

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANTONIO VIVALDI'NİN
OP. 8 NO. 12 DO MAJÖR VE
TOMASO ALBINONI'NİN OP. 9 NO. 2 RE MİNÖR
OBUA KONÇERTOLARININ MÜZİKAL
ANALİZLERİ

Volkan IŞILAY
2501150926

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Çağrı ÇOLAKOĞLU

İSTANBUL, 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : VOLKAN İŞILAY Numarası : 2501150926
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI / YÜKSEK LİSANS Danışmanı : YRD. DOÇ. ÇAĞRI ÇOLAKOĞLU
Tez Savunma Tarihi : 10.01.2018 Saati : 11.00
Tez Başlığı : ANTONIO VIVALDI'NIN OP.8 NO.12 DO MAJÖR VE TOMASO ALBINONI'NİN OP.9 NO.2 RE MİNÖR OBUA KONÇERTOLARININ MÜZİKAL ANALİZLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. JÜLİDE GÜNDÜZ		Kabul
2- YRD. DOÇ. ÇAĞRI ÇOLAKOĞLU		Kabul
3- YRD. DOÇ. DİLARA GÖZDE ARAZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. BAŞAK ERSÖZ		
2- DOÇ. NİHAN ATALAY		

ÖZ

ANTONIO VIVALDI'NİN OP.8 NO.12 DO MAJÖR VE TOMASO ALBINONI'NİN OP. 9 NO. 2 RE MİNÖR OBUA KONÇERTOLARININ MÜZİKAL ANALİZLERİ

Volkan Işılay

Bu tezde Venedikli besteciler Antonio Vivaldi'nin Op.8 No.12 Do Majör ve Tomaso Albinoni'nin Op.9 No.2 Re minör obua konçertolarının müzikal analizleri yapılmıştır. Venedik'in çalgısal müzik gelişimindeki tarihsel rolü incelenmiş ve Ortaçağ'dan Barok Dönem'e nasıl müzik merkezi haline geldiği anlatılmıştır. Barok obuanın shawmdan evrilmesi, Barok Dönem'de nasıl kullanıldığı, nasıl solo enstrüman niteliği kazandığı incelenmiştir. Venedikli iki bestecinin aynı ekolden gelmelerine karşın obua konçertolarında kullandıkları yapının birbirlerinden nasıl ayrıldığı partisyonlar üzerinden tespit edilerek, Vivaldi ve Albinoni farklılığı ortaya konulmuştur. Her iki bestecinin obua çalgısına yaklaşımları, homofoni ve kontrpuan tercihleri ele alınarak irdelenmiştir. Vivaldi'nin homofonik üslubu benimseyerek obuaya teknik olarak daha zorlayıcı, sürekli bas ile baş başa bırakan sololar yazdığı gözlemlenmiştir. Albinoni'nin ise kontrpuan yapısını benimseyerek yaylılar ile daha çok ilişki içinde olan obua soloları yazdığı ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Vivaldi, Albinoni, Obua, Konçerto, Barok Müzik

ABSTRACT

MUSICAL ANALYSIS OF ANTONIO VIVALDI'S OP.8 NO.12 C MAJOR AND TOMASO ALBINONI'S OP.9 NO.2 D MINOR OBOE CONCERTOS

Volkan Işılay

In this thesis Venetian composers Antonio Vivaldi's Op.8 No.12 C Major and Tomaso Albinoni's Op.9 No.2 D minor oboe concertos' musical analyses have been made. Venice's historical role in the development of instrumental music and from Middle Ages to Baroque Period how it became center of music be examined. The Baroque oboe's transformation from shawm, utilization of the Baroque oboe in Baroque Period and how it gained solo instrument identity have been researched. Even though two Venetian composers derived from same ecole how they seperated in terms of their oboe concertos' structure has been examined thus differentiation of Vivaldi and Albinoni is revealed. Both composers' approach to oboe is probed with handling their preference of homophony and counterpoint. It is revealed that by adopting homophonic style, Vivaldi composed more compeller solos for solo oboe and left it alone with basso continuo. On the other hand it is explained that by adopting counterpoint structure, Albinoni composed more related oboe solos with strings.

Key Words: Vivaldi, Albinoni, Oboe, Concerto, Baroque Music

ÖNSÖZ

Bu tezde, Antonio Vivaldi'nin Op.8 No.12 Do Majör ve Tomaso Albinoni'nin Op.9 No.2 Re minör obua konçertolarının müzikal analizleri yapılarak, çağdaş olan iki Venedikli bestecinin müzikal farklarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Barok dönem konçerto formunun en önemli iki ismi Vivaldi ve Albinoni'nin, homofoni ve kontrpuan tercihiyle birbirlerinden ayrıldıkları açıklanmaya çalışılmıştır. Soloları bestelerken teknik açıdan farklı yollar seçen iki bestecinin, solo obua icrasına kendi özgün tarzlarını nasıl yansıttıkları incelenmiştir.

Venedik'in Ortaçağ'dan Barok Dönem'e nasıl müzik merkezi haline geldiği irdelenerek, Venedik ekolünün bu iki besteciye sunduğu sanatsal atmosferin bir tesadüf olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır. Venedik, klasik batı müziği açısından büyük bir tarihsel öneme sahiptir. Bu dar kanallardan oluşan ticaret şehri, Ortaçağ'dan bu yana biriktirdiği kültürel altyapı ile opera ve çalgısal müziğin merkezi haline gelmiştir. Barok dönemde öne çıkan konçerto formunun da en çok icra edildiği şehirlerden bir tanesi olmuştur. Tezde analiz edilecek iki bestecinin aynı şehirde doğmuş olmaları buranın önemini daha da arttırmaktadır. Bu sebeple konçerto analizlerinden önce Venedik ve çalgısal müzik ilişkisi ortaya konularak, iki besteciye yaratan şehrin nasıl bir müzikal temelin üzerinde yükseldiği ana hatlarıyla anlatılmaya çalışılmıştır.

Çocukluğumdan bu zamana kadar, konservatuvarda bana obua eğitimi vermiş olan, enstrümanımı sevdiren ve sanatsal birikimini bana aktararak Barok Müzik'e tutkuyla bağlanmama vesile olan kıymetli hocam Levent Çolak'a, bu çalışma vasıtasıyla teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul, 2018

Volkan Işılay

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
PARTİSYONLAR LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ	x
GÖRSELLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
TERİMLER SÖZLÜĞÜ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM ORTAÇAĞ'DA MÜZİK VE VENEDİK

1.1 Monofonik Vokal Müziğin Yükselişi	5
1.2 Çalgının Vokallere Eşlik Amacıyla Kullanımı	6

İKİNCİ BÖLÜM RÖNESANS

2.1 Fransa'daki Müzikal Birikimin İtalya'ya Yayılması	10
2.2 İtalyan Etkisinin Yükselmesi ve Çalgıya Önem Verilmesi	12
2.2.1 Müziğin Dönüm Noktası Venedik	14
2.3 Shawmdan Obuaya Dönüşüm	17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM

3.1 Barok Müzik.....	21
3.1 Obuanın Barok Dönem’de Kullanımı	23
3.2 Obuanın İtalya’da Yayılması.....	26
3.3 Konçerto Formu	27
3.4 Antonio Vivaldi ve Müzikal Tarzı	28
3.4 Tomaso Albinoni ve Müzikal Tarzı	33

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANTONIO VIVALDI’NİN OP.8 NO.12 OBUA KONÇERTOSU’NUN

ANALİZİ

4.1 Birinci Bölüm: Allegro.....	36
4.2 İkinci Bölüm: Largo	50
4.3 Üçüncü Bölüm: Allegro	52

BEŞİNCİ BÖLÜM

TOMASO ALBINONI’NİN OP.9 NO.2 OBUA KONÇERTOSU’NUN

ANALİZİ

5.1 Birinci Bölüm: Allegro e non Presto	63
5.2 İkinci Bölüm: Adagio	75
5.3 Üçüncü Bölüm: Allegro	80
SONUÇ	89
KAYNAKÇA	92
EKLER	95

PARTİSYONLAR LİSTESİ

PARTİSYON 4.1	36
PARTİSYON 4.2	37
PARTİSYON 4.3	38
PARTİSYON 4.4	39
PARTİSYON 4.5	39
PARTİSYON 4.6	40
PARTİSYON 4.7	41
PARTİSYON 4.8	42
PARTİSYON 4.9	43
PARTİSYON 4.10	44
PARTİSYON 4.11	45
PARTİSYON 4.12	46
PARTİSYON 4.13	47
PARTİSYON 4.14	47
PARTİSYON 4.15	48
PARTİSYON 4.16	48
PARTİSYON 4.17	49
PARTİSYON 4.18	50
PARTİSYON 4.19	51
PARTİSYON 4.20	52
PARTİSYON 4.21	53
PARTİSYON 4.22	54
PARTİSYON 4.23	54
PARTİSYON 4.24	55
PARTİSYON 4.25	56
PARTİSYON 4.26	57
PARTİSYON 4.27	58
PARTİSYON 4.28	59
PARTİSYON 4.29	60

PARTİSYON 4.30	61
PARTİSYON 4.31	62
PARTİSYON 5.1	63
PARTİSYON 5.2	64
PARTİSYON 5.3	65
PARTİSYON 5.4	66
PARTİSYON 5.5	67
PARTİSYON 5.6	68
PARTİSYON 5.7	69
PARTİSYON 5.8	70
PARTİSYON 5.9	71
PARTİSYON 5.10	72
PARTİSYON 5.11	73
PARTİSYON 5.12	74
PARTİSYON 5.13	75
PARTİSYON 5.14	76
PARTİSYON 5.15	77
PARTİSYON 5.16	78
PARTİSYON 5.17	79
PARTİSYON 5.18	80
PARTİSYON 5.19	81
PARTİSYON 5.20	82
PARTİSYON 5.21	83
PARTİSYON 5.22	84
PARTİSYON 5.23	85
PARTİSYON 5.24	86
PARTİSYON 5.25	87
PARTİSYON 5.26	88

TABLÖLAR LİSTESİ

TABLO 3.1.....	24
----------------	----



GÖRSELLER LİSTESİ

GÖRSEL 1	94
GÖRSEL 2-3.....	95
GÖRSEL 4-5.....	96



KISALTMALAR LİSTESİ

bkz. : bakınız

sf. : sayfa

op.: Opus

vb.: ve benzeri



TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Adagio: Derin bir rahatlık içinde, yavaş

Allegro: Çabuk

Allegro e non Presto: Çok hızlı olmayan çabuklukta

Diyatonik hareket: İçinde bulunulan minör ya da majör tonun seslerinde bir değişiklik yapmadan ardı ardına derecelerinin inici ya da çıkıcı olarak motiflerle duyurulması.

Gregoryen ilahi: Ortaçağ'da Roma Katolik Kilisesi'nde ortaya çıkan tek sesli vokal müzik türü.

Grupetto: Küçük nota grubu. Üç dört notadan oluşan ses kümesi.¹

Heterofoni: Aynı ezginin farklı melodik varyasyonlarının aynı anda icra edilmesi.

Homofoni: Polifonik müziğin aksine öncelik olarak akorları temel alan dikey çok sesli müzikal yapıya verilen ad. Bu yapıda en üst partide baskın olarak öne çıkan bir melodi vardır ve diğer partiler bu melodiye eşlik görevindedirler.

Kontrpuan: Farklı melodik çizgilerin aynı zamanda icra edilmesine dayanan çok sesli, polifonik, yatay müzikal yapıya verilen ad. Homofonik yapının aksine burada melodi temel alınır.

Kromatik hareket: Yarım seslerin ardı ardına gelmesi ile oluşturulan inici veya çıkıcı hareket.

Largo: Çok ağır

¹ Murat Özden Uluç, **Müzik Sözlüğü**, Ankara, 2006. s. 125.

Monofonik: Tek sesli müzik

Mordan: Dokunma. Bir ezgi süslemesi. Duyurulan ilk sesin bir üst veya altına dokunarak kendisine dönmek.²

Melismatik: Vokal müzikte tek bir hecenin birden fazla nota ile söylenmesi.

Obligato: 18. yüzyıl opera eserlerinde vokale eşlik eden, -solo vokale kıyasla- ikincil derecede öneme sahip olan solo çalgı pasajı.

Polifoni: Aynı anda akan iki farklı melodinin uyumlu icrasına dayanan müzikal yapı.

Ritornello: Barok dönem konçerto grosso ve konçerto formlarında orkestranın duyurduğu ve bölüm boyunca belirli yerlerde tekrar eden ezgiye verilen addır. Tutti olarak orkestra tarafından duyurulan bu tema “nakarat” görevi görmektedir. Birçok konçertoda solist, ritornello bölümünü aynen tekrar ederek solosuna başlar. Ritornello melodisi modülasyona uğrayarak bölüm içinde farklı tonlarda da tekrar edilir.

Silabik: Vokal müzikte her heceye bir nota düşmesi.

Tril: Bir notayla tam veya yarım ton üstündeki notayı birbiri ardına ve titretircesine çalarak uygulanan teknik.³

Takdim akoru: Tonun bir derecesini kısa süreliğine takdim eden (sunan) akor.

nison: Ses birliği. Tek sesli.⁴

² A.e., s. 146

³ A.e., s. 183.

⁴ Murat zden Uluç, **Müzik Sözlüğü**, s.186.

GİRİŞ

Barok dönemde ortaya çıkan konçerto stiline en önemli temsilcilerinden olan Antonio Vivaldi ve Tomaso Albinoni, bu alanda etkili ve özgün eserler bestelemişlerdir. İki besteci, İtalyan Barok müziğinin ağırlıklı olarak yaylı çalgılara yöneldiği bir dönemde, obuanın teknik özelliklerini konçertolarına çok iyi aktararak, obuanın solo enstrüman kimliğini güçlendirmişlerdir. Venedik doğumlu iki besteci aynı müzikal gelenekten gelmelerine rağmen, obua konçertolarında kendilerine has bir üslup belirlemişler ve birbirlerini taklit etmemişlerdir.

Obua her ne kadar Fransa'da gelişmeye başlamışsa da, solo çalgı kimliğini Handel, Telemann, Marcello, Vivaldi ve Albinoni gibi bestecilerin elinde kazanmıştır. Bu durum dikkatleri Alman ve İtalyan ekolünün üzerine çekmiştir. İlk obua konçertoları resmi olarak Handel ve Telemann tarafından yazılmış olsa da Venedik o dönemin ticaret ve sanat merkezi olduğu için ayrı bir değer kazanmıştır. Dünyanın dört bir yanından bu şehre gelen burjuvalar ve asiller Venedik efsanesini canlı olarak görmek için birbirleriyle yarışmaktadırlar.

Bu tezde, iki bestecinin solo enstrümana yaklaşımları, konçertolarının formları, armonik yapıları ve orkestrayı kullanma tarzları (sürekli bas partisinin kullanış biçimi vb.) analiz edilerek, obua konçertolarında Vivaldi ve Albinoni farklılığının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Ortaçağ'dan Barok Dönem'e müzikal birikimin Antonio Vivaldi ve Tomaso Albinoni'nin yaşadığı Venedik'e nasıl yayıldığı, sürekli bas mantığının Ortaçağ'dan Barok Dönem'e nasıl şekillendiği, çalgısal müziğin vokal müzik ile ilişkisi ve Venedik'in tarihsel süreç içerisinde Avrupa'nın müzik merkezi haline geliş süreci incelendikten sonra, Vivaldi'nin Op. 8 No. 12 Do Majör ve Tomaso Albinoni'nin Op. 9 No. 2 Re minör obua konçertoları partiyonlar üzerinden analiz edilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ'DA MÜZİK VE VENEDİK

476 yılında Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla ortaya çıkan otorite boşluğuyla, Avrupa adeta bir buhran içine girmiştir. Bu otorite boşluğunu, siyasi ve ekonomik hegemonyayı elinde tutan kilise/ruhban sınıfı doldurmuştur. Ortaçağ her ne kadar bin yıl süren bir karanlık dönem olarak adlandırılrsa da bu tanımlama müzik için kesinlikle doğru değildir. Çünkü papalık ve diğer kilise mensupları, müziğin büyümlü etkisini, insanları dine bağı tutmak için manevi bir araç olarak kullanmışlardır. Bu sebeple müzik hız kesmeden gelişimini sürdürmeye devam etti. Bu müzikal gelişim vokal müzikte hızlı, çalgısal müzikte biraz daha ağır işledi. Bunun sebebi kökenleri Ortadoğu'ya ve Mısır'a dayanan "Çilecilik" kültürüydü.¹ Ruhban sınıfına göre dünyevi olan her şey ile bağlar koparılmalı ve insanoğlu çile çekmeliydi. Bedensel hazlar, eğlence, dans ve buna benzer şeyler Ortaçağ için şeytani olgulardı. Çalgıyı haz alma ile ilişkilendiren kiliseye göre, eğlendiren bu enstrümanlar kiliseden uzak tutulmalıydı. Çilecilik felsefesi Orta Çağ Avrupası'nın temel anlayışını oluşturan bir kavram oldu. İnsanoğlu doğduğu andan itibaren umutsuz ve günaha batmış bir varlık olarak yorumlandı. İnsanın affedilmesi dahi çok zor bir ihtimal olarak görüldü. Bu karamsarlık içeren çilecilik anlayışı çalgıları bir müddet kiliseden uzak tuttu. Çünkü o dönemde çalgılar halk şarkılarında aktif şekilde kullanılıyordu. İnsanlar bu şarkıları söyleyip dans etmeyi çok seviyordu. Ruhban sınıfına göre, çalgılar cennet bahçesindeki yasak elmayı yemeye teşvik eden tehlikeli şeylerdi bu sebeple. Müzik, kilisenin buyruğuna giren Ortaçağ Avrupası'nda, yeryüzü zevklerini çağrıştırdığı gerekçesiyle bin yılı aşkın bir süre insanları çalgılardan uzaklaştırıldı. Ama kilise insan sesini en kutsal çalgı saydığından, bu süreçte insan sesinin kullanımı çarpıcı gelişmeler de gösterdi. Öte yandan dünyevi kurallara bağı müzik, halk arasında içten içe yaygınlaştı. Gezgin

¹ Charles Freeman **MISIR , YUNAN VE ROMA**, Çeviren: Suat Kemal Angı, Ankara, 2003, , s. 590

ozanlar dindışı ezgi ve şarkıları yöreden yöreye, kentten kente taşıdılar.²

Çilecilik felsefesi, çalgısal müziğin ilerleyişinin önünde engel olurken, vokal müziğe teşvik edici bir katkı yaptı. İnsanoğlunun bu kötü talihi, insan sesi ve melodi ile anlatılabilirdi. Başlarda sadece erkeklerden oluşan topluluklar kutsal metinleri monofonik bir şekilde, müzikle ifade ettiler. Zamanla Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Alleluia ve buna benzer ayinler müzikal bir ritüel halini aldı. “Tanrı’ya şükür” anlamına gelen İbranice Alleluia zamanla Hallelujah olarak anıldı. Barok Dönem’de yazılacak olan birçok dini eserin temelleri Ortaçağ’da çoktan atılmıştı bile.³ Nota yazım tekniklerinin gelişmesi de bu çağda gerçekleşti. Ritmik modların gelişimi ile notaların kağıt üstüne aktarımı Ortaçağ’da başlayan bir süreç oldu. Vokal müzikteki prozodi unsurunun temel kuralları, hecelerin müzik ile olan ilişkisi de yine bu dönemde ortaya çıktı. Monofonik müziğin polifonik yapıya evrilmesi bu zamanda gerçekleşmeye başladı. Bu gelişimin en önemli noktalarından biri de papalığın merkezi Roma oldu.

Müzik gelişiminin en önemli noktalarından biri olarak kabul edilen Venedik’in kültürel temelleri ise 1095-1272 yılları arasında yapılan Haçlı Seferleri esnasında oluştu. Barok Dönem’de operanın ve çalgısal müziğin merkezi haline gelecek olan bu şehir, Doğu coğrafyasına yapılan seferlere öncülük eden bir merkez oldu. Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasıyla uzun süre merkezi otorite sorunları yaşayan Venedik, iç güvenliğini sağlar sağlamaz Müslüman dünyasına yapılan seferlerde deniz gücüyle ön plana çıktı. Venedik’in gücü o kadar fazlaydı ki, siyasi etki olarak Haçlı Seferleri esnasında gerilemekte olan Bizans İmparatorluğu’nun önüne geçmiş durumdaydı. 12. yüzyılda Arap Yarımadası’nda Akka, Kudüs ve Bağdat gibi yerlerde ekonomik imtiyazlar hatta küçük özerk sınırlar elde etmiş olan Venedik, ticaret dünyasının baş aktörüydü. 11. yüzyılda ilk yapılan Haçlı Seferleri esnasında Kudüs’de özerk bir Latin Krallığı kuran Hristiyan kuvvetleri Venedik’e bölgesel

² Evren Yıldız, “ORTAÇAĞ’DA MÜZİK VE TOPLUM”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı: 3, 2003, s. 41.

³ Örnek vermek gerekirse Antonio Vivaldi’nin Gloria eseri (RV588) ve özellikle Handel’in Mesih Oratoryosu’nun Hallelujah bölümü bugün herkesçe tanınan eserler haline gelmiştir.

imtiyazlar sunmuşlardı.⁴ Yani bu deniz ticareti ve savaşları ile etkisini gösteren güç, Mısır, Suriye, Filistin gibi bölgelerde koloni güçler yarattı. 1272 yılında yapılan Dördüncü Haçlı Seferi'ne kadar en etkili güçlerden biri olan Venedik'in, Doğu medeniyetinde çalınan çalgıların Batı'ya erişmesinde köprü görevi gördüğü düşünülebilir. Venedikli tüccarların, zurna, ut ve buna benzer telli ve nefesli çalgıları Venedik'e getirerek şehirde müzik merakının canlanmasına yol açma ihtimalleri yüksektir. Bu gelişmeler ışığında Ortaçağ ve Venedik değerlendirildiği zaman, müzikte Venedik etkisinin bir tesadüf olmadığı söylenebilir. Venedikli tüccarlar 11. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar Doğu ülkeleri ve Avrupa arasında köprü görevi görerek kültürel alışverişi sağlamışlardır. Venedik ve Doğu arasındaki ticari ilişkinin şehrin kültürünü etkilemiş olduğu görülür⁵.

Fransa'da Gotik Çağ ile yükselişe geçmeye başlayacak olan polifonik ve çalgısal müziğin tohumları işte bu seferlerde atıldı. Doğu dünyasından Avrupa'ya getirilen çalgılar enstrüman çeşitliliğini arttırdı.⁶ Haçlı Seferleri ile Doğu medeniyetinin kültür sanat birikimi Avrupa'ya doğru akarak, Antik Yunan kültürünün de buraya sürüklenmesine sebep oldu. Yani bu devinim, Ortaçağ'dan sonra yeniden doğuş olarak adlandırılacak Rönesans'ın da temelini teşkil etti. Özellikle Venedik gibi Ortaçağ kentleri, çok çeşitli müzik türlerinin birbirlerini zenginleştirecek şekilde bir araya gelebilmelerine olanak sağlayan toplanma merkezleri oldu. Köylüler kendi yerel çalgılarını, şarkı ve oyunlarını beraberinde getirmişti. Bundan başka, kilise ustalarının, katedraller için besteledikleri monofonik vokal eserlerini dinleme olanağı da vardı. Kent sanatçılarının ve orta sınıfın bağımsız bir müzik sanatı geliştirdi.⁷

Ortaçağ'da her ne kadar çalgısal müziğe olan merakın tohumları atılmış olsa da baskın olan tür tek sesli vokal müziğiydi. Çok sesli müziğin başlangıç noktası olan dini vokal eserleri dönemin rahipleri tarafından bestelendi. Venedik'deki San Marco Katedrali'nde de, Roma'da da çok sesli müziğin ilk aşaması, din adamları tarafından

⁴ Kenneth M. Setton, Norman P. Zacour, Harry W. Hazard, **A History of the Crusades: The Impact of the Crusades on the Near East**, Londra, 1985, s.390.

⁵ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.28.

⁶ Ut ve zurna gibi çalgılar Avrupa'da lut ve shawmın ataları olarak değerlendirilir.

⁷ Evren Yıldız, "ORTAÇAĞ'DA MÜZİK VE TOPLUM", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, s. 44.

bestelenen dini metin içeren eserler oldu. Bu sebeple Venedik’de tek sesli vokal müzikten, çalgısal ve çok sesli yapıya nasıl geçildiğini anlamak açısından, monofonik müziğin özelliklerine değinmek yarar sağlayacaktır.

1.1 Monofonik Vokal Müziğin Yükselişi

Ortaçağ’da icra edilen ayin müziklerinin temeli, papalık yapan 1. Gregorius (590-604) ve 2. Gregorius (715-731) tarafından bir takım kurallara oturtuldu. Bu sebepten dolayı kilise ayinlerinde kullanılan yapı Gregoryen olarak adlandırıldı. Gregoryen ezgilerin temel özelliklerinden bazıları şunlardır:

- 1) Monofonik yapıdadır. Enstrüman eşliği söz konusu değildir.
- 2) Amaç daha çok metnin anlamını duyurmaktır.

Vokal müzik yapısını büyük ölçüde etkileyen gregoryen ezgiler, Rönesan’dan itibaren gelişme gösterecek olan opera kurallarının temelini teşkil etti. Çünkü prozodi yapısı gregoryen ezgilerle başlayan bir süreç oldu. Hecelerin her birine nota gelecek şekilde paylaştırılan silabik (bkz: xi) yapı ile Barok Dönem’de sıklıkla kullanılacak olan melismatik (bkz: xi) yapı (bir hece üzerinde süslü ezgilerin icra edilmesi) gregoryen ezgilerde kendini gösterdi¹ Bu iki farklı üslup sonraki dönemlerde çalgısal müziği de etkileyen faktörlerden biri oldu. Çünkü 17. yüzyılda ortaya çıkacak olan süslü Barok üslubunun temeli, gregoryen ezgilerle başlayan melismatik yapıya dayanmış oldu. Müziğin sade veya daha süslü olma farklılığının daha bu dönemde silabik ve melismatik terimleriyle teknik olarak gün yüzüne çıkmış olduğu yorumu yapılabilir.

Metnin dini içeriğine çok önem verildiğinden dolayı, enstrümanların eşlik görevinde kullanılması söz konusu değildi. Çalgıların önem kazanmaya başlaması Rönesans’da gerçekleşecekti. Vokal müzik çalgısal müzikle kıyaslanacak olursa uzun bir süre ön planda tutuldu. Feodal yerel yönetimlerin egemenlik mücadelesi ise İtalya’daki huzur ortamını yok etmişti. İtalyan şehir cumhuriyetleri bu dönemde

¹ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, s. 18-19.

İtalya topraklarında birbirleriyle savaş halinde oldukları için, sanatın rahat bir şekilde aşama kaydetmesi mümkün olmamış olabilir. Sanat ortamı, Fransa'daki yönetim sisteminin İtalya'ya nazaran daha merkezi bir yapıya sahip olmasından dolayı Orta Avrupa'da daha elverişliydi. İtalyan sanatının yükselişi Rönesans'a doğru başlayacaktı.

1.2 Çalgının Vokallere Eşlik Amacıyla Kullanımı

Monofonik müziğin çok sesli yapıya evrilmesi Geç Ortaçağ ya da Gotik Dönem olarak adlandırılabilir zaman diliminde gerçekleşti. Mimarideki keskin ve süslü üslup müziğe de etki etti. Kiliseleri görkemli ve yüce mabetler olarak gösterme arzusu, sanat alanındaki değişimlere de kapı açtı. Ruhban sınıfı, dini metinlerdeki sözlerin ikinci plana atılmaması şartıyla melodide daha fazla süse ve eşliğe müsaade etti. Bu süreç ilerleyen zamanlarda vokale çalgı eşliğinin girmesine sebep oldu. Klasik batı müziğinde çokseslilik yine vokal yapı üzerinden başladı. Kilise ayinlerinde icra edilen Gregoryen ezgiler bir dönüşüm geçirerek çok sesli bir yapıya büründü. Monofonik yapıdaki dini vokal eserlerinde aynı anda söylenen melodi iki farklı partiye ayrıldı. İlk kez çok sesli vokal icrası ortaya çıkmaya başladı. Klasik Batı Müziği'ndeki bu ilk çok seslilik denemesi, tarihin akışını ciddi anlamda değiştirecek bir sürecin başlamasına sebep oldu. Dini metinlerin iki sesli vokal ile icra edilmesi fikri 11. ve 12. yüzyılda Organum türünü ortaya çıkardı. Çok sesli olan bu vokal tür, ortaçağda dini eserleri icra etmek için söylenirdi. Ana melodiye tam beşli veya dörtlü sesler eşlik ederdi¹.

Çalgının vokallere eşlik etmesi orgun kiliseye girmesiyle başlayan bir süreçti. Çalgı ve insan sesinin aynı melodiyi ünison olarak icra etme geleneği olan heterofoni dediğimiz kavram, kilise müziğinde bu şekilde ortaya çıktı. Bu dönemde halkın Ortaçağ çalgıları ile icra ettiği yerel şarkılar da vardı. Enstrümanların icrası halk şarkılarında kullanılıyordu. Yani ortaçağ insanı aslında din dışı müziği çoktan benimsemiş durumdaydı. Halk, çalgısal müzik ve yerel ezgiler ile eğlenmeyi tercih

¹ İlke Boran, Kırılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, s. 29-30

ediyordu. Bu Ortaçağ neşesine Aziz Augustinus (354-430 yılları arasında yaşamış olan Hristiyan düşünür) bir tanımlama getiriyordu: “Sözsüz sevinç çılgınlıklarının taşkınlığı”. Böylece, Ortaçağ insanları, felaketlerin şiddetlerin ve tehlikelerin ötesinde, kültürlerini sarmalayan bu müzikte unutmayı, boş vermeyi, terk etmeyi yaşarlar ve eğlenirlerdi.² Buna karşın çalgılarla icra edilmeyen vokal polifonik yapının kilisede ortaya çıkması, bu husustaki araştırmalarda dini müziğin merkez alınmasını bir zorunluluk haline getirdi.

Fransa’daki Notre-Dame Katedrali çok sesli müziğin gelişiminde rol oynayan merkezlerden biriydi. 14. yüzyıl müziğini temsil eden Ars Nova kavramı burada doğdu. Bu terim, besteci ve müzik teorisyeni olan Phillipe de Vitry’nin (1291-1361) Ars Nova adlı kitabıyla ortaya çıktı. Ars Nova döneminde ritmik yapı özgürleşti³ Müzik, 14. yüzyıl öncesindeki sınırlı olan kalıplarından kurtuldu. Vokallere eşlik eden enstrümanların repertuara girmeye başlaması da bu dönemde gelişen Motet türüyle hayata geçti. Başlarda vokallere eşlik için sadece org çalgısına izin verildi. Org dışındaki çalgılara ruhban sınıfı tarafından çok mesafeli yaklaşıldı. Bu tür, kilise dışına çıktıkça evrildi. İngiliz John Dunstable (1390-1453) gibi bestecilerin motetlerinde çalgı eşliğine yer vermesi bu gelişmenin bir sonucu oldu.

“Motet’in gelişim süreci içinde tek bir notasının bile değiştirilmediği bu Gregoryen ezginin bulunduğu alt parti, cantus firmus olarak adlandırılmaya başlandı..._Motet, kilise bağlamından iyice uzaklaşmış- ve gün geçtikçe de uzaklaşan- bir biçim olduğundan, cantus firmus partisindeki Gregoryen ezgisindeki dini içerikli sözleri söylemenin de bir anlamı kalmamıştı. Bu nedenle. 13. Yüzyılın sonlarında, motetlerin dindışı sözler içeren yalnız üst partileri vokal olarak seslendiriliyor, cantus firmus partiside ise artık çalgı eşliğiyle icra ediliyordu.”⁴

Barok dönemde ortaya çıkacak olan solo ve sürekli bas ilişkisinin temel mantığı bu gelenek üzerinden şekillenmeye başladı. Cantus firmus’un alt parti görevi, Barok Dönem’de sürekli basın ana melodiye durmaksızın eşlik etmesiyle benzerlik göstermektedir.

² Jacques Le Goff, **Ortaçağ Batı Uygarlığı**, Ankara, Doğubatı Yayınları, 2017, s. 399.

³ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, s. 40.

⁴ A.e.s. 36.

Ortaçağ'da, nefesli, telli ve vürmalı sazlar halk arasında oldukça yaygındı. Arp, flüt, trompet, lavta ve davul gibi çalgılar kilise dışında benimsenmişti. Kemanın atası olan vielle (Rönesans'da viyol olarak anılacak çalgı) bu dönemde icra ediliyordu. Obuanın atası olarak tanımlanan çift kamışlı shawm da Ortaçağ'da ortaya çıktı. Pirouette denilen daha geniş ve sert yapıdaki bir ağızlık ile çalınıyordu⁵. Shawm, Avrupa'ya 11. ve 13. yüzyıllar arasında Doğu'ya yapılan Haçlı seferleri ile geldi. Yapısı bu sebeple zurna ile benzerlik gösterir. Shawm gibi Haçlı Seferleri ile Batı Müziği'ne giren bir diğer çalgı da luttur. Onun yapısı ut ile benzerlik gösterir.

Kilise müziğinde vokallere ilk eşlik eden çalgı orgdu. Orgun kökeni ise Antik Çağ'a kadar uzanır. Bunu göz önüne alacak olursak, aslında çalgısal müzik tarihinin de vokal müzik kadar eskiye gittiğini anlarız. Mitoloji efsanelerinde güneş ve şiiir tanrısı Apollon lir çalar. Savaş tanrısı Athena flütü icat etmiştir. Apollon ile düo müsabakası yapan çoban Marsyas ise çift kamışlı bir enstrüman olan aulosu icra eder. Bunlara karşın, vokal müziğin baskın olarak ön plana çıkmasının sebebi, Ortaçağ'da kilisenin insan sesini kutsal ve eşsiz olarak yorumlaması olmuştur. Çalgıların, dini metinlerin önüne geçmesi istenmemiştir. Rönesans ile beraber Antik Yunan kaynaklarına dönüş başlayınca, çalgısal müziğe verilen önem de bir anda artmıştır.

Ortaçağ'da, kilisenin mesafeli duruşuna rağmen gelişim gösteren enstrümanlar, Rönesans Dönemi çalgısal müziğinin temelini teşkil ettiler. Recorder (blokflüt), lut, klavsen, shawm, viyol gibi enstrümanların teknik gelişimi daha çok kilise dışında halk arasında gerçekleşti. Çalgı müziğinin halk arasında ne kadar sevildiğinin en büyük göstergesi bu dönemde yaşamış olan *Troubadour* olmuştur. Feodal beylerin şatolarına gidip halk şarkılarını icra eden bu gezgin müzisyenler, Ortaçağ'ın en renkli figürlerindendi. Eski çizimlerde ellerinde bugünkü kemanın atası fiddle ile betimlenirler. Gördükleri her şeyi müzikle anlatan bu müzisyenler Anadolu kültüründeki ozanlar ile benzerlik gösterirler.

⁵ Bruce Haynes, **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, Oxford, Oxford University Press, 2007, s. 12.

İKİNCİ BÖLÜM

RÖNESANS

Rönesans, 14. ve 15. yüzyılda sanatın uyandığı, Antik Yunan ve Doğu medeniyetine ait kaynakların tercüme edilip okunduğu uyanış dönemine verilen addır. Zaten kelime manası olarak da yeniden doğuş manasına gelir. Leonardo Da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1569), Montaigne (1533-1592) , Kopernik (1473-1543) gibi sanat, edebiyat ve bilim tarihine geçen isimler bu dönemde yaşamışlardır. Rönesans'ın temel düşüncesi insana değer vermesidir. Ortaçağdaki çilecilik anlayışına zıt olarak kişi kaderini yaşamaya mahkûm olan biri değildir. İnsana verilen üstün faziletlerle kişi kendi kaderini kendisi şekillendirebilir. Edebiyat, mimari ve bilimde olduğu gibi müzik de insan merkezli bu felsefede gelişmeye başlamıştır.

Çok sesli müziğin Fransa'daki birikiminin İngiltere ve İtalya'ya sıçraması Ortaçağ ve Rönesans arasındaki geçiş dönemine denk geldi. Ortaçağ'ın sonlarına doğru Avrupa insanının ruhban sınıfına olan bağlılığı azalmaya başladı. Ağır vergilerle ve engizisyon cezalarıyla neredeyse bin yıllık bir baskı rejimi oluşturan kilisenin gücü eski günlerdeki gibi değildi. Ruhban sınıfının kilise aracılığıyla sahip olduğu mal varlığının da önemi azalmaya başlamıştı. Çünkü yeni sistem toprak değil, taşınabilir malvarlığı yani para merkezinde ilerliyordu. Doğu medeniyeti ile ticaret yapan tüccarlar, mal alıp satanlar burjuva sınıfı olarak tarih sahnesine çıktılar. Feodal yapının ve ekilip biçilen toprağın yerini artık ticaret ile elde edilen para alıyordu.

Avrupa toplumundaki bu radikal ekonomik dönüşümün yanında bir de feodal beyliklerin kendi aralarındaki çatışmalar vardı. İtalya şehir devletleri papa yanlısı ve imparatorluk yanlısı olarak ikiye ayrılmışlardı. Devletler arasındaki ittifaklar her gün yön değiştiriyordu. Çok sesli müziğin gelişim merkezleri olan Venedik, Floransa, Turin, Milano ve Avignon gibi şehirler işte bu kanlı çatışmanın tam ortasıydı.

2.1 Fransa'daki Müzikal Birikimin İtalya'ya Yayılması

Geç Ortaçağ'da Fransa'da ortaya çıkan Ars Nova akımı Fransa'yı bu yeni müzik biçiminin merkezi haline getirmişti. Uzun değere sahip *breve*¹ notaları bölünmüş ve hareketli ritimler kullanılmaya başlanmıştı. Bu durum da hareketli, yani dünyevi ve seküler yapıdaki eserlerin bestelenmesi manasını taşıyordu. Fransa'nın bu alandaki etkisi her ne kadar büyük olsa da İtalya kendi ulusal müzik kimliğini Fransız etkisinden kurtarmayı başardı. Müzikte yeni ritmik kalıplara kapı açan Ars Nova akımı İtalyan ve Fransız müziğinin rekabet ettiği bir kulvar görevi gördü. Floransa, Padova, Roma, Pisa ve Bologna gibi İtalyan şehirleri² İtalya'nın kendi müzik kimliğini oluşturduğu merkezler olarak öne çıktılar. Fransa ve İtalya arasındaki müzikal alışverişi sağlayan besteciler sayesinde hareketli ritmik yapı geleneği hızlıca yayıldı.

Avrupa 14. Yüzyılda Rönesans çağına doğru ilerlerken, müzikal gelişimin Fransa'dan İtalya'ya kaymasına sebep olan bir gelişme yaşandı. Papalığın gücünü daha fazla kullanmak isteyen Fransa, Fransız bir papanın Fransa'da yapılacak bir seçimle Katolik dünyasının lideri olmasını arzuluyordu. Nitekim bu amaçlarını gerçekleştirip, Papalığın merkezini çok kısa bir süreliğine de olsa Roma'dan Avignon'a taşımışlardı. İtalya'daki papalık taraftarlarının kendi papalarını seçmesiyle papalık makamında hak iddia eden iki ayrı merkez ortaya çıkmıştı. 1378–1417 arasında papalar arasındaki rekabet ve çekişme siyasal gerginliği arttırdı.³ 1417 yılından sonra Papalık merkezinin tekrar İtalya'ya kayması, müzikal gelişimin İtalyan kültürünün etkisinde ilerlemesine sebep oldu.

Fransa bu süreçten sonra ülkeye büyük bunalım yaşatacak bir savaşa girdi. 1337–1453 yılları arasında İngiltere ile yapılan Yüzyıl Savaşları iki ülkeyi de bitap düşürdü. Bu mücadelenin oldukça yıkıcı sonuçları vardı ancak bu kargaşa ortamı

¹ Birlik notanın iki katı uzunluğundaki nota değeri

² İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, s. 44.

³ A. e., s. 38.

aslında müziğe hizmet etmişti. İngiltere, Fransız müziğini etkiledi⁴. Fransa’da ilerleme kaydeden müzikal gelişim de bu savaş sayesinde çevre ülkelere yayıldı. Notre Dame birikimi ve daha özgür bir ritmik anlayışı benimseyen Ars Nova akımı İngiltere’ye sıçradı. Bu gelişme, İngiltere’deki çok sesli müziğin gelişimine de etki etti. Fransa’daki sanatsal birikim savaşla hızlı bir şekilde yayılmıştı.

Fransız ve İtalyan kültürünün kaynaşmasının da savaşlarla bir ilişkisi olabilir. Venedik ile ittifak yapan Fransa Kralı VII. Charles’ın, Napoli Krallığı’na kadar İtalya topraklarını işgal etmesi dikkat çekicidir (1495) . Daha sonra kendisine karşı oluşturulan Kutsal İttifak’a mağlup olup, İtalya’yı terk etmek zorunda kalmıştır. Bu savaşlar neticesinde kanlı da olsa zorunlu bir kültür alışverişi meydana geldiği çıkarımı yapılabilmektedir. Akdeniz’deki savaş ortamı sebebiyle Fransa’da, Notre Dame’da gelişen sanatsal birikimin İtalya’ya aktarılması mümkün olabilmektedir. İtalya topraklarındaki mücadele kesintisiz devam etmesine rağmen, müzik gelişimi hızla sürmüştür. Bu savaşlarla gerçekleşen kültürel alışveriş neticesinde, Fransa’da gelişme gösteren özgün ritim anlayışının yayılarak, çok sesli çalgısal müziğin gelişimine kapı açtığı söylenebilir.

Bizans İmparatorluğu’ndan kaçan düşünürlerin de yavaş yavaş batıya göç etmeleri söz konusu olmuştur. Doğu medeniyetinin sahip olduğu bilgiler (Antik Yunan dünyasına dair yazıtlar da bunlara dâhildir) Batı’ya doğru aktarılmaya başlanmıştır. Bu kültürel göç akımı, Türklerin 1453 yılında İstanbul’u fethetmesiyle doruk noktasına ulaşır. Rönesans ile birlikte, ortaçağ baskısının azalmasından sonra, sanat ortamı bir nebze daha özgürleşmeye başlar. Martin Luther (1486-1546) Reformasyon hareketiyle Katolik kilisesine baş kaldırır. Reform hareketi ile Protestan mezhebi ortaya çıkar. Kilise günden güne gücünü yitirir. Bu sanatçıları rahatlatan ortam müziğe de etki eder. Çok sesliliğe yönelik kendini açıkça göstermeye başlar. Dini ve seküler eser ayrımı da resmi olarak bu dönemde belirir.

⁴ A. e., s. 49.

2.2 İtalyan Etkisinin Yükselmesi ve Çalgıya Önem Verilmesi

İtalya'daki şehirler ticari ve kültürel açıdan çok hareketliydi. Yeni ortaya çıkan burjuva sınıfı ve tüccarlar hep buradaydı. Roma, Venedik ve Floransa gibi İtalyan şehirleri Rönesans akımının en etkili olduğu merkezlerdi. Floransa'ya altın çağını yaşatan banker Medici ailesi kültür ve sanat alanında olağanüstü destekler verdi. 15. ve 16. yüzyılda bu şehrin gölge yöneticileri olan Medici ailesi mensupları İtalya'nın sanat merkezi olmasına büyük katkı sağladılar. Floransa, özellikle Muhteşem Lorenzo olarak anılan Lorenzo de Medici (1449-1492) döneminde kültür sanat gelişiminin doruk noktasına çıktı. Venedik ise Ortaçağ'dan beri sahip olduğu ticaret üstünlüğüyle farklı kültürleri sentez haline getirmiş ve bambaşka bir ruh yaratmıştı. İtalya şehir cumhuriyetleri, 15. yüzyıldan itibaren müzik gelişiminin en önemli merkezleri haline geldiler.

15. ve 16. yüzyıllarda vokal şarkı müziği ağırlığını korurken, Rönesans çalgıya önem vermeye başlamıştı... 15-16. Yüzyılın en önemli din dışı biçimi, çoksesli yeni İtalyan şarkısı madrigaldi. Müzik ve şiirin çok iyi bağdaştırıldığı frottola denilen ve kuzeyden gelen din dışı şarkıların devamıydı Madrigal.¹ Madrigal tarzı, çalgısal müziğin gelişimde önemli rol oynadı. Vokal partiye çalgı eşliğinin girişi bu tür ile açık bir şekilde ortaya çıktı. Motetlerden farklı olarak madrigallerde bütün partiler aynı metni içeriyordu ve partiler arasında müzikal denkleğin yanı sıra üst partinin daha süslü biçimde müziklendirildiği görülmektedir.² Frottola'dan sonra madrigal haline gelen bu seküler tür, uzun bir süre sadece vokallerle icra edildi ancak daha sonra çalgı eşlikleri etkili şekilde kullanılmaya başlandı. Rönesans ve Barok dönem arasında geçiş dönemi bestecisi olan Claudio Monteverdi'nin (1567-1643) bestelediği madrigallerde bunu görmek mümkündür. Barok Dönem'in simge enstrümanı haline gelecek olan klavsen de Rönesans'da ortaya çıktı. Bu enstrüman bas akorlarını tınlatan ve ana melodiye durmaksızın eşlik eden sürekli bas sisteminin tam merkezine oturdu.

¹ Faruk Yener, **Müzik**, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu , 1983, s. 24.

² İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, s. 45.

Madrigallerdeki partinin daha süslü bestelenmesi eğilimi, sürekli bas ve melodi geleneğine somut olarak yaklaşıldığının göstergesiydi. Melodi-bas (basso continuo) temel yapısı oluşmaya başlamıştı. Bu dönemde, birbirinden farklı motifler çalarak aynı anda ilerleyen iki veya daha fazla melodi yapısı, yani kontrpuan uygulanmaya başlandı. Barok döneme devredilecek bu kıymetli mirasa, Venedik'deki San Marco Kilisesi'nin müzik yöneticiliğini de yapmış olan Claudio Monteverdi önderlik etti. Monteverdi enstrümanları sadece vokallere eşlik için değil, bağımsız olarak da kullanmaya başlamıştı. *Chiome d'oro* adlı madrigalinde yaylı enstrümanların vokallerden önceki uzun girişi bunu kanıtlayan somut örneklerden bir tanesiydi. İlk opera besteleyen kompozitörler arasında olmakla birlikte, uvertür geleneğini başlattı.

Bu dönemde operanın ortaya çıkması Geç Rönesans-Erken Barok olarak adlandırılacak zaman dilimine denk geldi. En eski operalar olarak kabul edilen Dafne ve Euridice, Jacobo Peri (1562-1633) tarafından yazıldı.

Monteverdi'nin L'Orfeo operası da bu dönemde bestelendi ve sahneye konuldu. Çalgısal müzik açısından da büyük bir önem taşıyan L'Orfeo operasında çalgılar yalnızca vokallere eşlik için icra edilmiyordu. Uvertür bölümü bunun en büyük göstergesiydi. Çalgıların kendi hünerlerini gösterdiği bölüm yalnızca uvertür de değildi. Eser boyunca çalgısal müziğin açıkça ön plana çıktığı başka bölümler de vardı. Operanın birinci perdesindeki *Lasciate in monti* bölümünde enstrümanlar ve vokal karşılıklı soru cevap ilişkisi içinde adeta yarış halindedirler.

Çok sesli ve çalgısal müziğin ilk önemli bestecileri bu dönemde ortaya çıktı. Claudio Monteverdi (1567-1643), William Byrd (1543-1623) , Giovanni Gabrielli (1557-1612), John Dowland (1563-1626) polifoni, kontrpuan, sürekli bas yapısını sağlam bir temele oturttu. Barok müzik, Rönesans müziğinin bu sağlam temeli sayesinde hızlı bir ilerleme kaydetti.

2.2.1 Müziğin Dönüm Noktası Venedik

Bu dönemde itibarı günden güne artan Venedik şehri, çalgısal müziğin yaygın hale gelmeye başladığı bir merkez oldu. Stratejik konumu itibarıyla deniz ticaretinin en önemli noktalarından biri olan bu şehir, sadece ekonomik alanda değil kültürel ve sanatsal açıdan da bir çekim noktası haline geldi. Dünyanın dört bir yanından gelen burjuvalar, tüccarlar, denizciler, devlet adamları, sanatçılar, soylular ve gezginler buranın ihtişamına şahit oluyor ve şehrin bir parçası haline geliyorlardı.

“16. yüzyıldan sonra her hayırsever kurum, şehir kutlamalarında sahne almak üzere sekiz ile on şarkıcı ve çalgı icracısını işe aldı. Venedik, müziğin kiliselerini, sokaklarını, meydanlarını ve su kanallarını doldurduğu en zengin törenlere önem veren şehirlerden biriydi.”¹

O dönemlerde yaşamış olan İngiliz gezgin ve yazar Thomas Coryat (1577-1617) Venedik’deki müzikal devrime şahit olan biri olarak izlenimlerini aktarmıştı. San Marco kilisesinde çalışan Andrea Gabrieli’nin (1533-1585) müziği onu çok etkilemişti. 1566’da San Marco’nun kilise orgu icracısı olarak atanan Andrea Gabrieli, bazilikanın dini törenlerindeki çalgı çeşitliliğini geliştirmekle yükümlüydü ve *concertato* stilinde, koro ve çalgıcıların zıt melodiler seslendirdiği formu geliştirmesi Coryat’ı çok etkilemişti. Gabrieli’nin törenler için bestelediği geniş ölçekli müziği 1587’de *Concerti* ismiyle yayınladı...²

Özet olarak zıt melodilerin olduğu, vokal ve enstrümanların soru cevap şeklinde icra ettikleri *concertato* stili Venedik’de ortaya çıkmıştır. Andrea Gabrieli’nin yeğeni Giovanni Gabrieli (1554-1612) de *concertato* stilinin en büyük öncüsü olarak tarihe geçen bir başka bestecidir.

¹ Yaprak Melike Uyar (çeviri) , **Müzik Atlası/Görsel Müzik Tarihi** ,İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2015, s. 72.

² A.e.s. 72.

Venedik'in simgelerinden biri olan San Marco Bazilikası müzik tarihi açısından büyük bir öneme sahiptir. Polifonik koral müziğin gelişimine yön veren bu merkez çok sesli müziğin gelişimine kapı açan bir laboratuvar görevi görmüştür. Akustik ve müzik arasındaki ilişkinin titizlikle incelenip ele alındığı San Marco Bazilikası'nda çok sesli müziğin dinleyiciye nasıl sağlıklı bir şekilde aktarılacağı üzerine sayısız denemeler yapılmıştır. Koro ve orkestra üyelerinin birbirlerini duyup uyumlu bir şekilde müzik yapmaları için çareler aranmış, bu yolla müzik ve akustik arasındaki ilişkinin ilk kez teknik açıdan ele alınması söz konusu olmuştur. 16. yüzyılda geniş alanda sesin fazla titreşiminden dolayı (yankı etkisiyle) polifonik müziğin icra edilmesi ve geliştirilmesi zorlaşıyordu. İki gruba ayrılmış *cori spezzati* koro üyelerinin, ses dalgalarını dinleyiciye temiz ve sözleri de anlaşılır aktarmaları gerekiyordu. Çözüm kilisenin mihrap bölümünü küçük bir konser alanı olarak düzenlemek oldu. Böylelikle alan daraldığı için titreşim azaldı, yankı kontrol altına alındı ve sözler dinleyiciye temiz aktarıldı. Koro iki grup halinde kilisenin kuzey ve güney kısmındaki balkonlara yerleşiyordu.³

Bu dönemde Venedik Okulu olarak da anılan San Marco Katedrali'nin bestecileri, eserleriyle çalgısal müzikte büyük başarılarla imza atarak simgeleşen figürler oldular. Bu ekol sayesinde Venedik'deki müzikal miras Barok Dönem'e devredildi. 19. yüzyıla kadar San Marco Bazilikası Venedik'in bir katedrali değildi. Burası daha çok dini seremoni müziklerinin icra edildiği bir sanat merkezi vazifesi görüyordu.⁴ Venedik'deki tarihsel gelişmeler bu bazilikanın önündeki meydanda gerçekleşiyordu. Venedik yönetiminin hain ilan ettiği kişiler dahi hemen bu bazilikanın önünde idam ediliyordu. Yani dini ayinlerin gerçekleştiği bir ibadethane olmasının ötesinde, Venedik Cumhuriyeti'ni, iktidarı, asaleti ve en önemlisi müziği temsil eden bir yapıydı. San Marko Bazilikası'nın müzikal direktörü *Primo Maestro*, itibar olarak çok yüksek bir seviyedeydi. Venedik yönetiminin görevlendirdiği temsilciler mevki boşaldıkça eskisinin yerine gelecek müzik direktörünü kararlaştırıyordu. Müzikal

³ Bissera V. Pentcheva, "Deborah Howard and Laura Moretti: Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustics", *Art Bulletin*, Cilt: XCIII, Sayı: 4, 2011, s. 490.

⁴ Michael Talbot, *The Dent Master Musicians, Vivaldi*, Londra, The Orion Publishing Group, 1993, s. 13.

direktörün maaşı da çok dolgundu. Monteverdi'nin müzik direktörü olduğu dönemde (1613-1643) maaş yıllık 300 ile 400 duka arasındaydı ve bu düzen yüzyıl boyunca devam etti.⁵

Bu dönemde yaşamış olan birçok müzisyen San Marko Bazilikası'nı sıçrama tahtası olarak kullandı. Buradaki itibarları sebebiyle birçok soylu ve yöneticinin dikkatini çeken besteciler başka yerlerde de sanatsal faaliyetlerde bulundu. Gençlik yıllarından itibaren bu bazilikada kontralto, keman sanatçısı ve çellist olarak görev alan Venedikli Antonio Caldara (1670-1736) 1700 yılında Mantua Düklüğü'nün koro yöneticisi oldu. 1708 yılında İspanya tacında hakkı olan Arşidük Charles'a, 1709 yılında Roma Prensi Ruspoli'ye ve 1716 yılında Fransa kralı VI. Charles'ın hizmetinde bulundu. San Marko Bazilikası müzikal direktörü olan Antonio Lotti (1667-1740) 3 yıl boyunca San Marko'dan uzak bir şekilde, Dresden'de kilise müziği ve opera eserlerinin organizasyonunu da üstlendi.⁶ Çok sesli batı müziğinin bir başka merkezi Pieta Katedrali de Venedik'in simgeleşen yapılarından bir tanesiydi. Öksüz kızları barındıran bu kilise, Geç Ortaçağ'da 1346 yılında kuruldu. 1745-1760 yılları arasında yeniden inşa edildi. Burada sahip çıkılan ve korunan öksüz kızlar hem vokal hem de çalgısal müzik konusunda eğitildi ve konserler verdi. Barok Dönem'de Antonio Vivaldi'ye burada kalan öksüzler için konçerto besteleme görevi verildi. Bu vesileyle Pieta, konçerto formuna Vivaldi ve öksüz kızlar aracılığıyla büyük ölçüde hizmet veren bir merkez haline geldi. Pieta'da barınan öksüz kızların sayısı 1663 yılında 400-500 arasındayken 1738 yılında 1000'e kadar çıktı.⁷ Pieta'da, solfej, armoni ve çalgı üzerine verilen eğitimler konservatuvar kültürünü ortaya çıkardı. Genç müzisyenlerin toplu olarak eğitilmesi, yatkın oldukları çalgılarda uzmanlaşma süreçleri Pieta'da mükemmel işledi. Müzik eğitiminin dönüm noktalarından biri olan Pieta öğrencileri, sonraki nesillere yol gösterdi ve ilham kaynağı oldu.

⁵ A.e. s.14.

⁶ A.e.

⁷ A.e. s.15.

2.3 Shawmdan Obuaya Dönüşüm

Müzik ile ilgili resmi kaynaklar özellikle bu dönemde direk kiliseyle bağlantılı olduğu için, bu döneme kadar olan müzik gelişiminin tarihçesi de kiliselerdeki yazılı belgelere ya da buralara gelip tecrübelerini bir sonraki nesillere aktaran seyyahların ve müzisyenlerin anlattıklarına dayanıyor. Bu sebeple kilise dışındaki sosyal yaşantıda, halkın eğlenmek ya da sanat icra etmek için kullandığı çalgılar çoğu zaman gözden kaçmaktadır.

“15. yüzyılda enstrümanlar aktif olarak sosyal yaşamda kullanılıyordu. Günümüzde icra edilen birçok enstrümanın atası bu dönemde ortaya çıkmıştı. Yumuşak sesli çalgılar arasında en popüler olanı lavta, psalter, taşınabilir orglar ve flütlerdi. Yüksek sesli çalgılar arasında ise bugünkü obuaya benzeyen shawm, trompetin ilk örneklerinden biri olan kornet gibi çalgılar kullanılıyordu.”¹

Obuanın atası olan rönesans enstrümanı shawm, obuaya dönüşüp gelişim göstermeden önce oldukça yüksek bir ses veriyordu. Shawmdan obuaya geçişe sebep olan sebeplerden bir tanesi de çıkan sesi daha yumuşak ve düzenli bir hale getirme isteğiydi. Obua, shawm icra edenler tarafından, 17. yüzyılın ortalarında, müzikteki yeni taleplere verilen doğal bir tepkiydi.² Yani obuanın ortaya çıkışı teknik bir zorunluluk halini almıştı. Çünkü bestelenen eserler teknik açıdan daha gelişmiş bir çalgıya ihtiyaç duymaktaydı. Solistlerin farklı tonalitelerde eserler çalabilmeleri için shawmdan daha gelişmiş bir çalgıya ihtiyaçları vardı. Farklı tonaliteleri yaratan arıza sesleri (diyez ve bemoller) bu meselenin temel noktasını oluşturuyordu. 17. yüzyılda obuada perde sistemine geçilemediği için arızaları çalmak çapraz parmak ve yarım delik pozisyonları ile aşılmaya çalışıldı. Yarım delik pozisyonu ile yarım ses aşağıdaki nota çalınıyordu. Örneğin La notası 1. ve 2. delikleri kapatarak çalınırken 3. deliğin yarım kapatılması ile Lab sesi elde ediliyordu. Sib sesini duyurmak için ise çapraz parmak pozisyonu kullanılıyordu. 1. delik kapatıldığında Si notası çalınırken

¹ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, s. 48

² Bruce Haynes, **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, Oxford, Oxford University Press, 2007, s. 12.

3. deliğin de kapatılması ile Sib sesini elde etmek mümkündü. Obua çalan müzisyenler bu tekniği farklı tonalitelerde yazılan eserleri çalabilmek ve daha kaliteli bir ton duyurabilmek için tercih ediyorlardı. 18. yüzyılda çalınan barok obua eserlerinin tümünde kullanılan sistem buydu. İlerleyen yıllarda eserlerde arızaların artması sonucu çapraz parmak pozisyonları müzisyenler için zorlayıcı olacak ve perdelerin eklenme ihtiyacı doğacaktı.³

Obuanın bu gelişim serüvenini aslında 16. yüzyıla kadar geriye götürebiliriz. Bunun sebebi shawmın yanında obuanın gelişimine ön ayak olan başka çift kamışlı çalgıların da bulunmasıdır. *Musette*, *basanello* ve *poitou* gibi halk arasında kullanılan çift kamışlı çalgılar o dönemde sıkça kullanılan nefesli enstrümanlardı. Müzisyenler nesilden nesile aktarılan tecrübelerle bu çalgıları dinleyerek müzikteki ihtiyaçların neler olacağına karar verdiler.

“Tahminlere göre bu süreç, zamanın farklı çift kamışlı enstrümanları, *poitou*, *musette de cour*, *cromorne*, *basanello* , ata obua ya da shawm çalgılarının arasında kademeli bir şekilde işledi. Bu evrimin kökenlerinin izi 1580’lere kadar geriye gidebilir, son şeklini almış obua (ortalama formunu muhafaza eden ve orantısıyla bugüne dek gelen çalgı) 1660’ların sonlarında ortaya çıktı.”⁴

Shawmdan evrilen bu çift kamışlı enstrüman, Barok Dönem’in vazgeçilmez çalgılarından birisi haline gelecektir. Tek parçadan üç parça haline getirilen çalgının kullanımı ve imalatı kolaylaştırılmıştır. Daha ince ve şık tornacılık, küçültülmüş ses deliği ve boyutları, kamışın dudaklara doğrudan teması için kaldırılan “*pirouette*” (kamış kapağı), kalın Do için büyük perde ve Mib için küçük perde eklenmesi ve kalın seslere geçiş için obuanın ilk karakteristik özellikleri, bu dönemde ortaya çıkan ve Hottetterre ailesinin getirdiği yeniliklerdir.⁵

³ A.e., ss. 6-7.

⁴ A. e., s. 12.

⁵ Aysin Pelin Şensöz , “Barok’tan Modern’e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi”, Sanatta Yeterlik Tezi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul, 2008, s. 53.

Shawm'dan obuaya geçişi sağlayan önemli çalgı yapımcıları Fransa'da yaşıyorlardı. Obua her ne kadar Alman ve İtalyan bestecilerinin elinde solo çalgı kimliğini kazanmış olsa da ilk üretiminin de ilk eğitmenlerinin de yetiştiği yer Fransa'ydı. 17. yüzyılda obuanın temel yapısını ortaya çıkaran Hottetere ailesi bu yapımcıların başında geliyordu. 17. yüzyılda Paris'de atölyesini açıp obua üretmeye başlatan Jean Hottetere'nin oğlu Martin ve kardeşi Nicolas da bu işle uğraşıyorlardı. O dönemde obua yapan bir başka aile de Filidorlar'dı. Bu ailenin Hottetere ailesi ile birlikte çalıştığı tahmin edilmektedir.⁶

Bu teknik gelişmeler Barok Dönem'deki bestecilerin vokal eserlerinde obualara obligatolar yazmalarına ve obuanın konçerto çalgısı niteliği kazanmasına sebep olmuştur. Çünkü yeni gelişen obua shawma kıyasla daha yumuşak ve kontrollü bir ses vermeye başlamıştır. Obuanın atası shawm bu sebeple Rönesans ve Barok dönem arasındaki geçişi temsil eden çalgılardan bir tanesidir.

Obua gelişim sürecinde; shawm, barok obua, klasik obua ve perdeli obua olarak sınıflandırılabilen bir dönüşüm yaşadı. 18. yüzyılda yazılan konçertolar barok obua ile icra edildi. Klasik dönemde ihtiyaçlara cevap verebilmesi için yeni bir gelişim sürecince giren algı Romantik Dönem'de perdeli sistem ile alınmaya başlandı. Barok obuanın en önemli özelliği ise modern obuanın temel iskeletini ve teknik yapısını oluşturmaları oldu. 17. ve 18. yüzyılda konçerto alabilmeye uygun hale getirilen *hautbois* (haut: uzun, bois: tahta/odun), orkestra ve solo eserlerinin vazgeçilmez öğelerinden biri haline geldi.

⁶ Bruce Haynes, **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, ss. 36-37.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM

Müzik tarihinde 1600-1750 yılları arasındaki dönem Barok olarak adlandırılmıştır. Düzensiz inci manasına gelen *barocco* sözcüğünden türeyen barok terimi, mimaride ve müzikte gösterişli ve süslü bir üslubu temsil eder. Bu terim o kadar yaygındır ki kullanım şekli gelenekten geleneğe farklılık göstermektedir. Edebiyatta, müzikte, resimde ve mimaride kullanılan barok teriminin ne anlam taşıdığı bu sebeple öznel tanımlamalara sebep olmuştur. Örneğin sanat tarihçisi Jacob Burckhardt onun anlamını, İtalya, Almanya ve İspanya’da Karşı Reformasyon’un çok süslü mimarisi içinde muhteşem Rönesans’ın değerini yitirmesi olarak yorumlar.¹ Müzikte armoninin temel kuralları bu dönemde yaşayan besteciler tarafından oluşturulmuştur. Enstrümanların vokal müzikten ayrılıp ön plana çıkması da bu dönemde gerçekleşir. Barok Dönem’de, Rönesans ile birlikte gelen aydınlanma ve özgürlük ortamının mimariye ve müziğe ciddi anlamda etki ettiğini görürüz.

Ortaçağ’dan beri içerde tutulan duygular, tutkular ve yaratıcılıklar Rönesans’da nefes almış, ardından gelen Barok Dönem’de ise adeta zincirlerini kırıp özgürlüklerine kavuşmuşlardır. Duygular abartılı, heyecanlı ve son derece gösterişlidir. Müzikal üslup tıpkı mimarideki gibi çok süslüdür. Zıtlıklardan uyum yaratılmış, kargaşa içinde bütün düzensizliklere rağmen armoni bina edilmiştir. Enstrümanlar birbirleriyle yarış edercesine soru cevap halindedirler. Bu müzikal diyalog hali solistleri gün yüzüne çıkaracak, konçerto grosso, sonat, konçerto gibi formlar icra edilecek, senfonik müziğin temelleri atılacaktır.

Bu dönem aynı zamanda çalgıların tekniğinin geliştiği, profesyonel müzisyen olgusunun ortaya çıktığı, soyluların, varlıklı insanların ve feodalitenin yıkılmasıyla güç kazanan hükümdarların itibar kazanmak için müziğe sarıldığı bir zaman

¹ Rene Wellek, “Edebiyat Biliminde Barok Kavramı”, Çev. Sıddık Yüksel, **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. XI, 1998, s. 210.

dilimidir. Mutlak monarşilerin yükseldiği bu dönemde, bestecilerin hükümdarlardan ve soylulardan destek alması sıkça görülen bir durum haline gelecektir.

3.1 Barok Müzik

Barok dönemde enstrüman yapım olanaklarının günden güne gelişmesi ve icracıların yetişip profesyonel olarak müzik yapmaları, sonat, konçerto ve konçerto grosso gibi formların ortaya çıkmasına sebep oldu. Besteciler, enstrüman tekniğinin ön plana çıktığı eserler yazmaya başlamışlardı. Solistlerin şifreli basların üzerine diledikleri gibi doğaçlamalar ve süslemeler yapmaları bir gelenek haline gelmişti. Ritmik yapıda da bir gelişme söz konusuydu. Eski kuralların ve polifonik takıntıların terk edilmesi, yeni bir tarzın doğmasına sebep oldu, kadanslar ve armonik eşlikler üzerine yazılan solonun zenginliği ortaya çıktı.¹ Solistlerin önem kazanması müzikte süslemelerin kullanımını arttırdı. Hünerlerini göstermek isteyen solistler icra ettikleri eserlerde süslemeleri sıklıkla kullanıyorlardı. Zaten besteciler de tıpkı yaptıkları binaları süslü üslupla inşa eden barok mimarlar gibi gösterişli eserler bestelemekteydiler. *Mordan, Tril, Grupetto* gibi süslemeler Barok bestecilerin elinde müzik terminolojisine kazandırıldı.

Çalgısal müziği geliştiren besteciler işte bu dönemde parladı. Arcangelo Corelli (1653-1713) orkestra içindeki bir grubun solo olarak ön plana çıktığı Konçerto Grosso formunun öncüsü olarak müzik tarihine geçti. Solo enstrüman ve orkestra için bestelenen konçerto formunu ise Giuseppe Torelli (1658-1709) oluşturdu. Geliştirdiği *ritornello* yapısı ile müzik tarihini günümüze dek etkileyecek olan konçerto planını geliştirdi.

Barok dönemdeki müzikal yapı; süslü bir ana melodi ve ona eşlik eden bas partisinden meydana gelmektedir. Bu yapı üst partide, doğaçlama ve solistlik, bas partisinde ise ana melodiye eşlik eden basso continuo yani sürekli bas geleneğini

¹ Ali Delikara "Barok Dönem Çalgı Müziğinde Seslendirme/Yorumlama Özellikleri", **e-Journal of New World Sciences Academy**, 2010, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/186590>, 6 Haziran 2017.

ortaya çıkarmıştır. Barok döneme ait müziksel terim ve kavramların çoğu günümüzde halen kullanılmaktadır. Dönemin genel özellikleri duyguda bütünlük, süslemeler ve doğaçlama ile birbirine zıt nitelikte ritimlerdir. Ezgileri genellikle sürekli biçimde devam eden bir hat, düz dinamikler ve çıkarma ya da ekleme yoluyla gerçekleştirilen genişletmeler içerir.² Bas partiyonunu bas enstrüman ile beraber seslendiren klavsen çalgısı bu dönemin simgesi haline gelmiştir. Johann Sebastian Bach (1685-1750), George Frideric Handel (1685-1759), Domenico Scarlatti (1685-1757) gibi besteciler, klavseni en iyi çalan isimler arasındaydı. Klavsen, hem sürekli basın temel yapı taşı oldu, hem de solo enstrüman kimliğini kazandı.

Rönesans'ın son dönemlerinde ortaya çıkan opera, Barok Dönem'de çok yaygın bir tür haline geldi. Jean Baptiste Lully (1632-1687), Antonio Vivaldi (1678-1741), Riccardo Broschi (1698-1756), George Frideric Handel bu dönemin opera formunu en çok kullanan bestecileri oldular. Öylesine rekabet ortamı yaratan bir form oldu ki, Handel'in Londra'daki Covent Garden Operası ile Handel karşıtlarının Nobility Operası arasında mali bir yarış ortaya çıktı. Nobility Operası, Handel'i zarara uğratarak iflas ettirmek için o dönemin parlayan yıldızı ünlü kastrato Farinelli'yi konser vermek üzere operaya davet etti. Bu durum Handel ve Farinelli'nin hocası Nicola Porpora (1686-1768) arasında rekabet oluşmasına sebep oldu. O dönemde her ikisi de birbirinden etkileyici operalar besteliyorlardı³

Bu dönemde besteciler homofoni (dikey çok seslilik) ve kontrpuan (yatay çok seslilik) arasındaki bir yelpazede eser bestelediler. Barok Dönem'in simge isimlerinden besteci Johann Sebastian Bach envansiyon ve füglerinde kontrpuanın en güzel örneklerini sergiledi. Antonio Vivaldi ise solo ve bası baskın olarak ön plana çıkararak daha çok homofonik yapıda konçertolar besteledi. Solo çalgı kimliğiyle öne çıkan obua ise, kendini en çok konçerto ve sonat formunda gösterdi.

² Hasan Arapgirlioğlu, Kerim Baki Kalan, “Barok Müziğinde Ritm ve Ölçü Yapılarıyla Tempo ve Vurgu Noktaları Arasındaki İlişkiye Yönelik Stilistik Bir İnceleme, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt: I No:1, 2011, s. 38.

³ Wikipedia contributors. (2018). Opera of the Nobility. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Opera_of_the_Nobility&oldid=813562782

3.2 Obuanın Barok Dönem’de Kullanımı

Obuanın Barok Dönem’de kullanımı, çalgının boy ve özelliklerinin ortalama bir standarta erişmesinden itibaren büyük bir artış göstermiştir. Teknik özellikleri daha iyi duruma gelen çift kamışlı enstrüman yaygın olarak icra edilmeye başlanmıştır. Fransa’da nefesli enstrümanlara büyük önem veren Jean Baptiste Lully (1632-1687), eserlerinde kemanları obua ile destekleyerek ünison bir şekilde çaldırmıştır. Tiyatro oyuncusu ve yazarı Moliere (1622-1673) ile ortak olarak sahnelediği bale-komedisi Kibarlık Budalası’nda (1670) da obuaları etkin biçimde kullanmıştır. Kemanları obualar ile destekleme alışkanlığı özellikle Barok Dönem operalarında sıklıkla görülen bir durum haline gelecektir. Barok Dönem’in sonunda yaşamış olan George Frideric Handel (1685-1759)’in operalarında da bu uygulamayı rahatlıkla görebiliriz. Obuanın opera eserlerinde, obligatolarda kullanımı gelenek haline gelmiş, sık sık solo pasajlarda da kendini göstermeye başlayan enstrüman, dikkatleri üzerine çekmiştir.

“Henüz Lully’nin öldüğü 1687 yılında, Steffani çoktandır obua obligatolu aryalar yazıyordu; Kusser tarafından yazılan ilk sololar 1692 yılında ortaya çıkmıştı ve Keiser de 1697 yılında soloları yazıyordu. Bunlar güzel eserlerdi ve obuaya eşlik eden ilk gerçek soloları temsil ediyorlardı. Almanya, özellikle obua obligatolu vokal müzik eseri sayısında çok dikkat çeken bir noktadaydı ancak bu gelenek aynı zamanda 1690’larda Londra ve Venedik tarafından da biliniyordu. 18. yüzyılın başlarında Fransa’da da obuaya aynı görev veriliyordu. Bazı obua için yazılmış bando eserleri de bu dönemden gelmektedir ama çalınanlardan hiçbiri yazıya dökülmemiştir.”¹

Obua bu dönemde oldukça sivrilmiş, yaygın kullanılan bir solo çalgı niteliğini kazanmaya başlamıştı. Opera eserlerinde en öne çıkan enstrümanlardan biri oldu. Tınısı itibariyle gür ve tiz sesli olmasından dolayı, solo pasajlarda dikkat çekici, etkileyici ve gizemli bir atmosfer yarattığı için tercih edilmişti.

¹ Bruce Haynes, **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, s. 122.

Obuanın kullanım alanı ülkeden ülkeye çeşitli farklılıklar gösterdi. İtalyan besteciler vokal partisyonlarda obligato obuayı J.S.Bach ve Handel kadar çok kullanmadılar...² Obuanın obligatolarda kullanımı daha çok Alman ekolünde görülen bir uygulamaydı. İtalyan besteciler Benedetto Marcello, Tomaso Albinoni ve Antonio Vivaldi solo obua konçertosu geleneğini geliştirmekten sorumlu oldular.³ Obuanın bir solo çalgı olarak kullanılması 17. yüzyılın son yıllarına denk geldi. Barok dönemde yükselen konçerto formu, nefesli ve yaylı enstrümanlar için yazılan birçok solo eserin bestelenmesine yol açtı. En erken yazılan obua konçertosu Alman besteci George Frideric Handel'in 1704-1705 yıllarında bestelediği Op.3/3 numaralı Sol minör obua konçertosu oldu. Daha sonra Almanya'da Telemann, İtalya'da Vivaldi ve Albinoni üretken bir şekilde obua konçertoları yazdılar.

Tablo 1: 1760 yılından önce yazılan obua konçertolarının sayısı ⁴

Ülke	Sayı	%
Fransa	0	0.0
İtalya	92	43.19
Almanya	101	47.42
İngiltere	20	9.39

Tam bu dönemlerde virtüöz ve solist kavramı bugünkü manasında kullanılmaya başlandı. Bir müzisyen o dönemlerde birden fazla çalgı icra edebiliyordu. 17. yüzyılın sonlarında müzisyenler çeşitli enstrümanları icra etmek yerine, sadece bir çalgıya yoğunlaşıp ustalaşma gereğini hissettiler. Bu durum kendisini enstrümanına adayan birçok virtüözün yetişmesine sebep oldu. İşte tam bu dönemlerde özellikle Almanya ve İtalya'da çalgısına hakim obuacılar ortaya çıktı. Bu obuacılar belirli bir yerde durmayıp Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sürekli konserler verdi. Avrupa'nın neredeyse bütün ülkelerinde yüzlerce obuacı olmakla beraber Venedik özelinde; San Marko Katedrali'nin ünlü obuacısı Onofrio Penati (1696-1748), Vivaldi'nin bazı

² A.e. s. 264

³ A.e., s. 264.

⁴ A.e., s. 282

obua konçertolarını icra ettiği düşünölen Giuseppe Sammartini (1695- 1750), aynı zamanda besteci de olan Giovanni Benedetto Platti (1697-1763) gibi yüzlerce isim vardı.

Çift kamışlı enstrümanlar obua ve fagot, Barok Dönem’de bando enstrümanı kimliği de kazanmışlardı. Saraylarda taç giyme törenlerinde, kutlamalarda ve özellikle cenaze törenlerinde öne çıkan çalgılardı. 17. ve 18. yüzyılda obua çalanların neredeyse büyük bir kısmı hiçbir orkestrada çalmadılar; çoğu bandolarda yer aldı.⁵ Fransa, Almanya ve İtalya’da obuanın bando enstrümanı olarak kullanılması oldukça yaygın bir durum haline gelmişti. Hem askeri törenlerde, hem de kutlama ve davetlerde aranan çalgılar olmuşlardı. O kadar yaygınlaşmışlardı ki dönemin müzik tutkunu olan Fransa kralı XIV. Louis’in, 1715 yılında Saint-Denis Bazilikası’nda gerçekleşen cenaze töreninde, besteci Francoeur Philidor’un (1726-1795) cenaze marşı (*Marche funèbre pour le Convoi du Roy*) da icra edilmişti ve bu eserde sadece davul ve çift kamışlı enstrümanlar vardı.

Rönesans bölümünde değinilen shawmdan obuaya geçiş sürecinden sonra çalgı bu denli yaygın hale geldi. Shawm ağızlığı pirouette terk edilmiş, kalak kısmı daraltılmıştı. Daha dar bir yapıda olan kamış ağızlığına geçildi. Obuanın standart haline geldiği bu yapısı Fransız Obuası olarak adlandırıldı. Bunun sebebi shawmdan sonraki obuaya geçiş sürecinin Fransa’da işlemedir. Fransızca Hautbois (haut: uzun, bois:tahta/odun) kelimesinden diğer Avrupa dillerine evrilen isim bunu kanıtlar. Yeni Fransız obuası Almanya ve İtalya’ya buradan yayılmıştır. Obuanın Fransa’dan İtalya’ya ulaşması müzikal bir devrime sebep olacaktır. Enteresan olan nokta şudur ki, obua Fransa’da gelişmiş ancak solo konçerto çalgısı kimliğini İtalyan ve Alman bestecilerin elinde kazanmıştır.

⁵ A.e., s. 158.

3.3 Obuanın İtalya’da Yayılması

Fransız obuasının İtalya’ya ulaşması Turin şehrinden gerçekleşmiştir. Obua Turin’e 1670’lerde, Milan, Venedik, Floransa, Napoli, Bologna, Parma ve Roma’ya 1690’larda ulaşmıştır.¹ Yeni obuanın İtalya’ya yayılmasından sonra, burada shawm, kornet vb. enstrümanlar çalan müzisyenlerin hemen dikkatini çekmiştir. Çalgının buraya gelmesinden kısa bir süre sonra enstrümanı ustalıkla icra eden müzisyenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Besteci Giacomo Antonio Perti’nin (1661-1756) bir diğer besteci Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi (1659-1726)’ye yazdığı mektup bu durumun kanıtıdır: “Orkestra 10 birinci keman, 8 ikinci keman, 8 viyola ve içlerinde bir kişinin mükemmeliğin olağanüstü derecesinde çaldığı 6 obuadan meydana geliyordu...”². Orkestrada obligatolar ya da solo pasajların ne kadar dikkat çektiğini bu durum kanıtlıyordu. Bruce Haynes bu durum hakkında şu değerlendirmeyi yapıyor:

“Burada söz konusu müzisyen büyük ihtimalle 1690 yılından beri Milan’da yaşayan Fransız Alexis Saint Martin olmalıydı... Saint Martin, İtalyanlaştırılmış ismi Sammartini adıyla meşhur bir solist olacak büyük oğlu Giuseppe ile 1711 yılında Novara’da çalmıştı. Saint Martin’in diğer oğlu da obua sanatçısı olmuştu. Sammartini’nin genç karesi Giovanni Battista daha sonra çok iyi bilinen Milanlı bir kompozitör oldu.”³

Yani Saint Martin obuanın İtalya’da yayılması hususunda oğullarıyla öncü bir rol üstlendi. Ününü Venedik’de yayan bir başka solist de Onofrio Penati’ydi. Venedik’de düzenli olarak obua çalan en eski isim Penati, San Marco Orkestrası tarafından devamlı olarak işe alınan tek obua sanatçısıydı ve bütün orkestra üyeleri arasında neredeyse en yüksek maaşı alıyordu.⁴

¹ A.e., s. 132.

² Anne Schonebelen, “Performance Practices at San Petronio in the Baroque”, **Acta musicologica**, 41. , 1969, s.45.

³ Bruce Haynes, **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, s. 133.

⁴ A.e., s. 134.

3.4 Konçerto Formu

Konçerto, bir veya birkaç solo enstrüman ve orkestra için yazılan eserdir. Barok Dönem’de solistlerin hünerlerini en iyi şekilde gösterebildikleri müzik formudur. Basso continuo durmaksızın soloya eşlik eder. Solist ve orkestra birbirleriyle yarış edercesine soru cevap ilişkisi içindedirler. Genellikle üç veya dört bölümden meydana gelir.

Formun temel yapısı besteci Giuseppe Torelli (1658-1709) tarafından oluşturulmuştur. Nakarat manasına gelen ritornellonun¹ tutti çalındığı formda, solist ritornelloyu orkestradan sonra aynen tekrarlar. Torelli, trompet konçertolarında bu yapıyı uygulamıştır. Bu dönemde konçertolar sıklıkla Alman ve İtalyan besteciler tarafından yazılmıştır. 500’den fazla konçerto besteleyen Vivaldi bu formu en çok kullanan bestecidir. Bu alanda en üretken olan Alman besteciler ise Johann Sebastian Bach, Handel ve Georg Philip Telemann’dır (1681-1767). Obua konçertoları ile ön plana çıkan isimler: Tomaso Albinoni (1671-1751), Giuseppe Sammartini (1695-1750), Alessandro Marcello (1673-1747) , Antonio Lotti (1667-1740) ve daha önce de belirtilen Vivaldi ve Telemann olmuştur.

Konçerto Grosso ise küçük bir çalgı grubu ve orkestra için yazılan eserdir. Concertino olarak adlandırılan küçük grup, *Ripieno* olarak tanımlanan büyük orkestra grubuyla soru cevap ilişki içindedir.² Bu formun öncüsü Arcangelo Corelli (1653-1713) ilk keman virtüözlerinden biri olarak gösterilir. 12 adet konçerto grosso eseri bestelemiştir.. Handel, Vivaldi ve Tartini (1692-1770) de bu formda eserler vermişlerdir.

Klasik Dönem’de konçerto formu Barok Dönem’deki yapıdan farklılaşmıştır. Sonat-allegro formu üzerinden gelişen klasik dönem konçertosu: Sergi (*Exposition*), Gelişme (*Development*) ve Yeniden Sergi (*Reexposition*) bölümlerinden meydana

¹ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, s. 118

² A.e., s.118

gelir. İlk bölümde ana temanın olduğu sergi kısmı icra edilir. Daha sonra çeşitli modülasyonlar ile gelişme kısmı kadansa kadar devam eder. Tonik akorunun ikinci çevrimi olan 6/4 akoru üzerinde başlayan kadans tonik akor ile son bulur. İkinci bölüm ilk bölüme oranla daha az teknik zorluk barındırır solist daha fazla süs kullanabilir. Son bölüm hızlıdır. Çoğu kez Rondo formu kullanılır. İlk bölümdeki gibi kadans solosundan sonra tonik akorunda son bulur.

3.5 Antonio Vivaldi ve Müzikal Tarzı

Antonio Vivaldi 1678 yılında Venedik’de doğdu. Babası Giovanni Battista Vivaldi ileride usta bir keman sanatçısı olacak oğlu gibi başarılı bir kemancıydı. O kadar başarılıydı ki San Marko Bazilikası’na keman sanatçısı olarak girdi. Camilla ile evlenen Giovanni Battista’nın sekiz çocuğu olmuştu. Bu sekiz kardeşten sadece Antonio Vivaldi müzisyen olarak yaşamına devam edecekti. Müziğe kabiliyetli olan Antonio’ya ilk keman derslerini veren de babası oldu. Antonio Vivaldi Venedik’de itibar kazanması için ailesi tarafından papaz olmaya yönlendirildi. Venedik’de papazlık yapanlar başka meslekler de icra edebildiği için bu durum Vivaldi’nin müzikal kariyerini etkilemedi. İlerleyen dönemde papazlıktan ziyade müzisyen ve besteci kimliğiyle ön plana çıkacaktı. Saçları tıpkı babasının saçları gibi kızıl olduğundan dolayı lakabı “Kızıl Rahip” oldu¹ Henüz genç yaşta San Marko Bazilikası’nda keman çalmaya başladı. Rahip olduğundan dolayı müzikal kariyeri dini bir ortamda şekilleniyordu. Her ne kadar bütün müzisyenlerin yolu bu ihtişamlı bazilikadan geçiyor olsa da Vivaldi’nin resmi olarak rahip olması onu başka bir yere koyuyordu.

Din adamlığı ve müzisyenlik görevini bir arada sürdüren Vivaldi’ye 1703 yılında *Ospedale della Pieta* Koro Maestroluğu görevi verildi. Her ne kadar korodan sorumlu müzisyen olarak atanmış olsa da, buradaki öksüz kızlara keman dersi

¹ Michael Talbot, **The Dent Master Musicians, Vivaldi**, s. 27.

vermek ve onlara çalmaları için konçerto bestelemek için de görevlendirilmişti.² Pieta Kilisesi Vivaldi ile bütünleşti ve bestecinin adeta konser merkezi haline geldi. Vivaldi'nin bestelediği konçertoları çalarak tecrübe kazanan öksüz kızların arasından birçok yetenekli müzisyen yetişti. Vivaldi bu dönemde Op. 1 (1705) numaralı eserlerini Brescia'lı bir soylu olan Kont Annibale Gambara'ya adadı.³ Bu eserler konçerto grossoları ile ünlü olan Arcangelo Corelli etkisindeydi. Corelli taklidi eserler olarak tanımlanırsa kesinlikle yanlış olmaz. Vivaldi bu eserlerinde henüz kendi dilini geliştirememiştir. Vivaldi'nin erken dönem eserleridir. Bestecinin 1709 yılında bestelediği Op. 2 numaralı eserleri ise Vivaldi tarzının ilk kez ortaya çıktığı 12 keman sonatından meydana gelir. Klavsen, viola de gamba ve keman için yazılan bu sonatlar Vivaldi karakterini yansıtan eserlerdir. Buna rağmen Corelli etkisi güçlü şekilde devam etmektedir. Bazı sonatlar Corelli'nin yazdığı konçerto grossoların sonatlaştırılmış hali gibidir. Bu eserler Venedik'i 1709 yılında ziyaret eden Danimarka ve Norveç kralı olan 4. Frederick'e ithaf edilmiştir.⁴

Antonio Vivaldi konçerto formundaki ilk eserlerini 1711'de Op. 3'de (*L'estro armonico*) toplamıştır. Şimdiye kadar en çok konçerto yazan besteci, kendisiyle özdeşleşecek bu forma Op.3 ile giriş yapmıştır. Konçertolarda Corelli taklitleri sona ermiş Vivaldi tarzı nihayet özgün bir şekilde belirmiştir. Bu konçertolar Alessandro/Domenico Scarlatti, Albinoni, Pasquini ve Handel gibi bestecilere destek olan Toskana Prensi Ferdinand'a (1663-1713) adanmıştı.⁵ Barok dönemde en çok bestelenen çalgısal form olan konçerto, İtalya'da Vivaldi'den önce Torelli ve Albinoni tarafından ele alınmıştı. Torelli ve Albinoni'nin yaptığı katkıların üstüne bir de Vivaldi etkisi gelince İtalyan konçertoları çağının doruk noktasına ulaştı. Vivaldi tarzı, bestecileri o kadar etkiledi ki Locatelli (1695-1764) ve Tartini (1692-1770) gibi bestecilerin konçertolarında Vivaldi etkisi hatta bazı yerlerde taklitleri ortaya çıktı. Vivaldi'nin Op.3 numaralı konçertolarından beş tanesi Johann Sebastian Bach tarafından klavsene uyarlandı. Vivaldi *La Stravaganza* olarak da bilinen Op.4 sayılı

² A.e., s. 175

³ A.e., s. 33.

⁴ Eleanor Selfridge-Field, **Venetian Instrumental Music From Gabrielli to Vivaldi**, s. 220.

⁵ Michael Talbot, **The Great Master Musicians, Vivaldi**, s. 41.

eserlerini ise 1714 yılında keman öğrettiği Venedikli soylu Vettor Dolfin'e adadı.⁶ Bu 12 adet keman konçertosu enerji dolu ve virtüözitesi yüksek seviyedeydi. Vivaldi zorlayıcı ve bir o kadar da etkileyici olan keman çalma tekniğini açıkça ortaya koydu. Vivaldi'nin Op.5 numaralı altı adet keman sonatı ve Op.7 numaralı (9 keman 3 obua olmak üzere) 12 adet konçertosu 1716-1717 yıllarında yazıldı. Bu seride yazdığı üç obua konçertosu Telemann etkisindeydi ve orkestra ile obua arasında tutti bir yapı vardı.

Vivaldi yaşadığı dönemde bestelediği operalarla da adından söz ettirdi. Özellikle Venedik'den ayrılıp Mantu'ya seyahat ettiği dönemde çok üretken bir şekilde operalar yazdı. Besteci, operaları bestelediği süreçte Ospedale della Pieta ile bağı azaldı. Kurul tarafından görevine son verilip tekrar işe alındığı karışık bir döneme girdi. 1713 yılında ilk operası *Ottone in Villa*'yı Vicenza'da sahneleyen bestecinin birçok operası İtalya'nın farklı bölgelerinde gösterilmeye başlandı.⁷ İtalya genelinde düzenlenen karnavallar bestecinin operalarına ve diğer eserlerine ev sahipliği yaptı. 1713-1739 yılları arasında bestelenen operaları Venedik, Floransa, Mantua, Vicenza, Roma, Prag, Floransa ve Verona'da sahnelendi.⁸ Bazı opera eserlerine diğer bestecilerin aryalarından uyarlanan düzenlemelerini de ekledi. Barok Dönem operasında bestecilerin başka kompozitörlerin aryalarından düzenlemeler yapması veya aynen esere koyması bir gelenektir. Vivaldi'nin, Verona'da sahnelenen 2. Bazajet⁹ operasında, Ricardo Broschi'nin (1698-1756) bestelediği "*Qual Guerriero in campo armato*"¹⁰ ariasını kullanması buna bir örnektir. Yüzden fazla opera yazdığı tahmin edilen Vivaldi'nin bugüne sadece yirmi kadar operası ulaşabilmiştir.

Bir dönem opera ve seyahat nedeniyle çalgısal müzik alanında fazla verimli olamayan Vivaldi, 1720'lerin sonlarında bu alandaki en parlak dönemini yaşadı.

⁶ A.e., s. 44.

⁷ A.e., s. 39

⁸ A.e., ss. 201-202

⁹ Vivaldi'nin, 1735 yılında Verona'da Teatro Filarmonica'da sahnelenen bu operası, Osmanlı padişahı Yıldırım Bayezid ile Moğol İmparatoru Timur Han arasında geçen savaşı konu alır.

¹⁰ Ricardo Broschi bu ariasını, kardeşi Carlo Broschi (Farinelli) için yazdığı Idaspe operasında kullandı. 1730 yılında Venedik'de sahnelenen bu operada Farinelli kontrenordü.

1723 yılında artık Pieta'da resmi olarak *maestro de concerti* (konçerto maestrosu) olarak anılan Vivaldi Venedik'de ve bütün İtalya'da şöhret kazandı. Bestecinin en bilinen eseri *Le Quattro Stagioni* (Dört Mevsim) Konçertoları'nın da içinde bulunduğu Op. 8 serisi 1725 yılında yayınlandı. Bu konçertolar Morzin Kontu ve Hohenelbe Prensi Wenceslas'a adanmıştı.¹¹ Toplam 12 adet konçertodan meydana gelen bu seride 9 ve 12 numaralı keman konçertoları aynı zamanda obua için de düzenlenmişti. Yani Op.8 No. 9-12 eserlerinde obua ve keman Vivaldi tarafından birbirinin alternatifi haline getirilmiştir. Vivaldi bazı eserlerinde bu alternatif düzenlemesini fagot-obua, viola de gamba-fagot için de yapmıştır. Keman-obua alternatifi Vivaldi'nin nefesli çalgılar için yazdığı konçertolarda keman tekniğini kullandığının somut bir göstergesidir. Op. 9 numaralı 12 adet keman konçertosunu da 1727'de yazan Vivaldi bu eserleri İmparator 6. Charles'a ithaf etti. Op.10¹² ve Opp. 11-12¹³ numaralı eserler de 1728 ve 1729 yıllarında bestelendi.

Vivaldi ilk nefesli enstrüman konçertolarını obua için yazdı. San Marko kilisesinde obua çalan Onofrio Penati vb. isimler Vivaldi'nin bu enstrümana ilgi duymasını sebep oldu. Venedik'e Almanya'dan gelmiş olan bir başka obuacı Johann Christian Richter de Vivaldi'ye ilham veren bir başka isim oldu. Vivaldi'nin 1716 yılında bestelediği Do minör obua sonatının (RV 54) bu obuacıya yazılmış olma ihtimali vardır¹⁴ Enstrümanında çok iyi noktada olan bu gibi isimler Venedik'de Vivaldi'yi etkileyen kişiler haline geldiler.

Vivaldi'nin 21 solo obua konçertosu bu zamana kadar gelebilmiştir. Vivaldi, ilk obua konçertolarını o dönem Pieta'da ders verdiği öğrencilere yazmış olabilir. Daha sonra bestelediği konçertolar daha zorlayıcıdır. Quantz'ın aktardığına göre 1726 yılında obua sanatçısı Sammartini Venedik'de bulunmuştur. Teknik açıdan en zorlayıcı konçertolar muhtemelen Sammartini için yazılmıştır.^{15****} İlk obua

¹¹ Eleanor Selfridge-Field, **Venetian Instrumental Music From Gabrielli to Vivaldi**, s. 221.

¹² 6 flüt konçertosu

¹³ Op. 11: Beş keman, bir obua konçertosu / Op. 12: Altı keman konçertosu

¹⁴ Michael Talbot, **The Dent Master Musicians, Vivaldi**, s. 101.

^{15****} Bruce Haynes, **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, s. 303.

konçertosunu Op.7 (1716-17) serisinde besteleyen Vivaldi buradaki obua konçertolarında Telemann ile benzerlik göstermiş, kendi tarzını tam olarak ortaya çıkaramamıştır. Obua, bu konçertolarda solo bir çalgı olarak değil orkestra ile iç içe olan bir tutti tavrı içerisinde. Daha sonra yazdığı obua konçertolarında kabuğunu kırmış ve kendi tarzını yaratmıştır. Obua konçertolarında homofonik bir üslup belirleyen Vivaldi, bas ve obuanın baskın olduğu konçertolar besteledi.¹⁶ Bu sebeple teknik açıdan en zor obua konçertoları ortaya çıktı. Bunun sebebi sürekli bas ile baş başa kalan obuaya teknik zorlukları yüksek pasajlar yazılmasıydı. Vivaldi, Albinoni'nin aksine obua konçertolarında keman tekniğini kullandı. Yani nefesli çalgıya, bir kemana solo yazıyormuş gibi konçertolar besteledi. Bunun sonucunda obua konçertolarında ardı ardına gelen diller ve nefes alma olanağı az olan solo partiyonlar ortaya çıktı. Albinoni ise bunun aksine obua konçertolarında vokal üslubunu benimsedi ve soliste nefes alma olanağı verdi. Yazdığı konçertolarda Vivaldi'nin obua konçertolarında olduğu gibi teknik bir zorluk yoktu.

1736 yılı Vivaldi için zor günlerin başladığı bir yıl oldu. Bestecinin en önemli iki destekçisi Prince Philip (1736) ve VI. Charles'ın (1740) ölümü Vivaldi'yi maddi manevi çok kötü etkiledi. Pieta ile kontratı da yenilenmeyen Vivaldi 1740 yılında mali bir darboğazın içine düştü. Seyahat etmek için yeterli bütçesi yoktu ve eski şöhretini yitirmişti. Ünü bütün İtalya'ya, Fransa'ya ve Almanya'da Johann Sebastian Bach'a kadar uzanan Antonio Vivaldi 1741 yılında Viyana'da yokluk içinde hayatını kaybetti.¹⁷ 500'den fazla konçerto ve 100 kadar opera yazdığı tahmin edilen bestecinin, eserlerinden sadece bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir.

* Bruce Haynes burada yaptığı değerlendirmede en zor eserleri kendi fikrinde şöyle sıralamıştır: RV 460, RV 449, RV 461, RV 463.

¹⁶ Antonio Vivaldi sadece obua konçertolarında değil genel olarak bütün eserlerinde homofonik bir üslup belirlemiştir ancak bu durum polifonik yapıdan tamamen uzak durduğu anlamına gelmez. Dini bir eser olan Kyrie Eleison'un son bölümünde vokaller ile oluşturulan bir polifoni göze çarpmaktadır. Bu tabi ki Vivaldi için bir istisnadır.

¹⁷ Michael Talbot, **The Great Masters Musicians, Vivaldi**, s. 178.

3.6 Tomaso Albinoni ve Müzikal Tarzı

Tomaso Albinoni 1671 yılında Venedik’de doğdu. Babası Antonio bir kağıt tüccarıydı ve ekonomik durumu oldukça iyiydi. Çok erken yaşlarda müziğe yönelen Tomaso Albinoni hem vokal hem de çalgısal alanda kendini geliştirdi. Çok iyi bir keman sanatçısı olmasına rağmen resmi olarak icracılar cemiyetine mensup olmadığı için erken yaşta halka konserler veremedi. Bu sebepten dolayı yeteneğini gösterebilmek ve kendini kanıtlamak için kompozisyona yöneldi. İlk operası *Zenobia regina de Palmireni*’yi 1694 yılında Venedik’de yazdı. Opera, 260-273 yılları arasında hüküm sürmüş Palmira İmparatorluğu’nun kraliçesi Zenobia ile ilgiliydi. 1694 yılı aynı zamanda Tomaso Albinoni’nin çalgısal müzik eserlerini ilk yayınladığı yıllardı. Op. 1 sayılı eserleri bir kardinal olan Pietro Ottoboni’ye (1667-1740) adanmıştı. Ottoboni Barok Dönem’de birçok besteciyi desteklemiş olan biriydi. Napoli Okulu olarak anılan grubun başını çeken Alessandro Scarlatti’nin, Konçerto Grosso formunun en büyük temsilcilerinden Corelli’nin ve her yapıtıyla yıldızlaşan Handel’in hamisiydi. Albinoni, 1700 yılında bir kemancı olarak Mantua Dükü Ferdinand Carlo’nun (1665-1708) hizmetindeydi, Op. 2 sayılı eserlerini düküne adanmıştı. Op. 3 numaralı süitlerini ise Toskana Prensi 3. Ferdinand’a adadı. ¹

1719 yılı Tomaso Albinoni’nin en üretken olduğu yıllardan biriydi. İtalya’nın birçok bölgesinde operalar yazdı. Erken yaşlarında vokal müzik ve keman konçertolarına yönelmiş olan besteci, bu dönemden itibaren solo sonatlara ve obua konçertolarına ilgi göstermeye başladı. Tarihte resmi olarak basılıp satın alınabilen ilk obua konçertoları Albinoni tarafından yazıldı. 1717 yılında bestelenen Op.7 sayılı dört adet solo obua konçertosu, repertuvardaki en erken obua konçertoları arasında

¹ Eleanor Selfridge-Field, **Venetian Instrumental Music From Gabrielli to Vivaldi**, New York, Dover Publications, 1994, s. 199.

yer aldı.² En başarılı kompozisyonları olarak kabul edilen Op.8 ve Op.9 numaralı eserleri 1721-1722 yıllarında besteledi. Bu eserler Walzdorf Kontu Christian Heinrich ve Prens 2. Palatine Maximilian Emanuel'e adanmıştı. ³ Op. 9 numaralı sekiz adet solo obua konçertosu Albinoni'nin en başarılı eserleri arasında yer aldı. Op. 7 serisinde bestelediği obua konçertolarında orkestra ve obua tutti bir yapı içerisindeydi. Solo ve tutti zıtlığı tam olarak belirgin değildi. Op. 9 serisinde ise solist ve orkestranın soru cevap ilişkisi ortaya çıktı ve bestecinin konçerto stili olgunlaştı. Tomaso Albinoni iki obua için yazdığı konçertolarda ise iki enstrüman arasında homofonik bir yapı benimsedi. Birbirleriyle soru cevap ilişkisi içinde olan iki obuadan ziyade üçlü aralıkları duyuran bir ikili solo yapı tercih etti. Op. 7 ve Op. 9'da hem solo hem de iki obua için toplam on altı tane konçerto besteledi. Albinoni'nin müziği Op. 9 numaralı eserlerinin yazıldığı 1722 yılında Almanya'da çok seviliyordu. Handel'in 1734 yılında yazdığı Opus 3/2 numaralı Konçerto Grosso'sunun *largo* bölümü, Albinoni'nin Opus 9/2 numaralı obua konçertosunun *adagio* bölümünün temasına neredeyse birebir benzemektedir (bkz: sf:95). Albinoni bu anlamda diğer bestecilere ilham veren bir bestecilik kabiliyetine de sahiptir.⁴

Albinoni'nin obua konçertoları Torelli'nin tarzı ile büyük benzerlikler gösterir. Bu sebeptendir ki solo obua her zaman orkestra ritornellosundan sonra temayı aynen tekrarlar. Bu yapı Torelli'nin trompet konçertolarında da aynen görülür. Bu üslubün bir başka sebebi de Albinoni'nin vokal yazım tekniğini dikkate almasıdır. Tıpkı vokal eserlerinde olduğu gibi obua ritornelloya başta eşlik etmez ve sessizdir. Albinoni ardı ardına gelen dillerden kaçınarak solistin nefes alıp vermesine olanak sağlar. Çağdaşı Vivaldi ise bunun aksine obua konçertosu yazımında keman tekniğini temel alır.⁵

² Tarihteki ilk obua konçertoları Alman besteciler Handel ve Telemann tarafından bestelenmiştir. Handel'in meşhur Sol minör Obua Konçertosu 1703-1705 yıllarında yazılmıştır. Burada belirtmek istenen husus resmi olarak ilk kez basılan bir obua konçertosunun Venedik'te ortaya çıkışıdır.

³ A.e., s. 199.

⁴ Bruce Haynes, **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, s. 304.

⁵ Michael Talbot, **The Great Master Musicians, Vivaldi**, s. 119.

Vivaldi ve Albinoni obua konçertosuna büyük katkı yapmış iki bestecidir. Her ikisi de Venedikli olmaların rağmen benimsedikleri üslup birbirlerinden farklıdır. Bu durum o dönemde çok çeşitli ve renkli konçertoların oluşmasına neden olmuştur. Bu iki besteci Quantz'ın⁶ da dediği gibi konçerto stiline mükemmel bir form vermişlerdir.⁷ Bu dönemdeki besteciler konçerto yazımı konusunda birbirlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Albinoni bazı konçertolarında ikinci bölümde tonik minör tonuna gitmeyi Vivaldi'den esinlenmiştir. Alterasyon, tempo ve dinamiklerinde ise Alessandro Marcello ile benzerlik gösterir.⁸ Solo obua konçertolarında kontrpuan yapısını kullanarak, eserlerinde ağırlıklı olarak homofonik yapıyı tercih eden Vivaldi'den ayrılır.

İtalyan ve Venedik müziğinin en önemli figürlerinden biri olan Albinoni çok fazla sayıda opera besteledi. Ancak vokal eserlerin çoğu bu zamana dek ne yazık ki ulaşamadı. Çalgısal müziğe, bestelediği konçertolar, sonatlar ve süitlerle büyük katkılar yapmış olan Albinoni, 1751'de Venedik'de hayatını kaybetti.

⁶ Johann Joachim Quantz 1697-1773 yılları arasında yaşamış olan Alman flüt sanatçısı, yapımcısı ve bestecisidir.

⁷ A.e, s. 113.

⁸ Eleanor Selfridge-Field, **Venetian Instrumental Music From Gabrielli to Vivaldi**, s. 213.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANTONIO VIVALDI'NİN OP.8 NO.12 OBUA KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

Antonio Vivaldi'nin Op. 8 sayılı eserleri kendi tarzını en başarılı şekilde ifade ettiği konçertolardan oluşur. Bu serideki 12 konçerto 1725 yılında yayınlanmıştır. Bestecinin en çok bilinen eseri Dört Mevsim Konçertoları da Op. 8 içerisinde yer alır. Analiz edilecek 12 numaralı konçertoda keman ve obua birbirinin alternatifi olarak yazılmıştır.¹ Konçerto her iki enstrüman ile de çalınabilir. 3 bölümden oluşur: *Allegro-Largo-Allegro*

4.1 Birinci Bölüm: Allegro

İlk bölüm Do Majör tonundadır. 20. ölçüde sona erecek açılış ritornellosu başlar. 1. ve 2. kemanlar üçlü aralıkları duyurmaktadır. Orkestra I. ve V. derece akorlarından meydana gelen motifleri çalar.

Partisyon 4.1:

The musical score for the first movement of Vivaldi's Op. 8 No. 12 Oboe Concerto is shown. It is a five-staff score for Oboe, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The score begins with a 'TUTTI' marking. The Oboe part has a trill in the first measure. The Violin 1 and Violin 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Violoncello parts play a similar rhythmic pattern. The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The second measure has a trill in the Oboe part. The third measure has a 'p' dynamic. The fourth measure has a 'p' dynamic. The fifth measure has a 'p' dynamic. The sixth measure has a 'p' dynamic. The seventh measure has a 'p' dynamic. The eighth measure has a 'p' dynamic. The ninth measure has a 'p' dynamic. The tenth measure has a 'p' dynamic. The eleventh measure has a 'p' dynamic. The twelfth measure has a 'p' dynamic. The thirteenth measure has a 'p' dynamic. The fourteenth measure has a 'p' dynamic. The fifteenth measure has a 'p' dynamic. The sixteenth measure has a 'p' dynamic. The seventeenth measure has a 'p' dynamic. The eighteenth measure has a 'p' dynamic. The nineteenth measure has a 'p' dynamic. The twentieth measure has a 'p' dynamic. The score ends with a double bar line.

¹ Op.8 içerisindeki 9 numaralı obua konçertosu da keman ile icra edilebilir.

6. ölçüden 11. ölçüye kadar olan kısımda solo obuaya ritornello içinde solo bir kesit yazılmıştır. Bu klasik Torelli stilinden farklı bir yaklaşımdır. Torelli ve Albinoni konçertolarının açılış ritornellosunda solo enstrüman sessizdir. 9. ölçüde başlayan diyatonik çıkıcı motifler 11. ölçünün üçüncü vuruşunda tonik akora ulaşır. Orkestra bu esnada V. derece üzerinde ünison olarak sekizlik notalarla oktavları duyurur ve I. dereceye gelir.

Partisyon 4.2:

Ritornello içinde solo kesit

The musical score is for five instruments: Oboe (Ob.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 5 to 8, and the second system covers measures 9 to 11. The Oboe part features a solo line with trills and tremolos. The Violin 1 and Violin 2 parts play a rhythmic pattern with trills. The Viola and Violoncello parts play a diatonic ascending motif. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trill).

12. ve 13. ölçülerde çalınan ünison motiflerden sonra diyatonik yürüyüşlerle 19. ölçüye kadar gelinir ve açılış ritornellosu tonik akorda sona erer.

Partisyon 4.3:

12

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

15

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

p

Partisyon 4.4:

18

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

f

f

f

f

f

20. ölçüde obuanın ilk ritornello sonrası solosu başlar. Burası A temasıdır. Bas ve obua baş başa kalmıştır. Do Majör çıkıcı gamıyla başlayan solo, ardı ardına gelen 5'li ve 6'lı akorların üzerine çalarak devam etmektedir. 24. ölçüde ardı ardına gelen 16'lıkları çalan obuaya baslar 8'likler ile eşlik eder. Sol Majör tonuna giriş yapılmıştır.

Partisyon 4.5:

A *SOLO*

Ob.

Vc.

f

6 5 5 6 6 5 4 3

Do Maj. I
Sol Maj IV V I

Sol Majör

26. ölçüde obua önce diyatonik çıkıcı sonra inici motifi çalarak Sol Majör tonunda ilk solo bölümünü bitirir. İkinci ritornello 28. ölçüde Sol Majör tonunda çalınır.

Partisyon 4.6:

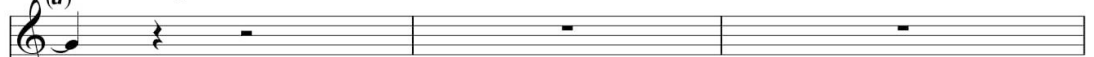
25 **Sol Majör**

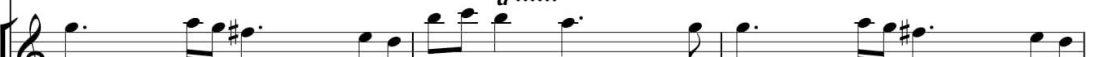
Ob. 

Vc. 

6 7 6 I II III IV V I V

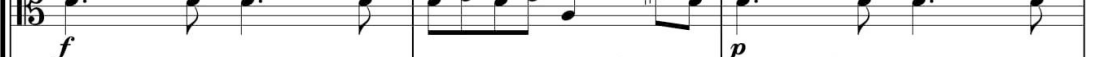
28 **Sol Majör tonunda 2. ritornello**

Ob. 

Vln. 1 

Vln. 2 

Vla. 

Vc. 

f *p*

I

32. ölçüden itibaren bas ve viyola sırasıyla V- I- V- I (I. dereceler 2. çevrim) derecelerini sabit dörtük Re notalarıyla çalarken, 1. ve 2. kemanlar üçlü aralıkları duyurarak inici bir motif çalar. Bu motif 36. ölçüde, Sol Majör tonunun I. derecesinde mükemmel kadans ile son bulur. Bunun ardından 36. ölçünün üçüncü vuruşunda obua, Sol Majör arpeji ile 39. ölçüde başlayacak 16'lık motiflere bir ön hazırlık yapar. B temasına girilmiştir. Obua ve bas tekrar baş başa kalmıştır.

Partisyon 4.7:

The musical score for Partisyon 4.7 consists of two systems. The first system covers measures 31 to 34, and the second system covers measures 35 to 39. The instruments are Ob. (Oboe), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). In measures 31-34, the Violins play a trill motif, the Viola plays a steady eighth-note pattern, and the Violoncello plays a bass line with a trill. In measure 35, the Oboe enters with a new theme 'B', which is a sixteenth-note arpeggio. The Violins continue their trill motif, and the Viola and Violoncello continue their respective parts. The score includes dynamic markings like 'f' and 'tr'.

39. ölçüden 42. ölçünün üçüncü vuruşuna kadar marş motifi vardır. 42. Ölçünün 3. vuruşunda obua tekrarlayan motifi çalarken bas inici bir hareketle tekrar Sol Majör tonunun I. derecesine gelir. 43. ölçünün üçüncü vuruşundan 46. ölçüye kadar ünison olan kısa ritornello kesiti çalınır.

Partisyon 4.8:

38

Ob.

Vc.

6

6

41

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6

6

Bu kısa kesit Sol Majör tonunun V. derecesinde biter ve obua 46. ölçüde bu derecenin üstünde arpej solosu çalar. Bas bu esnada V. derecenin kök sesinde birlik nota çalmaktadır. 47. ölçüde sürekli bas susar ve en alt parti görevini viyola devralır. Kromatik bir alt parti çıkışıyla ardı ardına gelen 5'li ve 6'lı akorlardan oluşan çıkıcı bir yürüyüş vardır. Obua bu sırada 16'lıklardan oluşan durmaksızın ilerleyen bir motif çalmaktadır. 49. ölçünün üçüncü vuruşundaki akor (La#/Do#/Fa#) Sol Majörün ilgili minörüne doğru giden geçişi temsil etmektedir.

Partisyon 4.9:

44

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

47

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

p

p

p

p

Bu akor 50. ölçünün üçüncü vuruşunda artık Mi minör için V. derece kabul ettiğimiz akora bağlanır. Bu akor 52. ölçünün 3. vuruşunda Mi minörün I. derecesine çözülür. Minör tondaki 3. ritornello başlar.

Partisyon 4.10:

6

50

Mi minör

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

V

I

53

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6
5

6
5

f

p

f

f

f

f

Mi minör ritornellosu devam ederken tıpkı başlangıç ritornellosunda olduğu gibi, obua 56. ölçüden 59. ölçünün 3. vuruşuna kadar ritornello içindeki solo pasajını çalar. Bu kesitten sonra orkestra melodik minor gam çıkışı ile yeni bir kesite başlar. Bu kesit diyatonik bir yürüyüştür.

Partisyon 4.11:

57

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

60

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6

5

16'lıklardan oluşan diyatonik yürüyüşten sonra orkestra 64. ölçüde Mi minör tonunun I. derecesine gelir ve obuanın minör tondaki marş solosu başlar. Bas yine susmuştur. Bu C temasıdır. Vivaldi konçertolarında sıklıkla marş kullanmayı tercih eden bir bestecidir. 65. ölçünün 3. vuruşunda Do Majör tonuna geçiş hissedilir. 65. ölçüden itibaren Do Majörün V. derecesine gelinmiş kabul edilir. V. ve I. derece 3. çevrim akorları ardı ardına gelir. Obua bu akorlardan oluşan 16'lık motifi çalmaktadır. 70. ölçünün üçüncü vuruşunda Do Majör tonundaki ritornello kesiti çalınır.

Partisyon 4.12:

The musical score for Partisyon 4.12, measures 63-70, is presented below. The score is for a string quartet (Ob., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) and features a key signature change from C major to D minor at measure 65. The score includes a 16-measure motif in the oboe and a 16-measure motif in the strings. The key signature change is indicated by a box containing 'Mi min. III' and 'Do Maj. V'. The score also includes a 16-measure motif in the strings.

Measures 63-70:

- Ob.: 63. measure: C major, 64. measure: C major, 65. measure: C major, 66. measure: C major, 67. measure: C major, 68. measure: C major, 69. measure: C major, 70. measure: C major.
- Vln. 1: 63. measure: C major, 64. measure: C major, 65. measure: C major, 66. measure: C major, 67. measure: C major, 68. measure: C major, 69. measure: C major, 70. measure: C major.
- Vln. 2: 63. measure: C major, 64. measure: C major, 65. measure: C major, 66. measure: C major, 67. measure: C major, 68. measure: C major, 69. measure: C major, 70. measure: C major.
- Vla.: 63. measure: C major, 64. measure: C major, 65. measure: C major, 66. measure: C major, 67. measure: C major, 68. measure: C major, 69. measure: C major, 70. measure: C major.
- Vc.: 63. measure: C major, 64. measure: C major, 65. measure: C major, 66. measure: C major, 67. measure: C major, 68. measure: C major, 69. measure: C major, 70. measure: C major.

Key signature change: Mi min. III, Do Maj. V.

Partisyon 4.13:

69 **Do Majör ritornello kesiti**

Ob. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc.

f *f* *f* *f*

V I₄ V I₅

Ara ritornello 73. ölçüde V. dereceye çözülür ve obua 75. ölçüdeki üçlemelere marş motifi ile ulaşır. Vivaldi'nin solo obua konçertolarında keman tekniğini kullandığının en iyi göstergesi bu tarz üçlemelerdir (bkz. sf: 96). Üçlemeler 75. ölçüde başlayıp 76. ölçünün sonuna kadar devam eder. 77. ölçüde tema en başa yani açılış ritornellosundaki ara soloya bağlanır.

Partisyon 4.14:

72

Ob. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc.

p *p* *p* *p*

V I₄ V I₅

Partisyon 4.15:

76 Açılış ritornellosundaki ara solo'ya dönüş

79. ölçüde obua diyatonik bir çıkış yapar. Sonrasında Do Majör oktav sesleri verilir ve V. derece üzerinde yapılan tril ile solo pasaj tonik akorda sona erer. Orkestra 80. ölçüden başlayarak kapanış ritornellosunu çalar. V - I mükemmel kadansı ile birinci bölüm son erer. İlk bölümde eserin ton değişimleri Do Majör/Sol Majör/Mi minör/Do Majör şeklindedir.

Partisyon 4.16:

79

Partisyon 4.17:

82

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6
5

84

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

4
3

Form düzeni :

I. Ritornello / A teması / **Do Majör** → **Sol Majör** / II. Ritornello / B teması / **Sol Majör** → **Mi minör** / C teması / **Mi minör** → **Do Majör** / III. Ritornello / Solo kesit / Final

4.2 İkinci Bölüm: Largo

İkinci bölümde bas ve obua bölüm sonuna kadar baş başadır. Homofonik yapıya oldukça bağlı olan Vivaldi, konçertolarının ikinci bölümlerinde bazen bu yapıyı kullanmayı tercih etmiştir. İkinci bölümü solo çalgı, bas ve klavsen trio olarak çalarlar.

Vivaldi ikinci bölümde, ilk bölümdeki Do Majör tonunun tonik minörü olan Do minör tonuna gitmiştir. Bu da bestecinin ikinci bölümler için sıkça kullandığı bir tercihtir. İkinci bölüm bas ve solonun aynı anda girmesi ile başlar. Bağlı bir şekilde çalınan solo partisine bas dörtlük notalar ile eşlik etmektedir. 6. ölçüde basın çaldığı Fa#, Sol minöre geçişin belirtisidir ve artık Sol minörün V. derecesi olarak değerlendirilir. 7. ölçüde V. derece üzerinde tril çalan obua, bas ile birlikte Sol minörün I. derecesinde bas ile ünison olarak A temasını bitirir. B temasında tam beşli bir modülasyon ile Sol minör tonuna geçilmiştir. A temasındaki motifin birebir aynısı Sol minör tonunda çalınır. B temasının ilk 4 ölçüsü A temasının tam 5'li transpoze edilmiş halidir.

Partisyon 4.18:

The musical score for Partisyon 4.18 is in 3/4 time and D minor. It features two staves: Oboe (Ob.) and Violoncello (Vc.). The tempo is marked 'Largo'. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into two main sections, A and B. Section A starts with a trill on the Oboe and a melodic line on the Violoncello. Section B follows with a trill on the Oboe and a melodic line on the Violoncello. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings like 'mp'. The Violoncello part has fingerings indicated by numbers 6, 5, 7, and 6. The Oboe part has a trill marked 'tr'.

12. Ölçüde Sol minör tonunun tonik derecesinde biten cümleden sonra 13. ölçünün ilk vuruşunda bas partisinde Si naturel notası duyurulur. Vivaldi 13. ölçüde ani bir ton değişimine giderek Do minör tonunun V. derecesindeki Dominant 7'li akoruna 1. çevrim ile (Si-Re-Fa-Sol) geçiş yapmıştır. Dolayısıyla bu ölçü Do minör tonuna geri dönüşü hissettirir. 14. ölçüde Do minor tonuna ulaşılmıştır. Buradan itibaren 17. ölçüye kadar A temasındaki başlangıç motifi tekrar edilir. 17. ölçünün 3. vuruşunda obua partisinde duyurulan ve 18. ölçünün ilk vuruşunda uzayan Si naturel notası sansibl görevinde olduğu için, tonik akora çözülme, dolayısıyla finale varma hissini verir. Bas ve obuanın ünison olarak tonik akorun kök sesini çalmaları ile bölüm sona erer.

Partisyon 4.19:

12. Ölçüde Sol minör tonunun tonik derecesinde biten cümleden sonra 13. ölçünün ilk vuruşunda bas partisinde Si naturel notası duyurulur. Vivaldi 13. ölçüde ani bir ton değişimine giderek Do minör tonunun V. derecesindeki Dominant 7'li akoruna 1. çevrim ile (Si-Re-Fa-Sol) geçiş yapmıştır. Dolayısıyla bu ölçü Do minör tonuna geri dönüşü hissettirir. 14. ölçüde Do minor tonuna ulaşılmıştır. Buradan itibaren 17. ölçüye kadar A temasındaki başlangıç motifi tekrar edilir. 17. ölçünün 3. vuruşunda obua partisinde duyurulan ve 18. ölçünün ilk vuruşunda uzayan Si naturel notası sansibl görevinde olduğu için, tonik akora çözülme, dolayısıyla finale varma hissini verir. Bas ve obuanın ünison olarak tonik akorun kök sesini çalmaları ile bölüm sona erer.

Do minör

Ob. 12. ölçüde trill, 17. ölçüde trill.

Vc. 12. ölçüde 6/5, 13. ölçüde 6, 14. ölçüde 6, 15. ölçüde 6, 16. ölçüde 6, 17. ölçüde 6/5, 18. ölçüde 7, 18. ölçüde 4.

Form düzeni:

A teması / **Do minör** → **Sol minör** / B teması / **Sol minör** → **Do minör** / Final

4.3 Üçüncü Bölüm: Allegro

Üçüncü bölüm birinci ve ikinci kemanların ritornello melodisini soru cevap ilişkisi içinde çalmaları ile başlar. İlk ölçüde ana melodi ikinci kemanlardayken, birinci kemanlar sekizlik notalarla eşlik görevini üstlenirler. 3. ölçüde ana melodi birinci kemanlara geçerken, eşliği ikinci kemanlar devralır. Bu devir teslim ilişkisi 7. ölçüden 10. ölçünün sonuna kadar olan bölümde de görülür.

Partisyon 4.20:

Allegro

The musical score for Part 4.20, Allegro, is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The Oboe part is mostly rests. Violin 1 and Violin 2 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Viola and Violoncello provide a harmonic foundation with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated below the notes: 7 7 for Violoncello in the first measure, 6 5 for Viola in the second measure, and 7 7 for Violoncello in the third measure. The second system continues the piece with similar instrumentation. Violin 1 and Violin 2 play more complex patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Viola and Violoncello continue their harmonic support. Fingerings are indicated below the notes: 6 for Violoncello in the first measure, 6 for Viola in the second measure, and 7 for Violoncello in the third measure.

11. ölçüden itibaren Vivaldi'nin eserlerinde sıklıkla rastlanan kromatik bas çıkışı başlar. Peş peşe gelen 5, 6 ve dominant 7'li akorlardan oluşan bu çıkıcı kromatik bas yürüyüşü yedi ölçü boyunca 18. ölçüye kadar devam eder.

Partisyon 4.21:

9

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Kromatik çıkıcı bas yürüyüşü

6

13

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6

5

6

5

6

Partisyon 4.22:

18

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

V

4

V

I

6/5

Partisyon 4.23:

22

Ob.

Vc.

6 6 6 6 6 6

26

Sol Majör

Ob.

Vc.

6 6 6 6 5

Do Majör VI

Sol Majör II V — I

29. ölçünün üçüncü vuruşunda üçlü aralıklardan oluşan onaltılık notalarla çıkıcı bir motif çalan obua, 32. ölçüde tonik akora vararak A temasındaki solosunu bitirir. Yaylılar Sol Majör tonundaki ritornello bölümünü çalmaya başlarlar. Başlangıç ritornellosunda olduğu gibi burada da birinci ve ikinci kemanlar ana melodiye soru cevap ilişkisi içinde çalarlar.

Partisyon 4.24:

29

Ob. *tr*

Vc.

32

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

43. ölçüde obua tonik akorunun üstüne Sol Majör arpejini çalar. Bu soloyle B temasına geçilmiştir. Solist arpej çalarken, bas kök sesin oktavlarını duyurur. Böylece bas partisi rutinlikten kurtulur ve hareket kazanır. Obua 43. ölçüde Sol Majör gamını diyatonik inici hareketle çalarak kök sese ulaşır. Daha sonra 43. ölçünün son vuruşunda tam seslik ani bir ton değişimi gerçekleşir. Ölçü sonundaki dominant 7'linin 1. çevrimi La minörün V. derecesi olarak kabul edilir. 44. ölçüde artık La minörün tonik akoruna gelinmiştir. Obua La minor arpejini çaldıktan sonra diyatonik bir iniş yapar

Partisyon 4.25:

36

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6 4 # 6 4 # # #

40

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

#

B

43

Ob.

Vc.

6 6 6 6

Sol Majör V
La minör VII

6 5 V I

La minör

Sol Majör ve La minör tonlarında yapılan bu gamlar ve diyatonik hareketler 46. ölçüde başlayacak olan motiflere hazırlık yapmak içindir. 46. ölçüde üçlü aralıkları onaltılık notalarla ardı ardına çalan obua La minör tonu içerisinde bir gezintiye çıkmış gibidir. 46. ölçüden 55. ölçüye kadar tonalite içerisinde durmaksızın çalar. Vivaldi'nin bu gibi bölümlerde solo enstrümanı neden bas ile baş başa bıraktığı daha iyi anlaşılır. Vivaldi, solo enstrümanı bütün çıplaklığı ile duymayı ve duyurmayı hedefler. 55. ölçüye gelindiğinde yaylılar La minör ritornello kesitini çalmaktadırlar.

Partisyon 4.26:

46

Ob.

Vc.

49

Ob.

Vc.

52

Ob.

Vc.

55

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

62. ölçüde C temasına girilmiştir. Obua inici bir yürüyüşle 63. ölçüye ulaşır. 63. ölçünün ikinci vuruşunda solo keman ile beraber üçlü aralıkları duyurarak aynı motiflerle 65. ölçüye gelir. 65. ölçüden 67. ölçünün sonuna kadar 5'li ve Dominant 7'li akorlar arka arkaya gelir. Obua 5'lilerde arpej çalarken, Dominant 7'lilerde birinci kemanlar ile ünison olarak akorların 7'lisini duyurmaktadır.

Partisyon 4.27:

59

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

63

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

5

7⁺

5

7⁺

67. ölçüdeki bas partisinde yer alan Sol $\flat$ notası La minör tonundan çıkıldığını ve Do Majör tonuna geri dönüldüğünü hissettirir. Dolayısıyla bu akor Do Majörün V. derecesi olarak kabul edilir. 68. ölçüde Do majörün tonik akoruna ulaşılır. Obua, 5’li ve Dominant 7’li akorların ard arda gelerek çıkıcı bir yürüyüş yapmasıyla, 73. ölçüde Do Majör tonundaki ritornello kesitine varır. Orkestranın bu kesitinden sonra obua son solosunu çalacaktır.

Partisyon 4.28:

Do Majör

67

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

5 7 5 7 5 7 5

La minör VII

Do Majör V — I

71

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

77. ölçüde bas susar en alt parti görevini viyola devralır. Obua onaltılık yürüyüşlerle çıkıcı bir motif çalmaktadır. 81. ölçüde V. derece üzerinde diyatonik çıkış yapan obua, 82. ölçünün 3. vuruşunda I. dereceye ulaşır. Do Majör gamını sekizlik ve onaltılıklar ile diyatonik bir yapıda çalarak solosunu bitirir.

Partisyon 4.29:

The musical score for Partisyon 4.29 consists of three systems of staves, each containing five parts: Ob. (Oboe), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 3/8.

Measure 75: The Oboe part begins with a melodic motif. The Violins and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part is marked with a *p* (piano) dynamic.

Measure 78: The Oboe part continues with a more complex melodic line. The Violins and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part is marked with a *p* (piano) dynamic.

Measure 81: The Oboe part continues with a melodic line. The Violins and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part is marked with a *p* (piano) dynamic.

Measure 82: The Oboe part continues with a melodic line. The Violins and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part is marked with a *p* (piano) dynamic.

84. ölçüde solosu biten obuadan sonra orkestra finale doğru ilerler. Vivaldi finali, eserlerinde sıklıkla tercih ettiği kromatik bas yürüyüşü üzerine kurgulanmıştır. Arka arkaya gelen 5'li ve 6'lı akorlardan oluşan bu çıkıcı kromatik bas yürüyüşü, finaldeki tonik akora adım adım yaklaşma hissiyatını verir. Viyola sekizlikler ile bastaki kök sesin üçlüsünü duyururken, kemanlar ünison olarak onaltılıklarla ilerlemektedirler.

Partisyon 4.30:

84

Ob. *tr*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6 5 6

Kromatik bas çıkışı

87

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6 5 6 5

Bu yürüyüşten sonra 93. ölçüden itibaren V. ve I. dereceler üstünde çalınan motifler sonrasında eser mükemmel kadans ile sona erer. Son akorda tonik derecenin beşlisi duyurulmamıştır. Bölümdeki ton değişimleri Do Majör/Sol Majör/La minör/Do Majör şeklindedir.

Partisyon 4.31:

90

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

6
4

5

93

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

4 3

4 3

Form düzeni :

I. Ritornello / A teması / **Do Majör** → **Sol Majör** / II. Ritornello / B teması / **Sol Majör** → **La minör**/ III. Ritornello / C teması / **La minör** → **Do Majör** / Solo kesit / Final

BEŞİNCİ BÖLÜM

TOMASO ALBINONI'NİN OP.9 NO.2 OBUA

KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

Tomaso Albinoni'nin Op.9 No.2 Re minör obua konçertosu 1722 yılında bestelendi. Walzdorf Kontu Christian Heinrich ve Prens 2. Palatine Maximilian Emanuel'e adanan Op. 9 serisindeki eserlerde sekiz adet solo obua konçertosu yer aldı. Bu serideki obua konçertoları Albinoni'nin üslubunu en iyi temsil eden eserler oldu. Albinoni'nin Münih şehrinde bulunduğu 1722 yılında yazılan bu konçerto, büyük olasılıkla o dönem aynı şehirde yaşayan obuacı Jacop Loeillet tarafından çalındı.¹ Konçerto üç bölümden oluşmaktadır: *Allegro e non Presto*, *Adagio*, *Allegro*.

5.1 Birinci Bölüm: Allegro e non Presto

Tomaso Albinoni'nin obua konçertolarında görülen kontrpuan yapısı ritornelloda hemen ortaya çıkar. Re minör tonundaki ilk bölümün temel motifi olan 32'likler henüz üçüncü ölçüde duyurulmuştur. Obua ve kemanlar bölüm boyunca soru cevap ilişkisi içinde bu motifi kullanarak kontrpuan yapısını inşa ederler. Bas ile obuanın baş başa kaldığı bir bölüm konçertonun ilk kısmında yoktur. Orkestra, obuanın solo çaldığı kısımlarda dahi solist ile birlikte kontrpuan yapısını duyurarak durmaksızın çalmaya devam eder.

Partisyon 5.1:

Allegro e non Presto

Ritornello

32'lik motifler bu bölümde çok sık tekrar eder

Ob.

Vl. I.

Vl. II.

Via.

Vcl.

Cb.

¹ Bruce Haynes, *The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760*, s. 304.

Albinoni her zaman olduğu gibi belirgin bir ritornello yazmıştır. Torelli'nin konçerto tarzıyla en çok benzerlik gösteren bestecilerin başında gelen Albinoni her obua konçertosunda solistin eşlik etmediği ve dinleyici tarafından kolay anlaşılan ritornello girişleri bestelemiştir. Albinoni tarzına vakıf olan dinleyiciler, orkestranın ritornello girişini çaldıktan sonra solistin değişik bir giriş yapmasını beklemezler. Çünkü solist ritornello girişini aynen tekrar edecektir.

Partisyon 5.2:

The musical score for Partisyon 5.2 is a ritornello in G major, 3/4 time. It is written for four staves: two for the upper strings (Violins I and II) and two for the lower strings (Violas and Cellos/Double Basses). The upper strings play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the lower strings provide a harmonic foundation with chords and moving lines. The score is marked with a '10' in a box at the beginning of the first staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each with five measures. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system continues the music, ending with a final cadence.

20. ölçüde obua ilk solosuna başlar. Bu ilk solo önceden de belirtildiği üzere ritornellonun giriş kısmının aynen tekrar edilmesinden ibarettir. Obua solosunu çalarken, kemanlar ritornelloda belirttikleri 32'likler ile temel motifi devam ettirirler. Bu motifin solist ve orkestra arasındaki ilişkisini gözlemlemek için 24. ve 26. ölçüye bakmak gerekir. 24. ölçüde 32'likler ile çıkıcı bir motif çalan kemanlara, 26. ölçüde aynı motifi Re minör tonunun sansibl notasından (Do #) başlayarak çalan obua cevap verir. Obuanın ritornelloyu tekrar etmesinden sonra 28. ölçüde orkestra kesiti girer.

Partisyon 5.3:

20 A Solist tarafından ritornellonun ilk kez solo olarak çalınması

Solo ritornello tekrarları arasındaki orkestra kesiti

Orkestradan sonra obua, ritornello girişini yeniden tekrar eder. Albinoni'nin bütün obua konçertolarında ritornello solist tarafından bir kereden fazla olmak üzere tekrar edilir. Obua 42. ölçünün sonundan itibaren ritornello tekrarı dışındaki ilk özgün solosunu çalmaya başlar. 43. ölçüde ani bir şekilde Sol minör tonuna geçilir. Ton, 42. ölçüde Re minörün V. derecesindeyken bir sonraki akorda Sol minörün V. derecesine hızlıca geçiş yapar. Kısa aralıklarla gerçekleşen ton değişimi devam eder, 44. ölçünün sonundaki akor artık Fa Majör tonunun II. derecesi kabul edilir. Buradaki ani ve kısa modülasyonların sebebi Fa Majör tonuna geçme yönelimidir.

Partisyon 5.4:

Solist tarafından ritornellonun ikinci kez tekrar edilmesi

Fa Majör

Re minör

Sol minör

I Sol min. I.
Fa Maj. II.

50

46. ölçüde Fa Majör tonunun tonik akoruna ulaşılmıştır. 32'likleri çalan obua, 52. ölçünün ilk vuruşunda solosunu Fa Majör tonunun tonik sesinde bitirir. Orkestra Fa Majör tonundaki kesitini çalmaya başlar. 53. ölçüde çok kısa bir süreliğine Fa# notasının duyurulmasıyla Fa Majör tonunun II. derecesi takdim edilir. Bu takdim akoru Iiv (ikinin beşi) olarak da belirtilir. Alınan ödünç akor neticesinde Sol minör tonunun V. derecesi belirip hemen kaybolur. Belirip kaybolan Sol minör hissiyatı sadece bir ölçü duyulur.

Partisyon 5.5:

The image displays a musical score for Partisyon 5.5, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'Fa Majör' at the top left and bottom left. It features five staves with musical notation, including a box labeled '50' in the top right. The second system is labeled 'Takdim Akoru' in the middle. It also features five staves with musical notation, including a box labeled '51' in the middle. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'forte' and 'f'. The notation is in a standard musical staff format with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

59. ölçüde yine ani bir modülasyon gerçekleşir. Ölçünün ilk vuruşunda Fa Majör tonik akoru duyurulurken, bir sonraki vuruşta Re minörün tonik akoruna geçilir. Yani ton, Fa Majörün ilgili minörüne gitmiştir. Burası B temasıdır. Obua 63. ölçüde başlayan marş bölümünü çalarken, kemanlar 32'lik motifleri çalarak kontrpuanı meydana getirirler. Bu kısımda kemanlar da kendi solo bölümlerini çalıyor gibidirler. Obua her ne kadar solo olsa da kemanların 32'lik motifleri hatırlatmaları tamamlayıcı bir üslup meydana getirir. Burası da Albinoni'nin kontrpuanı nasıl kullandığını gösteren bölümlerden bir tanesidir.

Partisyon 5.6:

The musical score for Partisyon 5.6 is presented in two systems. The first system is marked 'Re minör' (D minor) and 'B' (B-flat). It features a modulation from F major to D minor. The score includes staves for Oboe, Violins, and Viola. The Oboe part starts with a 60-measure rest, followed by a melodic line. The Violins and Viola parts provide harmonic support with various motifs and chords. The second system continues the musical development, showing further melodic and harmonic progression. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

71. ölçüde alterasyon ile birlikte gelen modülasyon meydana gelir. Re minör tonunun I. derecesindeki Fa notasının Fa# olmasıyla bir anda Sol minör tonunun dominant 7'lisine geçiş yapılmıştır. Daha sonra Sol minör tonunun I. derecesinin ilk çevrimine bağlanan akor toniğe ulaşır. Obua solosuna Sol minör tonunda devam eder.

Partisyon 5.7:

The musical score for Partisyon 5.7 illustrates a modulation from Re minor to Sol minor. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 70, shows the piano accompaniment and melody line. The key signature changes from two flats (Re minor) to one flat (Sol minor). The first system ends with a box containing the text "Sol min. V → I₆". The second system, starting at measure 80, continues the Sol minor melody and accompaniment. The score includes a piano accompaniment and a melody line. The key signature changes from two flats to one flat. The score is divided into two systems, with measures 70 and 80 marked. The first system shows the transition from Re minor (I, V, I) to Sol minor (V, I₆). The second system continues the Sol minor melody and accompaniment.

Partisyon 5.8:

70

95. ölçüde Sib Majör tonunun I. derecesine giriş yapılır. 97. ölçüde beşli aralıklarla bas yürüyüşü başlar (Si-Fa/Do-Sol/Re-La). 98. ölçüde Sib Majör tonundan Do minöre, sonra Sol minöre ve son olarak Re minöre ulaşan tonalite kısa ton değişimleri ile başlangıçtaki tonuna geri döner. 103. ölçüde orkestra bölüm başındaki ritornelloyu tekrar eder.

Partisyon 5.9:

Sib Majör - 6 -

100

V I 6 6 4 5

Sib Maj. V Do min. IV-VII₆ I₆ Sol min. IV I₆ Re min. VII

Re minör **Ritornello**

Re minör I₆ I₆

110

Ritornelloyu bitiren orkestradan sonra 122. ölçüde obua A temasını, yani ritornello solo tekrarını çalar. Bölümün sonuna doğru yaklaşılmaktadır.

Partisyon 5.10:

110

120

A

piano

piano

piano

D

A temasının ardından hemen B temasındaki solosuna geçen obua son solosuna yani D temasına 140. ölçüde gelir. 32'liklerin olduğu inici bir motif çalmaktadır.

Partisyon 5.11:

The musical score for Partisyon 5.11 is presented in three systems. The first system, labeled 'B', shows a woodwind section (flute, oboe, clarinet) and a piano accompaniment. The second system, labeled 'D', continues the woodwind and piano parts. The third system, also labeled 'D', shows the woodwind and piano parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano'. The piano part features a prominent bass line with octaves and chords. The woodwind parts have complex melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes.

145. ölçüde Fa# notası ile Sol minör tonunun V. derecesi IIv takdim akoru ile tekrar öne çıkarılır. Obua 156. ölçüde Re minörün tonik sesinde soloyu bitirir. 157. ölçüde armonik çıkıcı bir motif çalan orkestra 160. ölçüde bölümü sonlandırır. Temel ton değişimleri Re minör/ Fa Majör/ Re minör/ Sol minör/ Sib Majör/ Re minör şeklindedir.

Partisyon 5.12:

Form düzeni :

I. Ritornello / A teması / Orkestra kesiti/ A teması / **Re minör** → **Fa Majör** / B teması/ **Fa Majör** → **Re minör**/ **Re minör** → **Sol minör**/ II. Ritornello / C teması /**Sol minör** → **Sib Majör**/ **Sib Majör** → **Re minör**/ III. Ritornello/ A teması / B teması / D teması/ Final

5.2 İkinci Bölüm: Adagio

İkinci bölümde kontrpuan yapısı aynen devam etmektedir. Sib Majör tonundaki *adagio* bölümünde, birinci kemanlar bölüm sonuna kadar durmaksızın 16'lık motifleri çalarlar. Bu motifler arpej seslerinin iki vuruş tekrarı ve üçüncü vuruştaki iniç hareketlerinden oluşur. İkinci keman, viyola ve baslar sekizlikler ile altyapıyı oluşturmaktadırlar.¹ İlk bölümde olduğu gibi kemanlar ana yapıyı başlangıçta duyururlar. Geçtiğimiz bölümde 32'likler ile oluşturulan yapı burada 16'lıklar ile kurulmuştur. Obua bu yapının üzerinde solosunu çalacaktır. Birinci kemanların solo obua ile soru cevap ilişkisi devam etmektedir.

Partisyon 5.13:

Adagio

Bu motif bölüm sonuna kadar es vermeden sadece 1. kemanlar tarafından çalınır



¹ Bu tema Handel'in 1734 yılında bestelediği Op.3 No.2 numaralı konçerto grossosunun Largo bölümündeki temaya çok benzemektedir. O eserde 16'lık motifler çelloya aittir. Albinoni'nin bu konçertoyu 1722 yılında yazdığı ve Münih'de icra ediliği göz önüne alınacak olursa, Handel'in bu yapıdan etkilenmiş olabileceği düşünülebilir. Tezin 34. sayfasında daha önce bu konuya değinilmiş ve kaynak belirtilmiştir. Benzerliğin partisyonlar üzerinden kıyaslaması ekler kısmında yapılmıştır (bkz: sf: 95).

Obua 8. ölçüde tonik akorunun beşlisini uzunca duyurarak A temasına giriş yapar. 12. ölçüye kadar *adagio* bölümünün ilk solosunu çalar. 12. ölçüde orkestra başlangıçtaki giriş bölümünü çalar. Bu orkestra kesitinden sonra 17. ölçüde obua A temasını aynen tekrar eder. İlk bölümdeki sıralamanın birebir aynısıdır. (Ritornello-solo-orkestra kesiti- solo tekrarı)

Partisyon 5.14:

The musical score for Partisyon 5.14 is presented in three systems, each with four staves (Obua, Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system (measures 1-10) shows the Obua solo with a long note in measure 8, marked 'A' and '10'. The Orkestra accompaniment is marked 'piano' and '(pp)'. The second system (measures 11-16) is labeled 'Giriş bölümünün tekrarı' and features the Orkestra solo with 'forte' dynamics. The third system (measures 17-20) is labeled 'A temasının tekrarı' and shows the Obua solo with 'piano' and '(pp)' dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

21. ölçünün üçüncü vuruşunda B temasına giriş yapılır. 23. ölçünün ilk akoru Fa Majör tonunun II. derecesi kabul edilir. Mib arızasının naturel olması kısa süreli bir ton değişimini işaret eder. Bu durum 27. ölçünün ilk vuruşuna kadar sürer. Bu ölçüde ton tekrar Sib Majöre dönmüştür. 31. ölçüde hızlı bir modülasyon meydana gelir. Bas partisindeki alterasyon ile Fa notasının Fa# olması, akoru Sol minör tonunun V. derecesine taşır. Sol minör tonuna geçilir. 34. ölçü C temasıdır.

Partisyon 5.15:

B - II -

Sib Maj. VI
Fa Maj. II VII V I

Fa Maj. II
Sib Maj. VI IV II V I

Sib Maj. V Sol min

C

Partisyon 5.16:

40

Andante

forte

piano

pp

Re min. I
Re min. IV

II *V* *I*

Re min. VI
Sib Maj. I

50

pp

Obua 57. ölçüde solosunu bitirdikten sonra, orkestra bölüm başındaki motiflere dönmüştür. Arpej tekrarları ile finale doğru gelen yaylılar mükemmel kadans ile bölümü sonlandırırlar. Bölümdeki ton değişimleri şu şekilde olmuştur: Sib Majör/ Fa Majör/ Sib Majör/ Sol minör/ Re minör/ Sib Majör.

Partisyon 5.17:

Form düzeni :

I. Ritornello / A teması / II. Ritornello / A teması / B teması / **Sib Majör → Fa Majör / Fa Majör → Sib Majör/ Sib Majör → Sol minör/ C teması / Sol minör → Re minör / Re minör → Sib Majör / A teması / B teması / III. Ritornello / Final**

5.3 Üçüncü Bölüm: Allegro

Üçüncü bölüm kontrpuan yapısının en yoğun olduğu bölümdür. Çünkü henüz girişten itibaren birinci kemanların, ikinci kemanların, viyolanın ve basın farklı ezgiler çaldıklarını görürüz. Her biri kendi çizgisinde akıp giderek polifoninin en güzel örneklerinden birini temsil ederler. Re minör tonundaki üçüncü bölüm bu açıdan Albinoni'nin kontrpuan yaklaşımını en iyi temsil eden göstergelerden bir tanesidir. Birinci kemanlar Re minör arpej seslerini çıkıcı olarak çaldıktan sonra 16'lıklar ile devam ederken, viyola ve ikinci kemanlar sırayla birinci kemanların bir önceki çaldığı çıkıcı arpeji taklit ederler. Bu taklide ikinci ölçünün (sekizlik değer sayımına göre) dördüncü vuruşunda baslar da katılır. Bu taklitli giriş ile ana motifi belirleyen yaylılar armonik uyum içinde kendi bağımsız ezgilerini çalmaya başlarlar.

Partisyon 5.18:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro Ritornello". The score is written in G minor (three flats) and 6/8 time. It features a complex polyphonic texture with multiple staves. The first staff is marked "Allegro" and "Ritornello". The second staff is marked "forte" and "f". The third staff is marked "f". The fourth staff is marked "f". The fifth staff is marked "f". The sixth staff is marked "f". The seventh staff is marked "f". The eighth staff is marked "f". The ninth staff is marked "f". The tenth staff is marked "f". The eleventh staff is marked "f". The twelfth staff is marked "f". The thirteenth staff is marked "f". The fourteenth staff is marked "f". The fifteenth staff is marked "f". The sixteenth staff is marked "f". The seventeenth staff is marked "f". The eighteenth staff is marked "f". The nineteenth staff is marked "f". The twentieth staff is marked "f". The twenty-first staff is marked "f". The twenty-second staff is marked "f". The twenty-third staff is marked "f". The twenty-fourth staff is marked "f". The twenty-fifth staff is marked "f". The twenty-sixth staff is marked "f". The twenty-seventh staff is marked "f". The twenty-eighth staff is marked "f". The twenty-ninth staff is marked "f". The thirtieth staff is marked "f". The thirty-first staff is marked "f". The thirty-second staff is marked "f". The thirty-third staff is marked "f". The thirty-fourth staff is marked "f". The thirty-fifth staff is marked "f". The thirty-sixth staff is marked "f". The thirty-seventh staff is marked "f". The thirty-eighth staff is marked "f". The thirty-ninth staff is marked "f". The fortieth staff is marked "f". The forty-first staff is marked "f". The forty-second staff is marked "f". The forty-third staff is marked "f". The forty-fourth staff is marked "f". The forty-fifth staff is marked "f". The forty-sixth staff is marked "f". The forty-seventh staff is marked "f". The forty-eighth staff is marked "f". The forty-ninth staff is marked "f". The fiftieth staff is marked "f". The fifty-first staff is marked "f". The fifty-second staff is marked "f". The fifty-third staff is marked "f". The fifty-fourth staff is marked "f". The fifty-fifth staff is marked "f". The fifty-sixth staff is marked "f". The fifty-seventh staff is marked "f". The fifty-eighth staff is marked "f". The fifty-ninth staff is marked "f". The sixtieth staff is marked "f". The sixty-first staff is marked "f". The sixty-second staff is marked "f". The sixty-third staff is marked "f". The sixty-fourth staff is marked "f". The sixty-fifth staff is marked "f". The sixty-sixth staff is marked "f". The sixty-seventh staff is marked "f". The sixty-eighth staff is marked "f". The sixty-ninth staff is marked "f". The seventieth staff is marked "f". The seventy-first staff is marked "f". The seventy-second staff is marked "f". The seventy-third staff is marked "f". The seventy-fourth staff is marked "f". The seventy-fifth staff is marked "f". The seventy-sixth staff is marked "f". The seventy-seventh staff is marked "f". The seventy-eighth staff is marked "f". The seventy-ninth staff is marked "f". The eightieth staff is marked "f". The eighty-first staff is marked "f". The eighty-second staff is marked "f". The eighty-third staff is marked "f". The eighty-fourth staff is marked "f". The eighty-fifth staff is marked "f". The eighty-sixth staff is marked "f". The eighty-seventh staff is marked "f". The eighty-eighth staff is marked "f". The eighty-ninth staff is marked "f". The ninetieth staff is marked "f". The ninety-first staff is marked "f". The ninety-second staff is marked "f". The ninety-third staff is marked "f". The ninety-fourth staff is marked "f". The ninety-fifth staff is marked "f". The ninety-sixth staff is marked "f". The ninety-seventh staff is marked "f". The ninety-eighth staff is marked "f". The ninety-ninth staff is marked "f". The hundredth staff is marked "f".

Re minör arpejini sekizlikler ile taklit etme yapısı devam eder. Obua A temasının başladığı 13. ölçüde solosuna bu şekilde başlar. Obuadan sonra birinci keman (14. ölçünün ilk vuruşu) , sonra viyola (14. ölçünün 4. vuruşu) daha sonra da ikinci keman (15. ölçünün ilk vuruşu) arpeji taklit eder. Albinoni her zamanki sistemine sadık kalarak, obuaya ritornelloyu aynen tekrar ettirmiştir.

Partisyon 5.19:

The musical score for Partisyon 5.19 is presented in three systems. The first system (measures 10-13) features the Obua (flute) playing a melodic line with slurs and accents, while the strings play a rhythmic pattern. The second system (measures 14-17) is marked 'piano' and shows the Violin I and Violin II playing arpeggiated figures, while the Viola plays a similar pattern. The third system (measures 18-21) is marked 'forte' and shows the Violin I and Violin II playing a more complex arpeggiated figure, while the Viola plays a similar pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

İlk solodan sonraki orkestra kesitinin ardından, ritornello ezgisi obua tarafından ikinci kez tekrar edilir. Bu tekrardan sonra obua 27. ölçüde özgün solosuna başlar. Özgün soloya başlar başlamaz bir ton değişimi meydana gelir. 27. ölçünün dördüncü vuruşu Fa Majörün VI. Derecesi kabul edilir. 28. ölçüde Fa Majör akorunun tonik derecesine ulaşılır.

Partisyon 5.20:

- 15 -

Ritornellonun
ikinci kez solo
tekrarı

piano

p

(pp)

(p)

Fa Majör

30

(mf)

(pp)

(pp)

(pp)

(pp)

Re minör I

Fa Majör VI

V

I

Obua 34. ölçüde susar ve orkestra kesitinden sonra 39. ölçüde B temasını çalmaya başlar. Obua, bas ve keman burada trio olarak çalarlar. 43. ölçüden itibaren tonalite kısa aralıklarla Sol Majör, Fa Majör ve son olarak La minöre bağlanır.

Partisyon 5.21:

Re minör V I
Sol Majör V I IV
Fa Maj. V I
La minör VI II

Ulaştığı La minör tonunda solosunu çalmaya devam eden obuaya, birinci ve ikinci kemanlar kendi özgün melodilerini çalarak eşlik ederler. Bu durum kontrpuan yapısının oluşmasını sağlar. 53. ölçüde obua La minör tonundaki solosunu bitirir. Buradan sonra orkestra kesiti devreye girer. 53. ölçüden 54. ölçüye bağlanan bas partiyonunda bir alterasyon meydana gelir. Kromatik modülasyon ile Re Majör tonunun V. derecesi duyurulur. Daha sonra Sol Majöre evrilen tonalite Do Majöre geçer.

Partisyon 5.22:

La minör

The musical score is divided into two systems. The first system is titled "La minör" and shows a solo for the oboe (obua) in the first staff, with the violin (keman) and viola (kontrpuan) parts in the second and third staves. The oboe part ends at measure 53. The second system shows the orchestral entry starting at measure 53. The first staff is the violin (keman) part, the second is the viola (kontrpuan) part, and the third is the bass (bas) part. The bass part features a chromatic modulation from La minör to Re Majör (V), then to Sol Majör (V), and finally to Do Majör (V). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "forte".

Re Majör V
Sol Maj. V
Do Maj. V

58. ölçüde Sib Majörden sonra Re minörde karar kılan tonalite. La minörden Re minöre ani ton değişimleri ile ulaşmıştır. 59. ölçünün son vuruşunda C temasına giriş yapılır. Obua melodik bir çıkışla 60. ölçüye bağlanır. 61. ölçüde Fa# arızası kromatik bir modülasyon gerçekleştirdiğini gösterir. Bu ölçünün üçüncü vuruşunda Sol minörün V. derecesi duyurulur ve sonra tonik dereceye bağlantı sağlanır. Buradan sonra obua solosunu Sol minör tonunda çalmaya devam etmektedir.

Partisyon 5.23:

The musical score for Partisyon 5.23 is presented in two systems. The first system (measures 58-60) shows a complex modulation sequence. The key signature changes from C major to D minor. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and '(p)'. A box labeled 'Kromatik modülasyon' highlights a chromatic modulation. Below the score, a diagram shows the harmonic progression: IV (Sib Maj.) - V (Re min.) - I (IV) - V (V) - I6 (I6) - Sol minör V - I6 (I6). The score is numbered 60 at the beginning of the second system.

68. ölçüde obua Sol minör tonundaki solosunu bitirir. 68. ölçünün (sekizlik sayıma göre) dördüncü vuruşuna denk gelen akor, Sib Majör tonunun II. derecesi kabul edilir. 69. ölçüde tonik akorun I. çevrimine varılır. Obua 72. ölçüden 76. ölçüye kadar Sib Majör tonundaki solosunu çalar. Bu kısımdan itibaren yeniden bir ton değişimi söz konusu olacaktır. 76. ölçüde Mib ve Sib arızalarının natürel olması bir geçiş yapıldığını gösterir.

Partisyon 5.24:

The musical score for Partisyon 5.24, measures 68-76, is presented in two systems. The first system (measures 68-72) shows the piano and oboe parts. The piano part has a bass line with figured bass notation. The oboe part has a melody with various dynamics and articulations. The second system (measures 73-76) continues the piano and oboe parts. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'.

Harmonization Analysis:

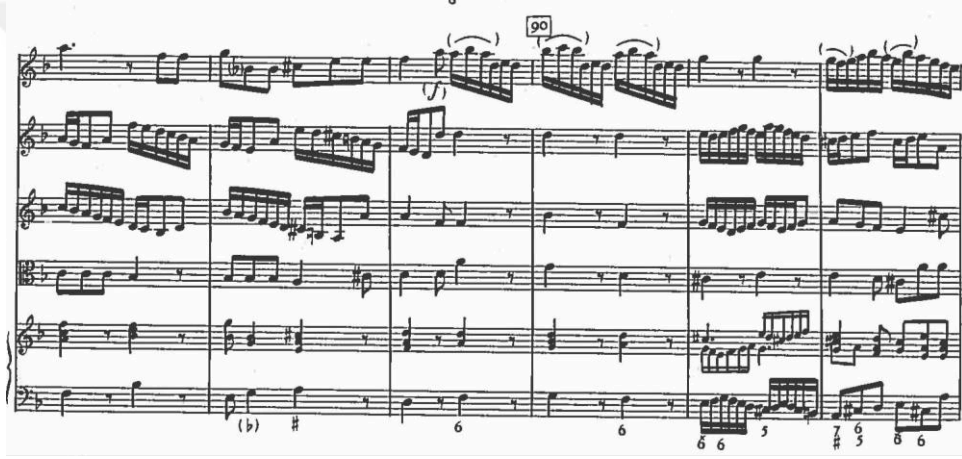
Measure	Harmony
68	Sol minör IV
69	Sib Majör II
70	II ₆
71	V
72	I ₆

Partisyon 5.25:

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'Re minör', is in D minor and features a melody with a trill and a dynamic marking of 'f'. The second piece, 'Re min. I', is the first inversion of the D minor scale and includes a trill and a dynamic marking of 'piano'. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'piano' and 'f'.

Solist, konçertonun finaline bölümün başındaki ritornello öğelerini belirterek yaklaşmaktadır. Albinoni, bölümün başında yazdığı motifleri, sona doğru yaklaşırken obuaya çaldırmayı tercih etmiştir. 89. ölçüde başlayan 16'lık motifler, bölümün başında birinci kemanlar tarafından çalınırken, şimdi solist tarafından icra edilmektedir. Kontrpuan yapısıyla öne çıkan son bölüm, mükemmel kadans ile son bulur. Bölümdeki temel ton değişimleri şöyledir: Re minör/ Fa Majör/ La minör/ Sol minör/ Sib Majör/ Re minör.

Partisyon 5.26:



Form düzeni :

I. Ritornello/ A teması / Orkestra kesiti / A teması / **Re minör → Fa Majör**/ II. Ritornello/ B teması/ **Fa Majör→ La minör/ La minör → Re minör**/ C teması/ **Re minör → Sol minör/ Sol minör→ Sib Majör/ Sib Majör → Re minör** / Final

SONUÇ

Antonio Vivaldi'nin Op.8 No.12 Do Majör ve Tomaso Albinoni'nin Op.9 No.2 Re minör obua konçertolarının müzikal analizleri yapılarak iki bestecinin konçerto üslubundaki farkları ortaya konulmuştur. Bu iki konçerto arasındaki tema yapısı ve teknik farkları partiyonlar üzerinden incelenerek irdelenmiştir.

Antonio Vivaldi'nin homofonik bir üslupla obua konçertosu yazdığı saptanmıştır. Homofonik üslup ile teknik açıdan daha zor obua soloları yazdığı belirlenen bestecinin, obuaya tıpkı kemana solo yazar gibi konçertolar bestelediği ortaya konmuştur. Bunun bir diğer sebebi de konçertoda keman ve obuanın birbirine alternatif olarak yazılmış olmasıdır.¹ Homofonik üslubun getirmiş olduğu bir diğer özellik de obua ve basın sıklıkla baş başa kalmasıdır. Buna karşın, bazen en alt parti görevini viyolalar da devralabilir. Dolayısıyla konçertonun bazı kısımlarında basın sustuğu da saptanmıştır. Bütün bu obuayı yalnızlaştırma yönelimlerinin sebebi, solo çalgıyı daha fazla ön plana çıkarma isteğidir. Vivaldi, teknik açıdan gösterişli ve zorlayıcı pasajlar yazmayı tercih etmiştir. Rönesans'dan gelen kontrpuan alışkanlığının yerini, solo çalgının teknik zorluğu yüksek pasajlar icra ettiği dikey bir yapı almıştır.

Vivaldi, Torelli yapısındaki gibi solo çalgıya ritornello kesitini aynen tekrar ettirmemiş özgün bir solo çaldırıştır. Obua, ritornello melodisinden farklı sololar ile bölümlere giriş yapar. Konçertonun birinci ve üçüncü bölümlerindeki solo kesitler hiçbir yerde birbirlerini tekrar etmezler. Örnek vermek gerekirse; B temasındaki solo, bölümün herhangi bir yerinde yeniden çalınmaz. Her temanın solosu bir kez çalınır.

¹ Bestecinin, bazı konçertolarında (modülasyon ve oktav düzenlemesi olmak şartıyla) fagot-obua, keman-obua ve çello-fagot alternatifleri olduğu görülür.

Vivaldi, modülasyonlar konusunda ise sade bir yapı benimsemiştir. Diyatonik modülasyonlar ile ton değişimi yapılmıştır. Örnek göstermek gerekirse; Vivaldi'nin konçertosunun ilk bölümünde Do Majör/Sol Majör/Mi minör/Do Majör olarak değişen tonlar, sistematik ve sade bir modülasyon yapısını temsil ederler.

Tomaso Albinoni'nin ise obua konçertosunda kontrpuan yapısını benimsediği ortaya konmuştur. Obua, kontrpuan yapısı içinde yaylılar ile daha fazla ilişki içindedir. Vivaldi'nin keman yazım tekniğinde bestelediği obua sololarının aksine Albinoni, obuaya vokal tekniğinde sololar bestelemiştir. Albinoni'nin obua soloları bu sebeple teknik açıdan daha kolaydır. Vokal yazım tekniği ile yazıldığı için de nefes alınacak yerler daha fazladır. Obua, konçerto boyunca kontrpuan yapısına bağlı olarak bas ile kesinlikle baş başa kalmaz. Vivaldi'de olduğu gibi solo çalgıyı yalnızlaştırma söz konusu değildir. Bunun en açık örneği konçertoların ikinci bölümlerinde görülür. Vivaldi ikinci bölümü baştan sona bas obua ve klavsen üçlüsü için yazmıştır. Albinoni'nin Adagio bölümünde ise bütün orkestranın katıldığı kontrpuan yapısı vardır.

Albinoni, Torelli yapısına çok sadıktır. Obua ritornello kesitini orkestradan sonra aynen tekrar ederek ilk solosunu çalar ve ritornello solist tarafından bölüm içinde birkaç kez tekrar edilir. Ritornello tekrarlarına ek olarak, ritornellodan farklı olan solo kesitlerin de birbirlerini tekrar ettikleri görülür. Birinci ve ikinci bölümde A ve B temalarının, üçüncü bölümde ise sadece A temasının, bölümlerin farklı yerlerinde birbirlerini aynen tekrar etmeleri söz konusudur.

Albinoni, modülasyonlar konusunda Vivaldi'den daha farklı bir yapı benimsemiştir. Ölçüden ölçüye değişen tonaliteler diyatonik bir modülasyon yapısında olsa bile daha değişken bir yapı yaratmaktadır. Bir ölçüden diğerine geçilirken, takdim akorları (IIv-ikininin beşi) ile gerçekleştirilen ani tonalite farklılıkları ortaya çıkar. Birinci bölümün 53. ölçüsünde (36. partiyon, sf. 67) Fa Majör tonu egemen durumdayken, sadece bir ölçü Sol minör tonunun V. derecesi hissedilir. Sonraki ölçüde ise tonalite Fa Majöre geri döner. Burada takdim akoru bir modülasyona sebep olmaz ancak tonalitede farklı bir renk hissedilmesini sağlar.

Üçüncü bölümün 61. ölçüsünde (54. partison, sf. 85) ise tonalitede beliren alterasyon ile modülasyon gerçekleşir. Her iki örnek de ani değişimleri simgeler. Tek farkları birinin anlık bir yönelim ötekinin ise modülasyon olmasıdır.

Modülasyonlar konusunda iki besteci arasındaki en keskin farklılık yine konçertoların ikinci bölümünde görülür. Vivaldi Largo bölümünde Do minör/ Sol minör/Do minör modülasyon yapısını kurgulamıştır. Albinoni ise Adagio bölümünde Sib Majör/ Fa Majör/ Sib Majör/ Sol minör/ Re minör/ Sib Majör yolunu izleyerek tonalite açısından daha değişken bir yapı ortaya koymuştur.

Vivaldi ve Albinoni farklılığı, Venedik'deki çalgısal müzik ve konçerto geleneğinin tarihsel arka planı incelendikten sonra, bu iki obua konçertosu üzerinden açıklanmıştır. Bu analiz, Vivaldi ve Albinoni'nin obua konçertolarını çalacak olan müzisyenlere, dönemin müzikal üslubunu, iki besteci arasındaki farkları ve solo obua yaklaşımlarını anlamaları açısından yol gösterici olabilir. Bu çalışmayla çağdaş ve aynı bölgede yaşamış olan iki bestecinin, obua konçertosu stilinde nasıl farklı yollar seçtikleri ortaya konmuştur.

KAYNAKÇA

- Albinoni, Tomaso: **Concerto a cinque op. IX, No.2 for Solo Oboe and Strings**, Edited by Fritz Kneusslin, Edition Kneusslin Basel, İsviçre, 1955.
- Arapgirlioğlu, Hasan, Kalan, Kerim Baki: “Barok Müziğinde Ritm ve Ölçü Yapılarıyla Tempo ve Vurgu Noktaları Arasındaki İlişkiye Yönelik Stilistik Bir İnceleme, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt: I No:1, 2011, s. 38.
- Boran, İlke & Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız: **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Delikara, Ali: “Barok Dönem Çalgı Müziğinde Seslendirme/Yorumlama Özellikleri”, **e-Journal of New World Sciences Academy**, 2010, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/186590>, 6 Haziran 2017.
- Field, Eleanor Selfridge: **Venetian Instrumental Music From Gabrielli to Vivaldi**, Dover Publications, 1994.
- Freeman, Charles: **Mısır , Yunan ve Roma**, Çeviren: Suat Kemal Angı, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 2003.
- Goff, Jacques Le : **Ortaçağ Batı Uygarlığı**, Ankara, Doğubatı Yayınları, 2017.

- Handel, George Frideric: **Concerti grossi Opus 3**, Deutsche Händelgesellschaft, 1959.
- Haynes, Bruce: **The Eloquent Oboe A History of the Hautboy From 1640-1760**, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Pentcheva, Bissera V.: “Deborah Howard and Laura Moretti: Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustics”, **Art Bulletin**, Cilt: XCIII, Sayı: 4, 2011, s. 490.
- Setton, Kenneth M., Zacour, Norman P., Hazard, Harry W. : **A History of the Crusades: The Impact of the Crusades on the Near East**, Londra, 1985.
- Schonebelen, Anne : “Performance Practices at San Petronio in the Baroque”, **Acta musicologica**, 41., 1969, s.45
- Şensöz, Ayşin Pelin : “Barok’tan Modern’e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi”, Sanatta Yeterlik Tezi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul, 2008.
- Talbot, Michael: **The Dent Master Musicians, Vivaldi**, Londra, The Orion Publishing Group, 1993.
- Uluç, Murat Özden: **Müzik Sözlüğü**, Ankara, Yurtrenkleri Yayınevi, 2006.

Uyar, Yaprak Melike
(çeviri):

Müzik Atlası/Görsel Müzik Tarihi, İstanbul, Boyut
Yayın Grubu, 2015

Wellek, Rene:

“Edebiyat Biliminde Barok Kavramı”, Çev. Sıddık
Yüksel, **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim
Fakültesi Dergisi**, C. XI, 1998, ss. 209-235.

Wikipedia Contributors:

“Opera of the Nobility”
https://en.wikipedia.org/wiki/Opera_of_the_Nobility,
2018

Vivaldi, Antonio:

**Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, Op.8
No.12**, Michel Charles Le Cene, Amsterdam, 1725.

Yener, Faruk:

Müzik, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil
Kurumu, 1983.

Yıldız, Evren:

“Ortaçağ’da Müzik ve Toplum”, **Atatürk
Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**,
Sayı: 3, 2003, ss. 41-46

EKLER

Görsel 1: Venedik Müzik Müzesi'ndeki Obualar



Venedik Müzik Müzesi'nde (Museo della Musica'da) Barok Dönem obualarını görmek mümkün. Bu fotoğrafta en solda yer alan çalgı, obuanın atası kabul edilen shawm ailesinin bir üyesi. Orta kısımda yer alan üç obua ise perdeli sistem ile yapılmış ve daha gelişmiş bir yapıyı temsil ediyor. En sağda yer alan obua ise tipik bir barok obua örneğini temsil ediyor. Tezde analiz edilen konçertoların ilk kez bu yapıya benzer bir obua ile çalınmış olmaları yüksek bir ihtimal olarak gözüküyor.

8

Ob

Solo

mf

VI 1

Tutti

VI 2

Vla

Vc 1

Solo

Vc 2

B. C.

Andante

6 6 6 7

96

Görsel 4: Vivaldi'nin RV 461 La minör Obua Konçertosu'nun ilk bölümünden bir kesit



Görsel 5: Tezde analizi yapılan Vivaldi'nin Op.8 No.12 Obua Konçertosu'nun ilk bölümünden bir kesit

Vivaldi, obua konçertolarında kemana besteler gibi sololar yazarak bu tip üçlemelere çok fazla yer vermiştir. Bestecinin diğer bir eseri La minör Obua Konçertosu'nun ilk solo pasajı ile tezde analiz edilen konçertonun ilk bölümünün 75-76. ölçüsündeki üçlemeler birebir birbirlerine benzemektedirler.