

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ANTONIO VIVALDI'NİN RV 405 RE MİNÖR
VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN FORM VE
MÜZİKAL ANALİZİ**

**Esin TAŞKIN
2501190683**

**Tez Danışmanı
Prof. Sevil GÖKDAĞ**

İSTANBUL-2022

ÖZ

ANTONIO VIVALDI'NİN RV 405 RE MİNÖR VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN FORM VE MÜZİKAL ANALİZİ

Esin TAŞKIN

Bu çalışmanın amacı Antonio Vivaldi'nin RV 405 numaralı Re minör viyolonsel konçertosunun form ve müzikal analizi ile bu eseri yorumlamak isteyen viyolonsel icracıları, viyolonsel eğitimcileri ve eseri incelemek isteyen araştırmacılar için akademik bir kaynak oluşturmaktır. Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada ilk olarak ilgili literatür üzerinden kaynak tarama sonucunda elde edilen verilerin betimsel analizi yapılmış, ardından eserin seçilen notası döküman olarak belirlenerek bu nota üzerinde müzikal analiz yöntemleri uygulanmıştır.

Araştırmada kavramsal çerçevesini oluşturmak adına ilk olarak dönemsel analizleri desteklemek için eserin bestelendiği Barok Dönem ve müzikal özellikleri araştırılmış, Vivaldi'nin yaşamı ve sanat anlayışı, Barok Dönem müziğindeki yeri ve viyolonsel repertuvarına katkısı irdelenmiştir. Doküman analizi kapsamında ise nota üzerinde form analizi yapılmış ve eklerde buna yer verilmiştir. Nota üzerinde form özellikleri tonal dizayn ve kalıplar ile orkestral yapı incelenerek tablolastırılmıştır. Bestecinin tüm konçertolarından oluşan kataloğa da RV numaraları, enstrümantasyonları ve tonlarıyla birlikte eklerde yer verilmiştir.

Sonuç olarak; konçerto formunun gelişiminde Vivaldi'nin çok önemli bir yeri olduğu, Vivaldi'nin oluşturduğu konçerto stiline hem kendi döneminde hem de daha sonraki dönemlerdeki konçertoları etkilediği, RV 405 numaralı viyolonsel konçertosunun da Vivaldi'nin üç bölümlü (hızlı-yavaş-hızlı) konçerto stiline bestelendiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Antonio Vivaldi, Viyolonsel, Konçerto, RV 405, Re Minör

ABSTRACT

FORM AND MUSICAL ANALYSIS OF ANTONIO VIVALDI’S RV 405 CELLO CONCERTO IN D MINOR

Esin TAŞKIN

This study aims to create an academic resource for cello players, educators, and researchers who want to interpret Antonio Vivaldi’s Violoncello Concerto in D minor RV 405 with its form and musical analysis. This study used qualitative research methods. Firstly, I obtained a descriptive data analysis from the literature review. The selected work note was determined as a document and applied musical analysis methods to this note.

In order to create its conceptual framework, firstly, the Baroque Period in which the work was composed and its musical characteristics were investigated, Vivaldi’s life and understanding of art, his place in Baroque Period music, and examined his contribution to the cello repertoire. Within the scope of document analysis, made form analysis on the note, which is included in the appendices. The form features on the note are tabulated by examining the tonal design and stays and the orchestral structure. A catalog of all the composer’s concertos, along with their RV numbers, instrumentation, and tones, is also included in the appendices.

As a result, Vivaldi had a crucial place in the development of the concerto form, the concerto style that Vivaldi created influenced both his period and later concertos, and the violoncello concerto RV 405 was composed in Vivaldi’s three-part (fast-slow-fast) concerto style.

Keywords: Antonio Vivaldi, Violoncello, Concerto, RV 405, D minor

ÖNSÖZ

Çalışma sürecinde her adımda desteklerini esirgemeyen viyolonsel hocam ve danışmanım sayın Prof. Sevil Gökdağ'a, daima beni destekleyen ve yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2022

Esin TAŞKIN



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE BAROK DÖNEM

1.1. Barok Dönem’de Sanat Anlayışı	3
1.2. Barok Dönem’in Başlıca Özellikleri	4
1.3. Barok Dönem’de Müzik Formları	7
1.4. Barok Dönem’de Viyolonsel Müziği.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

ANTONIO VIVALDI

2.1. Hayatı.....	13
2.2. Sanat Anlayışı.....	20
2.3. Vivaldi’nin Viyolonsel Müziğinde Önemi	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VİVALDİ’NİN KONÇERTO FORMUNA BAKIŞ AÇISI

3.1. Konçerto Formunun Tarihi	27
3.2. Konçerto Formu.....	29
3.2.1. Konçerto Grosso.....	29
3.2.2. Senfonik Konçertant.....	30
3.2.3. Sololu Konçerto	30
3.2.4. Klasik Dönem Konçertosu	30
3.3. Vivaldi ve Konçerto.....	31
3.3.1. Vivaldi’nin Konçertoları	33

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KONÇERTONUN MÜZİKAL ANALİZİ

4.1. Tarihsel Analizi	35
4.2. Form Analizi.....	36
4.2.1. Birinci Bölüm - Allegro non molto.....	36
4.2.2. İkinci Bölüm - Andante.....	45
4.2.3. Üçüncü Bölüm - Minuetto	47
SONUÇ.....	52
BİBLİYOGRAFYA	54
EKLER.....	58



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2. 1. Vivaldi'nin Pieta'daki görevleri.....	16
Tablo 2. 2. Vivaldi'nin viyolonsel için sonat ve konçertoları	24
Tablo 4. 1. RV 405 Viyolonsel konçertosu bölümleri.....	35
Tablo 4. 2. Birinci bölüm analiz tablosu	37
Tablo 4. 3. İkinci bölüm analiz tablosu	45
Tablo 4. 4. Üçüncü bölüm analiz tablosu	47



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1. Gaudenzio Ferrari - Saronno Santuario'dan bir fresk.....	10
Şekil 2. 1. Antonio Vivaldi	13
Şekil 2. 2. Ospedale della Pietà.....	15
Şekil 3. 1. Vivaldi - L'estro armonico	31
Şekil 3. 2. BWV 596, Op.3, No.11'in transkripsiyonu.....	33
Şekil 4. 1. RV 405 Viyolonsel konçertosu Vivaldi el yazması.....	35
Şekil 4. 2. Birinci bölüm, A Bölmesi [1-3. ölç.].....	38
Şekil 4. 3. Birinci bölüm, B Bölmesi [14-17. ölç.].....	39
Şekil 4. 4. Birinci bölüm, A1 Bölmesi [27-29. ölç.].....	40
Şekil 4. 5. Birinci bölüm, C Bölmesi [33-35. ölç.].....	41
Şekil 4. 6. Birinci bölüm, A2 Bölmesi [51-53. ölç.].....	42
Şekil 4. 7. Birinci bölüm, c2 cümlesi ve D Bölmesi [57-60. ölç.].....	43
Şekil 4. 8. Birinci bölüm, A3 Bölmesi [72-75. ölç.].....	44
Şekil 4. 9. İkinci bölüm, a ve b cümleleri [1-3. ölç.]	46
Şekil 4. 10. Üçüncü bölüm, Tema, a cümlesi [1-6. ölç.]	48
Şekil 4. 11. Üçüncü bölüm, Varyasyon I, a1 cümlesi [29-35. ölç.].....	49
Şekil 4. 12. Üçüncü bölüm, Varyasyon II, a2 cümlesi [57-61. ölç.].....	50
Şekil 4. 13. Üçüncü bölüm, Varyasyon III, a3 cümlesi [113-118. ölç.].....	51

KISALTMALAR

- A, A1 ... : Bölmeleri isimlendirmekte kullanılır.
- a, a1 ... : Cümleleri isimlendirmekte kullanılır.
- Ep. : Epizot. Gelişme karakterli kısımları ifade eder.
- i, ii, iv ... : Minör armonik dereceleri ifade eder.
- I, II, V# ... : Majör armonik dereceleri ifade eder.
- V/iv : Dördüncü derecenin dominant derecesi, yan dereceleri ifade eder.

GİRİŞ

Barok Dönem konçerto anlayışında büyük değişikliklere sebep olan Antonio Vivaldi'nin 500'ün üzerinde konçerto bestelediği bilinmektedir. 27 viyolonsel konçertosu besteleyerek müzik tarihinde en çok viyolonsel konçertosuna sahip besteci olmuştur. Bu eserler, yüksek müzikal değerlerinin yanı sıra, sadece viyolonsel tarihi ve repertuarı için değil, enstrüman için yazılmış ilk gerçek solo konçerto oldukları düşünülmesi açısından da büyük önem taşımakta ve bu konçertoların incelenmesi ise bestecinin kariyeri boyunca konçerto türündeki müziğinin stil evrimine dair önemli bilgiler vermektedir.

Antonio Vivaldi (1678-1741) ile ilgili bilgilere ulaşmamızı sağlayan ve çalışmalarının yeniden keşfedilmesine doğru giden yolda karşımıza çıkan en önemli isimlerden birisi Felix Mendelssohn'dur (1809-1947). Mendelssohn, 1820'lerin başlarında Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) **Aziz Matthew Tutkusu (St. Matthew Passion)** adlı eserinin bir kopyasını bularak 1829 yılında seslendirilmesini sağlamıştır. Büyük bir ses getiren bu konserin ardından dinleyiciler J.S. Bach'ın diğer eserlerini de duymayı talep edince müzisyenler Bach'ın dağılmış el yazmalarını aramaya başlamışlardır. Bunun üzerine **XII Concerti di Vivaldi elaborati di J.S. Bach** (Bach tarafından transkripsiyonu yapılan 12 Vivaldi konçertosu) ve ardından Vivaldi'nin Bach'ı etkilemiş olan diğer bazı eserleri keşfedilmiştir. Bu sayede kendi döneminde eserleri unutulmuş Vivaldi yavaş yavaş halkla buluşmuştur.

1775'te Avusturya İmparatoriçesi Maria Theresa (1717-1780) tarafından Venedik büyükelçiliği görevine getirilen Cenovalı asilzade Kont Giacomo Durazzo (1717-1794) görevi esnasında Vivaldi'nin eserlerinden büyük bir koleksiyon biriktirmeye başlamış fakat ölümünden sonra bu eserler bulunamamıştır. Daha sonra koleksiyonun bir kısmı, 1926 yılında onarım yapmak için para toplamak zorunda olan bir manastırda ortaya çıkmış, manastır yetkilileri hem koleksiyonun değerini belirlemek hem de bir alıcı bulmak amacıyla yardım istemek üzere Torino Üniversitesi'nde müzik profesörü olan Alberto Gentili'ye başvurmuşlardır. Zamanla yapılan tarihsel araştırmalarda Vivaldi'ye ait başka koleksiyon ve el yazmaları da

bulunmuş, bestecinin eserlerinin yeniden keşfedilme sürecindeki bu gecikme konçertoların viyolonsel repertuarında arka planda kalmalarına sebep olmuştur.

20. yy'a gelindiğinde Vivaldi'nin viyolonsel konçertolarının yeniden canlandırılmasında ilerlemeler kaydedilmiş ama bu konçertolar viyolonsel repertuarının ayrılmaz bir parçası olamamışlardır. Ünlü viyolonselcilerden Christine Walevska, Hollanda Oda Orkestrası'yla, Ofra Harnoy, Toronto Oda Orkestrası'yla, Rafael Wallfisch, City of London Sinfonia ile yaptıkları Vivaldi konçertoları kayıtlarıyla bu eserlerin ilk kayıtlarını gerçekleştirirken Paul Tortelier, Miklos Perenyi, Lynn Harrell ve Christophe Coin de izleyerek Vivaldi konçerto kayıtları yapmış viyolonselciler olmuşlardır.

Yapılan literatür taramasında bestecinin RV 405 numaralı Re minör viyolonsel konçertosunu form ve tarihsel bağlamda inceleyen başka bir Türkçe çalışmaya rastlanmamıştır. Bu kapsamda yapılan bu araştırmada, bestecinin müzikal stilini yansıtan bu eserin kapsamlı analizi ile eser hakkında bir kaynak oluşturulmuş, aynı zamanda bestecinin diğer eserleri de Barok Dönem eserleri için bir analiz modeli oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE BAROK DÖNEM

1.1. Barok Dönem’de Sanat Anlayışı

Bir görüşe göre, Portekizce “biçimsiz inci” anlamına gelen **barocco** kelimesinden türeyen barok bir başka görüşe göre ise “ipucu” anlamına gelen **boroco** kelimesinden türetilmiştir.¹ Bir diğer tanımlamada ise “...alışılmadık, garip biçimli inci ya da asimetrik, kıvrımlı, tuhaf...” kelimeleri ile ifade edilmiştir.² Barok terimi 18. yy.’da o dönemi anlatmak için ortaya konulmuş olup³ Barok sonrası dönemde önceki dönemi aşağılamak adına “...deforme olmuş, grotesk (kaba ve gülünç)...” anlamlarında kullanılmıştır.⁴

Amerika’nın keşfi ile artan sömürgecilik faaliyetleri Avrupa’da burjuva kesiminin gücünü arttırmış, Rönesans Dönemi’ndeki sosyal ve mali problemlerin de ardından gücü artan burjuva kesimi her alanda olduğu gibi kültürel alanda da hakimiyetini kabullendirmiştir. Tüm bunlar barok sanatın tetikleyici unsurları olmuştur.⁵ Rönesans Dönemi’nde oluşturulan dengenin bozulmasıyla birlikte temelleri oluşan barok sanatın başlangıcı olarak 1527’de Roma şehrinin yağmalanması kabul edilir.⁶ Say (1997) barok sanatın temel özellikleri konusunda şunları söylemektedir:

“Varlıkların güzelliğinden duygusal bir etkilenim ön plandadır ve barok anlayış bu etkiyi ince ayrıntılarıyla göz alıcı bir biçimde işler. Dolayısıyla gösteriş ve görkeme düşkündür, abartmalı bir biçimcilikten yanadır; işçiliğe, sanatta ustalığa (virtüözüte) önem verir. Yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemelerle devinim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır, insanın Ölümlü bir varlık, ya da evrende bir noktacı olması, Barok sanatı başlıca çelişkisine götürür: Hiçlik duygusu. Bir yanda

¹ İlke BORAN - Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007, s. 84.

² Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu**, 1. Basım, Doruk Yayınları, 1996, s. 68

³ E.H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1976, s. 302.

⁴ BORAN - YILDIZ ŞENÜRKMEZ, **a.g.e.**, s. 84.

⁵ **A.e.**, s. 174.

⁶ Mehmet KAYGISIZ, **Müzik Tarihi - Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kategori Yayıncılık, 2009, s. 103.

gösteriş ve görkem merakı, öte yanda yaşamın kısalığı ve insanoğlunun evrende bir zerrecik olarak yer alışı...”⁷

Barok Dönem’de müzikte olduğu gibi diğer sanatlar da burjuvanın hegemonyası altındadır, bu her ne kadar kötü algılansa da sonuç olarak sanatın gelişmesinde oldukça etkili olmuştur. Avrupa’da pek çok soylunun sarayı sanat ve müzik merkezleri haline gelmiş, müzikte yeni tür ve biçimler ortaya çıkmıştır. Bu burjuvaların başında olan Fransa Kralı XIV. Louis (1643-1715)’nin isteğiyle gerçekleşen pek çok müzik faaliyeti de kendinden sonrakilere örnek olmuştur. XIV. Louis dışında dönemin diğer Avrupa ülkelerinin kral ve soyluları da kendi mülklerinde müziğe oldukça önem vermiş ve gelişimine doğrudan veya dolaylı olarak katkıda bulunmuşlardır. Sarayların yanında kiliseler de dini ve din dışı müziğin kurumsallaşmasında önemli rol oynamış bu açıdan her iki kurumun da ortak noktası sanatın bir güç unsuru olarak görülmesi olmuştur. Tüm bunlara rağmen özellikle müzikte halka açılma gerçekleşmemiştir.⁸

Jean Jacques Rousseau (1779) barok müziği; armonideki yükselişi, disonans seslerin artması, ezginin ve süslemelerin önem kazanması ile tanımlar.⁹ Say (1997) iki özlü tanımı şöyle aktarır: “Barok, sürekli bas çağıdır (Riemann); konser stili çağıdır (Handschin)”¹⁰

Bu dönem dışında da barok kelimesi iki dönemi tanımlamak için daha kullanılmıştır. Bunlardan ilkinde 15. yy. sonu ve 16. yy. müziği için **Pre-Barok** (Erken Barok), J.S. Bach’ın ölümünün (1750) ardından gelişmeye devam eden **Roccoco** stili dönemine de **Post-Barok** (Olgun Barok) denilmiştir.¹¹

1.2. Barok Dönem’in Başlıca Özellikleri

Sanat tarihinde dönemler birbirinden belirgin bir şekilde belli tarihler ile ayrılmaz çünkü sanatçı ve coğrafya değişkeni buna engel olur yine de belli tarihler

⁷ Ahmet SAY, **Müzik tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s. 174

⁸ BORAN - YILDIZ ŞENÜRKMEZ, **a.g.e.**, s. 82

⁹ Jean Jacques ROUSSEAU, **A complete dictionary of music**, Ed. William Waring, 2nd Edition, Luke White, 1779, s. 30.

¹⁰ SAY, **a.g.e.**, s. 173.

¹¹ SELANİK, **a.g.e.**, s. 68.

ortak görüş olarak referans verilmektedir. Her ne kadar barok sanatının başlangıcı 1527’de Roma şehrinin yağmalanması olarak kabul edilse de pek çok müzik bilimci müzikte Barok Dönem’in başlangıcını C. Monteverdi’nin (1567-1643) ilk operalarını bestelediği yıl olan 1600 yılı, bitişi ise Johann Sebastian Bach’ın ölümü olan 1750 yılı olarak kabul eder.¹²

Müzikte Barok Dönem bazı müzikologlarca üç evrede, bazılarınca ise iki evrede incelenir. Üç evrede inceleyenler: Genç Barok Dönem ya da Ön Barok Dönem, Orta Barok Dönem ya da Zirve Barok Dönem, Olgun Barok Dönem ya da Barok Dönemin Bitişi şeklinde;¹³ iki evrede inceleyenler ise: Erken Barok Dönem ve Olgun Barok Dönem veya Geç Barok Dönem şeklinde bölümlendirirler.¹⁴ Bazı müzikologlar ise bestecileri sınıflandırarak yaşadığı dönemleri onların isimleri altında incelerler:

- “1600-1640, Gesualdo, Monteverdi, Frescobaldi ve Alman besteciler: Schütz, Schein, Scheidt.
- 1640-1670, Carissimi, Cavalli, Locke.
- 1670-1710, Lully, Purcell, Buxtehude, Corelli.
- 1710-1750, Rameau, Scarlatti, Bach, Handel.”¹⁵

Sanat tarihi bir bütün olarak incelendiğinde tüm sanatların birbirini etkilediği görülecektir. Barok Dönem’de de müzik diğer sanatlardan etkilenmiş, 1650’den 1750’ye kadar İtalya, Avrupa müziğinde belirgin bir öneme sahip olmuştur. O dönem müzik eğitiminin ana merkezleri vokal müzikte Venedik, operada Floransa, çalgısal müzikte Napoli ve dinsel müzikte Roma olarak gerek üretilen eserler gerek yetiştirdiği besteciler olarak ön plana çıkmışlardır.¹⁶

Yaklaşık yüz yıl süren İtalyan müziği egemenliği 1750’lerde Fransa’daki gelişmelerle yavaş yavaş son bulur ve Fransa’nın ardından Almanya’da Johann

¹² SAY, **a.g.e.**, s. 176.

¹³ Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 9. Basım, Remzi Kitabevi, 2009, s. 43.

¹⁴ SELANİK, **a.g.e.**, s. 68.

¹⁵ SAY, **a.g.e.**, s. 176.

¹⁶ BORAN - YILDIZ ŞENÜRKMEZ, **a.g.e.**, s. 87.

Sebastian Bach bu egemenliğı yıkar. Barok Dönem'deki İtalyan etkisi Avrupa'da ortak ulus üstü bir müzikal anlayış oluşmasına rağmen kalıcılığını korumuştur.¹⁷

 nceki dönemlerde tek düze bir ses gürlüğü mevcutken ilk ses gürlüğü ifadeleri Barok Dönem'de kullanılmıştır. Klasik Dönem'e kadar gürlük ifadeleri enstrümanların da geliştirilmesiyle doğru orantılı olarak gelişmeye devam etmiş, **piano** ve **forte** arasındaki **mezzo forte** ve **mezzo piano** gibi nüanslar oluşmuştur.

Barok Dönem müziğini en iyi ifade eden kelime karşıtlıktır ve bu dönem müziğinin her alt öğesinde karşıtlığa rastlamak mümkündür. Örneğin ses tınısı ve yüksekliğindeki karşıtlık özellikle dönem konėertolarında iki enstrüman grubu oluşturulmasında karşımıza çıkmaktadır.¹⁸

Barok Dönem'in çok seslilik anlayışı soprano ve bas partilerinin öneminin artmasıyla gelişmiş, bu da önceki dönem ile arasında büyük bir fark oluşturmuştur. Müzikte, **Basso continuo** denilen sürekli bir bas partisi üzerine süslü ezgiler  alan soprano partisi ana hatları oluştururken ara partiler ise dönemin armoni anlayışına göre daha az öneme sahip olmuştur. Barok Dönem'in sonuna doğru gelişen armoni ise diğer partilerin de öneminin arttırarak cümle kavramının ve kadanslarının oluşmasını sağlamıştır.¹⁹

Dönemin enstrümantal müziğinde dans müziklerinin etkisi büyüktür. Barok Dönem'de yeni enstrümantal müzik biçimleri oluşur. Vokal müzik ve enstrümantal müzik biçimleri birbirinden etkilenir.²⁰

İlke Boran ve K v lc m ş n rkmez (2007) Barok Dönem müziğini dönem bestecilerinin anlayışına göre şöyle tanımlarlar: "...müzik, en genel tanımıyla, duygulardaki harekettir ve bu hareketin başlıca amacı dinleyiciyi etkilemektir"²¹

Bunların yanında Barok Dönem'de kimlik kazanan en önemli unsur ise tonal armonidir. Majör-Minör kavramlarının yaygınlaştığı bu dönemde dizilerle birlikte

¹⁷ İLYASOğLU, a.g.e., s. 43.

¹⁸ A.e., s. 44.

¹⁹ İLYASOğLU, a.g.e., s. 45.

²⁰ A.e., s. 46.

²¹ BORAN - YILDIZ ş N RKMEZ, a.g.e., s. 84.

dizilerin dereceleri de eksen, çeken, alt çeken gibi hiyerarşik bir yapıya kavuşmuşlardır.²²

1.3. Barok Dönem’de Müzik Formları

Barok Dönem’deki müzik biçimlerinde kesin çizgiler oluşturma fikri süit ve konçerto formlarının yaygınlaşmasına neden olmuş, bu türleri takiben **füg**, **aria**, **recitativ** ve **sonat** da hızlıca yaygınlaşmıştır.²³

Çalgı müziğine bakılacak olursa; Rönesans Dönemi’nde ve Barok Dönem’in başlarında vokal müziğe verilen önem ilerleyen dönemlerde çalgı müziğini de etkilemiştir. İlk oluşan çalgı müziği biçimlerinden birisi **ricercare**’dir. Bu form diğer coğrafyalarda **fantasia**, **capriccio** ve **fancy** olarak da isimlendirilmiş, zamanla yerini füg formuna devretmiştir. Barok Dönem başında çalgı müziği biçimleri arasında en önemli form süit olarak belirtilmiştir.²⁴ Süit dönemin danslarından oluşan bölmeli enstrümantal bir türdür ve barok müzikte bu biçimin önem kazanmasının en büyük nedeni saraylarda verilen balolardaki danslara eşlik eden müziği oluşturmastır. Bu müzik biçimi sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan sonat, konçerto ve senfoni gibi enstrümantal türlere de öncülük etmiştir.²⁵ Barok Dönem’ in tüm özelliklerini yansıtan süit formu uzun bir süre dönemin en önemli formu olarak ele alınmış fakat zamanla farklı coğrafyalardaki diğer formların da önemi anlaşıncaya bu türün tüm dönemi tanımlamak için yeterli olmayacağı görülmüştür.²⁶

Kelime olarak **demet** anlamına gelen süit, karşıt tempolarda (hızlı-yavaş gibi), aynı tonlarda, farklı ülkelerin halk danslarından türeyen küçük bölmelerin demet şeklinde art arda dizilmesiyle ortaya çıkar. Bu bölmelerin isimleri genellikle şöyledir: Genellikle başlangıçta bir **prelüd** yer alır, ardından **allemande**, **courante**, **sarabande**, **gigue** şeklinde bölmeler sıralanır. Bu bölmelerin arasına bazen **menüet**, **gavotte** ve/veya **arya** gibi türlerin de eklendiği olabilir. Solo enstrümanlar için

²² A.e., s. 85.

²³ SELANİK, a.g.e., s. 68.

²⁴ İLYASOĞLU, a.g.e., s. 51.

²⁵ A.e., s. 150.

²⁶ BORAN - YILDIZ ŞENÜRKMEZ, a.g.e., s. 84.

bestelenmiş s  tler olduğu gibi farklı enstr  man grupları için bestelenmi  s  tler de mevcuttur. Bu dönemde pek çok besteci s  t türünde eserler vermiştir.²⁷

Barok Dönem’de enstr  man grubu için bestelenen bir diğer önemli form ise konçerto grosso’dur. Büyük konçerto anlamına gelen konçerto grosso’da enstr  man grubu ikiye ayrılır ve birbirine karşı çalarlar. Bu iki gruptan birincisi **concertino** denilen solo grubudur, ikinci grup ise daha büyük bir çalgı grubundan oluşan **grosso** grubudur. Barok Dönem’de bestelenen konçerto grosso’lar, bölmeler arasında kullanılan karşıt tempo ilişkisi gibi özelliklerle s  tle birbirlerine benzerler ve genellikle de art arda  alınan altı bölümden oluşurlar.²⁸

Dönemin dikkat çeken bir diğer enstr  mantal formu ise konçerto’dur. Solo çalgının orkestraya karşı  almasıyla ortaya çıkan bu formun konçerto grossodan en büyük farkı solo çalgının diğer enstr  man grubuyla karşıtlık-ko utluk ilişkisine girmesi olmuştur. Konçerto kelimesi isim olarak ilk kez Lodovico Viadana (1564-1645) ardından da Giuseppe Torelli (1658-1709) tarafından kullanılmış, Viadana’nın ardından **concerti da chiesa** adında kilise konçertoları ve **vocal concerti da camera** adında vokal konçertolar çıkmıştır. Solist enstr  manın konçerto grossodan farklı olarak diğer enstr  man topluluğundan ayrılıp kendini gösterdiği kadans bölmesi de ilk olarak George Frideric Handel’in (1685-1759) eserlerinde g r lm  tur.²⁹

Barok dönemde ortaya çıkan bir diğer önemli enstr  mantal form olan sonat önce kiliselerde  alınmak üzere bestelenen dört bölümlü **sonata da chiesa** ismiyle ortaya çıkmış, sonraları burjuva kesiminin eğlencelerinde  alınan **sonata da camera**’ya esin olmuştur. Ayrıca vokal formlar genel olarak **kantat**, enstr  mantal formlar ise **sonat** başlıkları almıştır. Bu iki ana türdeki sonat, bir veya iki enstr  man için bestelenerek, bölümler arasında temposal karşıtlık ilişkisi oluşturmuştur.³⁰

Barok Dönem’de **Toccata, Fantezi, Koral prelüd, Prelüd, F g, Partita** ve **Passacaglia** en sık kullanılan formlardır. Passacaglia, bir tema ve onun farklı

²⁷ İLYASOğLU, a.g.e., s. 53.

²⁸ İLYASOğLU, a.g.e., s. 51.

²⁹ A.e., s. 51.

³⁰ A.e., s. 53.

kompozisyonel yöntemlerle çeşitlenmesinden oluşan varyasyon formunun değişik şekillerde uygulandığı **polifon** türdedir. Bu formlar dönemin başından sonuna kadar değişiklikler göstermişlerdir.³¹

1.4. Barok Dönem’de Viyolonsel Müziği

1665 yılında Bolonyalı besteci Giulio Cesare Arresti (1619-1701) tarafından tasarlanan viyolonseli anlamak için İtalya’da 16. yüzyıla kadar giden bas kemanın erken tarihini araştırmak gerekmektedir. Bas kemana dair en eski bulgular da **viola da braccio** ailesine ait olan Martin Agricola’nın (1486-1556) **Musica Instrumentalis Deutsch** adlı kitabında bulunmaktadır.³²

İlk başlarda fa-do-sol akortlu 3 tele sahip olan bu enstrüman 1532 yılında daha bas seslere ihtiyaç duyulmasından dolayı kalın bir tel daha eklenerek ses aralığı genişletilmeye çalışılmıştır. Farklı repertuarlara sahip bu bas çalgılar 16. ve 17. yüzyıllarda daha yüksek ve daha düşük akortlu olanlar olmak üzere ikiye ayrılmışlardır.

18. yüzyılda viyolonselin ortaya çıkmasından ve önemli bir bas enstrümanı olarak kabul görmesinden önce, bas keman yapımında önemli bir deneme döneminin olduğu çeşitli biçimlerde, boyutlarda ve çalma tekniklerinde enstrümanları tasvir eden yazılı belgeler ve referanslar bulunmaktadır.

Bas kemanın ilk ikonografik temsili, Gaudenzio Ferrari’nin (1475-1546) Saronno Santuarrio’daki ünlü freskinde yer almaktadır. Bu enstrümanın yakın zamana kadar kemanın en eski resmini tasvir ettiğine dair yanlış bir kanı olmuşsa da aslında İtalya’da bas keman neslinin, 17. yy.’ın sonuna kadar hayatta kaldığı bilinmektedir.

³¹ A.e., s. 53.

³² Bahar AYDIN, **Viyolonsel eğitiminde kullanılan Dpopper Op. 73 no’lu metodun incelenmesi**, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2006, s. 18.



Şekil 1. 1. Gaudenzio Ferrari - Saronno Santuario'dan bir fresk³³

Viyolonselın prototipleri İtalya'da 16. yy.'ın son birkaç yılında viyolonsel özelliklerine sahip bas kemanlar olarak ortaya çıkmış, Brescia ve Cremona gibi büyük kentlerdeki enstrüman yapım çalışmalarına rağmen bu enstrüman İtalya'daki Bologna kentinde doğmuştur. Bu konudaki en eski örneklerde Gasparo de Salo'nun (1540-1590) adına rastlanmaktadır.³⁴

17. yy.'ın başında, viyolonseldeki ilk gelişmeleri Gasparo'nun bir öğrencisi olan Giovanni Paolo Maggini (1580-1630), Andrea Amati (1505-1577) ve onun ardından Amati'nin oğulları Antonio, Geronimo ve torunu Nicolo yapmıştır. Amati hanedanı sonunda mükemmel format, gövde boyutları ve ses ile viyolonselın ilk kesin formunu bulmuş ancak enstrümandan beklenen düzeyde ses elde

³³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaudenzio_Ferrari_002.jpg [Erişim Tarihi: 20.05.2022]

³⁴ Ali Cengiz ÜSTÜNER, *Çağlar boyunca evrensel musiki*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2008, s. 52.

edememiştir. 17. yy., enstrüman boyutlarının büyük ölçüde dalgalandığı, daha çok büyük modellerin olduğu ve tel kullanımında tedirginlik yaşanan bir deney dönemi olmuştur. Bologna’da 1660’larda çellistler, repertuarın artan teknik taleplerine yanıt vermek ve çalmayı kolaylaştırmak adına daha küçük bir enstrüman yapımına başvurmuşlardır.³⁵

Viyolonselın ortaya çıkmasından önce üç farklı bas keman türü vardı fakat bunlara karşılık gelen standart bir terminoloji bulunmamaktaydı ve **violoncino** ismi bu enstrümanı ifade etmek için kullanılan çeşitli kelimelerden sadece biriydi.³⁶

17. yy. kontrbaslarına **kontrbas, violone, violone grande, violone doppio, violone grosso** ve **violone grande kontrbas** gibi isimler verilirken, viyolonsele daha yakın olan, özellikle günümüz akort sistemini kullanan bas kemanlar için ise çok sayıda terim bulunmuştur. Büyük boyutlu viyolonsel için **Basso di viola, violone, violone basso, violone da braccio, viola da braccio**, küçük boyutlu viyolonseller için **Bassetto, bassetto di viola, violetta, violoncino, violonzino ve violonzono**, belirsiz boyuttaki viyolonseller için ise, **basso viola da braccio, basso da braccio, viole da braccio, vivola da braccio** ve **violone piccolo** gibi isimler kullanılmıştır.³⁷ Bu örneklerden anlaşılabildiği üzere, farklı enstrüman türleri için kullanılan terminolojideki çeşitlilikler ve bu terimlerin zaman içinde tutarlı bir şekilde kullanılamaması tek bir terimin, bir dizi farklı enstrüman için kullanılmasına sebep olmuştur. Bu belirsizlik bazen terminolojiyi istediği şekilde kullanan besteciler ve teorisyenlerin bireysel tercihlerinden, bazen ise bölgesel değişkenliklerden kaynaklanmıştır.

Viyolonsel teriminden ilk kez Arresti’nin bir yayınında bahsedilmiştir. Yeni terim başta gözardı edilerek 1687 yılına kadar Fransa ve Bologna’daki yayıncılar tarafından kullanılmamış ancak 2 sene sonra Roma’da kullanılmaya başlanmıştır.

³⁵ Curt SACHS, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Grove Press, 1965, s. 141.

³⁶ Ahmet SAY, **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2009, s. 565.

³⁷ Marc VANSCHÉEUWJCK, Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy içinde **Gli esordi del violoncello a Napoli ed in Europa**, s. 28-100, Cafagna, 2020, s. 50.

Viyolonsel adı 1688'in başlarında kullanılmaya başlanmış, o zamana kadar kullanılan boyutları da küçültülerek çalış açısından daha kabul edilebilir bir standarda gelmiştir. Daha sonra 17.yy'da Antonio Stradivari (1644-1737) viyolonselin ebatlarını geliştirip 75-76 cm'de stabilize etmiş ve enstrümanı bugünkü formuna getirmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

ANTONIO VIVALDI

2.1. Hayatı



Şekil 2. 1. Antonio Vivaldi³⁸

1450-1600 yılları arasındaki Rönesans Dönemi'nde Antik Yunan ve Roma'nın sanatsal ve edebi geleneklerine geri dönmüş, bilim ve sanatta yeni gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişim ve değişimler başta siyasi ve dini olmak üzere toplumsal yapıda da değişimlere sebep olmuş, kiliseden bağımsız düşünce ve fikirler oluşmaya başlanmıştır. Rönesans sanatçıları Antik Yunan'dan aldıkları ilhamla sanat ve bilimin gelişmesinde yeni bir ivme yakalamışlardır. Bu dönemde müziğin de toplum hayatındaki yeri ve rolü giderek daha etkin olmaya başlamıştır.³⁹ Dönemdeki müzik hakkında Boran ve Şenürkmez şunları ifade etmektedir:

“18. yüzyılın başlarında Venedik siyasi ve iktisadi gücünü artırmış, Avrupa'nın önemli bir merkezi olmuştu. Halka açık festivallerin rağbet görüşü her türlü müzik etkinliğini doğrudan ve olumlu yönde etkilemişti. Müzik eserlerinin basımında kilise müziği, çalgısal müzik ve opera alanında önemli gelişmeler oluyordu, ayrıca pek çok müzik kurumu açılmıştı.”⁴⁰

³⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi#/media/File:Vivaldi.jpg [Erişim Tarihi: 21.05.2022].

³⁹ İLYASOĞLU, a.g.e., s. 35.

⁴⁰ BORAN - YILDIZ ŞENÜRKMEZ, a.g.e., s. 119-120.

Antonio Lucio Vivaldi Venedik San Marko Kilisesinde keman sanatçısı olan Giovanni Battista Vivaldi'nin (1655-1736)⁴¹ en büyük çocuğu olarak (San Giovanni in Bragora kilisesinin vaftiz kayıtlarına göre) 4 Mart 1678 yılında dünyaya gelmiştir.⁴²

İlk müzik eğitimini profesyonel bir kemancı ve **Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia** adında bir müzik derneğinin de kurucusu olan babasından alan Vivaldi⁴³, erken dönem Barok bestecilerinden birisi olan Giovanni Legrenzi'den (1626-1690) bestecilik dersleri almıştır.⁴⁴ Müzik ve din eğitiminin birlikte verildiği bu dönemde 18 Eylül 1693 yılında Venedik patriği tarafından başının üstünün traş edilmesi (31 Heller 1991: 40-41) ritüeli gerçekleştikten sonra Aziz Geminiano Kilisesi'nde çıraklık yapmaya başlamış, rahiplik eğitimini ise 23 Mart 1703 yılında tamamlamıştır.⁴⁵

İlk eseri **Leatatus** adlı vokal parçayı 1691 yılında on iki yaşındayken besteleyen Vivaldi (1693-1700) yılları arasında rahiplik ve müzisyenlik eğitimleri vererek okuluna devam etmiş, yirmi bir yaşından yirmi dört yaşına kadar da babasıyla daha fazla konser vermek için eğitimine ara vermiştir. Dönemin en başarılı kemancısı ve Roma'da Kardinal Ottboni'nin müzik yönetmeni olarak çalışan Arcangelo Corelli (1653-1713)'den müzik eğitimi almak için Roma'ya seyahat eden Vivaldi, aldığı derslerle müziğin konçerto biçimine aşina olmuş, sonraki yıllarda da bestelerinde Corelli'nin etkileri görülmüştür. Konçerto teriminin de Corelli'den çok Vivaldi adıyla birlikte anılması uzun sürmemiştir.

Saçlarının renginin kızıl olmasından ötürü Kızıl Papaz anlamına gelen **Prete Rosso** lakabıyla ünlenen besteci, 1703 yılında kimsesiz çocuklara yönelik müzik ve din eğitimi veren **Pio Ospedale Della Pieta**'da keman öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Vivaldi'nin bu kurumdaki görevi, önceleri sadece keman dersi vermekle

⁴¹ Marc PINCHERLE, **Vivaldi - Genius of the Baroque**, W.W.Norton & Company, 1958, s. 15.

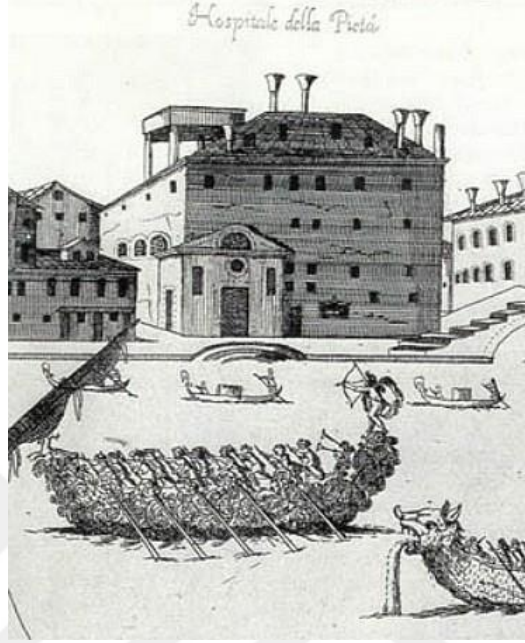
⁴² Michael TABLOT, **Vivaldi**, Routledge, 2016, s. 27.

⁴³ Michael TABLOT, **The dent master musician - Vivaldi**, J.M. Dent, 1993, s. 27.

⁴⁴ Karl HELLER, **Antonio Vivaldi: The red priest of Venice**, Amadeus Press, 1998, s. 42.

⁴⁵ BORAN - YILDIZ ŞENÜRKMEZ, **a.g.e.**, s. 120.

sınırlı iken, bir süre sonra besteciliğe yönelik dersler ve okul orkestrasının verdiği konserleri organize etme konusunda da sorumluluklara sahip olmuştur.



Şekil 2. 2. Ospedale della Pietà⁴⁶

Ospedale della Pietà’da verilen konserler Venedik’te yoğun bir ilgiyle takip edilmiş ve bu şehirdeki en önemli etkinliklerden biri olmuştur. Hatta o dönemde yaşamış ve bu konserlere katılıp izlenim ve eleştirilerini dönemin yayımlarında paylaşan birçok kişi, Ospedale della Pietà orkestrasının Paris Opera orkestrası’ndan bile daha iyi olduğunu yazmıştır. Orkestranın yanında okulun korosundaki erkek sesleri bazen kızlar tarafından seslerine göre uydurularak bazen ise kentteki kiliselerden gelen erkekler tarafından söylenmiştir.

Vivaldi’nin şef olarak orkestrayı yönettiği konserlerde, seyirci eserleri dinlerken orkestra üyelerini değil yalnızca Vivaldi’yi net olarak görebilmiş, bu durum Vivaldi’nin kariyerine yönelik oldukça olumlu etkiler oluşturarak zamanla dinleyiciler arasında popüler hale gelmesini sağlamıştır. Kısaca Pio Ospedale Della Pietà, Vivaldi’nin bestelerini dinlemek ve kemancılara öğrettiği inanılmaz becerilere

⁴⁶ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Ospedale_della_Piet%C3%A0.jpg [Erişim Tarihi: 21.05.2022].

tanık olmak için Avrupa'nın her yerinden gelen seyircilerle önemli bir kuruma dönüşmüştür.

1706 ve 1707'deki Pieta yönetim kurulu toplantılarında Vivaldi'nin işine devam etmesini istemeyenler olmuş ve 24 Şubat 1709'da yapılan toplantıda Vivaldi görevden alınmıştır. 27 Eylül 1711 tarihinde Pio Ospedale Della Pieta yetkilileri Vivaldi'yi tekrar göreve çağırarak yılda iki yeni **ayin** ve **vespers**, her ay en az iki **motet**, cenaze törenleri için ara sıra yapılan besteler yapmasını talep etmişlerdir. Bu şartlarda oldukça hızlı ve fazla eser bestelemek zorunda kalan Vivaldi, bu süreçte 500'den fazla eser üretmiştir.

Bir opera yazmak için 1718 yılında İtalya'da Mantua kentine davet edilmesi üzerine Venedik şehrinden ayrılmıştır. Prens Philip, kendi sarayında Vivaldi'ye şapel maestrosu unvanı ile çalışma imkânı sunmuştur. Burada bir süre çalışıp 1735 yılında Venedik'e geri dönerek aynı görevi Venedik'te de sürdürmüştür. Vivaldi, Mantua'da oldukça verimli bir dönem geçirmiştir. "Tito Manlio" (Titus Manlius) adlı eserini 1719 yılında bestelemiş ve sahnelemiştir. Bu yıl besteci aralarında en ünlü operalarının da bulunduğu pek çok yapıt üretmiştir. 19 Ocak 1720'de Habsburg İmparatoru VI. Karl'ın annesi ölmüş, bunun üzerine imparator tüm ülkede uzun bir süre yas ilan etmiş ve opera temsilleri durdurulmuştur. Bu olayların üzerine Vivaldi Venedik'e dönmüştür. Venedik'te Sant Angelo'da yöneticilik görevine devam etme kararıyla kendi operalarını sahnelemeye devam etmiştir.

Ospedale della Pieta'nın yönetim kurulu 2 Temmuz 1723 tarihinde toplanarak Vivaldi'nin her ay okul için iki konçerto bestelemesine karar vermiştir. Yeni kararlar gelen şartlara göre Vivaldi Venedik dışında olduğunda eserleri kuruma ulaştırmak, Venedik'te olduğunda ise yeni eserleri okul orkestrasına çalıştırmakla görevlendirilmiştir.⁴⁷

Tablo 2. 1. Vivaldi'nin Pieta'daki görevleri⁴⁸

Tarih	Faaliyet
-------	----------

⁴⁷ GETZINGER - FELSENFELD, a.g.e., s. 46.

⁴⁸ Nancy PRICE PIERSON, **The Cellist's Vivaldi**, Lulu, 2014, s. 5.s

Eylül 1703	Keman öğretmeni olarak görevlendirildi
Eylül 1703 - Kasım 1706	Monsionario olarak görevlendirildi
Ağustos 1704	Viole all'inglese öğretmek için ekstra ücret aldı
Feb 1709	Yönetim tarafından değerlendirildi
Eylül 1711	Yeniden ataması yapıldı

Tablo 2. 1. Devamı

Nisan 1713	Vicenza'da ilk operası Ottone in Villo'yu sahneye koymak için bir aylık izin aldı
Nisan 1713	Francesco Gasparini'nin 1701-1713 arasında Pieta'dan ayrılmasıyla onun görevini gayri resmi olarak devraldı
Mart 1715	Pieta şapeli için vokal besteler yapması için ekstra ücret verildi
Mart 1716	Yönetim tarafından değerlendirildi
Mayıs 1716	Maestro de'concerti olarak atandı
Kasım 1716	Judith Triumphants adlı oratoryosunu Pieta'da seslendirdi
1717	Pieta'yı Mantua'ya gitmeye hazırladı
	Eylül 1720'den Eylül 1721'ye kadar "Maestro di violoncello" olarak görevlendirildi
Temmuz 1723 - Ağustos 1729	Her ay 2 yeni konçerto bestelemek için görevlendirildi
	Eylül 1729 - Mayıs 1731 arasında Vivaldi ve babası Bohemya'ya seyahat ettiler
Ağustos 1735 - Mart 1738	Maestro de'concerti olarak atandı
Nisan - Mayıs 1739	Pieta vokal ve enstrümantal eserler satın aldı
Mart 1740	Friedrich Christian için dört enstrümantal eser besteledi

Müziğin Venedik'in ötesinde bir dinleyici kitlesine ulaşmasını isteyen Vivaldi, Avrupalı müzikseverlere adını ve müziğini duyurmak için turneye çıkmak istese de ciddi sağlık problemleri yüzünden bunu gerçekleştirememiştir. Kötü sağlığı nedeniyle turne fikrinden uzaklaşan Vivaldi 1711'de konçertolarının notalarını ve

orijinal olarak Pieta için yazılmış diğer enstrümantal parçalarını yayınlamaya karar vermiştir.⁴⁹

Vivaldi, müziğini yerel olarak yayınlamak yerine yeni basım tekniklerinin kullanıldığı Amsterdam'a göndermeyi tercih ederek müziğini Kuzey Avrupa'da yayınlayan ilk Venedik'li olmuştur. Venedik'teki diğer besteciler Vivaldi'nin güzel ve kolayca yeniden üretilebilen notalarını gördükten sonra onlar da eserlerini Amsterdam'daki Roger'a göndermeye başlamışlardır. Vivaldi'nin Roger tarafından basılan eserlerinden ilki Op. 3, **L'estro Armonico**'dur (Müzikal İlham). Bu eser Vivaldi'nin bestecilik kariyeri için önemli bir dönüm noktası olmakla birlikte hem Barok Dönem enstrümantal müziği açısından önem arz eder hem de şimdiye kadar yazılmış en büyük konçerto koleksiyonlarından biridir.⁵⁰

Avrupa'nın her yerindeki müzisyenler Vivaldi'nin konçertolarına hayran olurken Corelli'nin konçerto grosso formunun yerini de Vivaldi'nin yeni üç bölmeli kalıbı almıştır. Bestecinin konçertodaki bu başarısından etkilenen bazı Alman müzisyenler besteciden ders almak için Venedik'e gelerek Vivaldi'nin nefesli çalgılara karşı sevgi ve ilgisinin olduğunu keşfetmesine sebep olmuşlardır. Bu etkileşim Vivaldi'nin obua, fagot ve flüt için konçerto yazan birkaç İtalyan besteciden biri olmasını sağlamıştır.⁵¹

Sağlık problemleri sebebiyle Fransa'ya asla gidememesine rağmen, Vivaldi'nin müziği Paris'te de oldukça başarılı olmuştur. Bu başarıda bestecinin Dört Mevsim adlı konçertosunun etkisi büyüktür.⁵²

1730'ların ortalarında, bestecinin eserleri daha az ilgi görmeye başlamıştır. Vivaldi'nin sahne yapıtlarının yanında artık çalgı yapıtları da daha az seslendirilmeye başlanmıştır. Dönemin nota yayınevleri de dolayısıyla artık Vivaldi'nin eserlerini eskisi kadar rağbetle basmayı bırakmışlardır.⁵³

⁴⁹ GETZINGER - FELSENFELD, **a.g.e.**, s. 48.

⁵⁰ **A.e.**, s. 51.

⁵¹ **A.e.**, s. 54.

⁵² GETZINGER - FELSENFELD, **a.g.e.**, s. 83.

⁵³ **A.e.**, s. 118.

Ospedale della Pieta'nın yönetim kurulu 5 Ağustos 1735'ta tekrar toplanarak Antonio Vivaldi'ye "Maestro de Concerti" unvanı vermiş, bu ünvanla birlikte artık bestecinin kentten ayrılmasına izin verilmemiştir. Bundan dolayı opera eserlerini başka şehirlerde seslendiremeyen Vivaldi sabit bir gelir sağlamasından dolayı Pieta'daki görevini sürdürmeye devam etmiştir

1740'larda artık 1675 sonrası doğan bestecilerin eserlerine Avrupa'nın çoğu yerinde modası geçmiş olarak bakılmaktaydı. Vivaldi'de Avrupa'da küçük bir yaşam sürdürebileceği pek çok başka şehir olmasına rağmen, 1740'da Viyana'ya gider. Burada eserlerini Viyana İmparatorluk ve Kraliyet Saray Tiyatrosu'nda eserlerinin seslendirilmesi umuduyla çalışmalara başlar fakat daha önce Habsburg İmparatoru VI. Karl'ın annesinin ölmesiyle mağduriyet yaşayan besteci bu sefer de kralın kendisinin ölmesi üzerine konserlerin iptalinden dolayı mağduriyet yaşar. Kralın ölümü üzerine 1741'de tüm konser salonları konserler için kapatılır. Bu dönemde sağlığı daha da kötüleşince, para sıkıntısı yaşamaya başlar ve Venedik'e geri dönemez. 28 Haziran 1741'de Vivaldi, Collalto Kontu Antonio Vinciguerra'ya (1647-1719) sattığı bir dizi beste ile hayatının son parasını kazanarak, 28 Temmuz tarihinde yoksul bir şekilde Viyana'da hayata gözlerini yummuştur. Gerçek ölüm nedeni hakkında kaynaklarda hiçbir ayrıntı sunulmamış, iç organlarında iltihaplanma nedeniyle öldüğü belirtilmiştir.

Kendi müziği bir zamanlar son derece popüler olmasına rağmen, ölümünden sonra Vivaldi'nin müziği iki yüz yıl boyunca neredeyse tamamen unutulmuştur.⁵⁴ İlyasoğlu (2009) Vivaldi'nin müziğinin yeniden keşfedilmesiyle ilgili şu bilgileri verir:

*"Vivaldi'nin müziği ölümünden sonra yüz yıl kadar unutulmuş, ancak müzik tarihine bıraktığı derin izler ilk kez J. S. Bach'ın araştırmalarıyla gündeme gelmiştir. J. S. Bach, Vivaldi'nin birçok keman yapıtını klavyeli çalgılara uyarlamıştır. 1920'den bu yana Vivaldi'nin yapıtları özenle incelenmekte, kayda alınıp seslendirilmektedir."*⁵⁵

Selanik (1996) ise eserlerin ortaya çıkarılmasında en büyük rolün Mendessohn'da olduğunu şöyle ifade eder:

⁵⁴ A.e., s. 122.

⁵⁵ İLYASOĞLU, a.g.e., s. 57.

*“Mendelssohn, Bach’ın eserlerini, büyük Kantor’un ölümünden 75 yıl sonra gün ışığına çıkardığı zaman Vivaldi’ninkiler de onlarla birlikte gömüldükleri karanlıktan çıktılar. Çünkü Bach, Vivaldi’nin pek çok eserinin başka çalgılar için düzenlemesini yapmıştı...”*⁵⁶

Kaygısız (2009) ise bu konuda şunları ifade eder: “Rivayet o ki, bir alışveriş sonrasında elinde paketle eve dönen Mendelssohn, paketi açtığı anda irkilir. Çünkü, pakete sarılan kâğıt Vivaldi’nin notalarıdır.”⁵⁷

2.2. Sanat Anlayışı

Barok müzik son derece sofistike ve teknik olmasına rağmen, notasyon açısından tamamen gelişmiş bir sisteme sahip değildi. Bununla birlikte, teknik -daha önce müziğin esas olarak kulaktan aktarıldığı zamanlardan farklı olarak- beste yapmayı bir meslek haline getirecek kadar gelişmişti. Artık besteciler, her enstrümandan istedikleri çeşitli sesleri standartlaştırılmış bir semboller sistemi aracılığıyla kullanmaya başlamış ve sesleri daha kesin olarak yakalama ve iletme olanağı, müziğin biçimine yeni bir vurgu yapmıştır. Besteciler karmaşık kalıplar ve titiz yapılarla ilgilenmeye başlayarak, kendilerini biçime olan bu hayranlıktan koparmıştır. İçeriğe daha fazla önem vermeye başlamaları ise Klasik Dönem’e kadar gerçekleşmemiştir. Bu dönemde batı dünyasını büyüleyen yetenekli Venedik’li müzisyenlerin en iyileri de Avrupa’nın kraliyet orkestraları için beste yapmak ve sahne almak amacıyla davet almışlardır.

Vivaldi’nin bestelediği müzik, zengin dokulu bir tını ile karakterizedir. Aynı anda çalınacak birden fazla melodiyi Vivaldi, müziğe sıcaklık ve yoğunluk katan bir teknikle harmanlayarak eserlerine işlemiştir. Eserlerindeki ritmik, coşkulu ve hızlı hareketler genellikle hüznün veya gizem duygusu vermek için birbirine dolanmış uzun, yumuşak notalarla dolu yavaş geçişlerle dengelenmiştir. İlhan Mimaroglu, Vivaldi’nin müziği ve önemi hakkında şunları söyler:

“Antonio Vivaldi (1678-1741), çağının önemli bestecilerindendir. Yapıtlarına yüklediği anlam ve anlatım olanaklarıyla 20. yüzyılda yeniden değerlendirilmiş büyük bir yaratıcıdır. Çalgı müziğinin ilerlemesine yol açması, ‘salt müzik’in gelişmesini hızlandırmıştır: Bir zamanlar, daha çok keman konçertolarıyla ve bu arada Mevsimler

⁵⁶ SELANİK, a.g.e., s. 104.

⁵⁷ KAYGISIZ, a.g.e., s. 138.

adını taşıyan ve her biri bir mevsimi anlatan dört tane keman konçertosundan kurulmuş dizisiyle tanınan Vivaldi'nin başka biçimlerde yazdığı eserleri, operaları, oratoryoları, senfoni'leri bugün gitgide tanınmaktadır.”⁵⁸

Antonio Vivaldi hakkında İlyasoğlu ise şunları söyler:

“Olgun Barok dönemden klasik çağa geçişin en önemli köprülerinden biridir. Klasikçiler, onun solo çalgıya verdiği dramatik rolü, kendi konçertolarında geliştirmişlerdir. Kısa temalar, net biçim anlayışı, ritmik canlılık ve müziksel fikirlerin sürekli akışı, başta J. S. Bach olmak üzere pek çok besteciye örnek oluşturur.”⁵⁹

Mendelssohn'un J.S. Bach'ın eserlerini ortaya çıkarması Vivaldi için de bir dönüm noktasıdır çünkü Bach, Vivaldi'nin bazı eserlerini Vivaldi'nin yazdığından başka enstrümanlar için de düzenlemiştir. Müziğinin yeniden keşfedilmesinin ardından Vivaldi'nin 18. yy.'ın ilk elli yılının en önemli bestecilerinden birisi olarak görülmesindeki en büyük rol, bestelediği konçertolarda solist enstrümanı orkestra ile karşı karşıya getirerek kendinden sonraki çalgı müziği biçimlerinin gelişmesine ilham olmasıdır. Orkestral müzikleri daha sonra Stamitz ve Haydn'a da örnek olmuştur.⁶⁰

Bestecinin özellikle konçertoları müzik tarihindeki önemini arttırmıştır. J.S. Bach'ın yeniden düzenlediği eserler ve örnek aldığı eserler de Vivaldi'nin konçertolarıdır. Günümüzde bir orkestra bestecisi olarak bilinen Vivaldi'nin eserleri arasında: “...keman için (bir ya da daha fazla sayıda solo keman ve yaylılar orkestrası için) bestelediği konçertoların sayısı 238'dir. Viyolonsel için 27, flüt için 16, obua için 17, fagot için 38, viola da gamba için 6, korno için 2, mandolin için 2, trompet için 1 konçerto...” sayılabilir.⁶¹

Hayatı boyunca bestelediği 500'ün üzerinde enstrümantal müzik, bazı kaynaklara göre 40 opera, oratoryolar, dindışı kantatlar ve pek çok kilise müziğinden çok az bir kısmı besteci hayattayken opus numarasıyla, bazı kaynaklara göre ise sadece 14 defter besteci hayattayken yayınlanmıştır. Günümüzde bestecinin eserleriyle ilgili en büyük kaynak olan Marc Pincherle'nin kataloğuna göre; 454

⁵⁸ İlhan MİMAROĞLU, **Musiki Tarihi**, Varlık Yayınevi, 1970, s. 52.

⁵⁹ İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 58.

⁶⁰ SELANİK, **a.g.e.**, s. 104.

⁶¹ SAY, **Müzik Tarihi**, s. 245.

konçerto, 23 senfoni, 75 sonat ve trio ile 2 org parçasından oluşan 554 eserin notasına günümüzde ulaşılabilir. ⁶²

Bestecinin konçertolarının yarısından fazlası keman içindir. Keman dışında viyolonsel ve **viola d'amore** gibi diğer yaylı çalgıların yanında, flüt ve fagot gibi üflemlerle çalgılar ile mandolin gibi telli çalgılara da konçerto yazmıştır. Konçertoların bölümlerinin tempo ilişkisi hızlı-yavaş-hızlı şeklinde olup, yavaş tempodaki ara bölüm bestecinin önem verdiği liedlerden oluşmakta, konçertolarının bazıları ise **sinfonia** adı altında orkestra konçertosu özelliği taşımaktadır. Özellikle orkestra konçertoları bu özellikleri ve homofonik dokularıyla Klasik Dönem senfonilerine hazırlık özelliği oluşturmuşlardır. ⁶³

2.3. Vivaldi'nin Viyolonsel Müziğinde Önemi

Vivaldi, el yazması notalarında bestelerini kimler için ve ne zaman bestelediğini belirtmediği için bu konu araştırmacıların başlıca sorularından birisi olmuştur. Bestecinin viyolonsel için bestelediği yalnızca üç konçerto kesin olarak tarihlenmiş, 1708-1709 yılları arasında kemancı Peter Homeck tarafından üç viyolonsel konçertosunun (RV 404, 416 ve 420) notası el yazısıyla kopyalanmıştır. Bestecinin bilinen ilk viyolonsel konçertosu 1729'da Paris'te Boismortier tarafından basılmıştır. Viyolonsel için yazdığı ilk sololar ise 1701 tarihli yaylı çalgılar eserleri ve op. 3 numaralı beş adet keman konçertosunda karşımıza çıkmaktadır. ⁶⁴

Viyolonsel için yalnızca üç konçerto kesin olarak tarihlenir. 1708-1709 arasında kemancı Peter Homeck üç viyolonsel konçertosunun (RV 404, 416 ve 420) notasını el yazısıyla kopyalanmıştır. Bestecinin bilinen ilk viyolonsel konçertosu 1729'da Paris'te Boismortier tarafından basılmıştır. ⁶⁵

Vivaldi'nin viyolonsel konçertoları da diğer konçertoları gibi üç bölüm olarak tasarlanmış, tutti pasajlarla başlayan tipik konçertolarının birinci ve üçüncü bölümleri de yine tutti pasajlarla bitmiştir. Enstrümantasyon olarak ise viyolonsel

⁶² A.e., s. 245.

⁶³ A.e., s. 57.

⁶⁴ PRICE PIERSON, a.g.e., s. 8.

⁶⁵ A.e., s. 8.

soloya eşlik eden iki keman, viyola, viyolonsel/basso continuo yapısını kullandığı görülmüştür.⁶⁶

Genellikle lied formunda yavaş tempolu bölümler, lirik, duygusal bir tarzdadır. Besteci konçerto bölümlerinde sütünlerde olduğu gibi dans formlarından etkilenmemiş, keman konçertolarında olduğu gibi solist için viyolonsel tekniğini geliştirmek adına zorlu viyolonsel pasajları yazmıştır. Bunun sonucu olarak viyolonselin orkestradaki görevi de değişmeye başlamış, sürekli bas rolünü yer yer sololara bırakmıştır. Vivaldi de zamanla çeşitli keman tekniklerini viyolonsel bestelerinde uygulamıştır.⁶⁷

Vivaldi'nin müziği 19. yy'da, viyolonsel konçertoları da dahil olmak üzere neredeyse tamamen ortadan kaybolmuş, zamanla çeşitli el yazması koleksiyonları araştırılıp kataloglandığında eserlerin kalanı ortaya çıkmıştır. Günümüzde Torino koleksiyonunda 19 viyolonsel konçertosu ve 27 cilt halinde 2 viyolonsel konçertosu, Fritz Zobelcy'in Schönborn koleksiyonunda, sekiz Vivaldi viyolonsel konçertosu bulunmaktadır.⁶⁸

Vivaldi'nin konçertolarındaki solo bölümlerin ses genişliği oldukça dar olandan giderek daha geniş olana kadar uzanmakta ve geç dönem eserlerinde çok daha tiz bir ses perdesi kullanılmaktadır. RV 424 tiz fa perdesine, onu yakından takip eden RV 398 ve RV 418 de bunun yarım ton altına kadar tizleşmekte, hem konçertolarında hem de sonatlarında, en alttaki tel esas olarak kadanslar için ayrılmaktadır. Vivaldi sonatlarında teknik olarak konçertolardan çok daha az talepkârdır ve çoğunlukla büyük pozisyon değişimleriyle çok hızlı geçişlerden kaçınmıştır.⁶⁹

Vivaldi'nin viyolonsel konçertoları, hızlı bölümlerde **ritornello** formunun tutarlılığı ile sonatlardaki normal dört bölümlü planın aksine, üç aşamalı bir planın kullanılması şeklinde karakterize edilir.

⁶⁶ A.e., s. 8.

⁶⁷ A.e., s. 9.

⁶⁸ A.e., s. 10.

⁶⁹ S. KOTSONI-BROWN, *The solo cello concertos of Antonio Vivaldi*, Doktora Tezi, University of Liverpool, 2000, s. 22.

Viyolonsel konçertolarının tematik yapısı, bestecilik kariyeri boyunca meydana gelen üslupsal bir ilerleme içinde olmuştur. İlk çalışmaları neredeyse mono tematiktir ve tematik malzemenin kullanımı açısından oldukça sınırlıdır. Daha sonraki çalışmalarında ise iki veya üç zıt temanın etkileşimi ile seçenekleri genişletmiş, ritornello kullanımıyla da bölümün birleşik karakterini sağlamıştır.

Vivaldi'nin konçerto yazımı yıllar içinde daha da olgunlaşmış, viyolonsel konçertolarının 1708'den 1730'lara uzanan önemli bir dönemi kapsamayı, değişim sürecini tanımlamamızı kolaylaştırmıştır.

En belirgin gelişmelerden biri solistin eşlikçiliği ile ilgilidir. Viyolonsel başlangıçta tek başına basso continuo görevi yaparak solo enstrümana en olası eşlikçiye daha sonra yavaş yavaş tüm topluluğa çeşitli kombinasyonlarla yapılan bir dizi eşlik seçeneğine dönüşmüş, tutti bölümler çalınırken solisti daha aktif tutmak istemiştir.⁷⁰

Tablo 2. 2. Vivaldi'nin viyolonsel için sonat ve konçertoları

⁷⁰ KOTSONI-BROWN, a.g.e., s. 23.

RV	Tür	Enstrümantasyon	Ton
38	Sonat	Solo viyolonsel	Re minör
39	Sonat	Solo viyolonsel	Mib majör
40	Sonat	Solo viyolonsel	Mi minör
41	Sonat	Solo viyolonsel	Fa majör
42	Sonat	Solo viyolonsel	Sol minör
43	Sonat	Solo viyolonsel	La minör
44	Sonat	Solo viyolonsel	La minör
45	Sonat	Solo viyolonsel	Sib majör
46	Sonat	Solo viyolonsel	Sib majör
47	Sonat	Solo viyolonsel	Sib majör
401	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Do minör
402	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Do minör
403	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Re majör
404	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Re majör
405	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Re minör
406	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Re minör
407	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Re minör
408	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Mib majör
787	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Mi minör
410	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Fa majör
411	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Fa majör
412	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Fa majör
413	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Sol majör
414	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Sol majör
415	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Sol majör
416	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Sol minör

Tablo 2. 2. Devamı

417	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Sol minör
418	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	La minör
419	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	La minör
420	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	La minör
421	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	La minör
422	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	La minör
423	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Sib majör
788	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Sib majör
424	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Si minör
409	Konçerto	Viyolonsel ve yaylılar	Mi minör
531	Konçerto	2 viyolonsel ve yaylılar	Sol minör



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VIVALDİ’NİN KONÇERTO FORMUNA BAKIŞ AÇISI

3.1. Konçerto Formunun Tarihi

Konçertonun modern tanımı, “...bir orkestra topluluğu ile daha küçük bir grup veya bir solo enstrüman arasındaki veya bölünmemiş bir orkestranın çeşitli grupları arasındaki karşıtlığı koruyan özerk bir enstrümantal kompozisyon...” dur. 1700’den önce bu terim hem vokal hem de enstrümantal eserleri ve karışık toplulukları belirtmek için çok daha özgürce kullanılmıştır. Konçerto stiline ana ilkesi, orkestranın büyük bir topluluğun aynı zamanda **ripieno** olarak da anılan bir konçerto grosso ile küçük bir topluluk (akordeon) olarak ikiye bölünmesiyle 1675 yılında ortaya çıkmıştır.⁷¹

Konçerto türünün orijinal konsepti, yaylı çalgılar orkestrası tarafından icra edilmek üzere tasarlanmış sonatın gelişmiş bir türüdür. Orkestralar büyüdükçe, topluluk içinde farklı roller tahsis edilerek icracıların statü ve standartlarındaki çeşitliliği barındırmak gereklilik haline gelmiştir. Konçerto, sonat’ı karakterize eden taklit edici etkileşim ve kontrapunktal detaylandırmanın yerine; homofonik bir dokuda, tematik alıntı, parlak pasaj çalışması ve konçerto diyalogu gibi özellikleri ile öne çıkmıştır. Michael Talbot⁷², 17. yüzyılın son kırk yılında Bologna’daki (Cazzati, Gabrielli ve Torelli’ye ait) trompet sonatları ile erken dönem konçertoları arasındaki tematik ve üslupsal benzerlikler bulunduğunu, iki türün yakın ilişkisiyle, trompet sonat stiline doğrudan konçertonun atası olduğunu öne sürmüş ve ilk konçertoların **trompetsiz trompet sonatları** tanımına haklı olarak uyduğu sonucuna varmıştır.⁷³

17.yy’da İtalya’da değişik bölgelerdeki yaylı çalgılar orkestrası düzenindeki farklılık göz önüne alındığında; Roma ve Kuzey İtalyan olmak üzere iki farklı konçerto modeli gelişmiş ve bunlar Barok Dönem’in sonuna kadar farklılıklarını

⁷¹ KOTSONI-BROWN, a.g.e., s. 6.

⁷² Michael Talbot, Liverpool Üniversitesi’nde Müzik Profesörüdür. İtalyan barok müziği uzmanı olan Talbot, Antonio Vivaldi ve Tommaso Albinoni üzerine monografiler yazmıştır.

⁷³ A.e., s. 6.

korumuştur. Roma’da konçerto; iki keman, bir viyolonsel/lavta ve bir sürekli bastan oluşan tipik bir trio sonat topluluğunu oluşturmuştur.

Arcangelo Corelli (1653-1713), Roma tarzında konçerto yazan ilk bestecilerdendir. Eserleri Alman besteci Georg Muffat (1653-1704) ve Giuseppe Valentini (1681-1753), Antonio Montanani (ö. 1730), Giovanni Mossi (1716-1733), Pietro Antonio Locatelli (1694-1764) gibi diğer İtalyan besteciler üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Corelli’nin on iki konçertosu olan **Concerti Grossi** Op. 6, ölümünden kısa bir süre sonra 1714’te yayınlanmıştır. Muffat, 1681-1682’de Roma’yı ziyareti sırasında Corelli tarafından bestelenen birkaç konçerto dinlemiş ve hislerini büyük zevk ve şaşkınlıkla ifade etmiş, hatta **Ausserlesene Instrumental Musik** (1701) adlı eserinde Corelli’den etkilendiğini açıkça belirtmiştir.⁷⁴

Torelli ise konçertonun gelişmesinde diğer bestecilere kıyasla çok daha önemli bir rol oynamış ve Johann Joachim Quantz tarafından bu türün gerçek mucidi olarak tanımlanmıştır. 1692’de Bologna’da yayınladığı op. 5 numaralı eseri, kuşkusuz türünün basılan ilk örneğidir. Torelli, notalarda solo olarak işaretlenmiş bölümleri yalnızca bir kemanın çalması gerektiğini, geri kalan partilerin enstrüman başına üç veya dört sesle çoğaltılabileceğini belirtmiştir. Op. 8 numaralı konçertosu haricinde yazdığı konçertolar üç bölüm yapısını (hızlı-yavaş-hızlı) benimseyerek konçerto türüne sağlam örnekler oluşturmuştur. Bu konçertolar yeni başlayan bir ritornello çerçevesinde solo ve tutti bölümler arasında net kontrast oluştururken solo keman partisinde virtüöz stili yansıtmışlardır.⁷⁵

Konçertonun temel ilkelerinden bazıları 1700 civarında faaliyet gösteren hepsi özgün katkılarda bulunmamış bestecilerin eserlerinde karşımıza çıkmış ve bazıları sadece zaten var olan fikirleri geliştirmişlerdir. Böylece besteciler konçertolardaki uygulamalarını daha düzenli hale getirerek bu türle bütünlüleyici ilişkilerini ortaya çıkarmışlardır.

O dönemde Lorenzo Gregori (1663-1745), soloya eşlik eden varyasyonuyla konçertoya önemli bir özellik kazandırdığı için büyük bir ses getirmiştir. Bir başka

⁷⁴ Stephan LINDEMAN, **The Concerto**, Routledge, 2006, s. 405.

⁷⁵ KOTSONI-BROWN, **a.g.e.**, s. 8.

ilgi çekici farklılık ise Op.2 numaralı dört konçertosunun final bölümünde orkestra kemanları için ayrı partiler yazarak, soliste eşlik etmek için basso continuo yerine kemanları kullanma alternatifini sunmasıdır.⁷⁶

3.2. Konçerto Formu

Konçerto kavramı bir veya birden fazla solist enstrüman ve ona/onlara eşlik eden orkestra olarak tanımlanır. En çok Barok Dönem’de birden fazla solistin olduğu konçertolar bestelenmiş, bu gelenek Klasik Dönem’de de devam ederek, solist grubu birden fazla aynı enstrümandan oluşabildiği gibi farklı enstrümanlardan da oluşmuştur.⁷⁷ Tarihsel bağlamda ele alındığında pek çok çeşidi olan konçertonun tür olarak üç çeşidi bulunur: ses konçertosu, konçerto grosso, solo çalgılı konçerto.⁷⁸

Özellikle Barok Dönem’de büyük gelişim ve değişimler gösterdiği söylenebilen konçerto, bu dönemin sonuna doğru Corelli ve Vivaldi’nin başı tuttuğu iki ekole göre sınıflandırılır. Corelli konçertolarında birbirinden farklı yapılar ortaya koysa da Vivaldi, üç bölümlü hızlı-yavaş-hızlı kullanımı sürdürmüştür. Her ne kadar Corelli’yi de takip eden konçerto bestecileri olsa da bu iki ana ekol hem kendi dönemlerinde hem de sonraki dönemlerde diğer bestecilere örnek olmuş ancak iki ekolden Vivaldi’nin uyguladığı form daha çok kullanılmıştır.

Konçertolar farklı şekillerde sınıflandırılabilir de Mesruh Savaş; Konçerto Grosso, Konçertomsu Senfoni, Sololu Konçerto ve Klasik Dönem Konçertosu olarak dört başlıkta sınıflandırma yapmıştır.⁷⁹

3.2.1. Konçerto Grosso

Kendi aralarında rekabet içinde çalan orkestra konçerto grosso formunda iki gruba ayrılır. İlk kısım **ripieno** veya **grosso** da denilen eşlik görevindeki büyük grup, ikinci kısım ise solo denilen solo enstrüman ve onun destekçilerinden oluşan nispeten

⁷⁶ Simon KEEFE, *The Cambridge companion to the concerto*, Cambridge University Press, 2005, s. 40.

⁷⁷ Mesruh SAVAŞ, *Batı Müziğinde Form ve Analiz*, Müzik Eğitimi Yayınları, 2018, s. 245.

⁷⁸ Andre HODEIR, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, 1992, s. 46.

⁷⁹ SAVAŞ, *a.g.e.*, s. 245.

daha küçük gruptur. Bu türün en önde gelen bestecisi Corelli iken J.S. Bach'ın da bu türde ünlü eserleri bulunur. Bu form zamanla yerini diğer formlara ve hatta genişerek konçertomsu senfoni formuna bırakmıştır.

3.2.2. Senfonik Konçertant

Konçertomsu senfoni ya da senfonik konçertant konçerto grosso formunun geliştirilmesiyle ortaya çıkmış, bir veya birkaç solo içeren senfonik yapıdan oluşmuştur.

3.2.3. Sololu Konçerto

Vivaldi'nin önderliğinde, konçerto grossodan farklı olarak eşlik rolündeki orkestra karşısında sadece bir enstrümanın bulunması ile sololu konçerto ortaya çıkmıştır. Torelli, Handel ve Vivaldi'nin katkıları bu formun ortaya çıkmasına ve solo enstrümanın rolünün daha önde olmasına sebep olmuştur.

3.2.4. Klasik Dönem Konçertosu

Solo Konçerto formu hem kendi döneminde hem de Klasik Dönem'de kullanılmaya devam etmiş fakat bazı değişimlere uğramıştır. Bölümler arasındaki hızlı-yavaş-hızlı tempo yapısı sabit kalmış fakat bölümlerin formlarında değişimler olmuştur. Vivaldi'nin geliştirdiği üç bölümlü konçerto biçimi Klasik Dönem'de de özellikle Viyana Klasikleri olarak bilinen Haydn, Mozart ve Beethoven tarafından da kullanılmıştır. Bazen üç bölüm yerine iki bölümden oluşan veya üç bölümün birlikte çalındığı tek bölüm izlenimi veren eserler yazılmış ve diğer konçertolardan farklı olarak klasik dönem konçertosunda üçüncü bölümler varyasyon ya da rondo formlarında da bestelenmiştir.

3.3. Vivaldi ve Konçerto

Antonio Vivaldi kuşkusuz konçerto türü üzerinde büyük etki yaratan bir bestecidir.⁸⁰ Diğer bestecilerin birikimlerinin üzerine eklemeler yapması, konçerto türünün ana özelliği haline gelen belirli noktaların rafine edilmesi ve hatta oluşturulması konusunda yenilikçi bir liderdir. **L'estro armonico** Op. 3, onun ilk yayınlanan konçerto koleksiyonudur. İrkin Aktüze (2007) bu albüm hakkında şu bilgilere yer verir:

“Antonio Vivaldi'nin ilk yayımlanan 12 konçertosu L'Estro Armonico (Uyumlu esin) başlığını taşır. Op.3 olarak numaralanan bu eserler 1711'de bestelenerek Toskana Büyük Prensi III. Ferdinando'ya ithaf edilmiş ve 1712'de Amsterdam'da Estienne Roger tarafından yayımlanmıştır. Vivaldi bu konçertoları Venedik'te Ospedale della Pieta'da (Genç kızlar yetimhanesi) yöneticiyken yazmıştır.”⁸¹



Şekil 3. 1. Vivaldi - L'estro armonico⁸²

Ritornello formunun düzenli kullanımı ile dikkat çeken bu eser, konçerto türünde, sonraki eserlere kendisini norm olarak kabul ettirmiştir. Solo pasajlar, o

⁸⁰ Michael Thomas ROEDER, **A History of the Concerto**, Hal Leonard Corporation, 1994, s. 45.

⁸¹ İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak Cilt-5**, 2.Baskı, Pan Yayıncılık, 2007, s. 2545.

⁸² <https://arts.stanford.edu/event/87061/> [Erişim Tarihi: 22.05.2022]

zamana kadar olduğu gibi yalnızca dekoratif bir işleve sahip olmanın aksine, harekette belirli bir yapısal önem kazanmış, aynı zamanda Vivaldi de konçertolarında standart olarak üç bölümlü planı (hızlı-yavaş-hızlı) benimseyerek bu tasarımın daha sonra diğer besteciler tarafından tutarlı bir şekilde kullanılmasını sağlamıştır. Solistin adeta bir söz yazarı edasıyla şarkıladığı yavaş ikinci bölümler, eserin yoğunlaşarak artan duygusal merkezi olmuştur. Bu bölümler çoğu zaman sade sürekli bas ile desteklenmiş, sürekli basın kademeli olarak gelişmesi de bir dizi alternatif ortaya çıkarmıştır.

Uzun kadansın (bazen “capriccio” olarak da adlandırılır) ilk örnekleri Vivaldi’nin konçertolarında görülmüş, teknik ve müzikal olarak yoğun solo konçertoya doğru adımlar atılmaya başlanmıştır. Solo bileşeninin tamamen yeni bir anlam kazanması, enstrümanların nihai potansiyelini ve aynı şekilde icracıların yeteneklerini test ederek müziği yeni bölgelere taşıyan olağanüstü virtüözlük ve beceri gösterimi ile ilişkili olmuştur. Bu yenilik özellikle, müziğin artan teknik ve dışavurumcu taleplerine yanıt vermek için yeni, ileri tekniklerin gelişimini ve enstrümanların kendi evrimini teşvik etmesi açısından önemlidir. Hızlı geçişlerin hâkim olduğu son bölümlerin solo bölümlerinde giderek artan lirizm sıklığı ise, 18. yüzyılın sonlarında “şarkı söyleyen allegro” tarzının ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.⁸³

Özellikle konçerto türündeki muazzam üretkenliği nedeniyle halk arasında konçertonun babası olarak da tanınan Vivaldi, bugün bildiğimiz türün gelişmesinde ve kurulmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Vivaldi’nin op. 3 numaralı konçertolarını klavyeye uyarlayan J.S. Bach sayesinde ise çevresindeki ve sonrasındaki önde gelen besteciler üzerindeki etkisini daha net görebilmekteyiz.

⁸³ KOTSONI-BROWN, a.g.e., s. 8.



Şekil 3. 2. BWV 596, Op.3, No.11'in transkripsiyonu⁸⁴

Vivaldi'nin tarzını taklit eden Alman besteciler Georg Philipp Telemann (1681-1767), Joseph Meek (1690-1758), Giuseppe Matteo Alberti (1685-1751), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) ve Giuseppe Tartini (1692-1770)dir. Bestecinin müziği önce Fransa'ya, **Corelliyen** ve **Vivaldiyen** tarzı ise Handel sayesinde özgün biçimsel unsurlarla harmanlanmış olarak Britanya'ya ulaşmıştır.⁸⁵

3.3.1. Vivaldi'nin Konçertoları

Vivaldi'nin farklı enstrüman grupları için konçertoları bulunmaktadır. Ek 2'de tamamı verilen konçertoları Aybala Ceren Gül altı başlıkta sınıflandırmıştır:

- Solo konçertolar (bir solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas),
- Çiftli konçertolar (iki solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas),
- Gruplu konçertolar (ikiden fazla solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas),

⁸⁴ https://imslp.org/wiki/Organ_Concerto_in_D_minor%2C_BWV_596_%28Bach%2C_Johann_Sebastian%29
[Erişim Tarihi: 22.05.2022]

⁸⁵ KOTSONI-BROWN, a.g.e., s. 9.

- Bir veya birden fazla solist ve iki yaylı orkestrası için konçertolar,
- Oda konçertoları (üç ila altı solo enstrüman ve sürekli bas),
- Yaylı orkestrası ve sürekli bas için konçertolar.⁸⁶

Bestecinin Ek 2’de yer alan konçerto eser kataloğu The New Grove Dictionary of Music and Musicians’dan derlenmiştir.⁸⁷



⁸⁶ Aybala Ceren GÜL, Solo konçerto bestecisi olarak Antonio Vivaldi, Vivaldici solo konçerto ve Vivaldi Rv 484 mi minör fagot konçertosu’nun ayrıntılı analizi, **Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi**, 2015, s. 6.

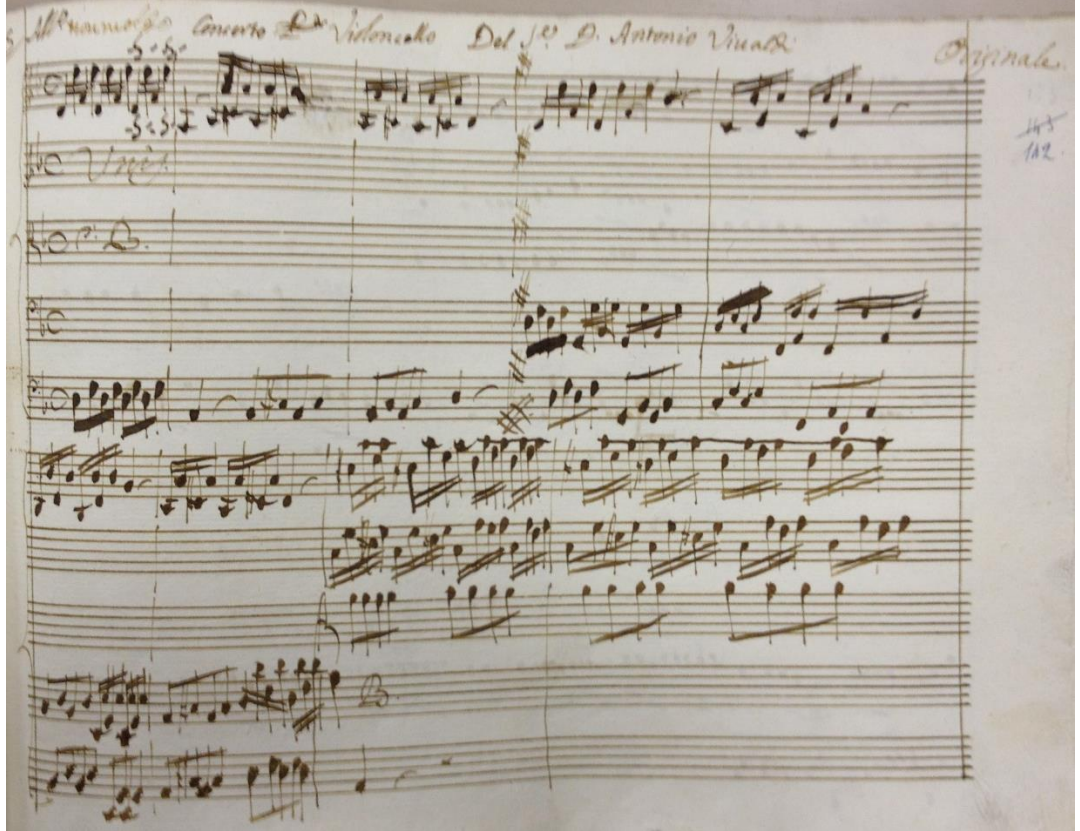
⁸⁷ Susan SOMMER vd., The New Grove Dictionary of Music and Musicians içinde **Vivaldi**, 1981, s. 1081.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KONÇERTONUN MÜZİKAL ANALİZİ

4.1. Tarihsel Analizi

Vivaldi'nin günümüze ulaşan nadir el yazması notalarından biri de RV 405 numaralı viyolonsel konçertosunun notasıdır.⁸⁸ Şekil 4.1.'de RV 405 numaralı viyolonsel konçertosunun Vivaldi tarafından el yazması olarak notalanan ilk sayfası görülmektedir:



Şekil 4. 1. RV 405 Viyolonsel konçertosu Vivaldi el yazması⁸⁹

Tablo 4. 1. RV 405 Viyolonsel konçertosu bölümleri⁹⁰

⁸⁸ TABLOT, Vivaldi, s. 186.

⁸⁹ Antonio VIVALDI, *Cello concerto in D minor, RV 405 Original holograph manuscript*, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, 1720, s. 1.

⁹⁰ Tabloda yer alan form analizleri araştırmacı tarafından yapılmıştır.

No	Tempo	Ton	Ölçü Birimi	Form
1	Allegro non molto	Re minör	4/4	Rondo
2	Andante	Sol minör	4/4	Lied
3	Minuetto	Re minör	3/8	Varyasyon

Vivaldi'nin eserleri farklı kişiler tarafından farklı şekillerde kataloglanmıştır. Bunlardan en bilineni Danimarkalı müzikolog Peter Ryom tarafından yapılan Ryom Verzeichnis (RV olarak kısaltılır) kataloğudur. Bu katalogda, RV 1'den RV 741'e kadar olan eserler şu sistematikte numaralandırılmıştır: İlk 585 numara enstrümantal eserleri, 586-570 arası numaralar ise vokal eserleri tanımlamaktadır. 741'den itibaren ise daha sonradan ortaya çıkan eserler numaralandırılmış, enstrümantal eserler kendi içinde do majörden başlayarak sıralanmıştır.⁹¹

4.2. Form Analizi

Eserin üç bölümü ayrı ayrı form açısından incelenmiş ve bu başlık altında tablolar ve nota örnekleri ile verilmiştir. Bazı açıklamaların nota örneklerine eklerdeki nota üzerinde form analizinden ulaşılabilir.

4.2.1. Birinci Bölüm - Allegro non molto

Bu eserin birinci bölümü yedi bölmeli rondo formundadır. Genel olarak Barok Dönem'de konçertoların ilk bölümleri rondo benzeri dönüşlü formlarda tasarlanmakta, tekrar eden bu bölmeye ise ritornello denmektedir. Ritornello kelimesi İtalyanca, "Tekrarlı; 'nakarat' anlamındadır. 'geri dönüşlü', tekrarlamayı uygun şekilde kullanarak eserin biçiminde bütünlük yaratmaktadır. Fransız sahne müziğinde ise 17. Yüzyıl sonlarından 19. Yüzyıl başlarına kadar uygulanan çalgısal giriş müziği..." şeklinde tanımlanmaktadır.⁹²

Bölümdeki ritornello temaları olan A, A1, A2 ve A3 bölmeleriyle her seferinde tutti olarak gelmiş, bununla birlikte tonal olarak mutlak bir dönüş de oluşturulmamıştır. A1 bölümü ana ton olan re minörde değil de la minörde

⁹¹ HELLER, a.g.e., s. 20.

⁹² SAY, **Müzik Sözlüğü**, s. 452.

getirilmiş, birinci bölümün form analizi; bölme ve cümle isimleri, cümlelerin yer aldıkları ölçü aralıkları, cümlelerin kalıfları, tonal merkezleri ve orkestral yapıları (tutti-solo) aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 4. 2. Birinci bölüm analiz tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ	KALIŞ	TON	YAPI
A	a	1-3	i	Re Minör	Tutti
	b	4-10	V#		
	c	10-14	i		
B	d	14-17	V#		Solo
	e	17-23	V#		
	f	23-27	V/V		
A1	a1	27-30	i	La Minör	Tutti
	b1	30-34	i		
C	g	34-39	V#		Solo
	h	39-43	i		
	i	43-47	V/vi		
	j	47-52	V		
A2	b2	52-56	i	Re Minör	Tutti
	c2	57-59	i		
D	k	59-61	i		Solo
	l	61-64	V#		
	m	64-68	V#		
	n	68-74	V#		
A3	b3	75-81	V#		Tutti
	c3	81-85	i		

A (Ritornello) - (Tutti)

a

Allegro non molto

d: f

Şekil 4. 2. Birinci bölüm, A Bölmesi [1-3. ölç.]

Şekil 4.2.'de de başlangıcı görülen A bölümü; 1-3. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 4-10. ölçüler arasında yer alan “b” cümlesi ve 10-14. ölçüler arasında yer alan “c” cümlelerinden oluşmaktadır. Re minör tonunda olan bu bölümde, “a” cümlesi tonik akorunda, “b” cümlesi dominant akorda, “c” cümlesi ise yine tonik akorunda kalış yapmıştır. Ölçü sayılarına bakıldığında cümlelerin (3-6-4) asimetrik bir yapıya sahip oldukları görülmüş tutti özelliği taşıyan bu bölme içinde her üç cümlede de solo viyolonsel partisine yer verilmiştir.



Şekil 4. 3. Birinci bölüm, B Bölmesi [14-17. ölç.]

A bölümü bir geçiş köprüsü olmaksızın 14. ölçüdeki tam kalışın ardından B bölümüne bağlanır. B bölümü; 14-17. ölçüler arasında yer alan “d” cümlesi, 17-23. ölçüler arasında yer alan “e” cümlesi ve 23-27. ölçüler arasında yer alan “f” cümlelerinden oluşmaktadır. Bölümde herhangi bir ton değişikliği yapılmamış, hâkim ton yine ana ton olan re minör olarak devam etmiştir. “d” ve “e” cümleleri dominant akorda, “f” cümlesi ise sonraki bölmenin de tonu olan la minörün dominant akorunda kalış yaparak sonraki bölmenin tonuna geçişi hazırlamıştır. Cümlelerin ölçü sayılarına bakılacak olursa, (3-6-4) önceki bölmeyle aynı sayıda ölçüleriyle yine kendi içinde asimetrik bir yapıya sahip oldukları, bununla birlikte iki bölme arasında bir ortak nokta olduğu görülmüştür. Bu bölme A bölümünden farklı olarak viyolonsel solonun aktif olmasıyla solo karakterdedir.

Başlangıçta klavsen ve viyolonsel çaldığı “d” cümlesine “e” cümlesinde kemanlar ve viyola da eklenirken klavsen susar. “f” cümlesinde ise solo viyolonsel

diğer viyolonseller ve klavsen eşlik eder. “f” cümlesi bir **tril** ile A1 bölmesine bağlanır.

Şekil 4. 4. Birinci bölüm, A1 Bölmesi [27-29. ölç.]

A1 bölmesi; 27-30. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi ve 30-34. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlelerinden oluşmaktadır. Diğer A bölmelerinde farklı olarak A1 bölmesinin tonu ana ton re minör değil de la minördür. Ritornello olan bu bölümde A bölmesinin tüm cümleleri değil de sadece ilk iki cümlesi tekrar edilmiştir. A1 bölmesinde tonal değişiklik ile birlikte küçük orkestral değişikliklerle yeniden gelen cümleler “a1” ve “b1” tonik akorunda kalış yapmıştır. Cümlelerin ölçü sayılarına bakılacak olursa, (3-4) asimetrik bir yapıya sahiptir. Diğer bir farklılık olarak A bölmesinin “b” cümlesinin sonunda yer alan iki ölçülük cümle sonu uzama eki A1 bölmesinin “b1” cümlesinde yer almamaktadır. Bölümde yer alan tüm bu farklılıklardan dolayı **ritornello**’da olduğu gibi mutlak bir tekrar olmasa da; temasal

ve motifsel özellikler, A bölümüyle olan motifsel birlikleri sağlarken, A1 bölümüyle A2 ve A3 bölümlerine de ritornello özelliğini kazandırmıştır.

The image shows a musical score for a piano piece. The score is written for a piano and features a solo section starting at measure 35. The solo section is marked with a red bracket and the text 'C (Solo)' and '35 g'. The score includes a piano introduction, a main section, and a solo section. The solo section is marked with a red bracket and the text 'C (Solo)' and '35 g'.

Şekil 4. 5. Birinci bölüm, C Bölmesi [33-35. ölç.]

C bölümü; 34-39. ölçüler arasında yer alan “g” cümlesi, 39-43. ölçüler arasında yer alan “h” cümlesi, 43-47. ölçüler arasında yer alan “i” cümlesi ve 47-52. ölçüler arasında yer alan “j” cümlelerinden oluşmaktadır. Dört cümleden oluşan bölümün ilk üç cümlesi la minör son cümlesi olan “j” cümlesi ise fa majördür.

“g” cümlesi dominant akorunda, “h” cümlesi tonik akorda, “i” cümlesi la minörün altıncı derece tonu olan fa majörün dominant akorundadır. “j” cümlesi ise dominant akorda kalış yaparak geçiş köprüsü niteliği taşımakta, tamamen solo bir karakter taşıyan C bölümünün cümlelerinin ölçü sayılarına bakıldığında (6-5-56) ise asimetrik bir yapıda oldukları görülmektedir.

Şekil 4. 6. Birinci bölüm, A2 Bölmesi [51-53. ölç.]

A2 bölümü; 52-56. ölçüler arasında yer alan “b2” cümlesi ile 57-59. ölçüler arasında yer alan “c2” cümlelerinden oluşmaktadır, bölümde hâkim ton re minördür ve her iki cümle de tonik akorda kalış yapmıştır. Tutti karakterli iki cümleden oluşan bu bölümün cümlelerinin ölçü sayılarına bakılacak olursa, (6-3) asimetrik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Geçiş karakterli A2 bölümü ana temanın en çok değişime uğradığı bölmedir. “b2” cümlesinin, “b” cümlesinden farklı olarak sonundaki uzama eki çıkarılmış, armonik olarak ölçüsel bazda daha sıkıştırılmış ve kısa bir sürede birden fazla akor geçişleri olması, bu cümlelerin geçiş özelliğini kuvvetlendirmiştir. “c2” cümlesi de “c” cümlesine göre oldukça kısaltılmış ve iki ölçüye indirgenmiştir. “b2” cümlesi bir geçiş köprüsü olarak kabul edilseydi “c2” cümlesi bu köprünün kadansı niteliğini taşıyabilirdi. “c2” cümlesi ana ton re minörde tam bir kalış yaparak bitmiş ardından solo viyolonsel ve bir viyolonsel partisinin girişiyle solo bir bölme olan D bölümü başlamıştır.



Şekil 4. 7. Birinci bölüm, c2 cümlesi ve D Bölmesi [57-60. ölç.]

D bölmesi; 59-61. ölçüler arasında yer alan “k” cümlesi, 61-64. ölçüler arasında yer alan “l” cümlesi, 64-68. ölçüler arasında yer alan “m” cümlesi ve 68-74. ölçüler arasında yer alan “n” cümlelerinden oluşmuştur. Bölümde hâkim ton yine ana ton olan re minördür ve “k” cümlesi tonik akorunda, geri kalan tüm cümleler (l, m ve n) ise dominant akorda kalış yapmıştır. (3-4-5-6) Asimetrik bir yapıya sahip olan cümlelerin ölçü sayılarına bakılacak olursa, bölümün tamamı solo karakterlidir. D bölmesinin son cümlesi olan “n” cümlesi ise daha önceki bölümlerde olmayan **tril** ile sonraki bölmeyle bağlanmıştır.

“k” cümlesinde solo viyolonselle birlikte klavsen ve bir viyolonsel çalarken, “l” cümlesinde solo viyolonsel kemanlar ve viyola eşlik eder. “m” ve “n” cümlelerinde ise “k” cümlesindeki orkestrasyon aynı şekilde devam eder.

Şekil 4. 8. Birinci bölüm, A3 Bölmesi [72-75. ölç.]

Bölümün son bölümü olan A3 bölümü; 75-81. ölçüler arasında yer alan “b3” cümlesi ve 81-85. ölçüler arasında yer alan “c3” cümlelerinden oluşmuştur. “b3” cümlesi dominant akorunda, “c3” cümlesi ise tonik akorda kalış yapmıştır. Cümlelerin ölçü sayılarına bakılacak olursa, (7-5) asimetrik bir yapıya sahip oldukları görülmüştür. Tutti olarak başlayan bölüm ritornello bir bölme olan A3 bölümüyle yine aynı karakterde son bulmuştur. A3 bölümünde A bölümünün bütün cümleleri tekrarlanmamış, A2 bölümünde de olduğu gibi “a” cümlesi tekrar edilmemiştir. A1 bölümünde “a” ve “b” cümleleri tekrarlanırken, A2 ve A3 bölmelerinde “b” ve “c” cümleleri geliştirilerek yeniden getirilmiş, bölüm ana ton re minörde tam bir kadansla bitmiştir.

4.2.2. İkinci Bölüm - Andante

Eserin ikinci bölümü cümle demetinden oluşan bir bölmeli lied yapısındadır. Usmanbaş (1974) cümle demetlerini şu şekilde tanımlar: “Cümle demeti birbirine yakın havada bir cümleler dizisidir ki (en az üç) bir bütün meydana getirirler.” Bu bölümde de Usmanbaş’ın söylediği gibi birbirine biraz bağımlı yedi farklı, toplamda sekiz cümle bulunmaktadır. Bunlardan ilk ikisi tutti, sonraki altısı ise solo yapıdadır. Diğer iki bölüme göre daha kısa olan bu bölümde herhangi bir ton değişikliği yapılmamıştır. Cümlelerin kalışları da değişiklik göstermekte ve ölçü sayılarına göre, iki cümle hariç (“d” 4 ölçü, “g” 3 ölçü) ikişer ölçüden oluşan kısalıkta cümleler görülmektedir.

İlk ve üçüncü hızlı bölümler arasında Andante temposuyla daha yavaş kalan bu bölüm notada daha kısa gözüксе de süre olarak diğer bölümlerle dengelidir. Üç bölmenin tonları arasında (re minör-sol minör-re minör) tonal olarak IV. derecede alt dominant özelliğindedir.

İkinci bölümün form analizi; bölme ve cümle isimleri, cümlelerin yer aldıkları ölçü aralıkları, cümlelerin kalışları, tonal merkezleri ve orkestral yapıları (tutti-solo) aşağıdaki tabloda gösterilmiştir

Tablo 4. 3. İkinci bölüm analiz tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ	KALIŞ	TON	YAPI
A	a	1-2	V#	Sol Minör	Tutti
	b	2-4	i		Solo
	c	4-6	i		
	d	6-10	III		
	e	10-12	III		
	c1	12-14	i		
	f	14-16	V#		
	g	16-19	i		



Şekil 4. 9. İkinci bölüm, a ve b cümleleri [1-3. ölç.]

Şekil 4.9.'da başlangıcı görülen A bölmesi; 1-2. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 2-4. ölçüler arasında yer alan “b” cümlesi, 4-6. ölçüler arasında yer alan “c” cümlesi, 6-10. ölçüler arasında yer alan “d” cümlesi, 10-12. ölçüler arasında yer alan “e” cümlesi, 12-14. ölçüler arasında yer alan “c1” cümlesi, 14-16. ölçüler arasında yer alan “f” cümlesi ve 16-19. ölçüler arasında yer alan “g” cümlelerinden oluşmaktadır. Bölümde hâkim ton sol minördür. “a” cümlesi dominant akorda, “b” cümlesi tonik akorda, “c” cümlesi tonik akorda, “d” ve “e” cümleleri sol minörün üçüncü derecesi olan si bemol majör akorda, “c1” cümlesi tonik akorda, “f” cümlesi dominant akorda, “g” cümlesi ise tonik akorda kalış yapmıştır.

Diğer bölümlere göre oldukça kısa olan bu bölümdeki ilk iki cümle tutti özelliğinde iken sonraki tüm cümleler solo viyolonsel in ön planda duyulduğu solo yapıdadır.

4.2.3. Üçüncü Bölüm - Minuetto

Eserin üçüncü bölümü varyasyon formundadır. Bununla birlikte temanın ritornello özelliği göstererek tekrar etmesi ile besteciye özgü bağımsız bir form olarak varyasyonlu rondo formu da denilebilir. Bölümün başında yer alan **Minuetto** ifadesi İtalyanca’da Menuet’i karşılar. Menuet şu şekilde tanımlanır:

“...orta hızda, üç zamanlı bir Fransız saray dansı. Yaklaşık tarihlerle 1650 ile 1800 yılları arasında çok yaygındı. Barok dönemde süit formunun bölümlerinden biri olarak değer buldu... Menuet’nin yapısı A-B-A formunu sergiler. Ancak ortadaki B bölümü, “Trio” biçimindedir ve kendi içindeki C-D-C yapısıyla bütünlük taşır. Bu bölümün ezgisel yapısı daha ifadelî, tonalitesi ise değişiktir. Ona trio denmesinin nedeni, eskiden üç müzikçi tarafından seslendirilmesiydi (iki keman, bir viyola gibi). Menuet, barok dönemde süit’in diğer parçaları gibi özellikle Jean Baptiste Lully’nin öncülüğünde orkestra tarafından seslendirilen bir saray dansı olarak iki bölmeli biçimdeydi. Barok çağıda bu yapısını korumuştur; örneğin J. S. Bach’ın Orkestra Süiti (No. 1), iki bölmeden oluşur.”⁹³

Kökeni Barok Dönem öncesine dayanan menüet farklı özellikler gösterebilmektedir. Bu bölümde de besteci kendine özgü bir menüet bestelemiştir. Üçüncü bölümün form analizi; bölme ve cümle isimleri, cümlelerin yer aldıkları ölçü aralıkları, cümleleri kalışları, tonal merkezleri ve orkestral yapıları (tutti-solo) olarak yapılmış ve aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 4. 4. Üçüncü bölüm analiz tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ	KALIŞ	TON	YAPI
Tema	a	1-12	v	Re Minör	Tutti
	b	13-28	i		
Varyasyon I	a1	29-40	v		Solo
	b1	41-56	i		
Varyasyon II	a2	57-68	v		Solo
	b2	69-84	i		
Tema	a	85-96	v		Tutti
	b	97-112	i		
Varyasyon III	a3	113-124	v		Solo
	b3	125-140	i		
Tema	a	141-152	v		Tutti
	b	153-168	i		

⁹³ SAY, **Müzik Sözlüğü**, s. 342.

TEMA (Ritornello)
a

Minuetto

Şekil 4. 10. Üçüncü bölüm, Tema, a cümlesi [1-6. ölç.]

Şekil 4.10.'da başlangıcı görülen üçüncü bölüm varyasyon teması; 1-12. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi ve 13-28. ölçüler arasında yer alan “b” cümlelerinden oluşmaktadır. Bölüm bu iki cümlelerin tekrar eden temaları ve aynı şekilde varyasyonların değiştirilerek yeniden gelmesiyle kurulmuştur. İçeriğinde üç farklı varyasyon bulunmakta, tema da üç kez aynı şekilde gelmektedir. İlk temanın ardından iki farklı varyasyon, sonra tekrar ana tema, ardından üçüncü varyasyon tek başına karşımıza çıkar, sonunda tema son kez tekrarlanır ve bu bölümde hâkim ton re minördür.

Temanın ilk cümlesi olan “a” cümlesi dominant derecesinin minör halinde, “b” cümlesi ise tonik akorda kalış yapmıştır. Cümlelerin ölçü sayılarının, (12-16) asimetrik bir yapıda olduğu, diğer bölümlerdeki cümlelerin en uzunlarının da bu bölümde bulunduğu ve her ikisinin de tutti yapıda olduğu görülmüştür.



Şekil 4. 11. Üçüncü bölüm, Varyasyon I, a1 cümlesi [29-35. ölç.]

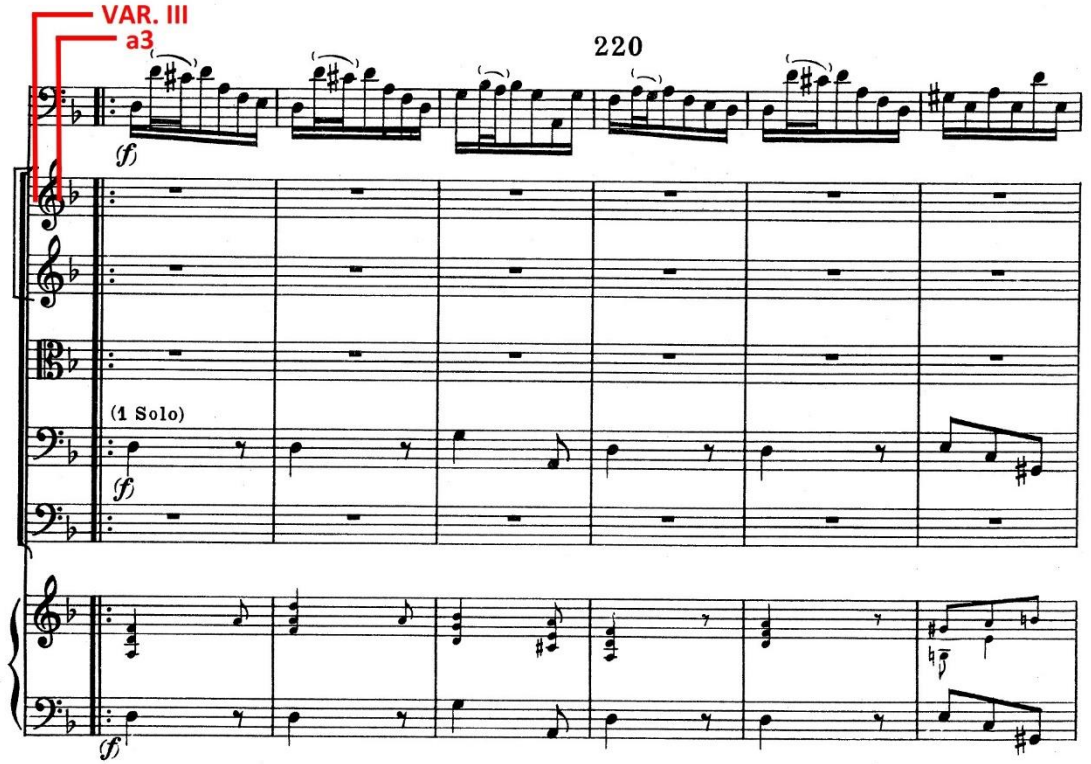
Temanın ardından gelen birinci varyasyon bölümü; 29-40. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi ve 41-56. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlelerinden oluşmaktadır. Temanın cümleleri arasında yer alan çeken eksen ilişkisi aynı şekilde tüm varyasyonlarda görülmekle birlikte çeken akoru re doğal minör dizisine göre minör akor olarak gelmektedir. Varyasyonların tümünde ana tema melodisini solo viyolonsel varye ederek çalmakta ve bu özelliği ile temalar tutti özellikte iken varyasyonlar solo yapıda kalmışlardır. Temaların tutti yapısında ise viyolonsel çaldığı melodiyi rahatlıkla duyuracak bir orkestrasyon olduğu görülmektedir. Varyasyon I’in cümlelerinin ölçü sayıları (12-16) temayla aynıdır ve asimetrik bir yapıdadır. Bu bölme yapısal olarak temanın re doğal minör ve re majörün dizileri ile bazı ilgili ton akorlarının arpejlerinin on altılıklarla varye edilmesiyle oluşturulmuştur.



Şekil 4. 12. Üçüncü bölüm, Varyasyon II, a2 cümlesi [57-61. ölç.]

İkinci varyasyon bölümü ise; 57-68. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlesi ve 69-84. ölçüler arasında yer alan “b2” cümlelerinden oluşmaktadır. Solo yapıdaki bu bölmede solo viyolonsel ana temayı üçlemeler ve arpej sesleriyle varye ederek çalmaktadır. Varyasyon II’nin cümlelerinin ölçü sayılarında da bir değişiklik olmamıştır (12-16). “a2” cümlesi re minör tonundadır ve re minörün dominant derecesinin minör hali olan la minör akoruyla biter. “b2” cümlesi ise ilk üç ölçüde yanıltıcı olarak re majör tonik derecesi seslerinin arpej haliyle başlasa da cümlede yine re minör hakimdir ve re minörün tonik derecesinde son bulur.

Her iki cümlelerin orkestral yapısı da solo olarak nitelendirilir ve solo viyolonselin arpejlerle varye ettiği melodiye bölme sonuna kadar orkestradaki viyolonseller ve klavsen eşlik eder. Varyasyon II’nin ardından ritornello bölümü kabul edilebilecek olan ana tema bölümü aynı şekilde bir kez daha karşımıza çıkar. Tutti-Solo-Solo olan diğer üç bölmenin ardından bu bölme de Tutti olarak gelir ve temanın ikinci kez gelmesinden sonra ise yeni bir varyasyon bölümü başlar.



Şekil 4. 13. Üçüncü bölüm, Varyasyon III, a3 cümlesi [113-118. ölç.]

Üçüncü bölümün üçüncü varyasyon bölümü; 113-124. ölçüler arasında yer alan “a3” cümlesi ve 125-140. ölçüler arasında yer alan “b3” cümlelerinden oluşmaktadır. Diğer varyasyonlar gibi yine solo yapıda olan bu bölmede solo viyolonsel diğer varyasyonlardan biraz daha farklı olarak varye etmekte ve arpejler bu sefer otuz ikilik notalarla kullanılmaktadır. Varyasyon III’ün cümlelerinin ölçü sayılarında da bir değişiklik olmamış (12-16), “a3” cümlesi re minör tonunda gelerek, re minörün dominant derecesinin minör hali olan la minör akoruyla bitmektedir. “b3” cümlesi ise ilk üç ölçüde yanıltıcı olarak re majör tonik derecesi seslerinin arpej haliyle başlasa da cümlede yine re minör hakimdir ve re minörün tonik derecesinde son bulur.

Her iki cümlelerin orkestral yapısı da solo olarak nitelendirilmekte, solo viyolonselin arpejlerle varye ettiği melodiye bölme sonuna kadar orkestradaki bir viyolonsel ve klavsen eşlik etmektedir. Tutti-Solo-Solo-Tutti-Solo-Tutti şeklinde sıralanan bölmelerin orkestral yapıları varyasyon III’ün ardından yine ritornello olan ana tema bölümü ile birebir aynı şekilde gelmektedir.

SONUÇ

Konçerto formunun gelişiminde Vivaldi'nin çok önemli bir yeri olduğu, onun oluşturduğu konçerto stiline hem kendi döneminde hem de daha sonraki dönemlerdeki konçertoları etkilediği görülmüştür.

Bu araştırmada incelenmiş olan Vivaldi'nin RV 405 numaralı viyolonsel konçertosunun notası, bestecinin günümüze ulaşan nadir el yazması notalarındandır.

RV 405 numaralı viyolonsel konçertosu üç bölümlü hızlı-yavaş-hızlı tempo ilişkisinde, ilk bölüm olan Allegro non molto ise Barok Dönem konçertolarının ilk bölümlerinde görülen yedi bölmeli rondo formundadır. Rondo'nun dönüş bölmelerinde ritornello özellikleri taşıyan temalar (A, A1, A2 ve A3) hep tutti olarak gelerek tonal olarak değişiklik gösterirler.

Andante olan ikinci bölüm, cümle demetinden oluşan bir bölmeli lied formundadır. Birbirlerine biraz bağımlı sekiz cümleden oluşan bu bölümde ilk iki cümle tutti, sonraki altısı ise solo yapıdadır. İkinci bölümde herhangi bir ton değişikliği bulunmamakta, subdominant geçiş özelliği taşıyan bu bölme tonal olarak üç bölme arasında durmaktadır.

Varyasyon formunda olan üçüncü bölüm Minuetto'dur. Dönemdeki diğer varyasyon formlarından farklı olarak ana temanın ritornello özelliği göstererek tekrar etmesi, Vivaldi'ye özgü varyasyonlu bir rondo formu ortaya çıkarmıştır. Bir dans olan minuetto'nun özelliklerine dayanmayan bu bölümde besteci kendi anlayışına göre bir minuetto bestelemiştir.

Nadir çalınan ve daha önce hiç irdelenmemiş olan bu konçertoyu inceleyerek vardığım sonuca göre bu eser bestecinin bütün yazım ve form özelliklerini içinde barındırmakla birlikte viyolonselin Barok dönemden bugüne kadar nasıl bir gelişime uğradığı konusunda kapsamlı bir kaynak niteliğindedir. Çalışmada Antonio Vivaldi'nin viyolonselin eşlik enstrümanı konumundan solo enstrüman konumuna gidiş yolculuğunu etkileyen en önemli besteci olduğu sonucuna varılmıştır. Bir viyolonsel eserini icra etmeden önce enstrümanın geçirdiği değişimleri ve bu

durumun nedenlerini bilerek çalışmaya başlanması icracıların enstrümanlıklarına büyük katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Bütün bunlar ışığında bu çalışmanın viyolonsel öğrencilerinin, Vivaldi'nin eserlerini seslendirme ve teknik açıdan zor olan diğer eserlerin de icrasını kolaylaştırmada faydalı olacağını umuyorum.



BİBLİYOGRAFYA

- AKTÜZE, İrkin **Müziği Okumak Cilt-5, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.**
- AYDIN, Bahar **Viyolonsel eğitiminde kullanılan dpopper op73 no'lu metodun incelenmesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2006.**
- BORAN, İlke - YILDIZ ŞENÜRKMEZ Kırılcım **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2007.**
- BROVER LUBOVSKY, Bella **Tonal space in the music of Antonio Vivaldi, Indiana University Press, Indianapolis, 2008.**
- GETZINGER, D. - FELSENFELD, D. **Antonio Vivaldi and the Baroque tradition, Morgan Reynolds, 2004.**
- GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.**
- GÜL, Aybala Ceren **Solo konçerto bestecisi olarak Antonio Vivaldi, Vivaldici solo konçerto ve Vivaldi Rv 484 mi minör fagot konçertosu'nun ayrıntılı analizi, Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1.2, s. 1-12, 2015.**
- HELLER, Karl **Antonio Vivaldi: The red priest of Venice, Amadeus Press, Oregon, 1998.**
- HODEIR, Andre **Müzik Türleri ve Biçimleri, Çev. İlhan Usmanbaş,**

İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

İLYASOĞLU, Evin **Zaman İçinde Müzik**, 9. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.

KAYGISIZ, Mehmet **Müzik Tarihi – Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kategori Yayıncılık, Ankara, 2009.

KEEFE, Simon **The Cambridge companion to the concerto**, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

KOTSONI-BROWN, Stavria **The solo cello concertos of Antonio Vivaldi**, Doktora Tezi, University of Liverpool, 2000.

LINDEMAN STEPHAN D. **The Concerto**, Routledge, London, 2006.

MİMAROĞLU, İlhan **Musiki Tarihi**, Varlık Yayınevi, Ankara, 1970.

PAM, Brown **Antonio Vivaldi**, Exley, 1992.

PINCHERLE, Marc **Vivaldi - Genius of the Baroque**, W.W. Norton & Company, New York, 1958.

PRICE PIERSON, Nancy **The Cellist's Vivaldi**, Lulu, 2014.

ROEDER, Michael Thomas **A History of the Concerto**, Hal Leonard Corporation, 1994.

ROUSSEAU, Jean **A complete dictionary of music**, Ed. William

- Jacques Waring, 2nd Edition, Luke White, Dublin, 1779.
- SACHS, Curt **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Grove Press, New York, 1965.
- SAVAŞ, Mesruh **Batı Müziğinde Form ve Analiz**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, 2018.
- SAY, Ahmet **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2009.
- SAY, Ahmet **Müzik Tarihi**, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997.
- SELANİK, Cavidan **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu**, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara, 1996.
- SOMMER, Susan,
MORRIS William,
THOMSON Virgil,
THOMAS Michael Tilson
ve SADIE Stanley
TABLOT, Michael **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, içinde **Vivaldi**, 1981.
- TABLOT, Michael **The dent master musician – Vivaldi**, J.M.Dent, London, 1993.
- TABLOT, Michael **Vivaldi**, Routledge, London, 2016.
- USMANBAŞ, İlhan **Müzikte Biçimler**, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1974.

- ÜSTÜNER, Ali Cengiz **Çağlar boyunca evrensel musiki**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2008.
- VANSCHÉEUWIJCK, Marc Violoncello and other Bass Violins in Baroque Italy, içinde **Gli esordi del violoncello a Napoli ed in Europa**, s. 28-100, Cafagna, Urbino, 2020.
- VIVALDI, Antonio **Cello concerto in D minor, RV 406 Original holograph manuscript**, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Torino, 1720.
- arts.stanford.edu <https://arts.stanford.edu/event/87061/> [Erişim Tarihi: 22.05.2022]
- imslp.org https://imslp.org/wiki/Organ_Concerto_in_D_minor_%2C_BWV_596_%28Bach%2C_Johann_Sebastian%29 [Erişim Tarihi: 22.05.2022]
- wikimedia.org https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaudenzio_Ferrari_002.jpg [Erişim Tarihi: 20.05.2022]
- wikipedia.org https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi#/media/File:Vivaldi.jpg [Erişim Tarihi: 21.05.2022].
- wikipedia.org https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Ospedale_della_Piet%C3%A0.jpg [Erişim Tarihi: 21.05.2022].

EKLER

EK 1 Nota Üzerinde Form Analizi

EK 2 Vivaldi'nin Konçerto Formundaki Eser Kataloğu



CONCERTO in Re minore

per Violoncello, Archi e Cembalo

F. III n° 7

Antonio Vivaldi
(1675? - 1741)

A (Ritornello) - (Tutti)

a

Allegro non molto

Violoncello concertante

Violini I.

Violini II.

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Cembalo

d:

2 **b** 5

This system contains the first three measures of a musical piece. It features a grand staff with five staves: a bass staff at the top, followed by two treble staves, a bass staff, and a grand staff at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a red '2' and a 'b' (basso continuo). The second measure is marked with a '5'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

This system contains the next three measures of the musical piece. It continues the grand staff arrangement from the first system. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures containing rests.

P. R. 762

1

[illegible]

4 e 20

★) Manoscritto:

P.R.762

1

25

5

Musical score for measures 25-27. The score is written for a large ensemble, including a woodwind section (flute, oboe, bassoon, clarinet), a string section (violin, viola, cello, double bass), and a keyboard/piano section. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings, with the piano section providing harmonic support.

A1 (Ritornello) - (Tutti)

a1

Musical score for measures 28-30. The score is written for a large ensemble, including a woodwind section (flute, oboe, bassoon, clarinet), a string section (violin, viola, cello, double bass), and a keyboard/piano section. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings, with the piano section providing harmonic support. The section is marked 'A1 (Ritornello) - (Tutti)' and 'a1'.

P. R. 762

6

30

b1

C (Solo)

35

g

★)Manoscritto:

P.R.762

a:

1

7

This system contains five staves. The top staff is a single bass clef staff with a complex, fast-moving melodic line featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. The next three staves are a grand staff (treble and bass clefs) that are mostly empty, with only a few notes in the bass line. The bottom staff is another grand staff with more active notation, including chords and moving lines in both hands.

40 ^h

This system also contains five staves. The top staff continues the fast melodic line from the previous system. The second and third staves (the grand staff) have notes marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff has a more active bass line. The bottom staff continues with chords and moving lines. A red bracket highlights the measure starting at measure 40, which is marked with a red 'h'.

P.R.762

1

8

Musical score for measures 8-10. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The melody in the upper staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a red bracket and a red 'i' marking above the third measure. The piano accompaniment provides a steady bass line with eighth notes and chords.

45

Musical score for measures 45-47. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The melody in the upper staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a red bracket and a red 'i' marking above the third measure. The piano accompaniment provides a steady bass line with eighth notes and chords.

P.R.762

1

j

50

9

(p)

p

(pp)

p

(pp)

p

(pp)

F:

A2 (Ritornello)

b2

f

f

f

f

(Tutti)

(p)

f

f

(p)

f

P. R. 762

d:

1

Musical score for measures 55-57. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'c2'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for measures 58-60. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'c2'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A red bracket labeled 'D (Solo)' spans measures 58-60. A red bracket labeled 'k' spans measures 59-60. A red bracket labeled 'c2' spans measures 58-59. A red bracket labeled '60' spans measure 60. A red bracket labeled '(1 Solo)' spans measure 60. A red bracket labeled 'd:' spans measure 60.

11

★)

p

65 *m*

f

★) Manoscritto:

P.R. 762

12

70

First system of musical notation, measures 12 to 70. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. A red bracket labeled 'n' spans measures 12 to 14. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

A3 (Ritornello) - (Tutti)

Second system of musical notation, measures 75 to 79. The score continues the ensemble piece. A red bracket labeled 'b3' spans measures 75 to 77. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word 'Tutti' is written below the bass line in measure 78.

f d:

P. R. 762

Musical score for measures 77-79. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 80-82. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part provides a steady accompaniment. A red bracket labeled 'c3' is placed above the first measure of the piano part. The word 'p' (piano) is written below the first measure of the piano part. The word '(p)' is written below the first measure of the piano part. The word 'p' is written below the first measure of the piano part.

14

85

This musical score consists of two systems, each containing five staves. The first system (measures 14-17) includes a bass staff, four treble staves, and a grand staff (treble and bass). The second system (measures 85-88) includes a bass staff, four treble staves, and a grand staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte) are present in several measures. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of each system.

[illegible]

First system of musical notation (measures 15-17). The top staff (bass clef) features a melodic line with a red bracket labeled 'c' above it, indicating a specific measure. The dynamic marking *(mf)* is present. The bottom staves (treble and bass clefs) show a piano accompaniment with a dynamic marking *(p)*.

Second system of musical notation (measures 18-20). The top staff (bass clef) features a melodic line with a red bracket labeled 'd' above it, indicating a specific measure. The bottom staves (treble and bass clefs) show a piano accompaniment.

Measures 95-97 of a musical score. Measure 95 features a bass line with triplets and a 'trun' marking. A red bracket labeled 'e' spans measures 95 and 96. The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass staves, and a lower grand staff with two bass staves.

Measures 98-100 of a musical score. Measure 98 features a bass line with a red bracket labeled 'c1' and triplets. The piano accompaniment continues with the same grand staff structure as the previous system.

f 17

Measures 17-19 of the musical score. The top staff (bass clef) contains a complex melodic line with triplets and slurs, marked with a red 'f'. The middle staves (treble and bass clefs) provide harmonic support with various note values and accidentals. The bottom staff (bass clef) continues the harmonic line.

g

Measures 20-22 of the musical score. The top staff (bass clef) continues the melodic line with triplets and slurs, marked with a red 'g'. The middle staves (treble and bass clefs) provide harmonic support. The bottom staff (bass clef) continues the harmonic line.

P. R. 762

18

TEMA (Ritornello)

105

Minuetto

110

Measures 105-110 of the Minuetto. The score is written for a piano with five staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and three for the left hand (alto, bass, and tenor clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A red bracket on the left side of the first staff indicates the start of the 'TEMA (Ritornello)' section. The dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of the section.

115

Measures 115-120 of the Minuetto. The score continues with the same instrumentation and key signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of the section.

P. R. 762

1

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, marked 120. The score is in B-flat major (two flats) and consists of 19 measures. The instrumentation includes Bassoon, Clarinet in B-flat, Flute, Oboe, Bassoon, Trombone, Trumpet, and Piano. The tempo is marked 120. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 18, and the second system contains measures 19 through 20. The music features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The score is marked with dynamics such as *(p)* and *(f)*.

1) Manoscritto: 

P. R. 762

20 VAR. I
a1

135

f

(1 Solo)

f

140

145 b1

The musical score consists of three systems. The first system (measures 135-139) features a solo line in the bass staff and piano accompaniment in the grand staff. The second system (measures 140-144) continues the solo and piano accompaniment. The third system (measures 145-149) includes a first ending bracket (b1) over measures 145-149. The score is in bass clef with a key signature of one flat. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte). The tempo is marked with a red line and the number 135. The first ending is marked with a red line and the number 145 b1.

150 21

Musical score for measures 150-21. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a single melodic line in the bass clef with a key signature change from two flats to one flat (B-flat major to A-flat major) at measure 151. The piano accompaniment consists of a simple bass line in the bass clef and chords in the treble clef.

155 160

Musical score for measures 155-160. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a single melodic line in the bass clef. The piano accompaniment consists of a simple bass line in the bass clef and chords in the treble clef. The score ends with a double bar line and repeat signs.

P. R. 762

b2 175 **23**

Measures 175-179. The top staff (bass clef) contains a melodic line with triplets and slurs. The middle staves (treble and alto clefs) are mostly empty. The bottom staves (bass and tenor clefs) provide a steady bass line. A piano accompaniment is shown at the bottom with chords and moving lines in both hands.

180 *trm*

Measures 180-184. The top staff (bass clef) continues the melodic line with a triplet and a trill. The middle staves (treble and alto clefs) are mostly empty. The bottom staves (bass and tenor clefs) provide a steady bass line. A piano accompaniment is shown at the bottom with chords and moving lines in both hands.

P.R. 762

1

24

185

Musical score for measures 185-190. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The key signature has one flat (B-flat). Measure 185 features a triplet of eighth notes in the Cello/Double Bass part, marked *(p)*. Measure 186 has a *trm* (trill) marking over the first violin. Measure 187 has a *(f)* marking in the Cello/Double Bass. Measure 188 has a *(p)* marking in the Cello/Double Bass. Measure 189 has a *(f)* marking in the Cello/Double Bass. Measure 190 has a *(p)* marking in the Cello/Double Bass. The piano part is in the right hand of the grand staff, with a *(p)* marking in measure 185 and a *(f)* marking in measure 189.

Musical score for measures 190-195. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The key signature has one flat (B-flat). Measure 190 is marked *f* and *TEMA a* in red. Measure 191 has a *f* marking in the first violin. Measure 192 has a *f* marking in the second violin. Measure 193 has a *f* marking in the viola. Measure 194 has a *f* marking in the Cello/Double Bass. Measure 195 has a *f* marking in the Cello/Double Bass. The piano part is in the right hand of the grand staff, with a *f* marking in measure 190 and a *f* marking in measure 195. The word *(Tutti)* is written in the Cello/Double Bass part in measure 194.

P. R. 762

1

200 b 25

205

205

210

★) Vedi nota 1) a pag. 19.

P. R. 762

Musical score for measures 210-215. The score is in 2/4 time and features a piano (p) and forte (f) dynamic contrast. The melody is in the right hand, with a bass line in the left hand. The piano part is in the lower register, with a bass line in the left hand. The score includes a star symbol (*) above measure 212.

Musical score for measures 220-225. The score is in 2/4 time and features a forte (f) dynamic. The melody is in the right hand, with a bass line in the left hand. The piano part is in the lower register, with a bass line in the left hand. The score includes a red bracket labeled "VAR. III a3" above measure 220.

★) Vedi nota 2) a pag. 19.

225

27

Musical score for measures 225-229. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (P). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of five measures. The first measure starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The second measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The third measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The fourth measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The fifth measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The piano part is in the bass clef and consists of five measures. The first measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The second measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The third measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The fourth measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The fifth measure has a bass clef and a key signature change to one flat.

Musical score for measures 230-234. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (P). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of five measures. The first measure starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The second measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The third measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The fourth measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The fifth measure has a treble clef and a key signature change to one flat. The piano part is in the bass clef and consists of five measures. The first measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The second measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The third measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The fourth measure has a bass clef and a key signature change to one flat. The fifth measure has a bass clef and a key signature change to one flat.

P. R. 762

1

235

255

then

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of six staves: a vocal line in bass clef, three piano staves (treble, middle C, and bass clef), and a double bass line in bass clef. The vocal line features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a phrase marked 'then'. The piano accompaniment is in 4/4 time, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady eighth-note bass line. The second system continues the piano accompaniment with two staves (treble and bass clef), maintaining the same harmonic and rhythmic structure.

240

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of five staves: a single bass staff at the top, followed by three grand staves (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The second system consists of two grand staves (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as *(p)* and *f*. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom staff of the first system and below the bass staff of the second system.

P. R. 762

TEMA
a
245

250 29

f

f

f

f

(Tutti)

f

f

f

255

b

p

p

p

p

p

p

p

P.R. 762

1

RV	Enstrümanlar	Ton
109	Yaylı Çalgılar	Do majör
110	Yaylı Çalgılar	Do majör
111	Yaylı Çalgılar	Do majör
113	Yaylı Çalgılar	Do majör
114	Yaylı Çalgılar	Do majör
115	Yaylı Çalgılar	Do majör
117	Yaylı Çalgılar	Do majör
118	Yaylı Çalgılar	Do minör
119	Yaylı Çalgılar	Do minör
120	Yaylı Çalgılar	Do minör
121	Yaylı Çalgılar	Re majör
123	Yaylı Çalgılar	Re majör
124	Yaylı Çalgılar	Re majör
126	Yaylı Çalgılar	Re majör
786	Yaylı Çalgılar	Re majör
127	Yaylı Çalgılar	Re minör
128	Yaylı Çalgılar	Re minör
129	Yaylı Çalgılar	Re minör
133	Yaylı Çalgılar	Mi minör
134	Yaylı Çalgılar	Mi minör
136	Yaylı Çalgılar	Fa majör
138	Yaylı Çalgılar	Fa majör
139	Yaylı Çalgılar	Fa majör
141	Yaylı Çalgılar	Fa majör
142	Yaylı Çalgılar	Fa majör
143	Yaylı Çalgılar	Fa minör
144	Yaylı Çalgılar	Sol majör
145	Yaylı Çalgılar	Sol majör
150	Yaylı Çalgılar	Sol majör
151	Yaylı Çalgılar	Sol majör
152	Yaylı Çalgılar	Sol minör
153	Yaylı Çalgılar	Sol minör
154	Yaylı Çalgılar	Sol minör
155	Yaylı Çalgılar	Sol minör
156	Yaylı Çalgılar	Sol minör
157	Yaylı Çalgılar	Sol minör
158	Yaylı Çalgılar	La majör
159	Yaylı Çalgılar	La majör
160	Yaylı Çalgılar	La majör

161	Yaylı Çalgılar	La minör
163	Yaylı Çalgılar	Sib majör
164	Yaylı Çalgılar	Sib majör
165	Yaylı Çalgılar	Sib majör
166	Yaylı Çalgılar	Sib majör
167	Yaylı Çalgılar	Sib majör
466	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
467	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
468	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
469	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
470	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
471	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
472	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
473	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
474	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
475	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
476	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
477	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
478	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
479	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
480	Fagot, Yaylı Çalgılar	Do minör
481	Fagot, Yaylı Çalgılar	Re minör
482	Fagot, Yaylı Çalgılar	Re minör
483	Fagot, Yaylı Çalgılar	Mib majör
484	Fagot, Yaylı Çalgılar	Mi minör
485	Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
486	Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
487	Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
488	Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
489	Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
490	Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
491	Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
492	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol majör
493	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol majör
494	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol majör
495	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol minör
496	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol minör
497	Fagot, Yaylı Çalgılar	La minör
498	Fagot, Yaylı Çalgılar	La minör
499	Fagot, Yaylı Çalgılar	La minör
500	Fagot, Yaylı Çalgılar	La minör
501	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sib majör

502	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sib majör
503	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sib majör
504	Fagot, Yaylı Çalgılar	Sib majör
398	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do majör
399	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do majör
400	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do majör
401	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do minör
402	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do minör
403	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Re majör
404	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Re majör
405	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Re minör
406	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Re minör
407	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Re minör
408	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Mib majör
787	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Mi minör
410	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Fa majör
411	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Fa majör
412	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Fa majör
413	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol majör
414	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol majör
415	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol majör
416	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol minör
417	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol minör
418	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	La minör
419	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	La minör
420	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	La minör
421	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	La minör
422	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	La minör
423	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sib majör
788	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sib majör
424	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Si minör
409	Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Mi minör
531	2 Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol minör
559	2 Klarinet, 2 Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
560	2 Klarinet, 2 Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
443	Soprano Barok Flüt, Yaylı Çalgılar	Do majör
444	Soprano Barok Flüt, Yaylı Çalgılar	Do majör
445	Soprano Barok Flüt, Yaylı Çalgılar	La minör
426	Flüt, Yaylı Çalgılar	Re majör
427	Flüt, Yaylı Çalgılar	Re majör
428	Flüt, Yaylı Çalgılar	Re majör
429	Flüt, Yaylı Çalgılar	Re majör

430	Flüt, Yaylı Çalgılar	Mi minör
431	Flüt, Yaylı Çalgılar	Mi minör
431a	Flüt, Yaylı Çalgılar	Re minör
432	Flüt, Yaylı Çalgılar	Mi minör
433	Flüt, Yaylı Çalgılar	Fa majör
434	Flüt, Yaylı Çalgılar	Fa majör
435	Flüt, Yaylı Çalgılar	Sol majör
436	Flüt, Yaylı Çalgılar	Sol majör
437	Flüt, Yaylı Çalgılar	Sol majör
438	Flüt, Yaylı Çalgılar	Sol majör
439	Flüt, Yaylı Çalgılar	Sol minör
440	Flüt, Yaylı Çalgılar	La minör
750	Flüt, Yaylı Çalgılar	
783	Flüt, Yaylı Çalgılar	Re majör
784	Flüt, Yaylı Çalgılar	Sol majör
805	Flüt, Yaylı Çalgılar	Sol majör
821	Flüt, Yaylı Çalgılar	
822	Flüt, Yaylı Çalgılar	
823	Flüt, Yaylı Çalgılar	
824	Flüt, Yaylı Çalgılar	
825	Flüt, Yaylı Çalgılar	
826	Flüt, Yaylı Çalgılar	
89	Flüt, 2 Keman	Re majör
102	Flüt, 2 Keman	Sol majör
88	Flüt, Obua, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
98	Flüt, Obua, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
99	Flüt, Obua, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
107	Flüt, Obua, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol minör
570	Flüt, Obua, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
106	Flüt, Keman ve Fagot veya 2 Keman ve Viyolonsel	Sol minör
106a	Flüt, Keman ve Fagot veya 2 Keman ve Viyolonsel	Sol minör
91	Flüt, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Re majör
96	Flüt, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Re minör
100	Flüt, Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
104	Flüt ve 2 Keman veya 3 Keman, Fagot	Sol minör
104a	3 Keman, Viyolonsel	Sol minör
533	2 Flüt, Yaylı Çalgılar	Do majör
572	2 Flüt, 2 Obua, Keman, Viyolonsel, Harpsikord, Yaylı Çalgılar	Fa majör
751	2 Flüt, 2 Keman, 2 Fagot, Yaylı Çalgılar	Re majör

780	Harpsikord, Yaylı Çalgılar	La majör
538	2 Korno, Yaylı Çalgılar	Fa majör
539	2 Korno, Yaylı Çalgılar	Fa majör
93	Lut, 2 Keman	Re majör
425	Mandolin, Yaylı Çalgılar	Do majör
532	2 Mandolin, Yaylı Çalgılar	Sol majör
446	Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
447	Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
448	Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
449	Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
450	Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
451	Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
452	Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
453	Obua, Yaylı Çalgılar	Re majör
454	Obua, Yaylı Çalgılar	Re minör
455	Obua, Yaylı Çalgılar	Fa majör
456	Obua, Yaylı Çalgılar	Fa majör
457	Obua, Yaylı Çalgılar	Fa majör
458	Obua, Yaylı Çalgılar	Fa majör
459	Obua, Yaylı Çalgılar	Sol minör
460	Obua, Yaylı Çalgılar	Sol minör
461	Obua, Yaylı Çalgılar	La minör
462	Obua, Yaylı Çalgılar	La minör
463	Obua, Yaylı Çalgılar	La minör
464	Obua, Yaylı Çalgılar	Sib majör
465	Obua, Yaylı Çalgılar	Sib majör
545	Obua, Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol majör
812	Obua, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol minör
534	2 Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
535	2 Obua, Yaylı Çalgılar	Re minör
536	2 Obua, Yaylı Çalgılar	La minör
556	2 Obua, 2 Klarinet, 2 Barok Flüt, 2 Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
556a	2 Obua, 2 Barok Flüt, 2 Keman, Fagot, Yaylı Çalgılar	Do majör
573	2 Obua, 2 Korno, 2 Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
441	Barok Flüt, Yaylı Çalgılar	Do minör
442	Barok Flüt, Yaylı Çalgılar	Fa majör
103	Barok Flüt, Obua, Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol minör
94	Barok Flüt, Obua, Keman, Fagot	Re majör
101	Barok Flüt, Obua, Keman, Fagot	Sol majör
105	Barok Flüt, Obua, Keman, Fagot	Sol minör

95	Barok Flüt, Obua, Keman, veya 3 Keman, Fagot	Re majör
95a	3 Keman, Viyolonsel	Re majör
87	Barok Flüt, Obua, 2 Keman	Do majör
92	Barok Flüt, Keman, Fagot	Re majör
92a	Barok Flüt, Keman, Viyolonsel	Re majör
108	Barok Flüt, 2 Keman	La minör
537	2 Trompet, Yaylı Çalgılar	Do majör
781	2 Trompet, Yaylı Çalgılar	Re majör
392	Viola d'amore, Yaylı Çalgılar	Re majör
393	Viola d'amore, Yaylı Çalgılar	Re minör
394	Viola d'amore, Yaylı Çalgılar	Re minör
395	Viola d'amore, Yaylı Çalgılar	Re minör
395a	Viola d'amore, Yaylı Çalgılar	Re minör
396	Viola d'amore, Yaylı Çalgılar	La majör
397	Viola d'amore, Yaylı Çalgılar	La minör
540	Viola d'amore, Lut, Yaylı Çalgılar	Re minör
97	Viyola, 2 Korno, 2 Obua, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
170	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
171	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
172	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
172a	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
173	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
174	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
175	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
176	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
177	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
178	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
179	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
179a	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
180	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
181	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
181a	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
182	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
183	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
184	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
185	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
186	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
187	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
188	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
189	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
190	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
191	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör

193	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
194	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
195	Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
196	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
197	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
198	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
198a	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
199	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
200	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
201	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
202	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
203	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
204	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
205	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
206	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
207	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
208	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
208a	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
209	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
210	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
211	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
212	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
212a	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
213	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
213a	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
214	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
215	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
216	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
217	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
218	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
219	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
220	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
221	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
222	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
223	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
224	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
224a	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
225	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
226	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
227	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
228	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
229	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör

230	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
231	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
232	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
233	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
234	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
235	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
236	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
237	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
238	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
239	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
240	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
241	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
242	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
243	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
244	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
245	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
246	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
247	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
248	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
249	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
250	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
251	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
252	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
253	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
254	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
255	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
256	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
257	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
258	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
259	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
260	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
261	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
262	Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
263	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
263a	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
264	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
265	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
266	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
267	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
267a	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
268	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
269	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör

270	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
270a	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
271	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
272	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
273	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
274	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
275	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
275a	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
276	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
277	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
278	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
279	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
280	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
281	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
282	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
283	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
284	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
285	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
285a	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
286	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
287	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
288	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
289	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
290	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
291	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
292	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
293	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
294	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
294a	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
295	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
296	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
297	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa minör
298	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
299	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
300	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
301	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
302	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
303	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
304	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
305	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
306	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör

307	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
308	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
309	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
310	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
311	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
312	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
313	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
314	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
314a	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
315	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
316	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
316a	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
317	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
318	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
319	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
320	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
321	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
322	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
323	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
324	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
325	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
326	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
327	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
328	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
329	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
330	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
331	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
332	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
333	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
334	Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
335	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
335a	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
336	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
337	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
338	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
339	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
340	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
341	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
342	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
343	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
344	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
345	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör

346	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
347	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
348	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
349	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
350	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
351	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
352	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
353	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
792	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
354	Keman, Yaylı Çalgılar	La minör
355	Keman, Yaylı Çalgılar	La minör
356	Keman, Yaylı Çalgılar	La minör
357	Keman, Yaylı Çalgılar	La minör
358	Keman, Yaylı Çalgılar	La minör
359	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
360	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
361	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
362	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
363	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
364	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
364a	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
365	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
366	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
367	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
368	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
369	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
370	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
371	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
372	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
372a	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
373	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
374	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
375	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
376	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
377	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
378	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
379	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
380	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
381	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
382	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
383	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
383a	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör

790	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
384	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
385	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
386	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
387	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
388	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
389	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
390	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
391	Keman, Yaylı Çalgılar	Si minör
742	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
743	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa minör
744	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
745	Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
752	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
761	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
762	Keman, Yaylı Çalgılar	Mi majör
763	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
768	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
769	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
770	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
771	Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
772	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
773	Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
813	Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
817	Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
818	Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
581	Keman, Çiftli yaylı orkestra	Do majör
582	Keman, Çiftli yaylı orkestra	Re majör
583	Keman, Çiftli yaylı orkestra	Sib majör
793	Keman, Çiftli yaylı orkestra	Do majör
546	Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	La majör
544	Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Fa majör
547	Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sib majör
814	Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol majör
561	Keman, 2 Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do majör
543	Keman, Obua, Yaylı Çalgılar	Fa majör
548	Keman, Obua, Yaylı Çalgılar	Sib majör
576	Keman, Obua, 2 Barok Flüt, 2 Obua, Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol minör
579	Keman, Obua, chalumeau (klarinetin atası), 3 Viole all'inglese, Yaylı Çalgılar	Sib majör
563	Keman, 2 Obua, Yaylı Çalgılar	Re majör

569	Keman, 2 Obua, 2 Korno, Fagot, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Fa majör
568	Keman, 2 Obua, 2 Korno, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
571	Keman, 2 Obua, 2 Korno, Viyolonsel, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
562	Keman, 2 Obua, 2 Korno, Yaylı Çalgılar	Re majör
562a	Keman, 2 Obua, 2 Korno, Timpani, Yaylı Çalgılar	Re majör
577	Keman, 2 Obua, 2 Barok Flüt, Fagot, Yaylı Çalgılar	Sol minör
541	Keman, Organ, Yaylı Çalgılar	Re minör
542	Keman, Organ, Yaylı Çalgılar	Fa majör
766	Keman, Organ, Yaylı Çalgılar	Do minör
767	Keman, Organ, Yaylı Çalgılar	Fa majör
774	Keman, Organ, Yaylı Çalgılar	Do majör
775	Keman, Organ, Yaylı Çalgılar	Fa majör
808	Keman, Organ, Yaylı Çalgılar	Do majör
554a	Keman, Organ (veya Keman), Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do majör
554	Keman, Organ (veya Keman), Obua, Yaylı Çalgılar	Do majör
574	Keman, 2 Korno (corni da caccia), 2 Obua, Fagot, Yaylı Çalgılar	Fa majör
505	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
506	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
507	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
508	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Do majör
509	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
510	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Do minör
511	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
512	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
513	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
514	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Re minör
515	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Mib majör
516	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sol majör
517	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sol minör
518	2 Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
519	2 Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
520	2 Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
521	2 Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
522	2 Keman, Yaylı Çalgılar	La minör
523	2 Keman, Yaylı Çalgılar	La minör
524	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör

525	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
526	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
527	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
528	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
529	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
530	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
764	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
765	2 Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
565	2 Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Re minör
578	2 Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol minör
578a	2 Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol minör
564	2 Keman, 2 Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Re majör
575	2 Keman, 2 Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Sol majör
557	2 Keman, 2 Obua veya Fagot, 2 Barok Flüt, Yaylı Çalgılar	Do majör
564a	2 Keman, 2 Obua, Fagot, Yaylı Çalgılar	Re majör
584	2 Keman, 2 Organ, Çiftli yaylı orkestra	Fa majör
566	2 Keman, 2 Barok Flüt, 2 Obua, Fagot, Yaylı Çalgılar	Re minör
558	2 Keman (tromba marina), 2 Barok Flüt, 2 Trompet, 2 Mandolin, 2 chalumeaux (klarinetin atası), 2 theorboes (telli bir çalgı), Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Do majör
551	3 Keman, Yaylı Çalgılar	Fa majör
90	Flüt, Obua, Keman, Fagot	Re majör
90a	Flüt, Obua, Keman, Fagot	Re majör
90b	3 Keman, Viyolonsel	Re majör
555	3 Keman, Obua, 2 Barok Flüt, 2 viole all'inglese, chalumeau, 2 Viyolonsel, 2 Harpsikord, 2 Trompet, Yaylı Çalgılar	Do majör
549	4 Keman, Yaylı Çalgılar	Re majör
550	4 Keman, Yaylı Çalgılar	Mi minör
553	4 Keman, Yaylı Çalgılar	Sib majör
552	2 Keman, Yaylı Çalgılar	La majör
567	4 Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Fa majör
580	4 Keman, Viyolonsel, Yaylı Çalgılar	Si minör
585	4 Keman, 4 Barok Flüt, 3 Viyolonsel, Organ, Çiftli yaylı orkestra	La majör