

T. C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI

ANTONIO VIVALDİ'NİN DO MAJÖR VE Mİ MİNÖR FAGOT
KONÇERTOLARI'NIN MÜZİKAL ANALİZLERİ VE FAGOT
REPERTUVARINA KATKISI
YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

Hazırlayan:

20136024 Sertaç ÇEVİKKOL

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Cenk AKTALAY

İSTANBUL — 2019

Sertaç ÇEVİKKOL tarafından hazırlanan **ANTONIO VIVALDİ'NİN DO MAJÖR VE Mİ MİNÖR FAGOT KONÇERTOLARININ MÜZİKAL ANALİZLERİ VE FAGOT REPERTUVARINA KATKISI** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 09/09/2019

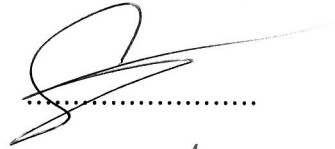
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Cenk AKTALAY (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Gökay GÖKŞEN



Jüri Üyesi : Doç. Ceren DİK (İstanbul Üni.)



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere, bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bir üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Sertaç ÇEVİKKOL

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
İÇİNDEKİLER.....	I
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. FAGOT.....	2
2.1. Fagotun Tarihçesi.....	2
2.2. Fagotun Teknik Özellikleri.....	3
2.3. Vivaldi'nin, Fagotun Gelişimine Katkısı.....	5
2.4. Önemli Fagot İcracıları.....	6
3. BAROK DÖNEM (1600-1750).....	7
3.1. Operanın Ortaya Çıkışı.....	7
3.2. Yeni Müzik Anlayışı.....	9
3.3. Barok Dönem'in Sonraki Dönemlere Etkileri..	10
3.4. Antonio Vivaldi (1678-1741).....	11
3.4.1. Hayatı.....	11
3.4.2. Konçerto Stili.....	14
3.4.3. Programlı Müzik Anlayışı.....	17
4. KONÇERTOLARIN ANALİZLERİ.....	19
4.1. <i>Do Majör Fagot Konçertosu, RV 472</i>	19
I. Bölüm, <i>Do Majör, Allegro non molto</i>	19
II. Bölüm, <i>La Minör, Andante molto</i>	25

III. Bölüm, Do Majör, <i>Allegro</i>	27
4.2. <i>Mi Minör Fagot Konçertosu, RV 484</i>	39
I. Bölüm, Mi Minör, <i>Allegro poco</i>	39
II. Bölüm, Si Minör, <i>Andante</i>	52
III. Bölüm, Mi Minör, <i>Allegro</i>	57
5. SONUÇ.....	66
6. KAYNAKÇA.....	68
7. ÖZGEÇMİŞ.....	70
8. EKLER.....	71
8.1. <i>Do Majör Fagot Konçertosu, RV 472</i>	72
8.1.1. Solo.....	72
8.1.2. Orkestra.....	78
8.2. <i>Mi Minör Fagot Konçertosu, RV 484</i>	95
8.2.1. Solo.....	95
8.2.2. Orkestra.....	99

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı, Üfleme ve Vurma Çalgılar Bölümü “Bitirme Çalışması” olarak hazırlanmıştır.

Bu Eser Metni Çalışması'nda Antonio Vivaldi'nin *Do Majör, RV 472 Fagot Konçertosu* ve *Mi Minör, RV 484 Fagot Konçertosu*'nun fagot repertuarına katkısı ve söz konusu yapıtların dönemsel ve yapısal analizlerinin yapılması amaçlanır. Bu detaylandırmanın sonucunda da adı geçen eserlerin daha iyi bir şekilde anlaşılması ve böylelikle en iyi şekilde yorumlanabilmeleri konusunda yol göstermesi amaçlanır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bana yön veren ve yardımcı olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Cenk AKTALAY'a ve üzerimde emeği geçen Anasanat Dalı Başkanı Prof. Ayla ULUDERE ve Müzik Bölüm Başkanı Prof. Selen BUCAK'a teşekkür ederim.

ANTONIO VIVALDİ'NİN DO MAJÖR VE Mİ MİNÖR FAGOT KONÇERTOLARI'NİN MÜZİKAL ANALİZLERİ VE FAGOT REPERTUVARINA KATKISI

ÖZET

Bu çalışmada İtalyan besteci Antonio Vivaldi'nin *Do Majör, RV 472 Fagot Konçertosu* ve *Mi Minör, RV 484 Fagot Konçertosu* incelenmiş; fagotun özelliklerine ve tarihçesine, ardından da bestecinin bulunduğu döneme kısaca değinildikten sonra, bahsi geçen eserlerin analizleri yapılarak, bunlara bağlı çıkarımlar yapılmıştır.

Sırasıyla; ilk olarak fagotun tarihsel gelişimi, Vivaldi'nin müziğindeki yeri ve bu müziklerin günümüzdeki önemli icracılarına değinilmiştir. Ardından Barok Müziğin tarihsel içeriği kısaca aktarılıp, bu müziğin günümüze nasıl geldiğinden ve günümüzdeki icra şekillerinden bahsedilmiştir. Sonrasında Antonio Vivaldi'nin hayatı özetlenerek, müzik stili hakkında önemli noktalara değinilmiş ve son olarak da dönemin konçerto yapısı ile Vivaldi'nin, konçertolarındaki programlı müziklerin kullanımı ele alınarak, *Do Majör Fagot Konçertosu* ve *Mi Minör Fagot Konçertosu*'nun analizleri bu bilgiler ışığında gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Barok, Müzik, Konçerto, Fagot, Vivaldi

MUSICAL ANALYSIS OF ANTONIO VIVALDI'S C MAJOR AND E MINOR BASSOON CONCERTOS AND THEIR CONTRIBUTIONS TO THE BASSOON REPERTOIRE

ABSTRACT

In this study, *Bassoon Concerto in C Major, RV 472* and *Bassoon Concerto in E Minor, RV 484* by Italian composer Antonio Vivaldi were investigated. After the characteristics of the Bassoon and its history was shortly mentioned, an outline of the Baroque Era, in which Vivaldi has lived was given. After that, aforementioned works were analyzed and deductions were made.

Respectively; first, the development of bassoon, it's place in Vivaldi's music and few of the most important performers of the bassoon were addressed. Secondly, brief historical information about the Baroque Era was given and then how this music have reached today together with its contemporary performance practices were mentioned. Thirdly, Antonio Vivaldi's biography was outlined and important points about his musical style was given. After that, the structure of the concerto form of the Baroque Era and Vivaldi's application of programmatic music to his concertos was examined. Finally, In the light of this information, analysis of bassoon concertos *C Major, RV 472* and *E Minor, RV 484* were made.

Key Words: Baroque, Music, Concerto, Bassoon, Vivaldi

1. GİRİŞ

Antonio Vivaldi, bulunduğu Barok dönem ve yaşadığı yer olan İtalya'nın müzik kültürü düşünöldüğünde getirdiği yenilikler ile çağdaşları arasında sıvrılmeyi başarmıştır. Vivaldi, eserlerinde gerek form üzerinden gerek tematik malzemelerle, gerekse daha ince detaylar üzerinden çeşitli denemeler yaparak bu yenilikleri ortaya çıkarabilmiştir.

Vivaldi'nin fagot için yazdığı *Do Majör, RV 472* ve *Mi Minör, RV 484* konçertoları da bu detaylar dikkate alınarak incelenmiştir. Bu sırada Vivaldi'nin konçerto serisi olan Dört Mevsim konçertolarında programlı müzik çerçevesinde kullanılan kimi motiflerle de karşılaşılmıştır. Vivaldi'nin aynı programlı figür, motif ve/veya temaları, vokal partiler içeren diğer eserlerinde de kullandığı göz önüne alındığında, çalgısal eserlerinde de aynı şekilde karşımıza çıkan figürlerin, benzeri bir programlı düşünceye gönderme yaptığı düşünölerek, bu motiflerden ayrıca bahsedilmiştir.

Bu çalışmada, Vivaldi'nin eserlerde nasıl bir yol izlediği, hangi figürü ne amaçla kullandığı, bölümlerin arasında nasıl bir bütönlük kurduğu incelenerek, bahsi geçen eserlerin daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

2. FAGOT

2.1. Fagotun Tarihçesi

Tahta üflemelilerden, obua ailesine ait çift kamışlı bir çalgı olan fagot, adını çubuk demeti anlamına gelen Almanca *fagott* ve İtalyanca *fagotto* kelimelerinden aldığı düşünülür. *Fagotto*, türünün kendi üstüne kıvrılarak çubuk demetini andıran ilk örneğidir. Tahta üflemeli çalgılarda en pes sese sahip olan enstrüman fagottur. Bu sebeple İngiliz ve Fransızlar, ses aralığına atıfta bulunarak *bassoon* demişlerdir. Günümüz anlayışındaki fagot, Barok Dönem'de icat edilmiş olup, öncesinde farklı yerlerde farklı şekillerde ve isimlerde benzer enstrümanlar şeklinde ortaya çıkmıştır. Almanya'da *pommer*, *bombard*, sonrasında çeşitli yerlerde *dulceian*, *dolcian*, *douçaine*; Fransa'da *courtaud* ve İngiltere'de *curtail*, *curtal*, *curtoll* gibi çeşitli isimlerde ve şekillerde ortaya çıkmıştır.¹

Bilinen ilk solo fagot parçası olan *Fantasia per fagotto*, Madrid'li çalgı yapımcısı bir aileden gelen Selma y Salaverde'nin 1638'de Venedik'te bestelediği *Libro de Canzoni, Fantasie e Correnti* serisinden bir eser olarak karşımıza çıkar.² Buna rağmen ilk virtüözik kullanım, daha da eskiye dayanarak, Dario Castello'nun 1621'de bestelediği *İki Keman ve Fagot İçin Sonat, No. 9* eserinin özellikle son *presto* bölümünde karşımıza çıkar.³ Bahsi geçen eserlerde kullanılan fagot, Barok Fagot'tan daha eski olan *dulcian*'a benzer bir fagot türüdür.

Müzikal olarak, 19. yüzyılın ilk yarısındaki fagot yapımcıları ve icracılarının hedefi genelde insan sesini taklit etmek olmuştur. Barok müzik ve öncesinde şan, başlıca esin kaynağı olduğu için, bu yaklaşım yeni bir durum değildir. Bu bakış açısı, zamanında tüm müzisyenler tarafından benimsenmiş ve şancılar da kendilerini çalgı icracılarından kayıran bu

1 Encyclopædia Britannica. “*Bassoon*”, 2008: 612-619

2 The New Grove Dictionary of Music & Musicians. “*Bassoon*”.

3 Kopp 2012: 28

durumdan yararlanmışlardır.⁴

Örnek verecek olursak: Francesco Tosi, insan sesiyle çalgı icracılığının farklarını *Opinioni de' cantor antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723) kitabında ele almıştır. Tosi için, insan sesini enstrüman sesinden farklı ve üstün kılan şey, insan sesinin seslendirebilme yetisi ve kelimeleri söyleyebilmesi olmuştur. Bu nedenle de, kitabında doğru telaffuzun şancılar için önemini vurgulamıştır.⁵

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde şan, enstrüman icrasında taklit edilen temel ses olma özelliğini sürdürmekte olup, icracılar tarafından da idealize edilmeye devam etmiştir. Sonuç olarak da, çeşitli enstrümanların seslerini tanımlarken, her müzisyen kendi çalgısının, insan sesine olan yakınlığı üzerinden bir ilişki kurmuştur. Müzisyenlere göre bu, kendi çalgılarına daha yüksek bir mevki atfeden bir özellik olmuştur. 19. yüzyıl süresince fagota, icracıları tarafından, insan sesine en çok benzeyen çalgı olma özelliği atfedilmiştir.⁶ Bu özellik de, fagotun benimsenmesinde önemli bir etken olmuştur.

2.2. Fagotun Teknik Özellikleri

Fagot, beş parçadan oluşan tahta üflelemeli bir enstrümandır. Bu parçaların, ucuca eklendiklerindeki toplam uzunluğu yaklaşık 236 santimetredir. Enstrümanın gövdesinin kendi üzerine katlanmasıyla, uzunluğu yaklaşık olarak 120 santimetreye düşer. Fagotun sahip olduğu beş parça şunlardır: (1) Kalak; (2) çalgının üst kısmını oluşturan ve en pes seslerin bulunduğu uzun parça; (3) bu uzun parçanın üzerine katlanan ve üzerinde üç adet delik bulunan bir çıkıntıya sahip kanat; (4) gövdenin kendi üzerine katlandığı iki boruyu da içinde barındıran parça; (5) yaklaşık 30 santimetre uzunluğundaki dar ve eğimli bir metal borudan ve buna eklenmiş kamaştan oluşan es borusu.⁷

4 Moreno 2013: 74

5 Moreno 2013: 74

6 Moreno 2013: 74-75

7 Encyclopædia Britannica. "Bassoon", 2008: 612

Fagotta görülen, yandan 45 dereceye yakın açılarla açılan delikler, bu kadar büyük bir enstrümanda teorik açıdan olması gereken oldukça büyük parmak açıklıklarını bir miktar azaltmaya yarar. Yavaşça genişleyen konik boru ve uzantısının meydana getirdiği yankı etkisiyle, enstrümanın sahip olduğu özgün tınıya katkıda bulunan bu mekanizma, yine bu nedenle akustik olarak daha orantılı bir şekilde inşa edilmek için fazla hassastır.⁸

Fagot icracısı, çalgıyı çapraz pozisyonda tutar, kanadın alt kısmı, kalçanın sağ kısmına dayanır ve sağ elle çalınır. Yukarı dönük kalak ise, sol omzun yukarısına doğru bakar. Fagota ek destek sağlaması için, bir kemer aracılığıyla boyuna asılabilir. Enstrümanın mekanizması ve parmak pozisyonları giriftir bir haldedir. Teorik olarak fagot, daha önce belirtildiği gibi özgün ama kusurlu bir yapıya sahiptir. Önemli akustik ilkeler, gözardı edilir. Bu mekanik kusurlar, aynı zamanda müzikal olarak kendine özel tınısını oluşturmasını sağlar. İracıcının doğru entonasyonu bulabilmesi için, kendi kulağına güvenmesi gerekir. Yaylılardan sonra, tahta nefeslilerde bu kadar genişlik veren başlıca enstrümandır.⁹

20. yüzyılda Alman Carl Almenröder ve Johann Adam Heckel ile birlikte ortaya çıkan *Heckel* fagotları, sahip olduğu 24 ile 27 arasında tuş sayısı ve 5 adet deliği ile uluslararası bir standart haline gelmiştir. Fransız *Buffet* modelinde ise 22 adet tuş ile 6 tane delik bulunmaktadır. Aynı zamanda daha ince bir yapıya sahip olan bu fagot türü, bu özellikleri sayesinde icracılara üst perdelerde kolaylık sağlamaktadır. Başka bir fagot türü olan kontrfagot ise, bir oktav alt perdeden ses veren fagotlardır.¹⁰

8 Baines 1966: 220

9 Encyclopædia Britannica. “*Bassoon*”, 2008: 613

10 Encyclopædia Britannica. “*Bassoon*”, 2008: 614-615

2.3. Vivaldi'nin, Fagot'un Gelişimine Katkısı

Vivaldi'nin fagot için yazdığı 39 konçerto, keman dışında diğer tüm enstrümanlar için yazdığı konçertoların sayısını geçerek, oldukça büyük bir miras ortaya koyar. Bestelediği RV 502 konçertosu, yerel bir çalgıcı olan Gioseppino Biancardi'ye ve RV 496 da Bohemya'lı hamisi Kont Wenzel von Morzin'e adanmış olmakla birlikte diğer konçertoların da 1703'ten itibaren Pietà yetimhanesinde eğitim verdiği kızlara adanmış olabileceği düşünülür. Fertonani, bu konçertoları 1720 ile 1740 yılları arasında tarihlendirir (Fertonani, C. *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* [Firenze, 1998]). Vivaldi'nin olağanüstü solo yazımı, ileriki fagot stilinin niteliklerini önceden duyurmayı başarır. Buna geniş atlamalar, lirik tenor pasajlar ve nüanslar ile ifade işaretlerinin kullanımı da dahildir.¹¹

Henüz müzik tarihi bilincinin oluşmadığı Klasik Dönem'de Vivaldi'nin ortaya koyduğu bu miras unutulup gitmiş, 19. yüzyılda dahi pek bilinen bir konu olmamıştır . 20. yüzyıla gelindiğine ulusalcılığın da getirdiği tarihsel bilinç ile eski müziğe olan ilginin yeniden ortaya çıkmasıyla bu eserler ve bilgiler tekrardan gün ışığına çıkmıştır. Bu eserleri günümüze ulaştıran önemli icracılar arasında ise Klaus Thunemann, Sergio Azzolini başlıca isimler arasında yer alırken, modern icranın yanında “dönemsel icra” alanında da tanınan Milan Turkovic de önemli isimler arasındadır.

11 The New Grove Dictionary of Music & Musicians. “Bassoon”.

2.4. Önemli Fagot İcracıları

Klaus Thunemann (19 Nisan 1937, Magdeburg, Almanya), aslında piyanist olmayı hedeflemiş ve 18 yaşına kadar fagot ile ilişkisi olmamıştır. Magdeburg'da ve daha sonra Berlin'de öğrenim görüp, Batı Berlin Yüksek Okulu'ndan 1961 yılında mezun olmuştur. 1962'den 1978'e kadar Hamburg'daki Kuzey Alman Radyosu Senfoni Orkestrası'nda baş fagotçu olarak görev almıştır. Bundan sonra da Almanya'da kendisini, bu enstrümana adanmıştır. Solist olarak, hem konserler vermiş hem de bir çok eseri kayıt altına almıştır.¹²

Milan Turkovic (14 Eylül 1939, Zagreb, Avusturya), Avusturyalı-Hırvat bir aileden gelip, Viyana'da büyümüş ve burada Karl Öhlberger ve daha sonra Detmold'da Albert Hennige ile çalışmıştır. 1962'de Bamberg Senfoni Orkestrası'nda görev aldıktan sonra 1967'de Viyana Senfoni Orkestrası'na müdür olarak atanmıştır. 1984'te görevinden ayrılarak, Salzburg'daki Mozarteum'da Öğretim kariyerine devam etmiştir. 1992'de buradan da ayrılarak, Viyana Müzik Yüksek Okulu'na atanmıştır. Hem modern hem de Barok Fagot'ta kariyerinde yükselmiştir. Viyana'nın dönem orkestrası olan Concentus Musicus'un bir üyesi olarak 200'ün üzerinde kaydı bulunmaktadır.¹³

Sergio Azzolini (15 Ocak 1967, Bolzano, İtalya), 1978 ile 1985 yılları arasında Bolzano'da Romano Santi ile çalıştıktan sonra, dört yılını Hanover'de Klaus Thunemann ile çalışarak geçirir. Uluslararası yarışmalardaki başarılarıyla birlikte kariyeriyle oldukça ünlenmiştir. 22 yaşında Stuttgart Müzik Yüksek Okulu'na öğretmen olarak atanmıştır. Daha sonra 1998 yılında Basel'a atanmıştır. Kayıtlarındaki icraları için çokça övgüler almıştır.¹⁴

12 The New Grove Dictionary of Music & Musicians. "Thunemann, Klaus".

13 The New Grove Dictionary of Music & Musicians. "Turkovic, Milan".

14 The New Grove Dictionary of Music & Musicians. "Azzolini, Sergio".

3. BAROK DÖNEM (1600-1750)

3.1. Operanın Ortaya Çıkışı

Opera'nın, Yunan tragedyalarından etkiler taşıyan, din dışı bir tür olarak 1600'lü yıllarda ortaya çıkması ile başlatılan Barok Dönem, besteci Johann Sebastian Bach'ın 1750 yılında ölümüyle sonlandırılır. Opera, sözleri bir librettist¹⁵ tarafından yazılan ve bir dram ya da trajediyi sahneleyen bir çeşit müzik türüdür. Operanın tarihsel olarak kökeni ise 16. yüzyılda, Floransa'daki Medici ailesinin himayesi altında gerçekleştirilen saray festivallerinde ortaya çıkan Floransa *intermedio*'larına dayanır.¹⁶ Sonrasında, 16. yüzyılın sonunda Jacobo Peri'nin Yunan tragedyalarını canlandırmayı amaçlayarak bestelediği *Dafne*, ilk opera sayılabilecek eser olarak karşımıza çıkar, fakat notaların büyük bir kısmının kayıp olmasının yanında, bir opera için oldukça küçük bir orkestraya sahip olması nedeniyle henüz operaya öncü bir parça olarak görülür. Biçimsel anlamda opera türüyle tanımlanabilecek müzik tarihindeki ilk yapıt ise Claudio Monteverdi'nin *L'Orfeo* eseridir. Opera sanatı, Fransa'ya Jean-Baptiste Lully ve Almanya'ya da Heinrich Schütz tarafından getirilmiş olsa bile, dönemin büyük bir kısmında opera sanatının asıl merkezi İtalya ve Venedik olmuştur. Öyle ki; Claudio Monteverdi, Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi ve Tomaso Albinoni gibi Barok Dönem'i oluşturan başlıca besteciler, yaşamlarının büyük bir bölümünü Venedik'te geçirmişlerdir. Georg Friedrich Händel dahi müzik eğitimini tamamlamak için İtalya'ya gelir. J. S. Bach ise, burada İtalyan bestecilerin eserlerinin notalarını kopyalayarak, besteleme teknikleri hakkında bilgi sahibi olur. Georg Philipp Telemann, Jean-Philippe Rameau ve François Couperin de dönemin daha ileriki safhalarında operalarıyla bilinir olurlar. Yazdıkları operalar ile büyük bir üne kavuşan bu besteciler ile

15 **Librettist.** Bir operanın metni olan "libretto"yu yazan kişi.

16 Hills 1984: 1, 10

birlikte kastratolar¹⁷ da ön plana çıkar. Hatta, kendi dönemleri içinde, bestecilerden bile büyük bir üne ulaşırlar.¹⁸

Opera ile birlikte din dışı müziğe olan ilginin artması, çalgısal müziğin de gelişmesine yol açar ve böylelikle sonat ile konçerto formları da geliştirilmeye başlanır. Napoliten operalarda ve Bolonya Okulu'nun çalgısal eserlerinde tonalitenin gelişmesiyle bu yerler, yeni ortaya çıkan müzik için birer merkez haline gelir. Bu dönemde Alessandro Scarlatti ve Georg Friedrich Händel'in yapıtları, opera tarihinde ilk zirve eserler olarak yerlerini almaya başlarken;¹⁹ Arcangelo Corelli ve Giuseppe Torelli ise çalgısal müziğin gelişiminde öncü olurlar. Torelli'nin 1709'daki ölümünün ardından Vivaldi sayesinde konçerto bestelerinin merkezinin Bolonya'dan Venedik'e geçmesiyle burada, konçerto türü zirveye ulaşır.²⁰ Konçerto formuna son şeklini veren A. Vivaldi'nin mirasını da J. S. Bach devralır. Barok Çağ'ın ileriki dönemlerine gelindiğinde ise operalar için bestelenen dans müzikleri, operaların dışında “süit” adı altında kullanılmaya başlanır. Operaya ait öğeler, zamanla kilise müziklerinde de görülmeye başlanır. Böylelikle opera ile kilise müziği arasında bir yerde duran “oratoryo” türü ortaya çıkar. Ardından protestan olan Almanya'da “*passion*”²¹ türü ortaya çıkar.

17 **Kastrato.** Soprano ya da alto ses aralığının yetişkinlikte de sürdürülebilmesi için ergenlik çağına girmeden kısırlaştırma ameliyatından geçirilen erkek şancı. 16. yüzyıldan itibaren papalığa ait kiliselerde işe alınan kastratolar, *Julius Caesar* gibi erkek başrollerindeki gençleri canlandırabildikleri İtalyan operalarında yeni ve çok daha parlak bir kariyer imkanı yakalamışlardır. Bu nedenle de Barok operalardaki bir çok erkek başrol karakter, soprano ya da alto ses aralığı için bestelenmiştir. (Swain 2013: 92)

18 Swain 2013: 29

19 Bukofzer 1947: 18

20 Bukofzer 1947: 229

21 **Passion.** Dört incil'den (Matta, Markos, Luka, Yuhanna) birindeki İsa'nın acıları ve çarmıha gerilişini konu alan hikaye. Bu tür, kutsal hafta —pazartesi Aziz Matta, salı Aziz Markos, çarşamba Aziz Luka, cuma da Aziz Yuhanna— süresince *passion* okuma ya da söyleme geleneğinden gelir ve dini işlevini 18. yüzyıla kadar sürdürmeye devam eder. (Swain 2013: 290)

3.2. Yeni Müzik Anlayışı

Barok Dönem'in bir başka özelliği de yeni geliştirilen akort sistemleri neticesinde müziklerin daha homofonik²² bir hale gelerek, öncesinde beşli aralıklar²³ üzerinden, yatay olarak şekillendirilen müziklerin, artık akorlar kullanılarak oluşturulmasıdır. Bunun sonucu da modal müzikten tonal müziğe geçiş olarak karşımıza çıkar. Besteleme tekniğinde *kontrpuan*²⁴ yönteminin benimsenmesi, polifonik müziğin üzerine armonik yapıların da eklenebilmesini sağlamış ve müziğin kalıplarının²⁵ belirginleştirilmesi için belirli armoni kalıpları kullanılmaya başlanmıştır. Bitişlerin belli edilmesi, operadaki dans sahneleri için oldukça önemli olmuştur. A. Corelli'nin Op. 1, *Trio Sonatları*'yla birlikte müzik, ilk defa farklı bir yapıda, armonik cümleler halinde karşımıza çıkmıştır.²⁶ Bu da cümlelerin tekrarlarıyla uzun ezgilerin ve kalıpların kolaylıkla anlaşılabilmesini sağlamıştır. Böylelikle 17. yüzyılın sonlarına doğru rondo²⁷ ve ileride bahsi geçecek olan ritornello²⁸, oldukça yaygın formlar haline gelmişlerdir.

22 **Homofoni.** Batı müziğinde Barok Dönem'de ortaya çıkan, farklı seslerin dikey olarak birbirlerini tamamlamasıyla elde edilen armonik doku ile oluşturulan çokseslilik.

23 Barok Dönem öncesinde kullanılan akort sistemleri nedeniyle, çoksesli müzik oluştururken, seslerin kulağa uyumlu gelmesi için kullanılacak başlıca aralıklardı. Diğer aralıklar üstüste geldiğinde ortaya çıkan sesler, komalı sesler nedeniyle uyumsuz duyulabilmekteydi.

24 **Kontrpuan.** Neredeyse eşit derecede ön planda olan ezgiler ya da seslerle karakterize edilen polifonik müzik dokusu. Barok müzik teorisinde bu terim, neredeyse besteleme terimiyle eşanlamlıdır ve dönemin erken safhalarında geleneksel ve çağdaş kullanımlar arasındaki önemli farklar ortaya konulmuştur. Barok Dönem'de önem kazanmış belirli kontrpuan teknikleri; serbest kontrpuan, çevrilebilir kontrpuan, *cantus firmus*, *ostinato* ve çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilen taklitli yazım teknikleridir. (Swain 2013: 122)

25 Müzikte bitiş, sonlanma hissi uyandıran fonksiyonlar.

26 Swain 2013: 40

27 **Rondo.** Kelime olarak ve belki de formal yapı olarak da Orta Çağ şiir formu olan, uzun şiirler ile birbirinden ayrılmış tekrar eden beyitlerin olduğu *rondeau*'den gelen bir müzik formu (White 1976: 54-56). Rondo formunda ana tema, bir ya da daha fazla kontrast tema ile dönüşümlü olarak gelir. Özellikle Klasik Dönem'de formal yapısı yerleşerek, genelde kullanılan kesitler temel alınarak üç tipe ayrılır: ABA, ABACA, ABACABA. (*Harvard Dictionary of Music*. "Rondo" [2003])

28 **Ritornello.** Rondo formunun kendisinden türediği düşünülen, dönüşlü müzik formu.

3.3. Barok Dönem'in Sonraki Dönemlere Etkileri

1750'lerden sonra gelişen Aydınlanma düşüncesi ile Barok Dönem'in bitişi, yerini daha rasyonel düşünce biçimini benimsemiş olan Klasik Dönem'e bırakır. Bu yeni çağda müzik tarihi bilincinin henüz oluşmamış olması nedeniyledir ki Barok Dönem bestecileri ve eserleri bir süreliğine unutulur. Johann Sebastian Bach'ın oğulları, Carl Philipp Emanuel ya da Johann Christian Bach dahi, babalarının müzik izini fazla takip etmeyip, kontrapuntal armoniye oranla daha kolay anlaşılır olan dikey armoniyi tercih etmişlerdir. Bundan ötürü Bach ve Barok Dönem bestecilerinin eserleri özellikle 19. yüzyıl boyunca çok rağbet görmemiş, Felix Mendelssohn-Bartholdy'nin J. S. Bach'ın müziğine duyduğu özel ilgi de sınırlı bir tanınırlık sağlamıştır. A. Vivaldi'nin en tanınmış eseri olan *Dört Mevsim* konçerto dizisinin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yeniden keşfedilip, ilk stüdyo kaydının 1942 yılında yapılmış olması, müzik alanında tarihsel bilincin ne kadar geç oluştuğunun göstergesidir.

Erken müziğe giderek artan ilginin 1950'lerden sonra başladığı söylenebilir. Tarihsel icra pratikleri konusunda basılan bir çok yazı, bu tarihten sonra yazılmıştır. Bu metinler de araştırmacılar ve icracılar tarafından referans aracı olarak kullanılmıştır. Buna rağmen, tarihsel kaynakların, erken müziğin icrasında önemli belgeler olmalarının tartışması daha eskiye dayanır. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yazılan kimi öncü metinler, erken dönem icra pratiklerini anlama ve tanımlama konusunda bir ilgi olduğunu gösterir. Bunlar özellikle müzikteki süslemelere yönelmiştir. Buna en uygun örneklerden biri, Edward Dannreuther'in *Musical Ornamentation (Müzikal Süsleme)* kitabıdır. Dannreuther, kitabında bir çok orijinal kaynaklara değinerek, erken dönem icra pratikleri konusunda önemli bir adım atar. Bu konuda başka bir önemli isim olan Arnold Dolmetsch ise, bambaşka bir yol izleyerek, tarihsel çalgıları yeniden oluşturmuş ve hali hazırda bulunanların tamirini yapmıştır. 1915'de yazdığı kitabı *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries: Revealed by Contemporary Evidence (17. ve 18. Yüzyılın Müziğinin Yorumlanması: Günümüz Kanıtlarıyla Ortaya Çıkarıldı)*, Barok müziğin doğru bir şekilde icrası için tarihsel icra pratiklerinin gerekliliğini savunarak, bu konuda belgeler sunan ilk kitaptır.²⁹ Bu gelişmelerin sonucunda “dönem icrası”, günümüzde ayrı bir yer edinebilmiştir.

29 Moreno 2013: 19-21

3.4. Antonio Vivaldi (1678-1741)

3.4.1. Hayatı

4 Mart 1678 Venedik'te doğup, 28 Temmuz 1741'de Viyana'da vefat eden İtalyan Barok Dönem bestecisi ve keman virtüözü olan Antonio Lucio Vivaldi, aynı zamanda da bir rahiptir. Vivaldi, Venedik'teki Aziz Marko Bazilikası'nda kemancı olarak çalışan Giovanni Battista Vivaldi'nin (1655-1736) dokuz çocuğundan en büyüğüdür. 18 Eylül 1693'te Venedik patriği tarafından başının tepesinin traş edilmesi³⁰ ritüelinin ardından, 15 yaşında Aziz Geminiano Kilisesi'nde çırak olarak başladığı rahiplik eğitimini 23 Mart 1703'de tamamlamasıyla, rahip olarak atanır. ³¹ Bu sırada kendisinin “göğsümde bir sıkışma” olarak tabir ettiği bir solunum yolu hastalığı baş gösterir. ³² Rahiplik eğitimindeyken, babasından keman eğitimi de alan Vivaldi, daha sonra San Marco Bazilikası'nda babasının görevini devralır. Çağdaşları tarafından, rahip olmasının yanında, aynı zamanda kızıl saçlara da sahip olması, “kızıl rahip” olarak anılmasına yol açar.

1703 yılında rahip olarak atanmasıyla birlikte *Pio Ospedale della Pietà*'da³³ keman öğretmenini olarak işe başlar. Burası terkedilmiş, yetim veya yoksul çocukların bakıldığı bir yerdir. 1716'da konser maestrosu (başkemancı) görevine getirilen Vivaldi, aynı yıl Juditha Triumphans oratoryosunu yazar. 1718'de Mantua'ya opera yazması için davet edilince, Venedik'ten ayrılarak, Prens Philip'in sarayında şapel maestrosu (orkestra şefi) olarak bir süre çalışır. 1735'te Venedik'e döner ve kendisine burada da şapel maestrosu ünvanı verilir. Mantua'da bulunduğu sırada ise 1719-1720 yılları arasındaki karnaval sezonları için yazdığı operaların ardından Mantua'nın Habsburg valisi Hesse-Darmstadt'ın Prens Phillip'i, Vivaldi'ye oda şapeli maestrosu ünvanını verir. ³⁴

Vivaldi'nin Op. 3 *L'Estro Armonico* (armonik ilham) eseri, hem kariyeri için hem de Barok Dönem çalgısal müziği için dönüm noktası olmuştur. Bu tarihe kadar çoğunlukla Venedik'te basılan dönemin yeni müziği, Vivaldi ile birlikte yeni basım tekniklerinin

30 Keşişlerin ve rahiplerin yaptığı başın tepesini traş etme ritüeli, dini bir bağlılığı veya tevazuyu simgeler.

31 Heller 1991: 40-41

32 Swain 2013: 379

33 Venedik'te bulunan bir yetimhane ve müzik okulu.

34 Swain 2013: 381

kullanıldığı Amsterdam'da basılmaya başlanır. Yapısal olarak konçertolarda görülen hızlı-yavaş-hızlı bölümlerin kullanımı ise bu konçerto ile birlikte Vivaldi'de son şeklini alır. Besteci, 1729'dan itibaren de müziklerini büyük opuslar halinde yayınlamak yerine, teker teker, el yazmaları olarak satmaya başlar. Vivaldi, Viyana İmparatorluk ve Kraliyet Saray Tiyatrosu'nda eserinin seslendirilmesine olanak olması nedeniyle 1740'da Viyana'ya gider ama İmparator 6. Karl'ın ölümüyle 1741 yılının karnaval sezonundaki tüm salonlar kapatılır. Oldukça hasta ve yoksul bir hale düşen Vivaldi, Venedik'e geri dönemez ve 28 Temmuz'da hayata gözlerini yumar. *Spittaler Gottsacker* hastanesinin yoksullar mezarlığına gömülür.³⁵

Vivaldi de diğer çağdaşları gibi, ölümünden sonra uzun bir süre unutulmuştur. J. S. Bach'a olan ilginin ortaya çıkmasıyla birlikte Bach'ın, Vivaldi'nin Op. 3 konçertolarının transkripsiyonunu çıkarttığı keşfedilmesinden sonra Bach aracılığıyla Vivaldi incelenmeye başlanır.³⁶ 1947'de Ricordi'nin, Vivaldi'nin tüm eserlerini basmaya başlamasının³⁷ ardından Louis Kaufman tarafından seslendirilen *Dört Mevsim*'in ilk defa kaydedilmesiyle birlikte Vivaldi, kısa sürede bugünkü popülerliğine ulaşır.³⁸

Vivaldi, yazdığı 500'ün üzerinde konçerto ile günümüzde, konçerto bestecisi olarak tanınmıştır. Konçertoları dışında bestelediği bilinen vokal eserlerden 55 operası, 4 oratoryosu, 41 solo kantatı, 8 serenatı; çalgısal eserlerden ise 70 solo sonatı ve 28 trio sonatı bulunur. Dini eserlerden ise 33 *psalm*³⁹ ve *magnificat*⁴⁰, 28 *motet*⁴¹, 1 tam *missa*⁴² ve bunun dışında 6 missa bölümü bulunur.

1800'lere kadar Vivaldi'nin müziği sadece bir kaç parça ile tanınır. 1802'de Johann Nikolaus Forkel'in araştırmaları ile birlikte Vivaldi'nin keman konçertolarının Bach'ın üzerindeki etkilerinin ortaya çıkmasıyla, Vivaldi'ye Bach üzerinden tarihsel bir değer atfedilir.

35 Swain 2013: 383

36 Swain 2013: 383

37 Talbot 1993: 8

38 Bowling 2018

39 **Psalm.** Kelime anlamı olarak Yunanca *Psalmoi*'den gelir, anlamı “çalgısal müzik” ya da buna bağlı olarak “müziğe eşlik eden sözler”dir (Murphy 1993: 626). *Psalm*'lar, yahudi kutsal kitabı olan Tanah ve hristiyanların eski ahitinde bulunan; Tanrı'nın yaratılarını övme, toplu yas tutma, kralın taç giyme töreni, evliliği, savaşlar, kendi kaderine ağıtlar yakma ya da şükranlarını sunma gibi çeşitli konuları içeren dualardır. (Day 2003: 11-12)

40 **Magnificat.** Aziz Luka İncili'nden 1:46-55 ilahisinin müziğe uyarlanmış hali, Meryem'in İlahisi olarak bilinir, geleneksel olarak akşam dualarının sonlarına doğru söylenir. *Magnificat*, Barok Dönem boyunca Roma Katolik, Luther ve Anglikan kurumlarında önemli bir dini tür olarak kalmıştır. (Swain 2013: 235)

41 **Motet.** Genelde Latince dini ya da doğrudan incilden metinlerin üzerine eşliksiz koro için düzenlenmiş polifonik bir kompozisyon. Bu, en genel tanımıdır, ama Barok Dönem'de motetler, operatik *stile moderno* tarzını kullanarak, enstrümanlarla birlikte de olabilirlerdi. (Swain 2013: 257)

42 **Missa.** Son Akşam Yemeği'nin kutlanmasına Katolik Roma'da verilen isim; Barok Dönem'de Yunan ve Latin dillerinde, Roman ayinlerindeki olağan duaların müziğe uyarlanması: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei. (Swain 2013: 238. “Mass.”)

Bach'ın burada yaptığı ise, bütün Vivaldi keman konçertolarını klavye için düzenleyip, böylece Vivaldi'nin besteleme tekniklerini öğrenerek, kendi tekniğini bu şekilde geliştirmektedir.

43

Uzun bir süre Vivaldi, bu konçertolarıyla anılır. 1920'den itibaren Vivaldi'nin diğer eserleri de “eski müzik”e olan ilginin artmasıyla ortaya çıkmaya başlar. 1926'da İtalya'da Turin Milli Kütüphanesi'nde bir çok Vivaldi'ye ait eserin keşfedilmesi de büyük bir dönüm noktası olur. Bu belgeler ışığında 1939'da Siena'daki *Accademia Chigiana*'da Vivaldi haftası düzenlenir ve daha sonra 1947'de ise, Vivaldi'nin çalgısal eserlerinin tamamı yayınlanır.⁴⁴

Vivaldi'nin doğumundan ölümüne kadar geçen sürede müzik alanında gerçekleşen diğer önemli olayların kısa bir listesi ise şu şekildedir:⁴⁵

Antonio Vivaldi 4 Mart'ta Venedik'te dünyaya gelir.....	1678
Arcangelo Corelli, <i>Op. 1 Trio Sonatları</i> 'nı yayımlar.	1681
John Blow'un operası <i>Venüs ve Adonis</i> , Londra'da sahnelenir.	1683
Jean-Baptiste Lully, Paris'te vefat eder.	1687
Henry Purcell'in <i>Dido ve Aeneas</i> 'ı sahnelenir.	1689
Henry Purcell, Londra'da vefat eder.	1695
Bartolomeo Cristofori ilk <i>fortepiano</i> çalgısını üretir.	1700
Telemann, Leipzig'de <i>Collegium Musicum</i> topluluğunu kurar.	1702
J. S. Bach, 18 yaşında ilk işine Almanya'nın Arnstadt kentinde organist olarak başlar.	1704
Bilinen ilk orkestrada korno kullanımına rastlanan eser, Reinhard Keiser'in operası <i>Octavia</i> Hamburg'da sahnelenir. Händel'in ilk operası <i>Almira</i> Hamburg'da prömiyerini yapar.	1705
J. S. Bach'ın hocalarından olan Dietrich Buxtehude, Lübeck'de vefat eder.	1707
Händel Londra'ya gelir.	1710
Händel'in <i>Rinaldo</i> operası ilk defa Londra'da sahnelenir.	1711
A. Corelli, Roma'da vefat eder.	1713
Opéra-Comique, Paris'te ortaya çıkar.	1714
Leipzig'de basım şirketi Breitkopf & Härtel kurulur.	1719
Londra'da Royal Academy of Music açılır. Ünlü kastrato Farinelli ilk kez sahneye çıkar.	1720
J. S. Bach'ın <i>İyi Düzenli Klavye'sinin</i> ilk kitabı tamamlanır ve Jean Philippe Rameau'nun armoni kurallarının temellendirildiği <i>Traité de l'Harmonie</i> kitabı basılır.	1722

43 Heller 1991: 12

44 Heller 1991: 16

45 Swain 2013: 21-27

Händel'in <i>Sezar Mısır'da</i> operası Londra'da ve J. S. Bach'ın <i>Johannes Passion'u</i> da Leipzig'de sahnelenir.	1724
Johann Joseph Fux'un kontrpuan öğretimi için yazdığı <i>Gradus Ad Parnassum</i> kitabı basılır.	
Scarlatti, Napoli'de vefat eder.	1725
Bach'ın <i>Aziz Matta Passionu'nun</i> prömiyeri Leipzig'de yapılır.	1727
John Gay'in <i>Dilenci</i> operası Londra'da sahnelenir.	1728
Tartini, keman tekniğini geliştirdiği keman eserlerini yayımlamaya başlar.	1730
François Couperin, Paris'de vefat eder. Giovanni Pergolesi'nin <i>Hanım Olan Hizmetçi</i> operası Napoli'de prömiyerini yapar.	1733
Londra'da Kraliyet Müzisyenler Topluluğu kurulur.	1738
Bach, <i>Goldberg Varyasyonları'nı</i> tamamlar. Fux Viyana'da vefat eder. Händel, <i>Mesih Oratoryosu'nun</i> tamamlar.	1741
Antonio Vivaldi, 28 Temmuz'da Viyana'da vefat eder.	1741

3.4.2 Konçerto Stili

Getirdiği yenilikler ve temellendirdiği formlar ile kendi çağdaşları arasında ilerici stiliyle öne çıkan Vivaldi, yazdığı çok sayıda konçerto ile yalnızca bu türün özelliklerinin belirleyicisi olmakla kalmamış, aynı zamanda konçerto stili içinde de ayrı bir yere sahip olmuştur.

Barok Dönem'de iki ayrı yapıda olan konçerto, günümüzdeki konçertolara yakın olan solo konçerto ve daha farklı bir yapıya sahip olan, İtalyanca büyük konçerto anlamına gelen, *concerto grosso* olarak ikiye ayrılıyordu. *Concerto grosso*, bugünkü tanımı olan “birden çok solo çalgı ve orkestra için yazılan bir kompozisyon” haline Johann Joachim Quantz'ın 1752 yılında yaptığı tanımlama ile ulaşmıştır. Bundan öncesinde ise tutarlı bir kullanıma ve uzlaşmış bir tanıma sahip olamamıştır. Arcangelo Corelli'nin iki keman ve bir viyolonsel solistlerden oluşan Op. 6 *concerto grosso*'larının ünü, kesinlikle bu kavramın günümüzdeki anlamına ulaşmasına katkı sağlamıştır. Bu tanımlamaya rağmen *concerto grosso*, günümüzde dahi birden çok solistin olduğu her konçertoda rastlanmaz (Örneğin: Antonio Vivaldi'nin *İki Keman için Konçerto'su*). Diğer besteleme teknikleri konusunda *concerto grosso*, konçertonun normlarından farklılık göstermez. Günümüzde, Corelli'nin Op. 6'sı dışında en çok bilinen

concerto grosso'lar; Johann Sebastian Bach'ın altı *Brandenburg Konçertosu* ve Georg Friedrich Händel'in *Op. 6*'sıdır.⁴⁶

Genellikle üç bölümden oluşan *concerto grosso*, orkestranın çaldığı tutti ve bir ya da birkaç enstrümanın çaldığı solo partiden oluşan iki grup içerir. Bu bölümlerde genellikle ritornello formu kullanılır. Ritornello, 1600'lerin sonlarında Arcangelo Corelli'nin öncülüğünde gelişen yeni armoni anlayışıyla birlikte müzikal formların da geliştirilmeye başlanmasıyla ortaya çıkan bir formdur. Bunun ilk etkilerinden biri, ritornelloyu daha büyük bir forma dahil etmek olur. Bunun etkisiyle Vivaldi'den Bach'a kadar bir çok besteci, bunu hem çalgısal hem vokal her türlü kompozisyonda kullanır. Erken 17. yüzyıl operalarında, Monteverdi'ninkiler gibi, ritornellolar, kendi içinde bütün olan, opera sahnesinin oluşturulmasına yardımcı olan oldukça kısa ara müziklerdir. Yüzyılın sonuna gelindiğinde ritornello, kalıcı bir formu oluşturan dayanak noktası haline gelir.⁴⁷ Ritornello formu, şu şekilde genel bir şemayı izler: Ana tonda duyulan ritornello başlangıcın ardından kontrast bir kesit gelir. Ardından yeniden ritornello kesiti, bu sefer yeni bir tonda gelir. Sonrasında farklı bir tonda yeniden kontrast kesit gelerek, sonunda ana tonda ritornello ile eser biter.⁴⁸ Rondo'ya oldukça benzeyen bu formu ayıran başlıca özellik, rondo formunda tekrarlar ana tonda gelirken, ritornelloda ilk ve son ritornellolar harici diğer tüm tekrarlar farklı tonların kullanılmasıdır. Konçerto, rondodan daha geniş bir formal ve tonal açıya sahiptir. Ritornelloda kullanılan çeşitli tonaliteler de bu formal yapının dayanak noktalarını oluşturur ve aynı zamanda bütün bölümün ana tonunu bir çember içine alır.⁴⁹

Vivaldi'nin *concerto grosso*'ları da solo konçerto stili gözetilerek yapıldıkları için, iki türün arasındaki farklar belirginliğini yitirmiştir. Vivaldi'nin, *concertino*'yu (*concerto grosso*'daki solistler grubu) yalnızca kendi içinde bir grup olarak değil, birbirinden bağımsız bir şekilde biraraya getirilmiş solistler olarak kullanması ve konçertolarında kullandığı çeşitli çalgı kombinasyonları onun yaratıcılığını ortaya koymuştur.⁵⁰

Vivaldi'nin çeşitli çalgılar için konçertolar yazması, bu eserlerde yazdığı solo kesitler ve özellikle de kimisinde bulunan *cadenza*'lar⁵¹ ile çalgıların sınırlarını zorlayarak, virtüöziteyi ön plana çıkarması, enstrüman tekniklerinin gelişimine de etki etmiştir. Özellikle

46 Swain 2013: 115-116

47 Swain 2013: 39-41

48 Swain 2013: 41

49 Bukofzer 1947: 227-228

50 Bukofzer 1947: 229

51 **Cadenza** (It. "cadence"). Barok bir arya ya da konçerto bölümünde solist tarafından önemli bir kalıba bağlı olarak icra edilen doğaçlama bir pasaj. (Swain 2013: 81)

fagot için yazdığı solo konçertolarla, bu enstrümanın solo enstrüman olarak kabul görmesine oldukça büyük bir katkı sağlamıştır.^{52 53}

Vivaldi'nin 1711'de *L'Estro Armonico* (armonik ilham) başlığı altında bestelediği Op. 3 olarak yayımlanan 12 konçertosu, kısa zamanda adını İtalyan konçerto bestecisi olarak duyurmasını sağlamıştır.⁵⁴ Vivaldi, konçerto bestelemeye başladığında, bu tür daha yeni ortaya çıkmaktaydı ve henüz yerleşik, belirgin bir yapısı bulunmamaktaydı. Vivaldi'den önceki konçertoların yapısı, Corelli'nin Op. 6, 12 *concerto grosso*'suyla ilişkilendirilmiştir. Corelli'nin, basımı 1714'te yapılan bu eseri, aslında 1700'lerden önce, bazı yerlerde elyazmaları aracılığıyla yayılarak diğer bestecilere ulaşmış, çoğunlukla da Corelli'nin gittiği yerlerde bu eserleri seslendirmesiyle tanınmıştır.⁵⁵

Corelli'nin konçertoyu temellendirdiği bu eserlerinin ilk sekizinde, *sonata da chiesa*⁵⁶ temel alınırken, son dördünde ise *sonata da camera*⁵⁷ üzerinde şekillendirdiği *concerto grosso* yer alır. Buna karşılık Vivaldi'nin oluşturduğu konçertolarında ise, ritornello formu üzerine kurulu bir solo konçerto stili ağır basmıştır.⁵⁸

Vivaldi'nin Op. 3 *L'Estro Armonico* konçerto serisinden Fa Majör, 7. Konçerto *con quattro violini e violoncello oblige*, RV 567 eseri, özellikle Corelli'nin *concerto grosso* tarzına yakın bestelediği eserlerinden birisidir. Vivaldi, konçertonun birinci ve üçüncü bölümlerinde, concertino grubundaki enstrümanlara, kendilerine özgü kısa sololar vererek, Corelli'nin konçerto stilinden uzaklaşır.⁵⁹ Sonrasında bestelediği eserlerde giderek *concerto grosso* kullanımını azalırken, ritornello formuyla birlikte solo konçertoyu da daha sık olarak kullanmaya başlar.⁶⁰

Vivaldi, Uluslararası bir şöhrete kavuşmasını sağlayan Op. 3 *L'Estro Armonico* eseri ile birlikte konçerto geleneğinde, günümüze kadar gelen hızlı-yavaş-hızlı modelini yerleştirdi ve ritornello formunun yapısal gücü de böylelikle kanıtlanmış oldu.⁶¹

52 The New Grove Dictionary of Music & Musicians. "Vivaldi, Antonio (Lucio)".

53 Spradley: 14

54 Heller 1991: 57

55 Heller 1991: 58

56 **Sonata da Chiesa.** Genelde kontrpantal dokuya sahip dört bölümden oluşan, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı sırasıyla kullanılan bir çeşit sonat formudur. Katolik dini ayinlerinde org sololarının yerine geçer ya da Son Akşam Yemeği'nin kutlanmasında eşlik amacıyla kullanılır. 17. yüzyılda kullanımda olmasına rağmen, birbirleriyle formal açıdan pek fazla tutarlılıkları yoktur. 18. yüzyılda kullanımdan kalkmıştır. (Swain 2013: 332)

57 **Sonata da Camera.** Dans bölümleriyle karakterize edilen bir çeşit sonat formudur. 17. yüzyılda kullanımda olmasına rağmen, birbirleriyle formal açıdan pek fazla tutarlılıkları yoktur. 18. yüzyılda kullanımdan kalkmıştır. (Swain 2013: 332)

58 Heller 1991: 59

59 Heller 1991: 60-61

60 Heller 1991: 62

61 Swain 2013: 271, 383-384

3.4.3. Programlı Müzik Anlayışı

Programlı müzik, müzik dışı anlamlar —edebi bir fikrin, hikayenin, mekan tasvirinin ya da bireysel dramın bir tür “program”ını— içeren çalgısal müziklere denir. Sanatsallığın, sesle üretilen soyut yapılarla sınırlı sayıldığı salt ya da soyut müzik anlayışı ile kontrast halindedir. Programlı müzik konsepti, kendi başına bir müzik türü sayılmaz, yalnızca farklı müzik eserlerinde çeşitli şekillerde bulunur.⁶² Kökeni Orta Çağ'a kadar giden programlı müzik, 18. yüzyılın İtalyası'nda, *Dört Mevsim*'in de bestelendiği zamanda, Fransa'da olduğu kadar popüler değildi. Fransa'da popüler olmasının nedeni ise orada sanatın, doğanın bir taklidi olarak ele alınması, böylelikle doğa tasvirlerinin önemli yer tutmasıdır.⁶³

Vivaldi'nin İtalyan çağdaşlarından hiç biri bu programlı müziğe ilgi duymazken Vivaldi, otuza yakın program içeren başlığa sahip konçerto bestelemiştir.⁶⁴ Vivaldi'nin *Dört Mevsim* konçerto dizisi, öncesinde özellikle Fransız'lar tarafından pek çok programlı müzik yazılmış olmasına rağmen, bu bağlamda adı öne çıkan ilk isim olmuştur. Bunun nedeni de *Dört Mevsim*'in yalnızca ustaca bestelenmiş bir eser olması değil, aynı zamanda yazılmış diğer pek çok programlı eserden farklı olarak, bir şiirin üzerine yazılmış olmasıdır. Vivaldi, eserinin başında, yazarın adı geçmeyen, dört adet betimleyici şiiri (sonnet) kullanmıştır. Bunlar, müzikte yol gösterici bir işlev üstlenip, müziğin tasvir etmeye çalıştıklarına işaret ederler. Bu şiirlerin başlıkları da buna uygun olarak “İlkbahar/Yaz/Sonbahar/Kış başlıklı konçerto üzerine açıklayıcı şiir” şeklindedir.

Vivaldi, programlı müzik ile ritornello formunu kesiştirmeyi, oldukça basit ve anlamlı bir şekilde yapar. Bölümün verdiği hissiyat, ritornellolar aracılığıyla duyurulurken, gerçekleşen olaylar ise, bağımsız olarak ara bölümlerde gerçekleşir.⁶⁵ Vivaldi, *Dört Mevsim* konçerto dizisinde her ne kadar kuş seslerinin masum, tatlı taklitlerinden, çağlayan nehirde, sarhoşun dengesizce yürüyüşünü müzikal olarak duyurmaktan zevk almış olsa da, bu programların esiri olmadan, sıkı bir şekilde ritornello formunun yapısını korumuş ve kendine yalnızca solo kesitlerde böyle neşeli tasvirlerle izin vermiştir.⁶⁶

62 Encyclopædia Britannica. “Program Music”. 2014. <https://www.britannica.com/art/program-music>. Erişim tarihi: 15.05.2018

63 Talbot 1993: 122

64 Heller 1991: 165

65 Talbot 1993: 122

66 Bukofzer 1947: 251

Vivaldi, *Dört Mevsim*'den önce de programlı müzik yazmış olup, bu konçertolarda kullandığı kimi programlı temaları, önceden oluşturmuştur. Örneğin: 1713 yılında sahnelenen *Ottone in Villa* operasının *Come L'Onda* (dalga gibi) ariasında dalga ve fırtına efektleri için kullandığı hızlı inici-çıkıcı motiflerde benzerlikler göze çarpar.⁶⁷ Vivaldi, bu programlı temaları, *Dört Mevsim*'den sonra da kullanmaya devam etmiştir. Örneğin: 1729 yılında basılan *Sol Minör Flüt Konçertosu 'La Notte'*, RV 439 eserinin 3. bölümü olan *'Il Sonno'*da (uyku) (şekil I), *Sonbahar* konçertosunun ikinci bölümünün neredeyse birebir aynısını görebiliriz (şekil II).

Bütün bu bilgilerin ışığında, Vivaldi'nin herhangi bir programlı başlığı bulunmayan eserlerinde de bu tür programlı anlatımları kullandığını söylemek yanlış bir çıkarım olmaz. Bu nedenle, diğer eserlerin incelenmesinde de programlı müzik kavramının dikkate alınması gerekir.



Şekil I: Vivaldi - *Sol Minör Flüt Konçertosu 'La Notte'*, RV 439, 3. *'Il Sonno'*



Şekil II: Vivaldi – *'Sonbahar' Konçertosu, 2. Adagio molto*

67 Heller 1991: 124

4. KONÇERTOLARIN ANALİZLERİ

4.1. Do Majör Fagot Konçertosu, RV 472

I. Bölüm, Do Majör, *Allegro non molto*

Eser, solo kesitinde dört ölçülük temanın duyurulmasıyla başlar ve çekende kalış yapıldıktan sonra 5. ölçüde de kalış uzatılır (şekil 1.1).



Şekil 1.1: [Ö. 1-5] Solo teması.

6. ölçüde tutti kesitine geçilmesiyle, ritornello teması, üçlemeler ile duyurulur (şekil 1.2). Buradaki tekrar eden üçlemeler, Vivaldi'nin *Dört Mevsim* konçertolarındaki "batı esintisi" motifinde karşımıza çıkar (şekil 1.3).



Şekil 1.2: [Ö. 6] Ritornellonun birinci motifi.



Şekil 1.3: [Dört Mevsim Yaz Konçertosu 1. Bölüm, Ö. 79] "batı rüzgarı" motifi.

10. ölçüde auftakt ile birlikte yeniden solo kesiti gelir (şekil 1.4). Tutti kesitini bölerek araya giren bu solo kesiti, ritornello temasına ait iki ögenin arasında bir köprü gibi kullanılmıştır. Malzeme olarak ise solo kesitinin sonradan yapılan bir uzaması⁶⁸ gibi karşımıza çıkar. Burada kesitlerin iç içe geçmiş olması, Vivaldi'nin kendi tasarladığı programlı anlatıma göre eserin formuna şekil vermesi olarak görülebilir.



Şekil 1.4: [Ö. 9-10] Solo temasının uzaması.

1. ölçüde yeniden tutti kesitine geçilir. Ritornello temasının devamı olarak, üç farklı motif karşımıza çıkar. Tekrar eden akorlardan oluşan ilk motif, bir yandan da tutti ile solo kesitleri arasında geçiş görevi görür (şekil 1.5). Bu özelliği daha sonraki kısımlarda daha belirgin olarak ortaya çıkar. Motifin sonunda, çeken fonksiyonu yerine çeken tonuna gitme eğilimi görülür. İkinci motif ise, dans karakterinde denebilecek, daha ritmik bir yapıya sahiptir (şekil 1.6). Son olarak üçüncü motif ise, kalışı gerçekleştiren inici dizilerden oluşur (şekil 1.7). Eksende yapılan kalış ile bölümün solo-ritornello döngüsü tamamlanmış olup, ardından 18. ölçüde tekrar baştan solo kesiti ile başlar.

68 **Uzama:** Bir müzik cümlesinde yapılan kalıştan sonra, cümlelerin devam etmesi ya da tekrar ederek yeniden kalış yapması.

Şekil 1.5: [Ö. 13] Ritornellonun ikinci, geçit motifi.

Şekil 1.6: [Ö. 14-15] Ritornellonun üçüncü cümlesi.

Şekil 1.7: [Ö. 16-18] Ritornellonun kalış cümlesi .

22. ölçüyle birlikte solo kesitinde başlayan altı ölçülük uzama, bu sefer araya ritornello girmeden gerçekleşir (şekil 1.8). Uzamada kullanılan malzeme, 10. ölçüdeki motiftten alınmıştır (şekil 1.4). Aynı motif, burada tersten gelir ve ardından çeşitlendirilir. Bu sırada kullanılan değiştirme işaretleriyle, fa majör, sol majör ve re majör tonaliteleri kısaca duyurulur. Tonalitenin bu şekilde belirsizleştirilmesi de ileride yapılacak modülasyonlar için hazırlık işlevi görür.



Şekil 1.8: [Ö. 20-22] Solo temasının hemen ardından uzama gelmesi.

28. ölçüde tekrar gelen ritornello teması, bu sefer araya solo kesiti girmeden, baştan sona duyurulur. Belirsizliğini koruyan tonalite, 30. ölçüyle birlikte çeken tonu olan sol majöre geçiş yapar. 33. ölçüde kalış motifi, aniden gelen solo kesiti ile yarıda kesilir. Burada solo motifinin temel halini görmeyiz, bunun yerine uzamada gelen malzemeler ile karşımıza çıkar ve 35. ölçünün sonunda dramatik bir şekilde la minör tonuna geçiş yapar (şekil 1.9).



Şekil 1.9: [Ö. 33-35] Tuttede kalışın yarıda kesilmesiyle gelen çeşitlendirilmiş solo teması ve son vuruşta do minöre dramatik geçiş.

38. ölçüyle birlikte soloyla birlikte üst partiler de duyulmaya başlanır (şekil 1.10) ve ardından 40. ölçüde ritornello temasının ilk motifinin kemanlarda duyulmaya başlanmasıyla, temalar iç içe geçer (şekil 1.11).



Şekil 1.10: [Ö. 38] Alt partide, soloya karşılık eşlik gelmesi .



Şekil 1.11: [Ö. 40-41] Ritornellonun birinci motifi, üst partilerde solo kesitiyle beraber gelir.

45. ölçüde, ritornello temasının ilk motifi solo kesitinde duyurulduğu için, ikinci motifi ile başlar ve la minör tonunda eksende yapılan kalışın ardından 48. ölçüde solo kesitine geçiş yapılır fakat solonun ezgisine bu sefer üst partiler de eşlik eder. Bu sırada sürekli değişen ton hissiyatı ile, yeniden ileride yapılacak modülasyon için tonalite belirsizleştirilir. 53. ölçüye gelindiğinde do majöre dönen solo kesiti, tutti kesitine ait iki ölçülük geçiş motifi ile bölünür, ardından solo devam eder ve 56. ölçüde soloda duyulan tutti geçiş motifine bağlanır (şekil 1.12). 57. ve 59. ölçülerin başlarında da bir vuruş süresince aynı geçiş motifi alt partilerde yeniden duyulur. Bu sırada kullanılan değiştirme işaretleriyle oluşturulan sol majör ve fa majör etkisi, do majörde çeken ve altçeken fonksiyonlarına denk gelen tonalitelerdir. Vivaldi, burada yapılacak kalışı, fonksiyonlara ek olarak, tonaliteler üzerinden de güçlendirir.

Şekil 1.12: [Ö. 53-56] Solo kesitinde araya giren ritornello geçit motifi .

61. ölçüde yeniden tutti kesitinin duyurulmasının ardından 66. ölçüde bölüm sona erer.

II. Bölüm, La Minör, *Andante molto*

Üç bölmeli formda karşımıza çıkan ikinci bölümün başlangıcında tutti kesiti, Vivaldi'nin *Dört Mevsim*'de de kullandığı sığağı tasvir eden motifi ile açılış yapar (şekil 2.1, 2.2) ve ardından birinci bölümde duyurulan “esinti” motifi (şekil 1.2), tersten, yavaşlamış bir şekilde ve minör tonda duyularak, sıcak bir esintiye betimler (şekil 2.1). 4. ölçüde çeken fonksiyonunda yapılan kalışın ardından, kısa bir uzama ile 5. ölçüde eksende kalış yapılarak, solo kesitine geçilir.

Andante molto

Şekil 2.1: [Ö. 1-3] Tuttide A kesitinin iki cümlesi.

Sotto dura Staggion dal Sole accesa Langue L'huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;
 (Yaz güneşirün acımasız sıcaklığın altında, İnsanlar ve toplulukları bunalar, çamlar alazlanır.)
 Languideza per il caldo (Sıcaklığın getirdiği rahavet)

Violino Principale
 Allegro non molto - Pianissimo
 Languideza per il caldo (Sıcaklığın getirdiği rahavet)

Violino Primo
 Allegro non molto - Pianissimo
 Languideza per il caldo (Sıcaklığın getirdiği rahavet)

Violino Secondo
 Allegro non molto - Pianissimo
 Languideza per il caldo (Sıcaklığın getirdiği rahavet)

Alto Viola
 Allegro non molto - Pianissimo
 Languideza per il caldo (Sıcaklığın getirdiği rahavet)

Organo e Violoncello
 Allegro non molto - Pianissimo

Şekil 2.2: [Dört Mevsim Yaz Konçertosu 1. bölüm, Ö. 1-5] "Sıcak" teması.

6. ölçüde aukt ile başlayan solo kesiti, yine rüzgar temasına uygun bir şekilde çoğunlukla yanaşık, inici ve çıkıcı dizilerden ya da arpej hareketlerinden ve bunların çeşitlendirilmesinden oluşur. Belirgin bir ezgiye sahip değildir. Ara partiler yalnızca akor ile eşlik ederken, bas partiler ise kimi zaman akorlar ile kimi zaman da solo partisi ile karşılıklı soru-cevap şeklinde duyulur (şekil 2.3).



Şekil 2.3: [Ö. 5-6] Soloda inici-çıkıcı motif ile alt partide karşılıklı gelen arpej.

9. ölçüden itibaren ton değiştirmeye başlar ve 11. ölçüde çeken tonu olan mi minöre geçiş yapılır. 16. ölçüde la minör kısaca duyurulup, ardından re minör kısaca duyurulur ve 18. ölçüde yeniden eksen tonu olan la minöre geçiş yapılır. 20. ölçüde tutti kesitinin yeniden duyurulmasıyla birlikte bölüm sona erer.

III. Bölüm, Do Majör, *Allegro*

Tutti ritornello kesiti ile başlayan üçüncü bölüm, Vivaldi'nin eserlerinde çokça kullandığı ünison tremolo motifini içerir (şekil 3.1). Her ne kadar bu motif, *Dört Mevsim'de* fırtınayı betimlemek için kullanılmış olsa da (şekil 3.2), burada majör tonda gelmiş olması,

daha farklı bir anlatımı mümkün kılar. 4. ölçüden itibaren motifin daraltılmasıyla kalışa doğru gidilir.



Şekil 3.1: [Ö. 1] Tremolo motifi.

Vengon' coprendo l'aer di nero amanto E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti;
(Gelir siyah bir örtü, göğü kaplar, Ve şimşek, ve gök, gürler seçilene;)

44 Tuoni (Gök gürültüsü)

VI Tuoni (Gök gürültüsü)

VI I Tuoni (Gök gürültüsü)

VI II Tuoni (Gök gürültüsü)

Vla Tuoni (Gök gürültüsü)

B.C. Tuoni (Gök gürültüsü)

Şekil 3.2: [Dört Mevsim İlkbahar Konçertosu 1. Bölüm, Ö. 44] "Gök gürültüsü" motifi.

6. ölçüde yapılan yarım kalışın ardından, ritornello'nun ikinci cümlesi gelir. Tekrar tremolo motifi ile başlayan ikinci cümle bu sefer sol minör tonunda gelir. 8. ölçüde gelen ikinci motif, do minörde duyulur (şekil 3.3) ve 10. ölçüde yeniden do majöre dönülmesinin ardından auftakt ile birlikte 12. ölçüde kalış motifi (şekil 3.4)gelerek, tutti kesiti ekseninde biter.

Şekil 3.3: [Ö. 10-11] Ritornellonun ikinci motifi.

Şekil 3.4: [Ö. 12-13] Ritornellonun kalış motifi.

14. ölçüde auftakt ile başlayan solo kesiti, çıkıcı-inici üçlemelerden oluşan bir yapıya sahiptir (şekil 3.5). Bu motif, *Dört Mevsim* konçertolarında daha yavaş bir şekilde duyurulup, sirokko rüzgarlarını betimlemek için kullanılır (şekil 3.6).

Şekil 3.5: [Ö. 13-14] Solo motifi.

Sentir uscir dalle ferrate porte (Peçindemiş kapıların arından duymak,
Il Vento Sirocco (Güney rüzgarı)

Lento Tutti
Vento Sirocco (Güney rüzgarı)

Vento Sirocco (Güney rüzgarı)

Şekil 3.6: [Dört Mevsim Kış Konçertosu 3.Bölüm, Ö. 101-105] "Sirocco (güney rüzgarı)" motifi.

17. ölçüde solo motifinin çeşitlendirilmiş hali, önce fa majör olarak duyurulup, sonra sol majöre geçiş yapar. 17. ve 18. ölçülerde yalnızca çıkıcı olarak iki kere tekrar eden bu motif

(şekil 3.7), 21. ölçüde inici olarak da iki kere tekrar ederek (şekil 3.8), sirokko motifini daha geniş bir aralıkta kullanmış olur. Bu sırada araya giren öğeler, 19. ölçüde motifin ilk hali, ardından 20. ölçüde tremolo motifi ve sonrasında arpej ile gelen köprüdür.

Şekil 3.7: [Ö. 17-19] Çeşitlendirilmiş çıkıcı solo motifi.

Şekil 3.8: [Ö. 20-21] Arpej köprünün ardından inici solo motifi.

22. ölçüde kalış yapmadan tutti kesitine bağlanan motif ile birlikte bu geçişi daha akıcı bir hale getirmek için ritornello teması, ilk olarak çalgılarda teker teker duyurulup, 24. ölçüde tutti olarak sol majör tonunda devam eder (şekil 3.9).

The image displays a musical score for measures 22-24. It consists of five staves: a bass staff at the top, followed by two treble staves, a bass staff, and a grand staff at the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score shows a transition from a solo section to a tutti section. The first two measures (22-23) are marked with a forte (f) dynamic and feature a solo instrument playing a melodic line. The third measure (24) is marked with a tutti (Tutti) dynamic and features a full ensemble playing a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 3.9: [Ö. 22-24] Solo kesitinden tuttiye kademeli geçiş.

29. ölçüde auktakt ile yeniden gelen solo kesitinde, motif yalnızca inici olarak kullanılarak, çeşitlendirilir ve sonunda tekrar bir vuruşluk tremolo motifi duyurularak ilk motife dönüş yapılır (şekil 3.10).

The image displays a musical score for a piece, likely a string quartet or similar ensemble. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of five staves: a single bass staff at the top, followed by three staves (treble, alto, and bass clefs) representing a string quartet, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom representing a piano accompaniment. The score is divided into two measures. The first measure is marked '(1 Solo)' and features a melodic line in the top bass staff and a tremolo motif in the piano accompaniment. The second measure is marked '(Tutti)' and features a melodic line in the top bass staff and a tremolo motif in the piano accompaniment. The tremolo motifs are indicated by a 'B' symbol and a wavy line. The piano accompaniment also includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Şekil 3.10: [Ö. 28-30] Çeşitlendirilmiş inici solo motifi ve ardından üst partilerde tremolo motifi.

Bölümün başlarında tutti kesiti içinde duyurulan tremolo motifi, giderek diğer kesitlerin de içinde duyulmasıyla, bölümün içinde bir zirve noktasına doğru gitme eğilimi gösterir. 31. ölçüye gelindiğinde solo motifi ile tremolo motifi iç içe geçer (şekil 3.11). Benzeri bir kullanımı birinci bölümde de görürüz (şekil 1.11). Burada aynı zamanda sürekli değişmeye başlayan tonalite ile tonal bir belirsizlik ortaya çıkar.

The image shows a musical score for a piano solo accompaniment. It consists of five staves. The top staff is a bass clef with a tremolo motif (triplets of eighth notes) and a solo motif (quarter notes). The second staff is a treble clef with a tremolo motif (pp). The third staff is a bass clef with a tremolo motif (pp). The fourth staff is a bass clef with a solo motif (pp). The fifth staff is a grand staff with a solo motif (pp).

Şekil 3.11: [Ö. 31] Üst partilerin soloya eşlik etmesi .

38. ölçüde gelen ritornellonun sonunda 45. ölçüde do majörün çekeninde kalış yapılarak, 46. ölçüde do majörde solo kesiti gelir. İlk iki ölçüde duyulan solo motifi, ritmik olarak aynı olsa da, ezgisel olarak değişikliğe uğramıştır (şekil 3.12). 47. ve 48. ölçülerde bir yandan orkestra partisinde tremolo motifi birer ölçülük duyurulur.

The image shows a musical score for measures 46 and 47. The score is written for a solo instrument (likely bassoon) and an orchestra. The solo part is marked "(1 Solo)" and features a melodic line with a tremolo effect. The orchestral part is marked "(P)" and features a tremolo motif in the strings. The score is written in bass clef and includes a piano (p) dynamic marking.

Şekil 3.12: [Ö. 46-47] Çeşitlendirilmiş solo motifi.

48. ölçüdeki tremolo motifinden sonra gelen, tutti kesitine ait ikinci motif soloda duyulur ve solonun kendi motifine bağlanır (şekil 3.13).

The image shows a musical score for measures 48-50. The score is written in bass clef and includes a piano (p) marking. The music features a prominent tremolo motif in the upper staves, with a 'Tutti' marking and a piano (p) marking in the lower staves. The score is arranged in a system with five staves: a single bass staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs), and a grand staff system at the bottom. The music is characterized by rapid sixteenth-note patterns and rests, with a 'Tutti' marking and a piano (p) marking in the lower staves.

Şekil 3.13: [Ö. 48-50] Solo kesitinde solo ve tutti motiflerinin iç içe geçmesi .

51. ölçüde bir kere daha tremolo motifi duyulduktan sonra, iki ölçülük solo kesitine ait inici bir yürüyüş⁶⁹ yapılır (şekil 3.14). 53. ölçüye gelindiğinde soloda yine çıkıcı hareket gelerek, önceki iki ölçüdeki inici hareketi tamamlar (şekil 3.15). Bu sırada üst partiler, tutti kesitinden figürler ile solo partisine soru-cevap şeklinde karşılık verir.

69 **Yürüyüş:** Bir motifin, farklı perdeler üzerinden aynı şekilde, iki ya da daha çok sayıda, arka arkaya tekrar etmesi.

The musical score for Figure 3.14 consists of five staves. The top staff is a bass clef line with a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked with a '3' indicating a triplet. The second and third staves are treble clef lines, both containing rests. The fourth staff is a bass clef line with a solo section marked '(1 Solo)' and 'f' (forte), followed by a piano accompaniment section marked 'p' (piano). The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment section marked 'p' (piano).

Şekil 3.14: [Ö. 51-52] Genişletilmiş solo motifinin inici kısmı.

The musical score for Figure 3.15 consists of five staves. The top staff is a bass clef line with a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked with a '3' indicating a triplet and a 'tr' (trill) marking. The second and third staves are treble clef lines, both containing rests. The fourth staff is a bass clef line with a tutti section marked '(Tutti)' and 'p' (piano), followed by a piano accompaniment section marked 'p' (piano). The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment section marked 'p' (piano).

Şekil 3.15: [Ö. 53-55] Genişletilmiş solo motifinin çıkıcı kısmı ve tutti soru-cevap eşliği.

55. ölçüyle birlikte dramatik bir şekilde do minöre geçiş yapılır. Burada kullanılan motif yine inici olarak, soloda karşımıza çıkan motife benziyor olsa da ritmik olarak bakıldığında ikinci bölümün ilk motifiyle neredeyse aynıdır. (şekil 2.1, 3.16). Motifin minör tonda gelmesi de bunu kanıtlar niteliktedir.

The image displays a musical score for measures 55-58. The score is written for a piano and features a complex rhythmic structure. The top staff is a bass clef line with a treble clef line above it. The bottom staff is a grand staff with a treble clef line and a bass clef line. The score is divided into two sections: a solo section (measures 55-57) and a tutti section (measures 58-59). The solo section begins with a piano (p) dynamic and features a series of eighth notes and sixteenth notes. The tutti section begins with a forte (f) dynamic and features a series of eighth notes and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 3.16: [Ö. 55-58] Solo kesiti içinde, ikinci bölümün ilk motifi ve arpej köprüünün ardından tekrar gelen solo motifi ve tuttiye dönüş.

57. ölçüde gelen köprü ile yeniden do majöre dönülür (şekil 3.16). 58. ölçüde solo motifinin tekrar duyulmasının ardından tutti kesitine dönüş yapılır ve tutti kesitinin üç cümlesinin de duyurulmasıyla eser sona erer.

4.2. Mi Minör Fagot Konçertosu, RV 484

I. Bölüm, Mi Minör, *Allegro poco*

Tutti kesitiyle başlayan eser, 2. kemanlarda gelen auftakt ile giriş yapar. Ritornellonun ilk cümlesinde alt partiler akorlar ile eşlik ederken, 1. kemanlar arpej duyurur, 2. kemanlarda ise birbirinin çeşitlemesi olan üç farklı motiften ilk olarak noktalı ritme sahip, inici bir ezgi duyurur (şekil 4.1).

Allegro poco

Fagotto

Violini I.

Violini II.

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Cembalo

Şekil 4.1: [Ö. 1-2] Tutti 2. kemanların 1. motifi.

3. ölçüde 2. kemanların motifi, yalnızca inici haliyle duyurulup, 4. ölçüde tekrar başa döner (şekil 4.2).



Şekil 4.2: [Ö. 3] Tutti 2. kemanların 2. motifi.

6. ölçüdeki 2. kemanların 3. motifinde ise auktakt ile birlikte gelen üçlemelerde, *Dört Mevsim* konçertolarında kullanılan sirokko rüzgarları motifi görülür. (şekil 3.6, 4.3) ve eksende kalış yapılarak, ikinci cümleye geçilir.



Şekil 4.3: [Ö. 5-6] Tutti 2. kemanların 3. motifi.

6. ölçüde başlayan ritornellonun ikinci cümlesinin ilk motifi, kademeli olarak yavaşlayan inici figürlerden oluşur. İkinci motif ise arpej ile kalış yapar (şekil 4.4).

The image shows a musical score for a tutti section, measures 6-8. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic contrast. The first motif is a descending arpeggiated figure starting on the 6th measure, and the second motif is a descending arpeggiated figure starting on the 7th measure. The score includes staves for Bassoon, Flute, Clarinet, Bassoon, Bassoon, and Piano.

Şekil 4.4: [Ö. 6-8] Tutti 2. cümle.

11. ölçüde araya giren birinci cümlelerin ardından, 12. ölçüde ikinci cümle devam eder. Burada cümlelerin yalnızca ilk motifini duyarız, onda da sekizlik figürün ezgisi değiştirilip, çıkıcı olarak duyurularak kalış yapar (şekil 4.4, 4.5).



Şekil 4.5: [Ö. 12-13] Tutti 2. cümle, çıkıcı sekizlik figürler ile.

14. ölçüyle birlikte geçilen solo kesitinde ilk önce arpejler ile tutti kesitindeki 1. kemanın ezgisini duyarız, ardından da tutti kesitindeki 2. kemanların ilk motifine geçiş yapar (şekil 4.1, 4.6). Bölüm boyunca, solo kesitlerdeki 1. ve 2. kemanlarda arpej motifini aralarda eşliğe devam eder..

Şekil 4.6: [Ö. 15-16] Soloda tutti kesitindeki kemanların ezgisi.

17. ölçüde, soloda tutti kesitindeki 2. kemanların 2. motifini duyurulur.(şekil 4.2, 4.7).

Şekil 4.7: [Ö. 17] Soloda tutti 2. kemanların 2. motifini

18. ve 19. ölçülerde arpej motifinin sonuna getirilen dörtlükler, 20. ve 21. ölçülerde çeşitlendirilir (şekil 4.8). Aynı zamanda 21. ölçüyle birlikte si minör tonuna geçiş yapılır.

The image displays a musical score for three systems. The top system features a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex arpeggiated motif with slurs and a trill (tr) marking. The middle system consists of five staves: a treble clef staff, two bass clef staves, and two more bass clef staves. The bottom system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score shows a progression of chords and arpeggiated patterns across three measures, with a key signature change to C minor (no sharps or flats) indicated by the absence of the F# sharp in the final measure.

Şekil 4.8: [Ö. 19-21] Soloda, Kalış yapan dörtlüklerin çeşitlendirilmesi.

22. ölçüde gelen ezgide yeniden tutti kesitindeki 2. kemanların ezgisini duyarız fakat, bu sefer tümüyle tersten duyulur. İnci yerine çıkıcı gelen ezgi, aynı zamanda ritmik olarak da ters bir şekilde gelir. Sonrasında ise 2. cümlelerin otuzikilik ilk figürü tersten gelip, tekrar eder ve 24. ölçüde arpej motifi ile ardından incici bir köprü duyurup, ritornelloya dönüş yapar (şekil 4.9).

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of five staves. The top staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many slurs and ties. The second staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, which is mostly empty. The third staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a simple melodic line. The fourth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, which is mostly empty. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp, containing a complex melodic line with many slurs and ties.

Şekil 4.9: [Ö. 22-24] Soloda, tutti 2. kemanların 2. motifi, 2. cümlelerin otuzikilik figürü ve 2. cümlelerin arpej motifi.

26. ölçüde yeniden başlayan ritornelloda iki ölçü süresince 1. cümle duyulduktan sonra 28. ölçüde 2. cümle bir ölçülük duyurulup, kalışın ardından solo kesitine geçilir. 29. ölçüde si minörde başlayan solo kesitinde, bu sefer ritornellonun 2. cümlesi, aslından farklı olarak ikinci cümlenin ilk motifi yarıda bırakılıp, tekrarında sekizlik figür çeşitlendirilir (şekil 4.4, 4.10). 30. ölçünün son vuruşunda ise aynı çeşitleme farklı sesler üzerinden tekrar eder, ek olarak 32. ölçüde sekizlik figürün çeşitlemesi bir kere daha duyurulur.

The image shows a musical score for a solo section, measures 29-30. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a bassoon part with a trill in measure 29, a piano (p) dynamic marking, and a solo section starting in measure 30. The piano part has a piano (p) dynamic marking. The score is written for bassoon, piano, and a grand staff (treble and bass clefs).

Şekil 4.10: [Ö. 29-30] Soloda, tutti 2. cümle çeşitlemesi.

32. ölçünün son vuruşunda başlayan cümlede ise 1. figürün la minöre modülasyon yapıp, yürüyüş ile çeşitlendirilmesini görürüz (şekil 4.4, 4.11). Buradan sonra tonalite, si minörden ayrılarak, çeşitli yerlere modülasyon yapar.



Şekil 4.11: [Ö. 32-34] Soloda, tutti 2. cümle otuzikilik figürlerin çeşitlemesi.

34. ölçüde yeniden sekizlik figürün çeşitlemesi, triller olmadan duyulur (şekil 4.10). 36. ölçüde de motif daralarak, 37. ölçüdeki köprüye geçiş yapar. 38. ölçüde tekrar inici hareketin ardından gelen motif, ikinci cümledeki ikinci motife benzerlik gösterir (şekil 4.4, 4.12).



Şekil 4.12: [Ö. 38-39] Soloda, tutti 2. cümle 2. motifin çeşitlemesi.

39. ölçünün üçüncü vuruşuyla birlikte tekrar ritornellonun ilk cümlesine dönülür. Mi minöre dönüş yapılan 42. ölçüde ikinci cümle duyulur ve 45. ölçüde araya giren ilk cümleden sonra bir kere daha ikinci cümle duyurularak kalış yapılmasıyla 47. ölçüde solo kesitine geçilir. Soloda triller ile birlikte, 48. ölçüde önceki solo kesitinden çeşitlenen 2. cümlenin sekizlik figürü, ikiye katlanmış olarak duyurulur (şekil 4.10, 4.13).

The image shows a musical score for measures 47 and 48. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The top staff is a bass clef staff with a treble clef sign, containing a complex rhythmic figure with many sixteenth notes and trills. The second and third staves are treble clef staves, both containing rests. The fourth staff is a bass clef staff with a treble clef sign, containing a solo section marked "(1 Solo)" and "(p)". The fifth staff is a bass clef staff with a treble clef sign, containing a tutti section marked "(p)".

Şekil 4.13: [Ö. 47-48] Soloda, triller ve tutti 2. cümle sekizlik figürlerin çeşitlemesi.

51. ölçüde yeniden arpej motifine dönülür. 55. ölçüde, 6. ölçüdeki 2. kemanlarda duyulan motif (şekil 4.3) ile uzun bir cümle oluşturulur (şekil 4.14).



Şekil 4.14: [Ö. 55] Soloda, tutti 2. kemanların 3. motifinden oluşturulan cümle.

58. ölçüde yeniden ilk cümlenin 2. keman ezgisi duyulur ama 59. ölçüdeki devamında 2. cümlenin sekizlik figürüne geçiş yapar. Daha sonra 60. ölçüde tekrar eden ezgi, bu sefer trill ile bağlanır. 61. ölçüdeki son tekrarında ise, 2. kemanların 2. motifi, çeşitlendirilerek duyurulur(şekil 4.2, 4.15). 62. ölçüde yeniden arpej motifine dönüş yapılır.



Şekil 4.15: [Ö. 60-61] Soloda, tutti 2. kemanların 2. motifi ve çeşitlemesi.

65. ölçüde tekrar ritornelloya dönüş yapılarak bir ölçü ilk cümle duyurulup, ardından ikinci cümlenin iki kere tekrar etmesiyle eksende kalış yapılarak, bölüm biter.

II. Bölüm, Si Minör, *Andante*

Tutti ile başlayan ikinci bölüm, iki cümleden oluşur. Akorlar ile blok halinde ilerleyen bir yapıya sahip olan 1. cümle, 6. ölçüde yerini 2. cümleye bırakır (şekil 5.1).

Andante

Şekil 5.1: [Ö. 1-4] Tutti 1. cümle.

6. ölçünün son vuruşunda başlayan 2. cümle, üç figürden oluşur. 1. Figür başta duyulan, üç sestem oluşan çıkıcı hareket, 2. figür devamında gelen süslemeli hareket, 3. figür ise viyola ve viyolonselde duyulan inici üç sesdir. Birbirlerini tamamlayan 1. ve 3. figürün benzeri, birinci bölümde üçlemeler ile karşımıza çıkar (şekil 4.3). 9. ölçüden itibaren cümle daralıp, yalnızca 1. figür ile akorları duyurarak, 10. ölçüde kalış yapar (şekil 5.2).



Şekil 5.2: [Ö. 6-9] Tutti 2. cümle.

11. ölçüde başlayan solo kesitinin ilk cümlesi, iki vuruş süren, onaltılık ve sekizlik figürlerin oluşturduğu motifin tekrarlarıyla başlar (şekil 5.3). 14. ölçüde yarım bırakılan kalışın ardından 2. cümleye geçilir.



Şekil 5.3: [Ö. 11-12] Solo 1. cümle.

15. ölçüde gelen ikinci cümle, birinci cümledeki motifin bütün bir ölçüye genişletilmiş halini içerir. Onaltılık hareketin yerini, üçleme çıkıcı-inici hareket alır (şekil 5.3, 5.4). Bu da tutti kesitindeki 2. cümlede olduğu gibi (şekil 5.2) yine birinci bölümde karşımıza çıkan üçleme motifinin aynısıdır (şekil 4.3).



Şekil 5.4: [Ö. 14-16] Solo 2. cümle.

19. ölçüde önceki motiflerden biraz daha genişleyerek gelen kalış motifi, ilk figürde bir ölçülük inici bir hareketin ardından kalış yapar (şekil 5.5).



Şekil 5.5: [Ö. 18-20] Solo kalış cümlesi.

20. ölçüde yapılan kalışın ardından tutti kesitinin ilk cümlesi kısa bir giriş yapar. 22. ölçünün son vuruşunda yeniden solo kesiti devam eder fakat tutti, iki ölçü boyunca tekrar eden solo motifinin sonlarında duyulmaya devam eder (şekil 5.6).



Şekil 5.6: [Ö. 20-25] Kısaca gelen tutti 1. cümle ve soloya bağlanması.

25. ölçüde tutti akorların ardından solo kesitinin 3. cümlesi gelir. Üç motiften oluşan bu cümlede üçlemeler ile akor duyuran ilk motif, 27. ölçüde daralarak, 3. vuruşta bir sonraki motife geçiş yapar (şekil 5.7).

The image displays a musical score for a solo section. The top staff is in bass clef and features a series of triplets (indicated by a '3' below the notes) in a D major key signature. The bottom staff is also in bass clef and contains a solo line starting with the instruction '(1 Solo)' and '(mf)'. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, with the left hand in bass clef and the right hand in treble clef, both in D major. The piano part consists of chords and single notes, with a '(mf)' dynamic marking at the beginning.

Şekil 5.7: [Ö. 25-27] Solo 3. cümle 1. motif ve çeşitlemesi.

27. ölçünün 2. vuruşunda gelen 2. motif, yeniden çıkıcı üç sestten oluşan hareketi duyurur ve sonrasında 29. ölçüde gelen inici motif ile kalışa gidilir. 30. ölçüde yarım bırakılan kalış ile kısa bir uzama yapılarak, kalış motifi tekrar duyurulur ve 32. ölçüde kalış yapar (şekil 5.8).



Şekil 5.8: [Ö. 27-31] Solo 3. cümle 2. motif ve yarım kalış motifi.

33. ölçüde tekrar Tutti kesitinin 2. cümlesine dönüş yapılarak, 37. ölçüde bölüm sonlandırılır.

III. Bölüm, Mi Minör, *Allegro*

Kemanlar ve diğer partiler arasında karşılıklı bir ezgiyle başlayan ritornelloda, bu soru-cevap ilişkisi sürekli duyulur. 1. cümlede kemanlarda duyulan motif, iki kere tekrar eden bir figür ve ardından onaltılık bir kapanış figüründen oluşur. Diğer enstrümanlarda ise yalnızca tek motif sürdürülür (şekil 6.1).



Şekil 6.1: [Ö. 1-3] Tutti kesiti 1. cümleinin motifi.

8. ölçüde gelen ritornellonun ikinci cümlesi, inici bir otuzikilik dizi ve ardından tekrar eden mordan ile duyulur (şekil 6.2).



Şekil 6.2: [Ö. 8-9] Tutti kesiti 2. cümleinin motifi.

14. ölçüde duyulan üçüncü cümle ise üst üste gelen üç farklı motifi içerir. Burada 2. kemanların motifi, ilk cümledeki kemanların motifinin bir benzeridir (şekil 6.1, 6.3).



Şekil 6.3: [Ö. 14-15] Tutti kesiti 3. cümleinin motifi.

18. ölçüde birinci cümleye yeniden dönüş yapılarak, 24. ölçüde eksende yapılan kalış ile solo kesitine geçilir. 25. ölçüde başlayan solo kesiti, beş ölçü süren üç motifli uzun bir cümle ile başlar. Kemanlar, eşliklerine ritornellonun 1. cümlesindeki 2. motif ile devam eder (şekil 6.1, 6.4).



Şekil 6.4: [Ö. 25-29] Solo kesiti 1. cümle.

30. ölçüde tekrar eden solo cümlesinde bu sefer sekizlik figürler duyurulmadan onaltılık figürlere geçilip, sürdürülerek yarım bir kalış yapılır (şekil 6.5).



Şekil 6.5: [Ö. 30-34] Sekizlikler yerine onaltılıklarda sürdürülen solo cümlesi.

35. ölçüde başlayan, çıkıcı trill figürlerinden oluşan ikinci cümlelerin motifi, aralıklı olarak üç kere tekrar ederek, inici bir yürüyüş yapar (şekil 6.6). Aralarda kemanların eşliği duyulmaya devam eder.



Şekil 6.6: [Ö. 35-38] Solo kesiti 2. cümlelerin motifi ve yürüyüşü.

41. ölçüde başlayan ve la minöre modülasyon yapan üçüncü cümle ise, arka arkaya gelen inici dizilerden oluşur. Bir önceki cümlede yapılan çıkıcı hareketle birlikte (şekil 6.6) daha önceki bölümlerde olduğu gibi çıkıcı-inici hareket döngüsünü tamamlayarak, kendi içinde bir bütünlük oluşturur (şekil 6.7). Bu cümleyle birlikte kemanlar soloya eşlik etmeyi bırakır.



Şekil 6.7: [Ö. 41-42] İnici diziler.

46. ölçüdeki trillerin ardından inici dizi motifinin daralması ile birlikte, kalışa doğru gidilme hissiyatı oluşturularak, 49. ölçüde kalış motifi getirilir (şekil 6.8).



Şekil 6.8: [Ö. 46-49] Trillin ardından daralan inici diziler ve solo kalış motifi.

50. ölçüde gelen ritornello kesiti, la minör tonda devam eder. Bu sefer ritornellonun 2. cümlesi duyurulmadan 3. cümleye geçilir ve ardından yeniden 1. cümleye dönülerek, 62. ölçünün başında yapılan kalış ile solo kesitine geçilir.

62. ölçüde yeniden dönülen solo kesitinde, önceki solo kesitinin ilk cümlesinde kullanılan üçüncü figürün, arka arkaya getirilmesiyle oluşturulan bir motif ile başlanır (şekil 6.4, 6.9).



Şekil 6.9: [Ö. 62-63] Solo 1. cümle 3. figürün çeşitlemesi.

68. ölçüye gelindiğinde ilk cümlelerin, bu sefer sırasıyla 2. ve 1. figürleri duyurulur (şekil 6.4) ve ardından üçüncü cümlelerin daralmış hali gelir (şekil 6.8, 6.10). Bu sırada değişmekte olan tonalite, başka bir tona geçişe hazırlık yapar.



Şekil 6.10: [Ö. 68-70] Solo 1. cümle 2., 1. figürleri ve 3. cümlelerin çeşitlemesi.

74. ölçüde üçüncü figür tekrardan, çeşitlendirilerek gelir ve 78. ölçüde daralarak gelen figür, bir yandan ritornellonun 2. cümlesinin 2. motifindeki mordanlara da benzerlik gösterir (şekil 6.2, 6.11).



Şekil 6.11: [Ö. 74-78] Solo 1. cümle 3. figürün çeşitlemeleri.

80. ölçüde, tutti kesitinin 1. cümlesindeki kemanların ilk figürü duyulur (şekil 6.1). Sonrasında da çıkıcı otuzikilik dizinin ardından kalış motifi gelir (şekil 6.12). 76. ölçüden itibaren de do majöre geçiş yapılır.



Şekil 6.12: [Ö. 80-84] Tutti 1. cümle keman figürü ve çıkıcı dizinin ardından kalış motifine bağlanması.

87. ölçüde başlayan tutti kesitinde ilk motif üç kere tekrar edilir. İlk tekrarında do majör devam ettirilirken, ikinci tekrarında la minör duyurulup, üçüncü tekrarında mi minöre kalıcı olarak geçiş yapar (şekil 6.13). 90. ölçüde yine 2. cümle duyurulmadan 3. cümleye geçilir ve ardından 94. ölçüde tekrar 1. cümle duyurulur.



Şekil 6.13: [Ö. 87-89] Tuttinin ilk motifi ton değiştirerek tekrar eder.

97. ölçüde başlayan solo kesiti, tekrardan 1. cümleyi, kemanlarda eşlik ile küçük değişiklikler yapılarak duyurur (şekil 6.4). 102. ölçüde başlayan 2. cümlede bu sefer, triller çıkıcı bir hareket içermeden duyulur (şekil 6.6) ve ardından 1. cümlelerin 3. motifini çıkıcı olarak tekrar eder (şekil 6.4, 6.14).



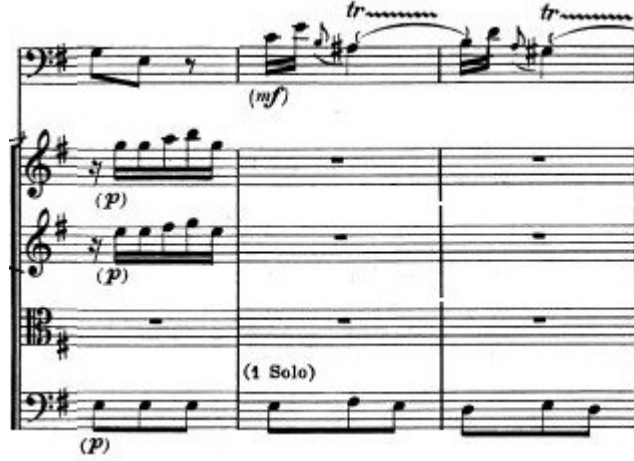
Şekil 6.14: [Ö. 102-103] Solo kesitinin ikinci cümlesinin çeşitlemesi.

108. ölçüyle birlikte tekrar eden çıkıcı motif, onaltılık üçlemelere dönüşerek gelir (şekil 6.15). Yalnızca en üstteki sesin sırası değiştirilerek, başa alınır ve de bir oktav aşağıdan duyurulur.



Şekil 6.15: [Ö. 107-109] Tekrar eden çıkıcı motifi onaltılık üçlemelere dönüşmesi.

116. ölçüde ritornellonun 1. cümlesinin kemanlardaki 2. motifi bir ölçü duyulduktan sonra 117. ölçüde yine 1. cümlede kemanların dışındaki partilerin çaldığı motif duyurulup, trill ile birbirine bağlanır (şekil 6.1, 6.16).



Şekil 6.16: [Ö. 116-118] Tutti 1. cümlesinin 2. motifi ve ardından diğer partilerin çaldıkları motif.

122. ölçüde tutti kesitindeki 2. cümlesinin 2. motifindeki mordanlı yapı, altta çıkıcı bir ezgiyle duyurulur (şekil 6.2, 6.17). Daha sonra aynı bir oktav aşağıdan tekrar ederek, kalış motifine geçilir.



Şekil 6.17: [Ö. 122-124] Tutti 2. cümleinin 2. motifinin çeşitlemesi.

129. ölçüden itibaren ritornello, yalnızca 1. cümlesiyle son kez tekrar ederek, eseri sonlandırır.

5. SONUÇ

İncelenen iki fagot konçertosu karşılaştırıldığında; *Do Majör Konçerto*'da ritornello ve solo kesitleri için çoğunlukla birbirinden bağımsız, ayrı ayrı ezgiler kullanılmışken, *Mi Minör Konçerto*'da ise ritornello kesitinde kullanılan malzemeler çeşitlendirilerek, solo kesitinde de kullanılmıştır. Bu da *Mi Minör Konçerto*'da çok daha fazla çeşitleme kullanımıyla karşılaşılmasını açıklar. Buna dayanarak, Vivaldi'nin programlı müzik öğelerinin, *Do Majör Konçerto*'da daha hakim olduğu söylenebilir. Bunu aynı zamanda, *Dört Mevsim* konçertolarında belirlenmiş programlı motiflerin, *Do Majör Konçertosu*'nda daha sıklıkla ve *Dört Mevsim*'deki kullanımlarına daha benzer bir şekilde kullanılmasında da görebiliriz. Bestelenme tarihleri konusunda kesin bir bilgiye sahip olamadığımız bu iki konçertodan *Do Majör Konçerto*'nun programlı müzik anlayışına daha yakın olması, yazım tarihi olarak 1721 civarında bestelenen *Dört Mevsim* konçertolarına daha yakın bir tarihte olması gerektiğini gösterir. Fertonani'nin, Vivaldi'nin fagot konçertolarını 1720-1740 yılları arasına yerleştirdiği düşünüldüğünde (Fertonani, C. *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* [Firenze, 1998]), *Mi Minör Konçerto*'nun daha sonra yazılmış olması olasıdır.

Form açısından incelendiğinde, iki konçertoda da ritornello temasının, solo kesitine nüfuz ettiği görülür. *Mi Minör Konçerto*'nun solo kesitlerinde, çoğunlukla tutti kesitlerinde kullanılan malzemenin çeşitlendirilerek kullanılması ise bu birleşimi daha da katmanlı bir hale getirir. *Do Majör Konçerto*'da, *Dört Mevsim* konçertolarında olduğu gibi, sahne geçişleri şeklinde motif ve cümle geçişlerinin görülmesi, aynı kesit içinde arka arkaya gelen motiflerin, içerik olarak birbirlerinden bağımsız olmalarında görülebilir (şekil 1.3, 1.5, 1.6). *Mi Minör Konçerto*'da ise, birbirinden bağımsız kesitlerde dahi bir devamlılık görülür (şekil 4.1, 4.6). Bu da ikinci konçerto açısından, doğa olaylarını tasvir eden seslerin duyulmasının dışında, daha soyut bir müzik anlayışına işaret eder. Buna rağmen iki konçertoda da ezgisel materyal olarak, çoğunlukla görülen yanaşık hareketler, Vivaldi'nin programlı anlatımlarında çokça başvurduğu bir malzeme olup, *Mi Minör Konçerto*'nun tümüyle soyut bir müzik olarak da

algılanmaması gerektiğinin altını çizer.

Tonalite açısından iki eserde de Vivaldi'nin, fonksiyonların işlevini kimi yerlerde modülasyon ile gerçekleştirdiği görülür. Bu nedenle belirli bir tonalite içinde kalan kısımlarda dahi modülasyonlar ile karşılaşılır. Aynı zamanda yapılan modülasyonların ve kimi yerde fonksiyonların, genelgeçer kullanımların tamamlanması amacıyla değil, belirli bir etkiyi oluşturma amacıyla bilinçli olarak kullanılan öğeler olduğu görülür. Fonksiyon geçişlerindeki bu amaçsallık, *Do Majör Konçerto*'nun birinci bölümünde, eksende yapılan ilk kalışın 17. ölçüye kadar ertelenmesinde belirgin olarak görülebilirken, tonalite konusunda ise bu kullanım en belirgin olarak, 3. bölümün 55. ölçüsünde (şekil 3.16), do majörden do minöre yapılan dramatik geçişte 2. bölümün ilk motifinin (şekil 2.1) getirilmesiyle, bilinçli olarak minör bir tonaliteye geçildiği belli edilir. Tonalite ve fonksiyonlardaki bu amaçsallığın, *Mi Minör Konçerto*'da daha az görülmesi, diğer konçertoya kıyasla, belirli bir programın tasvirini yapmaktan daha uzak olduğunu gösterir.

Eserler bütünlük açısından ele alındığında, iki konçertoda da bölümlerin birbirlerine bağlı bir şekilde oluşturulduğu görülür. Tonalite konusunda da belirtildiği üzere, *Do Majör Konçerto*'nun 2. bölümünün ilk motifinin (şekil 2.1), 3. bölümün 55. ölçüsünde de görülmesi (şekil 3.16) ve bu bölümle alakasını göstermek için de aynı yerde do majör olan tonun dramatik bir şekilde 2. bölümün minör tonalitesine uygun olacak şekilde do minöre geçiş yapması, bu bütünlüğü gösterir. *Mi Minör Konçerto*'da ise 1. bölümün 2. kemanlarının 3. motifinde görülen üçlemelerin (şekil 4.3), daha sonra 55. ölçüdeki son solo kesitinde büyük bir cümleye dönüşmüş halde karşımıza çıkması (şekil 4.14) ve aynı şekilde 3. bölümün de son solo kesitinde aynı üçlemelerin bir cümle halinde gelmesiyle bölümler arası bütünlük, açık bir şekilde duyurulur (şekil 6.15).

Sonuç olarak görülür ki Vivaldi, bu eserlerinde geleneksel kullanımların dışında kalarak, kendine has stilini ortaya koyar. Bu stilin anlaşılması ve daha iyi yorumlanabilmesi için de eserlerin, bölümler içinde ayrı ayrı değil, bütünlüklü bir şekilde diğer bölümleri de kapsayacak şekilde incelenmesi gerekir. Programlı ifadeler için de *Dört Mevsim* konçertoları, kimi yerlerde yazılı program başlıklarıyla bir yol gösterici niteliği gösterir.

Vivaldi, bestelediği bu eserlerde, kendi dönemini aşarak, Romantik Dönem'de esnetilen formları, kalıpları ve anlayışları bize bir yüzyıl öncesinden duyurur.

6. KAYNAKÇA

- Baines, Anthony (Ed.); Galpin Society. *Musical Instruments Through the Ages*. Walker and Company, 1966.
- Bowling, Lance. *Great Violinists: Louis Kaufman: VIVALDI: Twelve Concertos for Violin and Strings, Op. 8*. Naxos Records, 2018.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. Norton, 1947.
- Day, John. *Psalms. Continuum*. T&T Clark International, 2003.
- Donington, Robert. *Baroque music: Style and Performance: A Handbook*. Norton, 1982.
- Eugene K. Wolf. "Rondo". *Harvard Dictionary of Music*, 4. baskı. Harvard University Press Reference Library (Cambridge: Belknap Press for Harvard University Press), 2003.
- Everett, Paul. *Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8*. Cambridge University Press, 1996.
- Heller, Karl. *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*. Amadeus Press, 1991.
- Hills, Ernie Marvin, III. "The use of Trombone in the Florentine Intermedii, 1518-1589". The University of Oklahoma, 1984.
- Kerman, Joseph. *Concerto Conversations*. Harvard University Press, 1999.
- Kolneder, Walter. *Antonio Vivaldi: His Life and Work* [Wiesbaden, 1965]. Bill Hopkins (çev.). London, 1970.
- Kopp, James B.. *The Bassoon*. Yale University Press, 2012
- Landon, H. C. Robbins. *Vivaldi: Voice of the Baroque*. University of Chicago Press, 1993.
- Moreno, Áurea Domínguez; Eero Tarasti (Ed.). *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice From 1800 to 1850*. Helsinki, 2013
- Murphy, Roland E. "Psalms". Coogan, Michael D.; Metzger, Bruce (Ed.). *The Oxford Companion to the Bible*. Oxford University Press, 1993.
- Pincherle, Marc. *Vivaldi: Genius of the Baroque*. Norton, 1957.
- Preminger, Alex. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton:

Princeton University Press, 1993.

Say, Ahmet. *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.

Spradley, Emily. *Bassoon in the Baroque Era*

Swain, Joseph P. *Historical Dictionary of Baroque Music*. The Scarecrow Press, 2013.

Talbot, Michael. *Vivaldi*. The Orion Publishing Group, 1993.

The Encyclopædia Britannica, 11th Edition, Volume 3, Part 1, Slice 3 “Banks” to “Bassoon”.
2018

The New Grove Dictionary.

White, John D. *The Analysis of Music*. Scarecrow Press, 1976.

<http://www.baroquemusic.org/vivaldi.html>

<http://www.baroquemusic.org/vivaldiseasons.html>

<https://www.biography.com/people/antonio-vivaldi-9519560>

7. ÖZGEÇMİŞ

Sertaç Çevikkol, 1985 yılında İstanbul'da doğdu. 15 yaşında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Mehmet Ali Boğuş ile Fagot eğitimine başladı. 2002 yılında Bulgaristan'ın Stara Zagora şehrinde yapılan yarışmada birincilik ödülü aldı. 2004 yılında Sofya'da yapılan Genç Virtüözler yarışmasında ikincilik ödülü aldı. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genç Orkestrası'yla, solist olarak Hummel'in *Fagot Konçertosu*'nu seslendirdi. Aynı yıl, başarıyla lisans eğitimini tamamladı. 2007 yılında Almanya'daki Detmold Müzik Yüksek Okulu'nda Prof. Helman Jung ile Fagot ve Oda Müziği eğitimini sürdürdü. 2010 yılında Almanya'nın Wuppertal şehrinde Oda Müziği ve Piyano Yarışması'nda ikincilik kazandı. Almanya'da Nordrhein-Westfalen Eyaletinde Festival kapsamında konserler verdi. Almanya'nın Köln şehrinde yapılan Hochschulewettbewerb'i (yüksek okullar arası oda müziği yarışması) kazanarak, İtalya'da konserler verdi. 2010 yılında Mannheim Müzik Yüksek Okulu'nda Prof. Ole Kristian Dahl ile master eğitimine devam etti. Aynı yıl, Mannheim Senfoni Orkestrası'nda bir sene solo fagot olarak görev aldı. 2011-2012 sezonunda Heidelberg Senfoni Orkestrası'nda görev aldı. 2011'in nisan ayında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ile birlikte Genç Kuşak Solistler haftasında Berwald *Fagot Konçertosu*'nu seslendirdi. 2013'de Ulusal Fagot Yarışması'nda otuz yaş kategorisinde birincilik ödülünü aldı. Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası'yla W. A. Mozart'ın *Fagot Konçertosu*'nu seslendirdi. 2014 yılında Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası'yla Mozart Konçertant (Obua, Fagot, Korno, Klarinet) eserini seslendirdi. Eğitimi sırasında Dag Jansen, Sergio Azzolini, Gustavo Nunes, Ole Kristian Dahl ustalık sınıflarına katıldı. Halen İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Borusan Filarmoni Orkestrası, Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası, Tekfen Filarmoni Orkestrası ve İstanbul Filarmoni Orkestrası'nda görev almaktadır.

8. EKLER



Fagotto

КОНЦЕРТ
(До мажор)

А. ВИВАЛЬДИ
(1678—1741)

Редакция Р. Терёхина

Allegro non molto

(*f*)

mf

1

cresc.

p

2

f

p

p

f

p

1

^{a)}

Fagotto

3

p *f*

tr.

tr.

f

p *cresc.*

f *p*

cresc. *f*

1

4

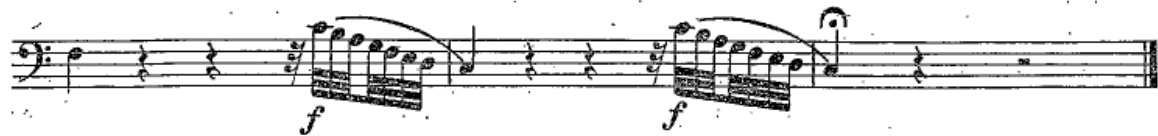
mf

p dolce 3 3 3 3

Detailed description: This is a musical score for the Bassoon (Fagotto) part of a piece. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a triplet of eighth notes, followed by a *f* (forte) section. The second and third staves feature trills (*tr.*) and slurs. The fourth and fifth staves continue with slurs and a *f* dynamic. The sixth and seventh staves show a *p* dynamic with a *cresc.* (crescendo) marking. The eighth and ninth staves feature a *f* dynamic and a *cresc.* marking. The tenth staff starts with a first ending bracket (1) and a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a second ending bracket (4) and a *p dolce* (piano dolce) section with triplets. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fagotto

Mo-py 9-11-1895 5



6
Fagotto

II

Andante molto

3

p

p

f

3 3 3 3

3 3 3 3

pp

pp

5

p

f *spres.*

pp

cresc.

tr

2

9948

Fagotto

III

Allegro
12

f *p*
cresc.
f *mp* *tr*
f marcato
pp *cresc.*
cresc. *f*
ff

5 6 7

Fagotto

7

f *p*

legg.

p cresc.

(poco meno mosso)

(a tempo)

8

p cresc.

f

Detailed description: This is a musical score for the Bassoon (Fagotto) part, numbered 8. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a measure number '7' in a box. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various dynamics including *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The tempo markings include *legg.* (leggiero), *(poco meno mosso)*, and *(a tempo)*. A first ending bracket is shown at the end of the sixth staff. The eighth staff starts with a measure number '8' in a box. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

*)Отсюда и до конца части партия фагота добавлена редакторами.

КОНЦЕРТ
(До мажор)

3

Переложение Р. Терёхина

I

А. ВИВАЛЬДИ
(1678—1741)

Fagotto

f

Allegro non molto

Piano

f

9948

First system of musical notation. The bass staff features a continuous triplet eighth-note pattern with a *cresc.* marking. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass line of the piano accompaniment consists of eighth notes.

Second system of musical notation. The piano accompaniment begins with a *p* dynamic. The treble staff has a dense texture of chords and sixteenth notes. The bass staff has a simple eighth-note accompaniment. A *f* dynamic marking appears in the treble staff.

Third system of musical notation. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic in the treble staff and a *f* dynamic in the bass staff. The treble staff features a complex texture of chords and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment has a *p* dynamic in the treble staff and a *f* dynamic in the bass staff. A *mp* dynamic marking is present in the treble staff. A second ending bracket labeled '2' is shown in the treble staff.

Fifth system of musical notation. The piano accompaniment ends with a *p* dynamic in the bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes.

First system of musical notation. The bass staff features a melodic line with a triplet of eighth notes, a trill (tr), and a dynamic marking of *p*. The treble staff contains a simple melodic line.

Second system of musical notation. The bass staff continues the melodic line with a triplet and a trill. The treble staff has a melodic line with some chromatic movement.

Third system of musical notation. The bass staff has a complex, fast-moving melodic line with a dynamic marking of *p* and a crescendo to *f*. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a dense texture of triplets of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a very dense texture of triplets of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The bass staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*.

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff (treble and bass clefs), and a bottom staff with a bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth notes and trills. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Trills are indicated by 'tr' above notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex textures with sixteenth notes and trills. The dynamic marking *mf* is present. Trills are marked with 'tr'.

Third system of musical notation. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with many sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and bass lines. The dynamic marking *f* (forte) is visible.

Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line with many sixteenth notes and trills, marked with *f*. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment, with the middle staff marked *p* (piano).

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The top bass staff begins with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* instruction. The middle grand staff features a treble clef with a series of eighth-note triplets, each marked with a '3'. The bottom bass staff features a series of eighth-note triplets, also marked with a '3'.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a bass staff with a few notes and a slur. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with continuous eighth-note patterns.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a bass staff with a few notes and a slur, ending with a dynamic marking of *p*. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with continuous eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a bass staff with a *cresc.* marking and a *f* marking. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with eighth-note patterns.

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. The music is in 3/4 time. The grand staff begins with a forte (*f*) dynamic. The bottom bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The grand staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A boxed number '4' is placed above the grand staff. The bottom bass staff has a dynamic of piano (*p*). The system concludes with a *p dolce* marking.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The grand staff features a melodic line with triplets and slurs. The bottom bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The grand staff features a melodic line with triplets and slurs. The bottom bass staff has a dynamic of piano (*p*) and ends with a final chord.

First system of musical notation. The bass line features a *cresc.* marking and a series of sixteenth-note runs. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The bass line continues with sixteenth-note runs and includes a trill (*tr*) marking. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Third system of musical notation. The bass line continues with sixteenth-note runs and includes a trill (*tr*) marking. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Fourth system of musical notation. The bass line features a *p* marking and a series of sixteenth-note runs. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bottom system also has a bass staff and a grand staff. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

II

The second system begins with the tempo marking *Andante molto*. It features a bass staff and a grand staff. Dynamics include *p dolce* (piano dolce) and *mp* (mezzo-piano). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

The third system continues the piece with a bass staff and a grand staff. It includes piano (*p*) dynamics and features triplet markings (3) over the right-hand part. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

The fourth system concludes the piece with a bass staff and a grand staff. It includes piano (*p*) dynamics and features a fermata (V) over the final notes of the right-hand part. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

First system of musical notation. The top staff (bass clef) features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *p*. The middle staff (treble clef) contains block chords with a dynamic marking of *p*. The bottom staff (bass clef) has a bass line with a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation. The top staff (bass clef) includes a melodic line with triplets (3) and a dynamic marking of *f*. The middle staff (treble clef) shows block chords with a dynamic marking of *p*. The bottom staff (bass clef) has a bass line with a dynamic marking of *p*.

Third system of musical notation. The top staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The middle staff (treble clef) contains block chords with a dynamic marking of *pp*. The bottom staff (bass clef) has a bass line with a dynamic marking of *pp*.

Fourth system of musical notation. The top staff (bass clef) includes a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *p*. The middle staff (treble clef) shows block chords with a dynamic marking of *p*. The bottom staff (bass clef) has a bass line with a dynamic marking of *p*.

The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a bass staff and a grand staff (treble and bass). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions. The first system features a *f* *espress.* marking. The second system includes *pp* and *cresc.* markings. The third system has *mp* markings and includes trills in the bass line. The fourth system has handwritten annotations 'u' and '2' above the notes. The fifth system is marked *p* and includes a handwritten '2' below the bass line.

9948

III

Allegro

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The first system is marked with a forte *f* dynamic. The second system is marked with a mezzo-piano *mp* dynamic. The third system is marked with a piano *p* dynamic. The fourth system features a trill *(tr)* in the treble staff. The fifth system continues the piece with similar rhythmic patterns.

9948

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The grand staff contains a treble clef and a bass clef. The music features various dynamics including *f* and *tr*. There are also triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. The grand staff contains a treble clef and a bass clef. The music features dynamics such as *mf*, *p*, and *cresc.*. There are triplets indicated by a '3' over notes.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. The grand staff contains a treble clef and a bass clef. The music features dynamics such as *f* and *mp*.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. The grand staff contains a treble clef and a bass clef. The music features dynamics such as *tr* and *f*. There are triplets indicated by a '3' over notes.

First system of musical notation. The bass line features a series of eighth-note triplets. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) and a series of chords in the right hand.

Second system of musical notation. The bass line continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f* and a sequence of chords.

Third system of musical notation. The piano accompaniment includes dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment consists of a series of chords in the right hand and a bass line.

Fifth system of musical notation. The bass line is marked *f marcato* (forte marcato) and includes a circled number 6. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f*.

9948

First system of musical notation. The bass line features a continuous eighth-note triplet pattern with a *cresc.* marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note chordal texture in the right hand and a simple eighth-note bass line in the left hand. The dynamic marking *pp* is present in the piano part.

Second system of musical notation. The bass line continues with the eighth-note triplet pattern and *cresc.* marking. The piano accompaniment maintains the eighth-note chordal texture in the right hand and the eighth-note bass line in the left hand.

Third system of musical notation. The bass line includes triplet markings and a *f* dynamic marking. The piano accompaniment features a *cresc.* marking in the right hand and continues with the eighth-note bass line in the left hand.

Fourth system of musical notation. The bass line includes a *ff* dynamic marking and triplet markings. The piano accompaniment features a *f* dynamic marking in the right hand and continues with the eighth-note bass line in the left hand.

A musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics like *f* (forte) and *p* (piano) are indicated. A box containing the number 7 is present in the fourth system. The piece concludes with a double bar line.

9948

First system of musical notation. The bass staff features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The bass staff begins with a *leggiere* marking and contains a complex melodic line with many triplets. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Third system of musical notation. The bass staff has a *Vs* marking and a *p cresc.* dynamic. The piano accompaniment has a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The bass line is more active than in previous systems.

Fourth system of musical notation. A handwritten circle around the first measure of the bass staff contains the word *steno?*. Below the system is the tempo marking *[poco meno mosso]*. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line.

a tempo

* Отсюда и до конца части (6 тактов) партия фагота добавлена редактором.

Concerto en Mi mineur

pour Basson — F VIII n° 6 —

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIERIE
INTERDITE
MUSE SAUTELLE
10, rue de Valenciennes
75013 PARIS

Durée: 9'30"

Réduction Basson et Piano:
Maurice ALLARD

Antonio VIVALDI
1675-1741

BASSON

Allegro poco

Violini

7 10 2

Solo

Molto

mf

poco

f

cantabile

mp

mp

mp

mp

mp cresc.

cresc.

f

f

mp

p

mf

mf

mf cresc.

40

f

The musical score is written for Bassoon and includes a piano accompaniment. It features several staves of music with various dynamics (mf, f, p, mp, cresc.) and markings (poco, cantabile, Solo, Molto, trills). The score is in G minor and 3/4 time. The piece is marked 'Allegro poco' and includes a 'Solo' section. The score is numbered with measures 7, 10, 2, 20, 30, and 40. There are also some performance instructions like 'Tous les trilles par la note supérieure'.

*Tous les trilles par la note supérieure
© 1980 by Gérard BILLAUDOT, éditeur.
14, rue de l'Échiquier, 75010 Paris.

G. 2880 B.

Tous droits réservés pour tous pays.
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit sans autorisation
expresse est formellement interdite par les articles 172 et suivants du Code Pénal.
Cette œuvre est la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie du domaine public.
Tous droits réservés pour tous pays.



3

mf *cresc.* *f*
sonore *pp*
piu p *cresc.* *sonore*
f

Allegro
Viol.

90 9 110 6
 Solo
f espres. molto
mp *mp* *p*
cresc. *f deciso*
 4 160 7

G. 2880 B.

170

p

poco

poco

poco

180

cresc.

p

cresc.

f

190

f

7

200

2

f

tr

mp

mp

210

tr

mp

p

simile

cresc.

220

f

tr

mf

f

230

f

cresc.

f

240

p

f

G. 2880 B.

Concerto en Mi mineur

pour Basson — F VIII n° 6 —

DURÉE PROTÉGÉE
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MISE EN VENTE
SANS DROIT DE
REPRODUCTION
DANS AUCUN PAYS

Durée: 9'30"

Réduction Basson et Piano:
Maurice ALLARD

Antonio VIVALDI
1675-1741

Allegro poco (1)

PIANO *f molto cantabile* *simile*

(1) N.B. Tous les trilles par la note supérieure

© 1980 by Gérard BILLAUDOT, éditeur.
14, rue de l'Échiquier, 75010 Paris.

G. 2860 B.

Tous droits réservés pour tous pays.
Toute reproduction est formellement interdite sans la permission écrite de l'éditeur.
Ces droits sont réservés en vertu de la loi sur le droit de propriété intellectuelle.
Toute réimpression doit être faite par la Société des Auteurs.

Solo

mf

p

This system features a piano solo in the right hand, marked *mf*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

molto cantabile

mp

This system is marked *molto cantabile*. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic is *mp*.

mp

p

tr

This system includes a trill (*tr*) in the right hand. The left hand accompaniment is marked *p*. The dynamic for the right hand is *mp*.

20

mp

mp

molto

p

This system begins with a boxed measure number '20'. It features a trill (*tr*) in the right hand. The left hand accompaniment is marked *p*. The dynamic for the right hand is *mp*, and the tempo/mood is marked *molto*.

mp cresc.

p

cresc.

This system shows a crescendo (*cresc.*) in the right hand, starting from *mp*. The left hand accompaniment is marked *p* and also has a crescendo (*cresc.*). The system concludes with a trill (*tr*) in the right hand.

G. 2880 B.

4

tr

40

f

simile

p *f* *p* *f*

simile

Solo *espress.*
p dolce

ppp

G. 2880 B.

[50]

p

p10 f

mf

G. 2880 B.

6

60

pp *cresc.* *tr*

f

cresc. *f* *simile*

p

Andante

70

PIANO

f

(1)

(1) $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

G. 2690 B.

80

Solo

f *p* *p*

mf *pp* *poco*

mf *mf*

90

cresc. *f* *tr* *sonore*

mf *mf*

p

pp *pp* *più p* *cresc.*

pp *pp* *più p* *cresc.*

G. 2890 B.

100

sonore

sonore

f

Allegro

PIANO

mf

110

f

120

mp *cresc.* *poco* *a* *poco*

f *p*

Solo **130**
f molto espres.

140

150

f deciso

G. 2880 B.

Musical score system 1, measures 155-160. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *mp*. A *cresc.* marking is present at the end of the system. A box containing the number 160 is positioned above the final measure.

Musical score system 2, measures 161-166. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *poco*, *a*, *poco*, and *f*. A *cresc.* marking is present at the end of the system.

Musical score system 3, measures 167-172. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *poco*. A *Solo* marking is present above the first measure. A box containing the number 170 is positioned above the fifth measure.

Musical score system 4, measures 173-178. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *poco*.

Musical score system 5, measures 179-184. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *pp*. A box containing the number 180 is positioned above the first measure.

190

200

Solo

210

G. 2880 B.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in G major. The top staff contains a melodic line with triplets and slurs, marked with *p*, *simile*, and *cresc.*. The grand staff below contains a piano accompaniment with chords and moving lines, marked with *pp* and *cresc.*.

Second system of musical notation, starting at measure 220. It features a grand staff with a treble clef staff above and a grand staff below. The music continues with similar textures, including triplets and slurs. A trill (*tr*) is marked in the top staff. The dynamic marking *mf* is present.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef staff above and a grand staff below. The music continues with complex textures, including triplets and slurs. Trills (*tr*) are marked in the top staff.

Fourth system of musical notation, starting at measure 230. It features a grand staff with a treble clef staff above and a grand staff below. The music continues with complex textures, including triplets and slurs. The dynamic marking *cresc.* is present in both the top and bottom staves.

Fifth system of musical notation, starting at measure 240. It features a grand staff with a treble clef staff above and a grand staff below. The music continues with complex textures, including triplets and slurs. The dynamic marking *p* is present in the bottom staff, and *f* is present in the top staff.

