek 1.117. *Si qui mihi ministraverit* (Liber Usualis, 1924, s.817)

4. Ant.
1. f
(ré-la)

Si quis mí-hi mi-nistrá-ve-rit, * ho-no-ri-fi-
 cá-bit é- um Pá-ter mé- us qui est in caé- lis, dí- cit
 Dómi-nus.

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked '1. f' (first, forte). The lyrics are written below the notes. Below the lyrics, there are colored brackets and labels indicating musical analysis: 'D Ç1' (green) under 'Si', 'A Ç1' (blue) under 'mí-hi', 'A Ç1' (blue) under 'mi-nistrá-ve-rit', and 'A Ç1' (blue) under 'ho-no-ri-fi-'. The second staff continues the melody. Below the lyrics, there are colored brackets and labels: 'D Ç1' (green) under 'cá-bit', 'F Ç' (orange) under 'é- um', 'D Ç1' (green) under 'Pá-ter', 'D Ç1' (green) under 'mé- us', and 'D Ç1' (green) under 'qui'. The third staff ends with a double bar line. Below the lyrics, there is a green bracket under 'Dómi-nus.'.

Ek 1.118. *Similabo eum* (Liber Usualis, 1924, s.884)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

Si-mi- lá-bo é- um * ví-ro sa- pi-
én-ti, qui aedi- fi-cá- vit dó-mum sú- am supra pé-
tram.

M → T → M →

D Ç1 A Ç1 F Ç D Ç1 D Ç1

Ek 1.119. *Simile est.. fermento* (Liber Usualis, 1924, s.372)

Ad Magnif.
Ant. 1. a 3
(rd-la)

The musical score is written on three staves. The first staff begins with the text 'SÍ- mi- le est * régnum cae- ló- rum fer- mén- to,'. Below this staff, there are three colored brackets: a blue bracket labeled 'A Ç1' under 'mi- le', a light blue bracket labeled 'A Ç2' under 'régnum cae- ló- rum', and an orange bracket labeled 'F Ç' under 'fer- mén- to'. Above the staff, there are three 'M' markings with arrows pointing left, right, and right respectively. The second staff begins with the text 'quod ac- céptum mú- li- er abscóndit in fa- rí- nae sá- tis'. Below this staff, there are four colored brackets: an orange bracket labeled 'F Ç' under 'abscóndit', a green bracket labeled 'D Ç1' under 'in fa- rí- nae', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'sá- tis'. Above the staff, there are four arrows: right, left, right, and left. The third staff begins with the text 'trí- bus. do- nec fer- mén- tá- tum est tó- tum.'. Below this staff, there are four colored brackets: a green bracket labeled 'D Ç1' under 'trí- bus.', an orange bracket labeled 'F Ç' under 'do- nec', an orange bracket labeled 'F Ç' under 'fer- mén- tá- tum', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'est tó- tum.'. Above the staff, there is one 'T' marking with an arrow pointing left.

SÍ- mi- le est * régnum cae- ló- rum fer- mén- to,
quod ac- céptum mú- li- er abscóndit in fa- rí- nae sá- tis
trí- bus. do- nec fer- mén- tá- tum est tó- tum.

Ek 1.120. *Stans a dextris ejus* (Liber Usualis, 1924, s.1082)

Ant.
1.
(ré-la)

Stans a dextris é- jus * Agnus ní- ve can-dí-di-

or, Chrístus sí- bi spónsam et mártý-rem conse-crá-vit.

A Ç1 G Ç D Ç2

D Ç1 D Ç1 D Ç2

Ek 1.121. *Stans autem Jesus* (Liber Usualis, 1924, s.387)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(ré-la)

Stans autem Jé- sus * jússit caé- cum ad-
 dú- ci ad se, et á- it íl- li: Quid vis fá- ci- am tí-
 bi? Dó- mi- ne, ut ví- de- am. Et Jé- sus á- it íl-
 li: Réspi- ce, fí- des tú- a te sál- vum fé- cit. Et con-
 fé- stim ví- dit, et seque- bá- tur íl- lum, ma- gní- fi-
 cans Dé- um.

Ek 1.122. *Stans beata Agatha* (Liber Usualis, 1924, s.1099)

Ant.
1.
(*re-la*)

Stans be- á-ta A- ga-tha * in mé-di- o cár-
ce- ris, expán- sis má-ni- bus, tó-ta mén- te o-
rá- bat ad Dómi- num : Dómi- ne Jé- su Chrí- ste,
ma- gí- ster bó- ne, grá- ti- as á- go tí- bi, qui me
fe- cí- sti vín- ce- re tormén- ta carní- fí- cum : jú- be
me, Dómi- ne, ad tú- am immarcescí- bi- lem gló-
rí- am fe- lí- ci- ter per- ve- ní- re.

Ek 1.123. *Stans beata Agnes* (Liber Usualis, 1924, s.1073)

Ant.
1.
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of six lines of music. The lyrics are in Latin. Below the lyrics, there are colored brackets with figured bass notation. The first line has a blue bracket labeled 'A Ç1' under 'Stans be-á-ta' and an orange bracket labeled 'F Ç' under 'A-gnes * in mé-di-o flám-'. The second line has a red bracket labeled 'G Ç' under 'mae,', an orange bracket labeled 'F Ç' under 'ex-pán-sis má-ni-bus,', an orange bracket labeled 'F Ç' under 'o-rá-bat', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'ad Dómi-num :'. The third line has a green bracket labeled 'D Ç1' under 'ad Dómi-num :', an orange bracket labeled 'F Ç' under 'Omni-pot-ens, ad-o-rán-de,', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'co-'. The fourth line has a green bracket labeled 'D Ç1' under 'lén-de, tre-mén-de :', a green bracket labeled 'D Ç1' under 'be-ne-dí-co', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'te, et glo-'. The fifth line has a green bracket labeled 'D Ç1' under 'rí-fi-co nó-men tú-', a green bracket labeled 'D Ç2' under 'um in ae-térnum.', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'rí-fi-co nó-men tú-'. There are also some black arrows above the staff: a right arrow above the first line, a left arrow above the second line, a right arrow above the third line, and a right arrow above the fourth line. There is also a 'T' and an 'M' above the fifth line.

Stans be- á- ta A- gnes * in mé- di- o flám-
A Ç1 F Ç

mae, ex- pán- sis má- ni- bus, o- rá- bat
G Ç F Ç F Ç D Ç1

ad Dómi- num : Omní- pot- ens, ad- o- rán- de, co-
D Ç1 F Ç D Ç1

lén- de, tre- mén- de : be- ne- dí- co te, et glo-
D Ç1 D Ç1 D Ç1

T M
rí- fi- co nó- men tú- um in ae- té- rnum.
D Ç1 D Ç2 D Ç1

Ek 1.124. *Subiit ergo* (Liber Usualis,1924, s.420)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(ré-la)

Súb-i- it er- go * in món-tem Jé-sus,

et i-bi se- dé-bat cum di-scí- pu- lis sú- is.

Ek 1.125. *Tecum principium* (Liber Usualis, 1924, s.314)

1. Ant.
1. g.
(*ret-la*)

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Té-cum princí- pi- um * in dí- e vir- tú-". A blue bracket labeled "A Ç1" spans the notes for "pi- um * in dí- e". Above the staff, a black arrow labeled "M" points left. The second staff continues the melody with lyrics: "tis tú- ae, in splendó- ri- bus sanctó- rum, ex ú- te- ro an-". Below the staff, a green bracket labeled "D Ç1" spans the notes for "in splendó- ri- bus sanctó- rum", and an orange bracket labeled "F Ç" spans the notes for "ex ú- te- ro". Above the staff, a black arrow labeled "T" points right, followed by a black arrow pointing right, then a black arrow pointing left, and finally a black arrow labeled "M" pointing right. The third staff concludes the phrase with lyrics: "te lu- cí- fe- rum gé- nu- i te.". Below the staff, an orange bracket labeled "F Ç" spans the notes for "te lu- cí- fe- rum", and a green bracket labeled "D Ç1" spans the notes for "gé- nu- i te.". Above the staff, a black arrow labeled "M" points right.

Té-cum princí- pi- um * in dí- e vir- tú-
tis tú- ae, in splendó- ri- bus sanctó- rum, ex ú- te- ro an-
te lu- cí- fe- rum gé- nu- i te.

Ek 1.126. *Tota pulchra es* (Liber Usualis, 1924, s.1055)

1. Ant.
1. g 2
(re-la)

Tó-ta púlchra es Ma-rí-a, * et má-cu-la o-ri-gi-
 ná-lis non est in te.

The image shows a musical score for the antiphona 'Tota pulchra es'. It consists of two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff is labeled '1. Ant.' and '1. g 2 (re-la)'. The lyrics are 'Tó-ta púlchra es Ma-rí-a, * et má-cu-la o-ri-gi-'. The second staff continues the melody with the lyrics 'ná-lis non est in te.'. Below the lyrics, there are musical analysis markings: orange brackets labeled 'F Ç' under 'Tó-ta', 'es', 'Ma-rí-a', and 'o-ri-gi-'; a green bracket labeled 'D Ç1' under 'et má-cu-la'; and orange and green brackets labeled 'F Ç' and 'D Ç1' under 'ná-lis' and 'non est in te.' respectively. Arrows above the notes indicate melodic movement: a right arrow above the first note of the first staff, a left arrow above the second note, a right arrow above the first note of the second staff, and a left arrow above the last note.

Ek 1.127. *Tradent enim vos* (Liber Usualis, 1924, s.806)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of five lines of music. The lyrics are written below the notes. Above the staff, there are various annotations: 'T' with a right arrow, 'M' with a right arrow, and 'T' with a left arrow. Below the staff, there are colored brackets indicating intervals: blue for 'A Ç1', green for 'D Ç1', orange for 'F Ç', and green for 'D Ç1' and 'D Ç2'. The lyrics are: 'Trá-dent e-nim vos * in concí-li-is, et in syna-gó-gis sú-is fla-gel-lá-bunt vos, et ante ré-ges et praé-si-des du-cé-mi-ni pro-pter me, in testimó-ni-um fl-lis et génti-bus.'

Trá-dent e-nim vos * in concí-li-is,

et in syna-gó-gis sú-is fla-gel-lá-bunt vos, et ante

ré-ges et praé-si-des du-cé-mi-ni pro-pter me,

in testimó-ni-um fl-lis et génti-bus.

Ek 1.128. *Traditor autem* (Liber Usualis, 1924, s.490)

Ad Bened.
Ant. 1. g
(ré-la)

Trá-di-tor au-tem * dé-dit é- is sígnum, dí-cens:

Quem o-scu-lá-tus fú- e-ro, í-pse est, te-né- te é- um.

Ek 1.129. *Tribus miraculis* (Liber Usualis, 1924, s.357)

Ad Magnif.
Ant. 1. D
(*ref-la*)

The musical score is written on a single staff in G-clef (treble clef) with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Ad Magnif.' and the antiphona is 'Ant. 1. D' with the instruction '(ref-la)'. The lyrics are in Latin. Below the staff, there are various figured bass notations in different colors: green for D♭1, blue for A♭1, orange for F♭, and green for D♭2. There are also arrows indicating melismas (M) and trills (T).

Tri-bus mi-rá-cu-lis * or-ná-tum dí-
em sánctum có-li-mus : hó-di-e stél-la Má-gos
dú-xit ad prae-sé-pi-um : hó-di-e ví-num ex á-
qua fáctum est ad núpti-as : hó-di-e in Jordá-ne a
Jo-ánne Chrístus bapti-zá-ri vó-lu-it, ut sal-
vá-ret nos, alle-lú-ia.

Ek 1.130. *Tu es pastor ovium* (Liber Usualis, 1924, s.1064, 1216)

Ant.
1.
(ré-la)

Tu es pástor ó-vi-um, * Prín-ceps Apo-

sto-ló-rum : tí-bi trá-di-tae sunt clá-ves régni

cae-ló-rum.

A Ç1 *A Ç2* *D Ç1* *D Ç2* *A Ç1* *D Ç1*

Ek 1.131. *Unus autem ex illis* (Liber Usualis, 1924, s.765)

Ad Magnif.
Ant. 1. D 2
(ré-la)

Unus autem ex fil- lis, * ut vi- dit

qui- a mundá- tus est, regréssus est, cum mágna vó- ce

magní- fi- cans Dé- um, al- le- lú- ia.

The image shows a musical score for the Antiphona 1. D 2 (ré-la) of the Magnificat. The score is written on three staves. The first staff contains the melody for 'Unus autem ex fil- lis, * ut vi- dit'. The second staff contains the melody for 'qui- a mundá- tus est, regréssus est, cum mágna vó- ce'. The third staff contains the melody for 'magní- fi- cans Dé- um, al- le- lú- ia.'. The score includes various musical markings such as 'M' and 'T' with arrows indicating melisma or trill, and 'A' with an accent mark. Below the lyrics, there are colored brackets and labels indicating specific musical features: 'FÇ' (orange), 'DÇ1' (green), 'DÇ2' (light green), and 'AÇ1' (blue). The first staff has 'DÇ1' under 'fil- lis' and 'AÇ1' under 'ut vi- dit'. The second staff has 'FÇ' under 'qui-', 'DÇ2' under 'mundá- tus', 'DÇ2' under 'regréssus', and 'DÇ1' under 'mágna vó- ce'. The third staff has 'FÇ' under 'magní-', 'DÇ1' under 'fi- cans', and 'DÇ1' under 'Dé- um'.

Ek 1.132. *Unus ex duobus* (Liber Usualis, 1924, s.1043)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(ré-la)

The musical score is written on three staves. The first staff begins with the tempo and performance instructions 'Ad Magnif.' and 'Ant. 1. f (ré-la)'. The melody is in treble clef. Above the staff, there are three arrows: a right-pointing arrow, a left-pointing arrow, and a left-pointing arrow labeled 'M'. The lyrics 'Unus ex duobus * qui secuti sunt' are written below the staff. Below the lyrics, there are four colored brackets: a blue bracket labeled 'A Ç1' under 'Unus ex duobus', an orange bracket labeled 'F Ç' under '* qui', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'secuti sunt'. The second staff continues the melody with the lyrics 'Dó-mi-num, é-rat André-as, frá-ter Si-mó-nis Pé-'. Below these lyrics, there are four colored brackets: a green bracket labeled 'D Ç1' under 'Dó-mi-num', a green bracket labeled 'D Ç1' under 'é-rat', an orange bracket labeled 'F Ç' under 'André-as', and a green bracket labeled 'D Ç1' under 'frá-ter'. The third staff contains the lyrics 'tri, al-le-lú-ia.' with a green bracket labeled 'D Ç1' under 'tri,' and a green bracket labeled 'D Ç2' under 'al-le-lú-ia.'. The score ends with a double bar line.

Unus ex duobus * qui secuti sunt

Dó-mi-num, é-rat André-as, frá-ter Si-mó-nis Pé-

tri, al-le-lú-ia.

Ek 1.133. *Veni electa mea* (Liber Usualis, 1924, s.900, 923)

4. Ant.
1. f
(ré-la)

Vé-ni e-lécta mé-a * et pó-nam in te thró-num

A Ç1
F Ç

D Ç1
D Ç1

mé-um, † al-le-lú-ia.

Ek 1.134. *Veniet Dominus* (Liber Usualis, 1924, s.256)

1. Ant.
1. a
(ré-la)

Vé-ni- et Dómi-nus, * et non tar-dá-bit, ut il-

lú-mi-net abs-cón-di-ta te-ne-brá-rum, et ma-ni-festá-bit se

ad ómnes gén-tes, al-le-lú-ia.

Ek 1.135. *Venit lumen tuum* (Liber Usualis, 1924, s.353)

2. Ant.
1. g 2
(re-la)

The image shows a musical score for the antiphona 'Venit lumen tuum'. It consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The lyrics are in Latin. The score includes various musical markings: 'M' for major, 'T' for trill, and 'FÇ' for fermata. There are also green markings 'DÇ1' and 'DÇ2' indicating specific musical phrases. The lyrics are: 'Vé-nit lú-men tú-um * Je-rú-sa-lem, et gló-ri-a Dó-mi-ni su-per te ór-ta est, et am-bu-lá-bunt géntes in lú-mi-né tú-o, al-le-lú-ia.'

Vé-nit lú-men tú-um * Je-rú-sa-lem,
et gló-ri-a Dó-mi-ni su-per te ór-
ta est, et am-bu-lá-bunt géntes in lú-mi-
né tú-o, al-le-lú-ia.

Ek 1.136. *Vidi Dominum* (Liber Usualis, 1924, s.1364)

Ant.
1.
(ré-la)

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of four lines of music. The first line begins with a 'T' (Tonic) marking above the staff and an arrow pointing right. The lyrics are 'VÍ-di Dó-mi-num se-dén-tem * su-per só-li-um'. Below the first line, there are three colored brackets: an orange bracket labeled 'FÇ' under 'VÍ-di', a blue bracket labeled 'AÇ2' under 'Dó-mi-num se-dén-tem', and another orange bracket labeled 'FÇ' under 'su-per só-li-um'. The second line has a 'M' (Mediant) marking above the staff and an arrow pointing right. The lyrics are 'ex-cél-sum et plé-na é-rat ómnis tér-ra'. Below the second line, there are four colored brackets: a green bracket labeled 'DÇ2' under 'ex-cél-sum', a blue bracket labeled 'AÇ2' under 'et plé-na', a blue bracket labeled 'AÇ2' under 'é-rat', and a blue bracket labeled 'AÇ2' under 'ómnis tér-ra'. The third line has a 'T' (Tonic) marking above the staff and an arrow pointing right. The lyrics are 'na-je-stá-te é-jus : et é- a quae sub ípso'. Below the third line, there are three colored brackets: a blue bracket labeled 'AÇ2' under 'na-je-stá-te', an orange bracket labeled 'FÇ' under 'et é-', and a green bracket labeled 'DÇ1' under 'a quae sub ípso'. The fourth line has a 'T' (Tonic) marking above the staff and an arrow pointing right. The lyrics are 'é-rant. re-plé-bant té-m-plum.'. Below the fourth line, there are two colored brackets: a red bracket labeled 'GÇ' under 'é-rant.' and a green bracket labeled 'DÇ2' under 're-plé-bant té-m-plum.'.

VÍ-di Dó-mi-num se-dén-tem * su-per só-li-um

ex-cél-sum et plé-na é-rat ómnis tér-ra

na-je-stá-te é-jus : et é- a quae sub ípso

é-rant. re-plé-bant té-m-plum.

Ek 1.137. *Vidi turbam magnam* (Liber Usualis, 1924, s.1360)

1. Ant.
1. f
(*rel-la*)

Ví-di túrbam má-gnam, * quam di-nume-rá-
 re némo pót-e- rat, ex ómni-bus génti-bus, stán-tes an-
 te thró-num.

Annotations: AÇ1, AÇ2, M, FÇ, DÇ1

Detailed description: The image shows a musical score for the Antiphona 1. f (rel-la). The melody is written on a single staff in G-clef. The lyrics are in Latin. Below the staff, there are several colored brackets and labels indicating musical analysis: a blue bracket labeled 'AÇ1' under 'VÍ-di túrbam', a blue bracket labeled 'AÇ2' under 'quam di-nume-rá-', an orange bracket labeled 'FÇ' under 'pót-e- rat', another orange bracket labeled 'FÇ' under 'ex ómni-bus', and a green bracket labeled 'DÇ1' under 'stán-tes an-'. There are also arrows: a black arrow labeled 'M' pointing right above the second staff, and two black arrows pointing left and right above the third staff. The score ends with a double bar line.

Ek 1.138. *Virgo prudentissima* (Liber Usualis, 1924, s.1283)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(ré-la)

Virgo pru-den-tís-si-ma, * quo pro-gré-

de- ris, qua-si au-ró-ra valde rú-ti-lans? Fí-li-

a Sí-on, tó-ta for-mó-sa et su-á-vis es : púlchra ut

lú-na, e-lé-cta ut sol.

The musical score is written on four staves. The first staff begins with the tempo and performance instructions: 'Ad Magnif. Ant. 1. f (ré-la)'. The lyrics are written below the staves. Below the lyrics, there are colored brackets and labels: DÇ1 (green), AÇ1 (blue), DÇ2 (green), AÇ2 (blue), FÇ (orange), and DÇ1 (green). Arrows labeled 'T' and 'M' indicate specific musical features.

Ek 1.139. *Visionem quam vidistis* (Liber Usualis, 1924, s.410)

Ad Magnif.
Ant. 1. f
(*re-la*)

The musical score is written on three staves. The first staff contains the lyrics "Vi-si-ónem * quam vi-dí-stis, némi-". The second staff contains "ni di-xé-ri-tis, do-nec a mórtu-is re-súr-gat Fí-li-". The third staff contains "us hómi-nis." and ends with a double bar line. Below the lyrics, there are colored brackets and labels: green brackets labeled "D Ç2" under "Vi-si-ónem", "D Ç1" under "quam", and "F Ç" under "némi-"; orange brackets labeled "F Ç" under "ni di-xé-ri-tis", "D Ç1" under "do-nec", and "F Ç" under "a mórtu-is"; and a green bracket labeled "D Ç2" under "us hómi-nis.". A black arrow labeled "M" points left from the end of the first staff to the beginning of the second. A black arrow points right from the beginning of the third staff to the end of the second.

Vi-si-ónem * quam vi-dí-stis, némi-
ni di-xé-ri-tis, do-nec a mórtu-is re-súr-gat Fí-li-
us hómi-nis.

Ek 1.140. *Vocabis nomen ejus* (Liber Usualis, 1924, s.347)

Ad Magnif.
Ant. 1. g
(ré-la)

Vo- cá- bis * nó- men é- jus Jé- sum : ípse
A Ç1 D Ç1 F Ç

e- nim sál- vum fá- ci- et pó- pu- lum sú- um a peccá- tis
A Ç2 A Ç2 A Ç2

e- ó- rum, al- le- lú- ia.
D Ç2 D Ç1

Ek 1.141. *Volo Pater* (Liber Usualis, 1924, s.817)

5. Ant.
1. a 2
(ré-la)

Vó-lo, Pá-tér, * ut u-bi é-go sum, il-lic sit.

et mi-ní-ster mé- us.

The image shows a musical score for a vocal part. The first staff is labeled '5. Ant.' and '1. a 2 (ré-la)'. It contains a melody with various note values and rests. Above the staff, there are arrows indicating melodic movement: a right arrow followed by a left arrow, then 'M' followed by two right arrows and a left arrow, and finally a right arrow followed by a left arrow. Below the staff, the Latin text 'Vó-lo, Pá-tér, * ut u-bi é-go sum, il-lic sit.' is written. Underneath the text, there are three colored brackets: a green bracket under 'Vó-lo' labeled 'D Ç1', an orange bracket under 'ut u-bi é-go sum' labeled 'F Ç', and another orange bracket under 'il-lic sit.' labeled 'F Ç'. The second staff continues the melody with the text 'et mi-ní-ster mé- us.' and a green bracket underneath labeled 'D Ç2'. The score ends with a double bar line.

Ek 1.142. *Vos amici* (Liber Usualis, 1924, s.806)

3. Ant.
1. a 3
(ré-la)

Vos amí-ci mé-i é-stis, * si fe-cé-ri-tis

quae praeci-pi-o vó-bis, dí-cit Dómi-nus.

Ek 2. Makale Yayın Bilgisi



www.turkishstudies.net/turkishstudies

TURKISH STUDIES

eISSN: 1308-2140



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

Berk Kurdoğlu-Cenk Güray

Journal of Turkish Studies dergisine gönderdiğiniz **Gregoryen İlahilerindeki Modal Antifonların Analizinde Ezgi Çekirdekleri Yaklaşımının Uygulanması (Application of Melodic Nucleus Approach to the Analysis for the Modal Antiphones of Gregorian Chant)** başlıklı makaleniz inceleme sürecinden sonra kabul edildi.Dergimize katkınız için teşekkür ederiz.Profesyonel kariyerinizde başarılar dileriz.

Mehmet Dursun ERDEM

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- ☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- ☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- ☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20 / 07 / 2026

Berk Kurdoğlu

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin

Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim

kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20/07/2026

Berk Kurdoğlu

DOKTORA TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Gregoryen İlahilerindeki Modal Antifonların Analizinde Ezgi Çekirdekleri Yaklaşımının Uygulanması

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
20.07.2026	216	126169	03.07.2026	4	2989385098

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20/07/2026)

Berk Kurdoğlu

Öğrenci No.: N19247281

Anasanat/Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		X	

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk Güray

PhD THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: Application Of Melodic Nucleus Approach To The Analysis For The Modal Antiphones Of Gregorian Chant

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
20.07.2026	216	126169	03.07.2026	4	2989385098

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (20/07/2026)

Berk Kurdoğlu

Student No.: N19247281

Department: Traditional Turkish Music

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
		X	

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Cenk Güray

