

## BOLOGNA OKULU VE FRANCESCO ONOFRIO MANFREDİNİN 10 NUMARALI Mİ MİNÖR SINFONIA'SINDAKİ KOMPOZİSYONEL UNSURLARIN İNCELENMESİ<sup>1</sup>

Başvuru Tarihi: 19.07.2022 / Kabul Tarihi: 19.01.2023 / Özgün Makale

Fatih KİPER<sup>2</sup>

Ozan BAYSAL<sup>3</sup>

### ÖZ

Yüzyıllardır müziği anlama ve uygulama gayretleri içine girmiş, bunun sonucu olarak kendi stilini yaratmış, akademilerini sistemleştirmiş ve klasik batı müziğinin gelişimine önemli katkılar sağlayan bestecileri bağrından çıkarmış bir şehir olan Bologna, bu anlamda batı müziği tarihinde özel bir konumda bulunmaktadır. Bologna şehrinin bu köklü müzik geçmişi ile ilişkili bir kavram olan Bologna Okulu terimi ise, 17.yy'ın ikinci yarısından sonra İtalya yarımadasının kuzeyinde bulunan bu kentte faaliyet göstermiş olan önemli besteciler ve onların çalışmalarına işaret etmektedir. Bu makalede, Bologna Okulu stil özellikleri incelenmiş ve Bologna Okulu bestecisi Francesco Onofrio Manfredini'nin (1684 – 1762) kilise sonatı formundaki 10 numaralı Mi minör Sinfonia'sının analizi aracılığıyla bu stil özelliklerinin yapıt içindeki yansımaları ve bütünlük sağlayıcı işlevleri açıklanmaya çalışılmıştır. Manfredini'nin 1709 tarihli bu yapıtı; beşli ilişkilerine dayanan armonik hareketler, bölümler içinde çok sık gözlenen sekvensler, yakın ton ilişkilerine dayanan modülasyonlar ve standart hale gelmiş kadans kalıpları ile barok dönemde artık iyice olgunlaşmaya başlamış ve kendinden sonraki klasik dönemde gittikçe gelişecek olan tonalite kavramını hissettirir niteliktedir. Konçerto formunun gelişimine önemli katkıları olması dolayısıyla kilise sonatı formu (sonata da chiesa) Bologna'ya özgü konçertolarla kimi zaman benzer stilistik özellikleri paylaşmaktadır. Bu özellikler; adım hareketleri, metrik pozisyon değişimi, doku özellikleri, hemiola ile Frigyen kadansa yönelme, final kadansının tonik açık beşli ile sonlandırılması, final kadans cümlelerinin tekrarı, 3/2'lik bölümler, uzun nota değerlerinin kullanımı ve dört bölümlü Bologna stili konçertolarda kullanılan metrik yapılar başlıkları altında anlatılmıştır.

**Anahtar Kelimeler :** İtalyan barok müziği, Bologna Okulu, Accademia Filarmonica, San Petronio, Kilise sonatı, Sinfonia.

<sup>1</sup> Bu çalışma birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında tamamladığı “BOLOGNA OKULU KAPSAMINDA FRANCESCO ONOFRIO MANFREDİNİN 10 NUMARALI Mİ MİNÖR SINFONIA'SININ ANALİZİ” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzik Teorisi ve Kompozisyon Yüksek Lisans Programı mezunu.  
E-mail: fatihkip1@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-2702-2053

<sup>3</sup> Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı.  
E-mail: ozanbaysal@itu.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0002-7271-9095

## THE BOLOGNA SCHOOL AND THE EXAMINATION OF THE COMPOSITIONAL ELEMENTS IN FRANCESCO ONOFRIO MANFREDINI'S SINFONIA NO.10 E MINOR

### ABSTRACT

*The city of Bologna has a particular position in the history of western music, as it has created a unique musical style through its systematized musical institutions and brought out composers who have made significant contributions to the development of classical western music. The Bologna School, a term related to this deep-rooted musical history of Bologna, includes essential composers and their works who operated in this city located in the north of the Italian peninsula after the second half of the 17th century. This article examines the stylistic features of the Bologna School while explaining the reflections of these features and their coherent functions through the analysis of Francesco Onofrio Manfredini's (1684 - 1762) Sinfonia in E minor in church sonata form. This 1709 work of Manfredini reflects the developing concept of tonality with harmonic progressions based on fifth relationships between chords, frequently observed sequences in sections, modulations based on close tonal relationships, and standardized cadence patterns. Church sonatas (sonata da chiesa) sometimes share similar stylistic features with Bologna-specific concertos since they have significantly contributed to concertos' development in terms of form. These features can be categorized under different categories as; step- progression, metric displacements, texture features, a tendency for Phrygian cadence with hemiola, ending of the final cadence with tonic open fifth, repetition of final cadence sentences, use of 3/2 sections and long note values, and metric structures employed in four-part Bologna style concertos.*

**Keywords :** *Italian baroque music, Bologna School, Accademia Filarmonica, San Petronio, church sonata (sonata da chiesa), sinfonia.*

## GİRİŞ

*Bologna Okulu* barok dönemde 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra İtalya yarımadasının kuzeyinde bulunan Bologna kentinde faaliyet göstermiş olan besteciler ve onların çalışmalarlarıyla ilgili olarak kullanılan bir terimdir. Tonalitenin *Napoliten Operası*'nda ve *Bologna Okulu*'nun enstrümantal müziğinde yaklaşık olarak aynı zamanda benzer şekillerde belirmesi, *Bologna Okulu*'nun tonalite kavramının gelişimi açısından tarihsel önemini ortaya koymaktadır (Bukofzer, 1947, s. 219). Bununla beraber *Bologna Okulu*'nun özellikle *sonat* ve *konçerto* formlarının gelişiminde, Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), Johann Christian Bach (1735 – 1782) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) gibi Avrupa müziğinin zenginleşmesinde büyük katkıları olmuş bestecilerin de yetişmesinde önemli rolü olmuştur.

*Bologna Okulu*'nun Batı müziği tarihi içindeki bu denli önemli konumuna rağmen, konu ile ilgili olarak Türkçe literatürde herhangi bir çalışma yapılmamış olması ve Türkçe literatüre bu konuda katkıda bulunma isteği bu makalenin yazılma nedenini oluşturmaktadır. Makalede öncelikle, *Bologna Okulu*'nun Batı müziği tarihi içindeki yerinin iyi anlaşılabilmesi ve yapılan analizin bu çerçevede içinde değerlendirilebilmesi için *Bologna Okulu* tarihi ve stilistik özellikleri hakkında bilgilendirme yapılacaktır. Daha sonra İtalyan barok dönem *Bologna Okulu* bestecisi Francesco Onofrio Manfredini'nin (1684 – 1762) *kilise sonatı (sonata da chiesa)* formundaki *op.2, 10 numaralı Mi minör Sinfonia*'sında kullandığı kompozisyonel teknikler belli bir stilin yansıtılması bakımından *Bologna Okulu* bağlamında ele alınacaktır. *Sinfonia*'nın bölümleri arasında bütünleştirici bir işleve sahip olan bu teknik özellikler analiz yoluyla açıklanmaya çalışılacaktır.

Analizde Manfredini'nin 10 numaralı *Mi minör Sinfonia*'sına ait 1867 ve 1934 tarihli iki adet notasyon kullanılmıştır. *Sinfonia*'nın 1934 tarihinde basılan partiyonunda klavsenin sağ el partisi dışındaki tüm enstrümanlara ait partiler, eserin 1867 tarihli orijinal baskısı ile aynı nota edisyonuna sahiptir. 10 numaralı *Sinfonia*'nın icrası, sürekli basta (*basso continuo*) klavsenin kullanıldığı 1934 tarihli edisyonun kaydından dinlendiği için analiz 1867 tarihli ilk edisyonu da göz önünde bulundurularak, 1934 tarihli edisyon baz alınarak yapılmıştır.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Yapıtın, yukarıdan aşağıya sırasıyla, 1867 ve 1934 tarihli nota edisyonlarına aşağıdaki linklerden ulaşılabilir.

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP341294-PMLP550389-manfredini\\_12\\_sinfonias\\_op2.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP341294-PMLP550389-manfredini_12_sinfonias_op2.pdf)

<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/f6134166-e374-4cf6-9f95-a90e0d5f4470-0.1/fullview#page/2/mode/2up>

## Bologna Okulu

Bugünkü İtalya sınırları içinde, İtalya yarımadasının kuzeyinde bulunan Bologna, Roma, Venedik ve Napoli ile beraber bölgenin önde gelen müzik merkezlerinden biri olması nedeniyle yüzyıllarca müzik sanatının gelişiminde etkisi olmuş bir şehirdir. *Konçerto*, *sonat* ve *opera* türlerinde uzmanlaşma gösteren bu merkezlerdeki okullar arasında *Bologna Okulu trio sonat*, *kilise sonatı*, *oda sonatı*, yaylı çalgılar ve trompetler için yazılmış *konçerto* ve *oratoryo*'nun gelişiminde önemli katkılara sahiptir.

Bologna'nın yüzyıllardır gelişmiş bir müzik yaşamına sahip olması birçok nedene bağlı olmuştur: coğrafi konumu itibarıyla dönemin önemli müzik merkezlerine yakın olması; yüzyıllardır yarımadayı birbirine bağlayan önemli yolların kavşak noktasında bulunması sebebiyle dönemin önde gelen ticaret ve ekonomi merkezlerinden biri olması (Surian ve Ballerini, 2001, s. 1); varlıklı bir üst sınıfın şehirdeki müzik dahil diğer sanatları desteklemesi (Heller, 2014, s. 173); Papalığa bağlı bir şehir olması nedeniyle şehirdeki müzik yaşamında etkin olan dini kurumların Papalığın imkanlarından faydalanması; şehirde bulunan dini kurumların ve akademilerin müziğin gelişiminde önemli rol oynaması; ve 11.yüzyılın sonuna doğru kurulan ve şehrin entelektüel yaşamına katkıda bulunan Avrupa'nın en eski üniversitesine sahip olması bu nedenler arasında yer alır. Ayrıca, 1088'de kurulan Bologna üniversitesi 12. ve 13. yüzyıllarda gerek dini ve dindışı hukuk eğitimi alan öğrenciler için temel bir merkez, gerekse Avrupa üniversitelerinin örgütlenmeleri için bir model olmuştur. Avrupa eğitim tarihinde önemli bir yer edinmiş olan Bologna Üniversitesinde 1450 yılında Papa V. Nicholas tarafından bir müzik bölümünün kurulması ise Bologna'da müzik yaşamının gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır. 17. yüzyılın ilk yarısında akademilerin kurulmasıyla birlikte Bologna'da entelektüel tartışmaların teşvik edildiği bir ortamın yeşerdiği görülür. Bütün bunlar Bologna'da müziğin deneyimlendiği, tartışıldığı, eğitim kurumlarının da katkılarıyla ilerleme kaydettiği bir ortam oluşturmuş ve onu köklü bir müzik geleneğine sahip olan şehir haline getirmiştir.

17. yüzyılda Bologna'da müzikal yaşamın canlanması, tüm müzikal aktivitelerin desteklenmesi, harekete geçirilmesi ve pekiştirilmesi müzik akademilerinin kurulmasıyla aynı zamana rastlar. Bologna'da 1558'de ilk kurulan akademi *Accademia degli Ardenti*'dir. Bu kurum daha sonra 1586'da *Accademia del Porto* adını alır ve aristokrat gençlere fen bilimleri, edebiyat ve müzik eğitimi verir. Bologna'da sadece müzik eğitimi veren ilk kurum ise 1615'te kurulan *Accademia dei Floridi*'dir. Bu kurum, 1623 – 1624 yılları arasındaki aktiviteleri

kesintiye uğrayınca 1625'te *Accademia dei Filomusi* adıyla tekrar kurulur. Banchieri, Monteverdi ve Merula gibi dönemin önemli bestecilerinin de üyesi olduğu bu kurum 1630'da veba salgını nedeniyle kapanmıştır. Bologna'daki diğer bir akademi ise 1633'te kurulan *Accademia Filaschisi*'dir, 1666'da *Accademia Filarmonica* kurulunca onun üyelerinin çoğu bu kuruluşa geçmiştir. *Bologna Okulu*'nun en önemli akademilerinden biri olan ve bugün de varlığını sürdüren *Accademia Filarmonica*, Bologna aristokrasisi tarafından kuruma destek olması için teşvik edilen kont Vincenzo Maria Carrati'nin evinde toplanan elli müzisyen tarafından kurulmuştur (Surian ve Ballerini, 2001, s. 6 -7). Kurucu Carrati ailesi daha sonraki dönemlerde de *Accademia Filarmonica*'nın koruyuculuk fahri görevini sürdürmüştür. *Accademia Filarmonica*, Bologna'nın en seçkin müzisyenlerine üyelik veren bir kurumdu. Kurumda Bolognalı besteci ve icracıların çalışmalarının tanıtılması ve incelenmesi, bu çalışmaların üzerinde teorik tartışmaların yapılması ve çalışmaların dönemin akademisyenleri tarafından analiz edilmesinin sağlanması, ayrıca belli bir stilin yaratılması için standartların oluşturulması üzerine faaliyetler yürütülüyordu (Surian ve Ballerini, 2001, s. 7). Kurumun ayrıca üyelerinin refahını sağlamak için sosyal yardım<sup>5</sup> amaçlı görevi de vardı. Kurum yapılan işleri ve korunan standartları denetleyen bir de yönetim kuruluna sahipti (Heller, 2014, s. 174). Yönetici topluluğu, her yıl Bologna'da oturan bestecilerin arasından seçilen başkan, sekreter ve danışmanlardan oluşurdu (Surian ve Ballerini, 2001, s. 7). Tüm üyeler *Accademia Filarmonica*'ya resmi anlamda kabul edilmeden önce bir deneme sürecinden geçmek zorundaydı (Heller, 2014, s. 174). *Accademia Filarmonica* besteciler, icracılar ve şarkıcılar olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştı (Surian ve Ballerini, 2001, s. 7). Kurum çatısı altında besteciler festival zamanları hariç haftada iki kez, icracılar ise bir kez toplanır çalışmalarını üzerinde değerlendirmeler yaparlardı. Üyelerden sadece bu toplantıları sürdürmeleri değil aynı zamanda kurumun kuralları gereği birbirlerine saygılı davranmaları, erdemli olmaları ve iyi alışkanlıklar edinmeleri şart koşulmuştu (Heller, 2014, s. 174).

Bologna'nın tarihinde müzik yaşamı sadece akademiler değil aynı zamanda dini kurumlar tarafından da geliştirilmiştir. Bunların arasında *Bologna Okulu*'na en önemli katkıyı yapan dini kurum *San Petronio* bazilikasıydı. *San Petronio* özellikle 17. ve 18. yüzyıllar arasında Orta ve Kuzey İtalya'da vokal ve enstrümantal müziğin etkili bir merkezi oldu (Surian ve Ballerini, 2001, s. 2-3). *S. Petronio solo sonat, trio sonat, kilise sonatı, yaylılar ve trompet odaklı konçerto* formunun gelişiminde önemli katkıları olan bu anlamdaki en önemli dini kurumdu. *S.*

<sup>5</sup> *Accademia Filarmonica*'daki bu sosyal yardım sisteminde üyelerin yıllık ücretinden oluşturulan bir fon ile gelir düzeyi yetersiz üyelere ya da (eğer üye ölmüş ise) ailelerine yardım yapılıyordu.

*Petronio*'da zamanla aralarında Giuseppe Torelli'nin de (1650 – 1709) bulunduğu önemli bestecilerin uygulamalarında bir yaylı çalgılar ekolü gelişti ki bu ekol daha sonra keman konçertosu ve *konçerto grosso* formuna büyük katkılarda bulundu (Surian ve Ballerini, 2001, s. 4). *S. Petronio* zengin akustiği ve şehrin müzik yaşamında etkin bir rol oynayan kurum olması sebebiyle profesyonel müzisyenler için de cazip bir merkez olmuştur. Burada çalışan profesyonel müzisyenler özellikle barok *konçerto* ve *solo sonat* formlarının yanı sıra Bologna'daki müzik yaşamının gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

1657'de besteci Maurizio Cazzati'nin (1616 – 1678) bu kurumun müzik direktörlüğüne getirilmesi, *S. Petronio* için bir dönüm noktası olmuş ve bu dini kurumda gelişen enstrümantal müzik üzerine daha çok odaklanılmıştır. Cazzati buradaki çalışmalarında trompet ve yaylı çalgılarla icra edilen *S. Petronio*'ya özgü yapıtlarda, solo ve çalgı grupları arasında kontrast oluşturan *konçerto* benzeri formlara vurgu yapıyordu. Bu form Giacomo Antonio Perti ve Giuseppe Torelli gibi *S. Petronio* bestecileri tarafından daha da geliştirilecekti. Bu arada enstrümantal formların ve trio sonatın geliştirilmesi, belirgin hale getirilmesi, yapısal ve tematik tekniklerinin sağlamlaştırılmasında Cazzati ve öğrencisi Giovanni Battista Vitali'nin büyük katkıları olmuştur (Surian ve Ballerini, 2001, s. 4). Barok dönem sonatları olan *trio sonat*, *kilise sonatı*, *oda sonatı*, yaylı çalgılar ve trompetler için yazılmış *konçerto* ve *oratoryo*'nun gelişiminde önemli katkılara sahip olan Bologna'da, bu formların gelişiminde etkin olan bestecilerden en önemlileri Arcangelo Corelli (1653 – 1713), Giuseppe Torelli (1658 – 1709), Giacomo Antonio Perti (1661 – 1756) ve (Padre) Giovanni Battista Martini'dir (1716 – 1784).

Çok genç yaşlarda *Accademia Filarmonica*'nın üyeliğine kabul edilen besteci, kemancı ve *konçerto grosso* formunun yaratıcısı Corelli, çoğunlukla Roma'da bulunmasına rağmen Bologna ile iletişim halindeydi. Yaylı çalgılardan oluşan küçük bir grup (*concertino*) ile daha büyük bir grubun (*ripieno*) birbiri ardına dönüşümlü icralarına dayalı bir form olan *konçerto grosso* kendinden sonraki keman konçertolarının öncüsü olmuştur. Ayrıca trio sonatın gelişimi ve biçimlenmesinde de önemli bir rol oynamış olan besteci bu özellikleri nedeniyle hem kendi dönemindeki hem de kendinden sonraki kuşakların müziğini etkilemiştir (Britannica Compton's Genel Kültür Ansiklopedisi, 1992, s. 147). Corelli'nin başka bir özelliği de, müziğinde tam olgunlaşmış bir tonalite fikrini (yapıtları içinde) daha başlangıçta güvenli bir biçimde hissettirmesidir (Merriam – Webster's Collegiate Encyclopedia, 2000, s. 397).

Giacomo Antonio Perti ise 1696'dan ömrünün sonuna kadar *S. Petronio*'nun şefliğini yapmış olan, aynı zamanda tanınmış bir dini müzik, *oratoryo* ve *opera* bestecisiydi. Perti gerek

*S. Petronio*'da icra edilmesi için bestelediği missalar, motetler, psalmalar, ilahiler ve antifonlarla gerekse yetiştirdiği Giuseppe Torelli, Francesco Onofrio Manfredini (1684 – 1762), G.B.Martini (1706 – 1784), Gabrielli, Pistocchi, Aldrovandini ve P.P.Laurenti gibi bestecilerle Bologna'nın müzik yaşamına önemli etkileri olmuş bir besteci idi.

*Accademia Flarmonica*'nın da diğer bir üyesi olan *Bologna Okulu* bestecisi Giuseppe Torelli ise gerek kendi deneysel tekniklerini uyguladığı oda müzikleri aracılığıyla olgunluk seviyesine ulaştırdığı konçertolarıyla (*konçerto grosso* ve *solo konçerto*) gerekse yaylı çalgılar ve trompet için yazdığı Bologna'ya özgü müziklerle ve bu anlamda repertuvara yaptığı katkılarla önemli bir besteci ve keman virtüözüydü. (Schnoebelen ve Vanscheeuwijck, 2001, s. 1). Bunun yanı sıra Torelli, Girolamo Nicolo Laurenti (1678 – 1751), Pietro Bettinozzi ve Francesco Onofrio Manfredini gibi önemli müzisyenleri yetiştirmiştir (Schnoebelen ve Vanscheeuwijck, 2001, s. 2).

Giovanni Battista Martini ise *Accademia Filarmonica*'nın en önemli ve etkili üyelerinden biriydi. Martini kendi yaşadığı dönemde gerek İtalya yarımadası içinde, gerekse dışında kompozisyon konusundaki uzmanlığı kadar kompozisyon öğretmedeki ustalığı ile de meşhurdu. Martini yaşamını beste yapmaya, müzik öğretmeye ve *Storia della musica* (Müzik tarihi) isimli eserini oluştururken müzikle ilgili tarihsel değeri olan belgeleri toplamaya adanmıştı. Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), Johann Christian Bach (1735 – 1782) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) onun önemli öğrencileri arasındadır (Surian ve Ballerini, 2001, s. 7).

*Bologna Okulu* bestecileri arasında, bu makalenin konusu olan, 10 numaralı *Sinfonia*'nın bestecisi Francesco Onofrio Manfredini de bulunmaktadır. İtalyan besteci Manfredini, Pistoia şehrindeki Pistoia katedralinde görev yapan bir tromboncunun oğlu olarak dünyaya geldi. Manfredini gençlik döneminde besteci ve keman virtüözü Torelli ile keman, besteci Perti ile de kontrpuan çalıştı. Manfredini 1696'da muhtemelen *San Petronio*'nun orkestrasının dağılması nedeniyle kısa bir süre sonra Ferrara şehrine gitti ve oradaki bir kilisenin birinci kemancısı olarak görev yaptı. Bologna'daki orkestranın yeniden kurulması üzerine 1703'te tekrar Bologna'ya dönen Manfredini, bu orkestranın zaman zaman çalışan bir üyesi olduysa da 1709 – 1711 tarihleri arasında orkestranın daimi bir üyesi haline geldi. 1704'te *Accademia Filarmonica*'nın üyeliğine icracı olarak kabul edildi ve aynı yıl *Concertini* adı altında onun 12 oda sonatının bir set halinde baskısı yapıldı. 1711'de Manfredini müziksever Monako prensi Antoine I Grimaldi'nin sarayına besteci ve icracı olarak girdi. Bestecinin 1712 – 1723 yılları

arasında Monako prensliğinde görevli iken, Bologna'da 1718'de op.3 nolu konçertolarını yayımlatması ve kısa bir süre sonra da iki oratoryosunun orada icra edilmesi, onun Bologna ile yakın ilişkisini sürdürmüş ve muhtemelen birkaç kez de Bologna'yı ziyaret etmiş olabileceğini düşündürmektedir. 1724'te Pistoia'ya hareket eden Manfredini oradaki katedralin şefi oldu ve böylece bir besteci olarak Pistoia'daki yerel kiliselerde, yazdığı oratoryolarını icra ettirme olanağına kavuştu. Ayrıca katedral ve diğer dini kurumlarda ayin amaçlı olarak icra edilmesi için çok sayıda dini yapıt besteledi. Francesco Manfredini çok üretken bir besteci olmasına rağmen, ondan günümüze sadece birkaç el yazması halindeki enstrümantal eserleri kalmıştır. Ayrıca onun bestelediği ve dokuz tane olduğu bilinen oratoryolarının tümü kaybolmuştur (Talbot, 2001, s. 1).

Francesco Onofrio Manfredini'nin kendisi gibi besteci olan oğlu Vincenzo Manfredini'nin (1737 – 1799) *Sol majör 5 numaralı kuartet*'inin ikinci bölümünde ve 1769'da bestelediği *Si bemol majör piyano konçerto*'sunda 17. ve 18. yüzyıl başlarında görülen kontrpuan ağırlıklı Bologna stiline yerini homofonik Viyana stiline bıraktığı açıkça fark edilmektedir. Arada yalnızca bir kuşaklık süre olmasına rağmen baba ve oğul Manfredini'lerin eserleri arasında bulunan bu son derece derin fark, tonalitenin yerleşmesiyle beraber homofonik dokudaki müziğin, kontrpuan ağırlıklı barok dönem Bologna stili müziğin üzerinde ne kadar kısa bir süre içerisinde baskın olduğunun göstergesidir. Aslında, bu sadece Manfredini'lerde görülen bir durum değildir, Bach ailesinde de aynı durumu görmek mümkündür. Baba ve oğul Manfredini'lerle yaklaşık olarak aynı tarihlerde yaşamış olan Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) ve onun en küçük oğlu Johann Christian Bach'ın (1735 – 1782) yapıtları arasında da tonalitenin yerleşmesiyle birlikte görülen bu son derece derin fark: Johann Sebastian Bach'ın kontrpuan içeren barok stildeki müziğine karşı oğlu Johann Christian Bach'ın homofonik dokudaki Viyana stili öğeler içeren müziğidir. Manfredini ailesinin müziğinde görüldüğü gibi Bach ailesinin müziğinde de görülen bu köklü değişikliklerin yalnızca bir kuşaklık süre içinde gerçekleşmesi, genel anlamda barok dönem müziğinin ne kadar kısa bir süre içinde yerini Viyana stili klasik dönem müziğine bıraktığının göstergelerinden biri olarak görülmektedir.



## Bologna Okulu Stilistik Özellikleri

Manfredini'nin 10 numaralı *Mi minör Sinfonia*'sının Bologna'ya özgü stilistik özellikleri ne ölçüde yansıtan bir yapıt olduğunu anlayabilmek için öncelikle Sanford Earl Watts tarafından tespit edilen stilistik özelliklere<sup>6</sup> değinmek gerekmektedir. Böylece yapıtın ait olduğu barok döneme ve Bologna'ya özgü stilistik özelliklerin eser üzerinde ne derece etkili olduğu konusunun açıklığa kavuşturulması mümkün olacaktır.

Watts çalışmasında barok dönem Bologna'lı bestecilerin yapıtlarını, majör ve minör çerçeve içinde yazılan eserlerin ilk örnekleri olarak kabul etmiş ve Bologna'ya özgü eserlerdeki en temel öğenin gelişmiş bir tonalite sistemi olduğunu belirtmiştir (Watts, 1964, s. 122). Bologna stili konçertoların el yazmalarındaki armonik faktörlerin araştırılması sonucunda, bu eserlerde aynı zamanda tamamıyla majör ve minör tonaliteye doğru bir yönelimin söz konusu olduğu görülmektedir. Bu tonaliteyi güçlendiren diğer hususlar ise kesin kadans formülleri ve armonik yürüyüşteki akor kökleri arasındaki beşli ilişkileridir. Dikkatlice işlenmiş bir ton planı, eserler içinde tonalite kavramının ne kadar derinlere nüfuz ettiğinin göstergesi olmuştur. Watts bunun tonalitenin kadans noktalarında uygulanan teknik bir işlem değil, aynı zamanda bölümün tüm yapısal planını da kontrol eden bir unsur olduğu gözlemlenmektedir (Ibid.). Watts'ın Bologna'ya özgü eserlerde tespit ettiği tipik stilistik özellikler sekiz başlık altında toplanabilir.

- Adım Hareketleri. (*Step-progression*).
- Metrik Pozisyon Değişimi. (*Metric Displacement*).
- Doku Özellikleri.
- Hemiola ile Frigyen Kadansa Yönelme. (*Cadential Hemiola*).
- Final Kadansının Tonik Açık Beşli ile Sonlandırılması.
- Final Kadans Cümlelerinin Tekrarı.
- 3/2'lik Bölümler ve Uzun Nota Değerlerinin Kullanımı.
- Dört Bölümlü Bologna Stili Konçertolarda Kullanılan Metrik Yapılar.

---

<sup>6</sup> Watts, *The Stylistic Features of The Bolognese Concerto* ("Bologna'ya Özgü Konçertonun Stilistik Özellikleri") isimli doktora çalışmasında, Bologna'lı besteciler Perti, Torelli, Domenico Gabrielli (1651 ya da 1659-1690) (*Accademia Filarmonica* üyesi, bir süre bu kuruma başkanlık etti.), Giuseppe Maria Jacchini'nin (1663-1727) (1688'de *Accademia Filarmonica*'nın üyeliğine kabul edildi) *sinfonia* ve *sonat* başlığı altındaki *solo konçerto*, orkestra için yazılmış *konçerto* ve *konçerto grosso* formlarında yazılmış yapıtlarından ortak özellikler saptadığı sekiz tanesini seçmiş ve bu ortak özelliklere dayanarak Bologna Konçertolarının stilistik özelliklerini tespit etmeye çalışmıştır. Watts, çalışmasını sadece seçtiği sekiz eserle sınırlamamış yeri geldiğinde tespitlerini daha belirgin hale getirmek için seçilen yapıtlar dışında kalan diğer Bologna stili eserlerle de karşılaştırmıştır.

Watts çalışmasında ayrıca Bologna'ya özgü konçertoların köklerinin kiliseye ait olan ve *canzona* formundan türeyen bir tür olan 17.yy'ın ortalarındaki kilise sonatlarına dayandığını da belirtmektedir (Watts, 1964, s. 178). Aşağıdaki bölümde, gerek kilise sonatlarının Bologna stili konçertoların gelişimine olan katkıları, gerekse bu iki form arasındaki yakın ilişkiler nedeni ile Manfredini'nin kilise sonatı formundaki *Sinfonia*'sı, Bologna stilini yansıtması bakımından Watts'ın bu konudaki tespitleri üzerinden incelemeye alınmıştır.

### Adım Hareketleri (*Step-progression*)

Bologna'ya özgü eserlerin tüm hızlı bölümlerinde, melodik ve melodik olmayan müzikal materyaller içinde iki tip dizisel adım hareketi gözlenmiş ve bunlar sekvensli ve arpejli adım hareketleri olarak iki grup altında toplanmıştır.

Sekvensli adım hareketi; sekvens halindeki motif kalıplarının içindeki bazı notaların çıkıcı ve inici olarak adım hareketleri oluşturmasıdır.

Arpejli adım hareketi ise; arpejlenen akorun uç seslerinin inici ya da çıkıcı olarak adım hareketleri oluşturması durumudur.

Görsel 1'de Perti'ye ait *Re majör Sinfonia*'dan (solo trompet konçertosu) kombine halde sekvensli ve arpejli bir adım hareketi örneği görülmektedir.

The image displays two musical staves in G major (one sharp) and common time. The first staff, labeled 'Arpejli Adım Hareketi', shows a sequence of notes with red circles highlighting specific notes. Above the staff, a bracket groups the notes with fingerings: 4, 5, 6, and 5. The second staff, labeled 'Sekvensli Adım Hareketi', shows a sequence of notes with red circles highlighting specific notes. Above the staff, a bracket groups the notes with fingerings: 1 and 2. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The second staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff is marked with a '1' at the beginning. The second staff is marked with a '3' at the beginning.

Görsel 1. Perti, *Re majör Sinfonia* - Sekvensli ve arpejli bir adım hareketi örneği.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Bu bölümdeki örneklerin bir kısmı Sanford E. Watts'ın *The Stylistic Features of The Bolognese Concerto* isimli doktora tezine dayanmaktadır (Watts, 1964, s. 51, 52, 129, 134, 136, 137, 176). Alınan örnekler, analiz bölümündeki örneklerle daha anlaşılır bir şekilde ilişkilendirilebilmesi ve bazı yanlış anlaşılmalara yol açabilecek gösterimlerin düzeltilmesi amacıyla uyarlamaya tabii tutulmuştur.

Görsel 2’de sekvensli ve arpejli adım hareketi örneğinin yapıtın bağlamı içinde kullanımı görülmektedir.



Görsel 2. Perti, *Re Majör Sinfonia* - Sekvensli ve arpejli adım hareketleri (Watts, 1964, s. 258).<sup>8</sup>

Görsel 3’te Torelli’ye ait *La minör Sinfonia*’dan (solo obua konçertosu) sekvensli adım hareketi örneği görülmektedir. Sekvens içindeki adım hareketleri, 31. ve 33. ölçülerde lacivert ve kırmızı renkli daireler içine alınarak ilgili dizi dereceleri ile birlikte gösterilmiştir. Sekvensi oluşturan motifler içinde lacivert renkli daireler içine alınan seslerin ölçüler içindeki vuruş başlarına denk getirildiği, sonrasında ise sıçrama hareketleri ile aynı dereceye dönüş yaptırıldığı, böylece kararlı bir şekilde altıncı dereceden başlayarak Sol majör dizisi içinde adım hareketlerinin meydana getirildiği görülmektedir. Sekvensi oluşturan motiflerin içinde kırmızı renkli daireler içine alınan seslerin de tepe noktaları oluşturarak dizinin ikinci derecesinden itibaren adım hareketlerine neden olduğu gözlenmektedir. Böylece sekvensin içinde lacivert ve kırmızı dairelerle gösterilen, dizinin farklı derecelerinden başlayan iki farklı hattın belirdiği, dolayısı ile sekvensin iki sesli adım hareketine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Görsel 3’te 31. ölçüden itibaren kutucuk içindeki derece işaretleri ile gösterilen altıncı derecenin adım hareketleri ile 33. ölçüde tekrar oktavda belirişi ve sonlanması görülmektedir. 33. ölçüdeki lacivert renkli

<sup>8</sup>Bu bölümde yer alan Perti ve Torelli’ye ait eserlerin üç ve dört sesli transkripsiyonları, Watts tarafından orijinal el yazmalarından modern notasyon uygulamalarına göre yapılmıştır.

çerçeveler içinde ise motifler içindeki sıçrama hareketlerinin altıncı dereceler arasında dizi oluşturulması adına oktavdaki altıncı dereceye doğru yönelme eğilimi görülmektedir.

Sekvensli Adım Hareketi

The image shows a musical score for 'Sekvensli Adım Hareketi' in G major. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 31. The first measure has a green '1' above the first note. The second measure has a red '6' above the first note. The third measure has a red '2' above the first note. The fourth measure has a red '7' above the first note. The fifth measure has a red '3' above the first note. The sixth measure has a red '1' above the first note. The seventh measure has a red '4' above the first note. The eighth measure has a red '2' above the first note. The ninth measure has a red '5' above the first note. The tenth measure has a red '3' above the first note. The eleventh measure has a red '6' above the first note. The twelfth measure has a red '4' above the first note. The thirteenth measure has a red '7' above the first note. The fourteenth measure has a red '5' above the first note. The fifteenth measure has a red '6' above the first note. The sixteenth measure has a red '7' above the first note. The seventeenth measure has a red '1' above the first note. The eighteenth measure has a red '2' above the first note. The nineteenth measure has a red '3' above the first note. The twentieth measure has a red '4' above the first note. The twenty-first measure has a red '5' above the first note. The twenty-second measure has a red '6' above the first note. The twenty-third measure has a red '7' above the first note. The twenty-fourth measure has a red '1' above the first note. The twenty-fifth measure has a red '2' above the first note. The twenty-sixth measure has a red '3' above the first note. The twenty-seventh measure has a red '4' above the first note. The twenty-eighth measure has a red '5' above the first note. The twenty-ninth measure has a red '6' above the first note. The thirtieth measure has a red '7' above the first note. The thirty-first measure has a green '1' above the first note. The score is labeled 'G:' below the staff.

Görsel 3. Torelli, *La minör Sinfonia* - Sekvensli adım hareketi örneği.

Görsel 4'te sekvensli adım hareketleri ile altıncı dereceler arasında dizi oluşturulabilmesi için, 33. ölçüde yer alan yeşil renkli çerçeveler içinde lacivert renkli altıncı derece sesinin sürekli olarak nasıl kırmızı nota başlıklarına sahip komşu sesler tarafından hareket alanının daraltıldığı görülmektedir. 33. ölçüde gitgide daralan yeşil renkli çerçeveler altıncı derece sesinin komşu sesler tarafından daraltılan hareket alanını göstermektedir. Bu işlem Sol majör tonu içinde altıncı dereceler arasında oluşturulan dizinin vurgulanmasını sağlamıştır.

Hareket alanı daraltılan altıncı derece

The image shows a musical score for 'Hareket alanı daraltılan altıncı derece' in G major. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 31. The first measure has a red '6' above the first note. The second measure has a red '7' above the first note. The third measure has a red '1' above the first note. The fourth measure has a red '2' above the first note. The fifth measure has a red '3' above the first note. The sixth measure has a red '4' above the first note. The seventh measure has a red '5' above the first note. The eighth measure has a red '6' above the first note. The ninth measure has a red '7' above the first note. The tenth measure has a red '6' above the first note. The score is labeled 'G:' below the staff.

Görsel 4. Torelli, *La minör Sinfonia* - Aşamalı olarak hareket alanı daraltılan altıncı derece.

Bologna stiline sahip yapıtlar içinde adım hareketlerinin yavaş bölümlere oranla, hızlı bölümlerde daha çok yer aldığı gözlenmiştir.

Görsel 5'te Pirro Capacelli Albergati'nin (1663 – 1735) Sol majör *Solo Kantat*'ından alınan, sekvens içeren pasajda iki sesli adım hareketleri görülmektedir. Kırmızı renkli daire içine alınan notalardan oluşan hat, üzerindeki dizi derecelerinden de anlaşılacağı gibi, sekvensin 9. ölçüde sonlanması ile birlikte Sol majör diziyi tamamlamaktadır. Nota başlarında bulunan lacivert

renkli daireler ve dizi derecelerinden oluşan diğer bir hat ise beşinci derece ile başlayıp sona ererek sekvens içindeki ikinci adım hareketini oluşturmaktadır. Görsel 6'da ise *Kantat*'ta yer alan sekvensin armonik ve metrik yapısı görülmektedir. Sekvenste 6. ölçünün üçüncü vuruşundaki motif ile aynı ölçüde birinci vuruşta başlayan motif aynı ritmik yapıya sahiptir. 6. ölçüde kırmızı daire içine alınan Sol sesinin hem bir akor sesi olması hem de metrik yapıya iyi uyum sağlamış bir motif içinde yer alması, sekvensin de etkisiyle üçüncü vuruşta kırmızı daire içine alınan La sesini bir geçit sesi olmasına rağmen varılacak hedef sesi gibi algılatmaktadır. Şekle dikkat edilirse sekvensin de etkisi ile kahverengi nota başlarına sahip sesler bir akor sesi olmayan fakat metrik yapıya iyi uyum sağlamış olan La sesine doğru bir yönelim eğilimindedir. Bu durum 9. ölçüyü de içine alacak şekilde kırmızı daire içine alınmış aynı pozisyondaki tüm sesler için geçerli olmakta ve sekvens içindeki Sol majör diziyi belirgin hale getirmektedir. Görsel 6'da yer alan Romen rakamlarının altındaki çizgi işaretleri, metrik birimlerin sekvensi oluşturan motiflerle olan uyumunun anlaşılmasına yardımcı olmak amacıyla kullanılmıştır. 6. ölçüde sekvensin ikinci vuruşu içinde yer alan, sıçrama hareketi yapan ve lacivert daire içine alınan Re sesi ise hem bir akor sesi olması hem de metrik yapıya uyumlu diğer bir motif içinde yer alması nedeniyle ikinci bir hattı başlatmaktadır. Aynı şekilde, bu durum da 9. ölçüyü de içine alacak şekilde lacivert daire içine alınmış aynı pozisyondaki tüm sesler için geçerli olmakta ve sekvens içindeki lacivert renkli hattı belirgin hale getirmektedir. Bologna'ya ait yapıtlarda gözlenen adım hareketlerinin bir stil özelliğini ortaya koymanın yanında, bazen bir amaca yönelik olarak dizi oluşturmaya da eğilimli oluşu *Bologna Okulu*'nun stil özelliğinin yansıtılması bakımından dikkate alınması gereken bir nitelik taşımaktadır.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ayrıca bu makale çalışması sırasında Watts'ın bulgularına ilave olarak, adım hareketlerinin sadece Bologna stili konçertolarda değil, aynı zamanda Bologna'ya özgü kilise sonatlarında ve vokal bir form olan kantatlarda da görülebileceği anlaşılmıştır.

Violino I e II  
G:

Görsel 5. Albergati, *Sol majör Kantat* - Adım hareketleri.

Violino I e II  
Alto Viola  
Violone, Tiorba, Cembalo  
G: I V I IV ii V III vi IV vii° V I vi ii vii° III

Görsel 6. Albergati, *Sol majör Kantat* - Adım hareketlerinin metrik yapı içinde değerlendirilmesi.

### Metrik Pozisyon Değişimi (*Metric Displacement*)

Bologna stiline sahip yapıtlarda tespit edilen diğer bir unsur metrik yapı üzerindeki pozisyon değişimidir. Görsel 7’deki Perti’ye ait *Do minör Sinfonia*’da (orkestra için konçerto), bölümün birinci vuruşunda siyah çerçeve içinde kararlı bir şekilde başlayan ve sürdürülen metrik pozisyonun, kırmızı çerçeve içine alınan cümleden de anlaşılacağı gibi, bölümün ikinci yarısında 31. ölçüden itibaren tam bir tekrar olarak ve yarım ölçü yer değiştirerek üçüncü vuruşa getirilişi gösterilmektedir.



Görsel 7. Perti, *Do minör Sinfonia* - Metrik pozisyon değişimi.<sup>10</sup>

Ayrıca Bologna stilindeki yapıtlarda bölümün yaklaşık olarak orta kısımlarına denk gelen bir ölçüde üçüncü vuruşa denk gelen metrik pozisyon değişiminin beşinci derecede başladığı gözlenmiştir.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Görsel 7’de yer alan pasajlarda Do minör tonu, modal donanım işaretleri ile gösterildiği için donanımda sadece Si ve Mi bemol sesleri görülmektedir. La bemol ise yapıtın ölçüleri içinde belirtilmiştir. Watts tezinde, Perti’nin *Do minör Sinfonia*’sının transkripsiyonunu orijinal el yazmasındaki modal donanıma sahip hali ile yaptığını, yani donanımda Si bemol ve Mi bemol belirirken, La bemolün ölçü içinde görülmesini tercih ettiğini belirtmektedir (Watts, 1964, s. 245).

<sup>11</sup> Watts, Torelli’nin *Fa majör Sonatı*’nda (orkestra için konçerto) 4/4 metrik yapının ilk vuruşa pozisyonlandığını ve bunun tam bir tekrarının metrik pozisyon değişimi ile dominant üzerindeki üçüncü vuruştan başlatıldığını belirtmektedir. Ayrıca Watts, seçtiği yapıtlarda bu türden toplam altı tane pozisyon değişimi tespit etmiştir (Watts, 1964, s. 137). Makale çalışmaları sırasında Bologna stili yapıtlarda metrik pozisyon değişiminin Watts’ın belirttiği gibi sadece dominant üzerinde (majör beşinci derece armonisinde) değil, aynı zamanda minör beşinci derece armonisinde de duyurulduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle makalede, metrik pozisyon değişiminin başlatıldığı beşinci derecedeki majör ve minör tonlar için daha kapsayıcı bir ifade olarak *beşinci derece* ifadesinin kullanılması uygun görülmüştür.

Görsel 8’de Petronio Franceschini’nin (1651-1680) trompetler için bestelediği *Re majör Sonat*’ından alınan pasajda, eserin ikinci bölümünde birinci vuruşta Re majör tonunda başlayan cümlenin, 9. ölçüde La minör tonuna modülasyonun gerçekleşmesiyle birlikte metrik pozisyon değişimine uğratarak üçüncü vuruştan başlatılışı görülmektedir.

Metrik yapı ile uyumlu cümle

1 2 3 4

1 D :

9 1 2 3 4 Metrik Pozisyon Değişimi

a :

Görsel 8. Franceschini, *Re majör Sonat* - Metrik pozisyon değişimi.

Bologna stilindeki yapıtlarda gözlenen beşinci derecede oluşan metrik pozisyon değişimi Manfredini’nin 10 numaralı *Sinfonia*’sında da görülmektedir. Görsel 9’da yapıtın ikinci bölümünde, 1. ölçünün ilk vuruşunda Mi minör tonunda başlayan cümle, bölümün yaklaşık olarak orta kısımlarına denk gelen 20. ölçüde metrik pozisyon değişimine uğratarak üçüncü vuruştan itibaren başlatılmış ve aynı yerde modülasyonla beşinci derecede bulunan Si minöre gidilmiştir.

Metrik yapı ile uyumlu cümle.

1 2 3 4

1 e :

20 1 2 3 4 Metrik Pozisyon Değişimi.

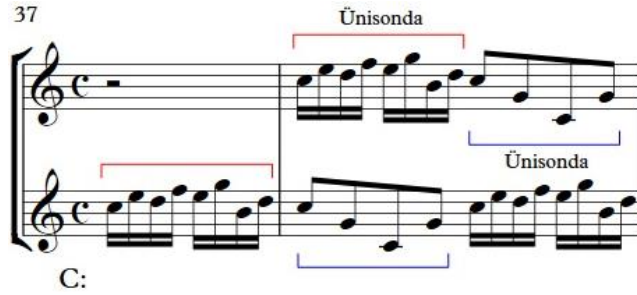
b :

Görsel 9. Manfredini, *Mi minör Sinfonia* - Metrik pozisyon değişimi.



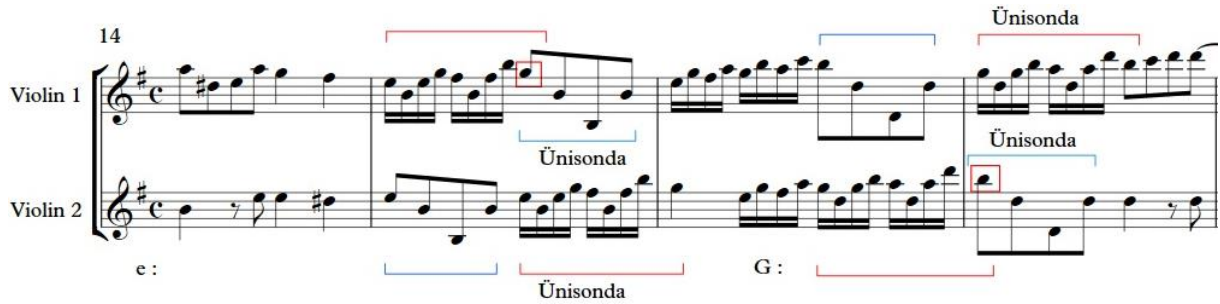
## Doku Özellikleri

Watts, Bologna stili eserler içinde ister kontrapuntal dokudaki pasajlar olsun, isterse tüm bölüm kontrapuntal dokudan oluşmuş olsun, çok sık gözlenen tek kontrapuntal tekniğin ünison ve oktavdaki kanonik imitasyonlar olduğunu belirtmektedir (Watts, 1964, s.175). Görsel 10’da görülen Torelli’ye ait *La minör Sonatta (konçerto grosso)*, keman partilerinde ünisonda oluşturulan kanonik imitasyon, motiflerin üzerine ve altına getirilen kırmızı ve lacivert çizgilerle gösterilmektedir.



Görsel 10 . Torelli, *La minör Sonat* - Kanonik imitasyon.

Görsel 11’de Manfredini’nin *Mi minör Sinfonia*’sının ikinci bölümünden alınan pasajda kemanların sunduğu kanonik imitasyon görülmektedir. Keman partileri arasında bulunan taklit figürlerin üzerinde ve altında bulunan kırmızı ve lacivert çizgiler taklit unsurunun ünisondan gerçekleştiğini göstermektedir.<sup>12</sup>

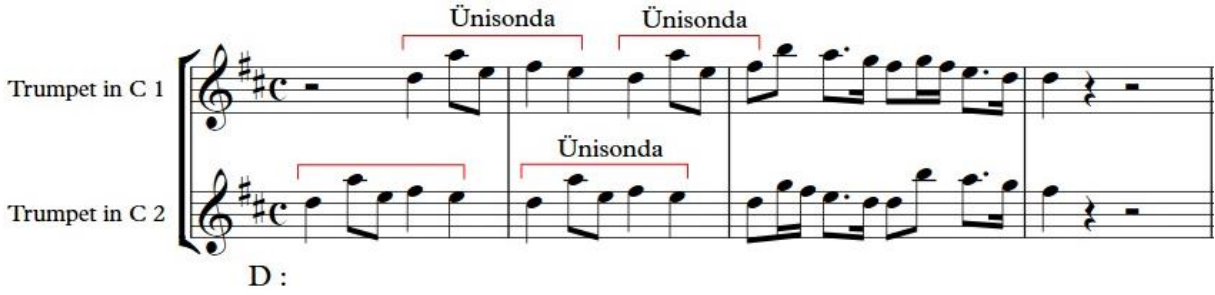


Görsel 11. Manfredini, *Mi minör Sinfonia* - Kanonik imitasyon.

Görsel 12’de Petronio Franceschini’nin *Re majör Sonat*’ından alınan pasajda, I. ve II. trompet partilerinde görülen ve üzerine konulan kırmızı çizgilerle daha belirgin hale getirilen figürün ünisondan taklitleri görülmektedir.

<sup>12</sup> Görsel 11’de Manfredini’nin kanonik imitasyonu oluştururken kullandığı motiflerin, Görsel 10’da gösterilen hocası Torelli’nin aynı uygulama için kullandığı motifler ile gösterdiği benzerlik oldukça dikkat çekicidir.

*Bologna Okulu*'nun still özelliklerinden biri olan, tercihen imitasyonların ünisonandan ve oktavdan gerçekleştirilmesi durumu, Manfredini'nin *Mi minör Sinfonia*'sında ve Franceschini'nin *Re majör Sonat*'ında da gözlenmektedir. Bu eserler incelendiğinde Watts'ın tespitlerinden farklı olarak imitasyonların büyük bir çoğunlukla ünisonandan gerçekleştirildiği, bunun yanı sıra tam beşli, tam dörtlü, üçlü ve altılı aralıklardan imitasyonların ise seyrek olarak kullanıldığı gözlenmiştir.



Görsel 12. Franceschini, *Re majör Sonat* - Kanonik imitasyon.

### Hemiola ile Frigyen Kadansa Yönelme (*Cadential Hemiola*)

Bologna'ya ait yapıtlarda gözlemlenen diğer bir kompozisyon tekniği *hemiola*'dır.<sup>13</sup> *Hemiola* ile Frigyen kadansa yönelme, kadansın hemen öncesinde nota değerlerinde uzamaya neden olmakta bu da, notaya alınmış *ritardando* etkisi oluşturmaktadır (Watts, 1964, s. 134). Görsel 13'te Giuseppe Maria Jacchini'ye (1663-1727) ait *Re majör Sonat*'ın (trompet konçertosu) ikinci bölümünde 45. ve 47. ölçüler arasında Frigyen kadansa *hemiola* ile yönelim görülmektedir.



Görsel 13 . Jacchini, *Re majör Sonat* - Kadansal hemiola'nın kullanımı. (Watts, 1964, s.134).

Görsel 14'te ise, Corelli'nin opus 6, 2 numaralı eserinde *kadansal hemiola*'yı yapıtının *adagio* bölümünü dominantta sonlandırır iken nasıl kullandığı görülmektedir.

<sup>13</sup> *Hemiola*, 3 zamanlı vuruşlarla gruplanan metrik birimlerin 2 zamanlılara ya da 2 zamanlı vuruşlarla gruplanan metrik birimlerin 3 zamanlılara doğru dönüşüm gösterdiği metrik değişimdir.

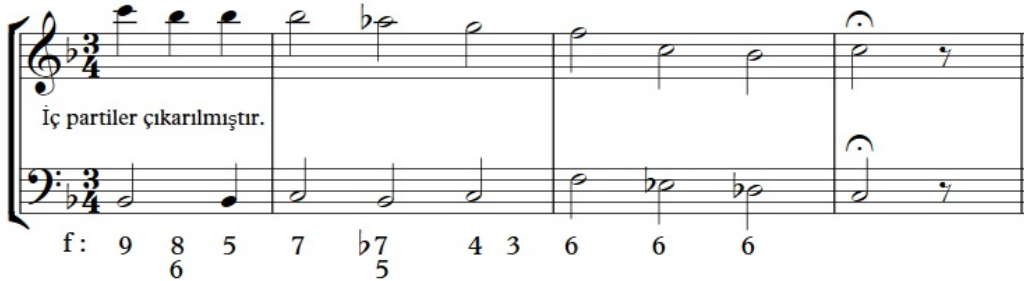
Görsel 14. Corelli, *Fa majör Konçerto Grosso* - Kadansal hemiola'nın yapıtın bağlamı içinde kullanılması.<sup>14</sup>

Görsel 15'te, Corelli'nin 2 numaralı eserinde bulunan *kadansal hemiola*'nın daha rahat görülebilmesi için, *hemiola*'nın olduğu kısım notasyonun üzerinde bulunan siyah çizgi ile belirginleştirilmiştir. Ayrıca *hemiola*'nın üç zamanlı eser içinde nasıl iki zamanlı metrik gruplamalar oluşturduğu, gruplanan notalar üzerindeki kırmızı çizgilerle ifade edilmiştir.

Görsel 15. Corelli, *Fa majör Konçerto Grosso* - Detaylandırılan *hemiola* örneği.

<sup>14</sup>[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP418164-PMLP28008-Concerto\\_Grosso\\_Op.\\_6,\\_N%C2%BA\\_2\\_-\\_Partitura\\_completa.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP418164-PMLP28008-Concerto_Grosso_Op._6,_N%C2%BA_2_-_Partitura_completa.pdf)

Görsel 16'da ise, Corelli'nin 2 numaralı eserinde, *hemiola*, Frigyen kadansa yönelirken nota değerlerinde uzamaya neden olmakta, bu da daha önce bahsedilen ritardando etkisi meydana getirmektedir.



Görsel 16. Corelli, *Fa majör Konçerto Grosso* - Kadansal hemiola örneği (Watts, 1964, s.136).

Corelli ve Torelli'nin döneminden sonra, kadansal adagio Frigyen sonlanış geleneğinin Bach ve Handel'in yapıtlarında varlığını devam ettirmesine rağmen genel anlamda terk edildiği görülmektedir (Watts, 1964, s. 137).

### Final Kadansının Tonik Açık Beşli ile Sonlandırılması

Watts, Bologna'ya özgü yapıtlarda gözlemlediği stil özelliklerinden birinin de final kadanslarında *tonik açık beşli*'nin kullanılması olduğunu belirtmiştir (Watts, 1964, s. 100). Watts'ın bu konudaki bulguları şunları içermektedir; Bologna'ya özgü seçilmiş yapıtlar içinde, sadece bir kadansta dominant yedili - tonik çözümü görülmektedir. Bu durumun ise, aslında Bologna stilineki yapıtlarda, neden final kadanslarının üçlüsü çıkarılmış *tonik açık beşli* ile sonlandırıldığı'nın bir açıklaması olduğu belirtilmektedir.<sup>15</sup> Çalışmada seçilen eserlerde 24 otantik final kadanstan 6'sında üçlünün kullanıldığından bahsedilmekte, ayrıca *tonik açık beşli*'nin Bach'ın *Brandenburg konçerto*'sunda yalnızca iki kez ve kök pozisyonda kullanıldığı'nın altı çizilmektedir. Handel'in op.6 numaralı *Konçerto Grosso*'sunda bulunan 2 numaralı eserde sadece ikinci bölümünün *tonik açık beşli* ile sonlandırıldığı ifade edilmektedir (Watts, 1964, s. 99 – 100). İncelemeye alınmış Bologna stili konçertolarda 24 final kadansdan 18 tanesi *tonik açık beşli* ile sonlanırken, Bach'ın *Brandenburg Konçerto*'sunda bu sayı 2'ye, Handel'in op.6, 2 numaralı *Konçerto Grosso*'sunda ise bu sayının sadece 1'e düştüğü görülmüştür. Bu durumdan, final kadanslarında *tonik açık beşli*'yi en çok kullanan bestecilerin

<sup>15</sup> Bilindiği gibi dominant yedili - tonik çözümü, dominant akorunun yedilisinin tonik akorunun üçlüsüne hareketi ile gerçekleşmektedir ve bu durum, Bologna stili yapıtların, üçlüsü çıkarılmış olan *tonik açık beşli* ile sonlanmasını engellemektedir. Bu nedenle Bologna stilineki yapıtlarda final kadanslarında dominant yedili yerine dominant beşlinin kullanımı tercih edilmiştir.

*Bologna Okulu*'na dahil olan besteciler olduğu saptanmıştır. Tüm bu incelemeler sonunda bir bölümün *tonik açık beşli* ile sonlandırılmasının eskiden kalma Bologna'ya özgü bir stil özelliği olduğu kanısına varılmıştır.<sup>16</sup> Bologna stili konçertoların final kadanslarında *tonik açık beşli*'lerin tercih edilmesi, Bologna'nın eski geleneği sürdürmek adına müzikteki gelenekçi tutumunun, aynı zamanda onun bir stil özelliği olduğunun altını çizmektedir.<sup>17</sup> Bu konuda şunu da belirtmek önemli olacaktır; final kadansının *tonik açık beşli* ile sonlanması Bologna stiline sahip eserlerin orijinal notasyonlarında aranması gereken bir özelliktir. Bologna stilindeki yapıtların transkripsiyonlarına sonradan akorun üçlüsü ilave edilebilmekte ve bu durum transkripsiyonlarda *tonik açık beşli*'nin tespit edilememesine neden olmaktadır. Bu makalede final kadansının *tonik açık beşli* ile sonlanışına Manfredini'nin *Mi minör Sinfonia*'sındaki birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerin *tonik açık beşli* sonlanışları Bologna repertuarından bir örnek olarak verilmiştir.

### **Final Kadans Cümlelerinin Tekrarı**

Final kadans cümlelerinin tekrar edilmesinin, Bologna'ya ait diğer bir stil özelliği olduğunu belirten Watts, bu konu ile ilgili olarak; seçilmiş çalışmalar içinde toplam yedi bölümde bu kompozisyon tekniğinin kullanıldığını, bu özelliğe tüm yavaş bölümler içinde sadece bir kez rastlaması sebebiyle, bu tekniğin hızlı bölümlere ait bir özellik olduğunun dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca seçilmiş eserlerde, incelenen bölümlerin üçünde bulunan tekrarlarda *piano* ifadesinin yer aldığı gözlenmiş ve bu tür tekrarların büyük bir olasılıkla *piano* olarak icra edildiği kanısına varılmıştır (Watts, 1964, s. 100).

### **3/2'lik Bölümler ve Uzun Nota Değerlerinin Kullanımı**

Watts, bu konu ile ilgili olarak şu hususlara değinilmiştir; 17.yy'da bestelenmiş eserler içinde daha uzun nota değerlerinden daha kısa nota değerlerine doğru bir geçişin olduğu ve bu nota değerlerindeki kullanım değişikliğinin ikilik ve dörtlük nota değerlerinden, dörtlük ve sekizlik nota değerlerine doğru gerçekleştiğini belirtmektedir. Bu anlamda, bu durumun daha yenilikçi bir eğilimi temsil ettiği ifade edilmektedir. Fakat, böyle bir uygulama değişikliğinin 17.yy'ın son çeyreğinde tam anlamıyla tamamlanamadığı bunun da Corelli'nin yapıtlarındaki daha uzun

<sup>16</sup> Watts, açık beşlilerin 17.yüzyıla kadar dini müzikte sıklıkla kullanıldığının iyi bilindiği ve tüm Bologna'ya özgü konçertoların dini bir kurum olan *San Petronio*'da icra edildiği düşünülürse, *açık kadans (tonik açık beşli* içeren kadans) kullanımının kilise geleneğinin korunması ile ilişkilendirilmesinin mümkün olduğunu belirtmiştir (Watts, 1964, s.101).

<sup>17</sup> Final kadanslarında üçüncü derece sesinin atılıp sadece tam beşli ve oktav seslerinin tercih edilmesinin dönemin çalgılarında kullanılan akort sistemi ile ilişkilendirilmesi durumu ayrı bir araştırma konusu oluşturacak kadar geniş kapsamlı bir konu olması nedeni ile bu makalenin konusunun sınırlarını aşmaktadır.

değerli notaların yaygın olarak kullanımından anlaşıldığını belirtilmektedir. Watts, Bologna’da yetişmiş bir besteci olan Corelli’nin bu özelliği nedeniyle ile, Bologna’yı uzun nota değerlerinin kullanımda kalması konusunda bir uzlaşma noktası olarak görmektedir. Seçilen eserlerin hızlı bölümlerinin çoğunda daha kısa nota değerleri kullanılırken, iki 3/2’lik yavaş bölümde ise eski uygulamadaki gibi daha uzun nota değerlerinin kullanıldığı ve bu nedenle 3/2’lik bölümlerin daha uzun nota değerlerinin kullanımda kalması konusunda son sığınak görevi olarak görüldüğü ifade edilmektedir (Watts, 1964, s. 149 – 150). Bu açıdan bakıldığında, Bologna’nın daha uzun değerli notaların kullanımda kalması konusunda geleneksel bir tavıra sahip olduğu anlaşılmaktadır.

### **Dört Bölümlü Bologna Stili Konçertolarda Kullanılan Metrik Yapılar**

Watts, incelemek için seçtiği Bologna’ya özgü konçertoların çoğunda 4/4’lük ölçü biriminin kullanıldığını ve bu ölçü birimine eserlerin iç bölümlerinde de rastlansa da, en sık olarak dış bölümlerde özellikle de başlangıç bölümlerinde rastlandığını belirtilmektedir. Watts, incelemek için hem kendi seçtiği, hem de kendi seçimi dışında kalan Bologna stili konçertolarda özellikle son bölümlerde bestecilerin 6/8 ve 12/8’lik ölçü birimlerini tercih ettiklerini ifade etmektedir. Üç zamanlı ölçü birimlerine ara sıra ilk ve son bölümlerde rastlansa da en sık iç bölümler de rastlandığını belirtmiştir (Watts, 1964, s. 147).

Watts, çalışmasında ele aldığı üç ve dört bölümlü Bologna stili eser incelemelerinde, bölümlerin sahip olduğu metrik yapıları tespit ederek bunları görsel 17’de gösterildiği gibi açıklamıştır (Watts, 1964, s. 129).

Üç Bölümlü Eserler		
I	II	III
4/4	4/4	4/4
	veya ( 3/4 )	veya ( 12/8 )
	( 3/2 )	( 6/8 )
		( 3/8 )

Dört Bölümlü Eserler			
I	II	III	IV
4/4	4/4	4/4	4/4
		veya ( 3/4 )	veya ( 12/8 )
		( 3/2 )	( 6/8 )
			( 3/8 )

**Görsel 17 .** Bologna stiline sahip konçertolarda görülen ölçü birimleri.

Görsel 17'de Bologna stili konçertolarda bölümlerin sahip olduğu ölçü birimleri görülmektedir (Watts, 1964, s. 129.). (Görsel 17, Watts'dan alınan tablonun Türkçeye uyarlanmış halidir).

### 10 Numaralı Sinfonia'da Kompozisyonel Unsurlar

Önceki bölümde yapıtta bütünleyici bir işleve sahip olmamakla beraber, Manfredini'nin *Sinfonia*'sında Bologna'ya stilini yansıtan özelliklerden olan metrik pozisyon değişimi ve imitasyonların ünisonan gerçekleştirilmesine örnekler verilmişti. Bunun yanı sıra 10 numaralı *Sinfonia*'nın üçüncü bölümünün 3/2'lik ölçü birimine sahip olması ise yapıttın Bologna'ya özgü diğer bir stil özelliğini yansıtmaktadır. Diğer bir stilistik özellik olan *hemiola* ile Frigyen Kadansa Yönelmenin Corelli ve Torelli döneminden sonra Bologna stili yapıtlarda seyrelmeye başladığı görülür, bu stilistik özelliğin Manfredini'nin *Mi minör Sinfonia*'sında ise kullanılmadığı gözlenmiştir.

Makalenin bu bölümünde ise, yapıttaki bölümler arasında ortak kullanım özelliği göstererek eserde bütünleyici bir unsur oluşturan teknik özelliklere değinilecektir.

Manfredini'nin 10 Numaralı *Sinfonia*'sında bölümler arasında ortak kullanım özelliği göstererek eserde müzikal kompozisyon açısından bütünleyicilik sağlayan unsurlar dört ana başlık altında toplanabilir. Bunlar;

- *İambik* Kalıp .
- Adım Hareketleri.
- Final Kadans Cümlelerinin Tekrarı.
- Final Kadansının Tonik Açık Beşli ile Sonlandırılması.

*İambik* kalıp Bologna'ya ait bir stil özelliği olmasa da *Sinfonia*'da, bütünleyici bir işleve sahiptir. Yukarıda, *iambik* kalıp dışında kalan diğer üç özellik ise, Bologna stili yapıtlarda gözlenen stilistik özellikler içinde yer almaktadır.

### İambik Kalıp :

10 numaralı *Sinfonia*'nın bölümleri arasında ortak kullanım özelliği gösteren ilk unsur *iambik* kalıbın kullanımınıdır. Sırasıyla bir kısa ve bir uzun nota değerinden oluşan ve Taruskin tarafından *iambic pattern* (*iambik* kalıp) olarak adlandırılan bu ritmik kalıp (Taruskin, 2011, s.

181), *Sinfonia*'nın birinci ve ikinci bölümleri arasında oluşturduğu aşinalıkla eser içinde bütünleyici bir işleve sahiptir.

*Mi minör Sinfonia*'nın birinci bölümü iki kesitten oluşmaktadır. Bu kesitlerin ilki, *Mi minör* tonunda bir kısa ve bir uzun zaman değeri içeren notaların oluşturduğu *iambik* kalıptan meydana gelen cümle ve bu cümlenin *Si minöre* aktarımından oluşmaktadır. *Mi minör Sinfonia*'nın ikinci kesiti ise sekizlik nota değerleri ile hareketlenen bas partisinin üzerine katmanlar halinde kurulan uzun gecikme zincirleri ve yedili akor çözümlerinden oluşmaktadır. Gecikme zincirleri ve yedili akor çözümleri ikinci kesit içinde müzikal ilerleyişi sağlarken, kimi zaman akorlar arasındaki beşli ilişkiler ise bu ilerleyişi armonik anlamda desteklemektedir.

**Sinfonia X** Francesco Manfredini

İambik kalıp Yarım kadans

7 - 6

e: i vii° i° ii° iv V V<sub>2</sub> I° V<sub>3/iv</sub> iv III° iv° V

**Görsel 18 .** *Mi minördeki cümle.*

Görsel 18'den de anlaşılacağı gibi birinci bölümün açılış cümlesi, *iambik* kalıp ile başlamakta ve cümle yarım kadansla sonlanmaktadır. *İambik* kalıp birinci kemanda siyah çizgilerle, tüm partilerde ise mavi renkle işaretlenerek gösterilmiştir. Birinci kemanda 3. ölçüdeki *Mi* sesi üzerine getirilen kırmızı çizgi ise, her ne kadar bu ritim kalıbı 2. ölçünün sonunda kesintiye uğramış gibi görünse de aynı ölçülere denk gelen sürekli bas partisinde devam ettirildiğini göstermek için kullanılmıştır. Görsel 18'de ise, gibi bu kalıbın cümle boyunca devam ettiği, yine kırmızı çizgi kullanılarak sürekli basta gösterilmiştir. Açılış cümlesinin ilk iki ölçüsü tonik, predominant ve dominant fonksiyonlu akorlarla *Mi minör* tonaliteyi daha başlangıçtan itibaren hissettirmektedir. 4. ölçüde ise cümle  $iv^6 - V$  akorları ile Frigyen kadans niteliğindeki yarım kadansla sonlanmıştır.



İambik kalıp

Yarım kadans

5

7-6

Violin 1

Violin 2

Viola

Harpsichord

b: i vii° i° i° ii° iv V V<sub>2</sub> I° vii°/iv iv III° iv° V

Görsel 19 . Si minöre aktarılmış cümle.

Görsel 19’da ise, Mi minördeki cümlenin Si minöre aktarımı görülmektedir. 5. ölçüden başlayan aktarılmış cümle, açılış cümlesindeki Mi minör tonun daha başlangıçta hissettirilmesi, *iambik* kalıpta olması ve Frigyen kadans ile sonlanma gibi özelliklerin aynısını bu defa Si minör tonu üzerinde göstermektedir. Si minöre aktarılan bu cümlenin sonlanması ile birlikte birinci bölümün birinci kesiti de sona ermiştir.

*İambik* kalıbın *Sinfonia*’nın içinde görüldüğü diğer bir yer ise ikinci bölüm içindeki 14. ve 21. ölçüler arasındır. Görsel 20’de 14. ölçüde klavsen, viyolonsel, viyola, birinci ve ikinci kemanlarda mavi renk ile temsil edilen *iambik* kalıp, burada birinci bölümün birinci kesitindeki melodik anlamda kullanımının yerine, daha çok perküsyif anlamda, 20. ve 21 ölçülerdeki *iambik* kalıp ile başlayan *konu 3 ve karşıkonu* girişlerini hazırlamak amacı ile kullanılmıştır. *Epizot I*’de, bahsedilen ölçüler arasında kullanılan *iambik kalıp* aynı zamanda ritmik sıkışmaya da neden olarak yapıt içinde görülen armonik tansiyonun yanı sıra ritmik tansiyonun da oluşmasına olanak sağlamıştır.

14

Epizot I

Konu 3

Karşıkonu

Konu 2

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Harpsichord

e: v<sup>6</sup> v<sup>7</sup> i<sup>4</sup> iv<sup>4</sup> v<sup>6</sup> i<sup>6</sup> v<sup>6</sup> i<sup>6</sup> v<sup>6</sup> i<sup>6</sup> G: v<sup>7</sup> I<sup>6</sup> v<sup>6</sup> I<sup>6</sup> v<sup>6</sup> I<sup>6</sup> i<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> v<sup>6</sup> i<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> v<sup>6</sup> I<sup>6</sup> v<sup>6</sup> vi<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> v<sup>7</sup> iii<sup>6</sup> 4<sup>7</sup>ü 4<sup>7</sup>ü 2<sup>7</sup>ü 4<sup>7</sup>ü 4<sup>7</sup>ü 4<sup>7</sup>ü 2<sup>7</sup>ü 4<sup>7</sup>ü 4<sup>7</sup>ü b: i<sup>6</sup> vii<sup>3</sup> v<sup>7</sup> i

1. Birim 2. Birim 1. Birim 2. Birim YMK

Görsel 20 . Epizot I'de yer alan iambik kalıp. <sup>18</sup>

<sup>18</sup> Görsellerde yer alan analizlerde, Mükemmel otantik kadans MK, Yarı mükemmel otantik kadans ise YMK şeklinde kısaltılarak gösterilmiştir.

Görsel 21’de *epizot I*’de mavi renkle gösterilen *iambik* kalıbın 14. ve 21. ölçüler arasında nasıl gittikçe yoğunlaşan bir ritmik sıkışmaya neden olduğu ritmik notasyonla gösterilmiştir. Görsel 21’de, dikkat edilirse, özellikle viyolonsel ve klavsende 14.,15., 16. ve 17. ölçülerdeki *iambik* kalıplar arasında daha büyük sus değerleri mevcut iken, 18. ölçüde bu değerlerin nasıl küçülmeye başladığı, 18. ölçünün üçüncü vuruşunun ortasından 21. ölçüye kadar ise birinci ve ikinci kemanda kombine halde bu ritmik yapının nasıl en yoğun haline ulaşarak kesintisiz bir ritmik sıkışmaya neden olduğu görülmektedir. Görsel 21’deki tekrarlanan ritmik yapıya bakılırsa, bu yapıların daha önce birinci bölümün ilk kesitinde Mi ve Si minördeki cümleleri oluşturmak için kullanılan *iambik* kalıp tipinde olduğu, yani aynı malzemeden oluşturulduğu görülecektir.

En yoğun haline ulaştırılan ritmik yapı

14

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Harpsichord

Seyreltilmiş ritmik yapı

Gittikçe yoğunlaştırılan ritmik yapı

Görsel 21. 10 numaralı *Sinfonia* - ikinci bölüm ritmik yapıların gösterilmesi.

10 numaralı *Sinfonia*'da bölümler arasında ortak bir unsur olarak kullanılan *iambik* kalıbın görüldüğü diğer bir yer de İkinci bölümde yer alan 48. ve 53. ölçüler arasındadır. Görsel 22'de yapıtın zirve kısmında kırmızı çerçeve içinde gösterilen I. ve II. kemanlardaki değiştirilmiş konu motifi içinde yer alan *iambik* kalıbın oluşturduğu ritmik yapı görülmektedir. Böylece 48. ölçüden itibaren devam eden *iambik* kalıp niteliğindeki ritmik yapının hiç kesintiye uğratılmadan I. ve II. kemanlardaki değiştirilmiş konu içindeki motiflerde de duyurulması sağlanmıştır.

Değiştirilmiş Konu motifinin içinde 1. ve 2. keman partilerinde kombine halde duyurulan ritmik yapı

Zirve ( Climax )

48

Violin I

Violin 2

Viola

Violoncello

Harpsichord

e : V<sub>3</sub><sup>4</sup> i<sup>6</sup> V<sub>3</sub><sup>4</sup> ii<sup>6</sup> V i<sup>6</sup> VI<sup>6</sup> V<sub>3</sub><sup>4</sup>/III III i IV<sup>6</sup> V<sub>3</sub><sup>4</sup> i VI ii<sup>6</sup>Sus4ii<sup>3</sup>i<sup>6</sup> IV i Sus2 V i i<sup>6</sup> iv V<sup>7</sup> i Sus4 V i

MK MK

Görsel 22. Motif içindeki ritmik yapı (*iambik* kalıba ait ritmik yapı) kırmızı çerçeve içinde gösterilmiştir.

Görsel 23'te 48. ve 53. ölçüler arasındaki *iambik* kalıp niteliğindeki ritmik yapının daha açık bir şekilde görülebilmesi için bahsedilen ölçüler ritmik notasyonla gösterilmiştir.

Görsel 23. Ritmik yapının ritmik notasyonda gösterilmesi.

### Adım Hareketleri:

Manfredini'nin 10 numaralı *Sinfonia*'sı içinde bölümler arasında göze çarpan diğer bir ortak kullanım unsuru ise bir önceki bölümde *Bologna* Okulu Stilistik Özellikleri başlığı altında bahsettiğimiz adım hareketleridir.

Görsel 24'te fügal özellikler taşıyan ikinci bölüm içindeki 6. ölçüde *cevap* ve *karşıkonu*'nun beraber girişiyile birlikte birinci ve ikinci kemanda dizinin tüm derecelerinin sırayla vurgulandığı ve böylece minör dizinin tamamının duyurulduğu görülmektedir. *Cevap* ve *karşıkonu* arasında *adım hareketleri*'yle oluşturulan Si minördeki dizi, kırmızı renkli oklar ve dizi derecelerini temsil eden rakamlarla gösterilmiştir. Manfredini'nin *Sinfonia*'sında *Bologna*'ya özgü *adım hareketleri* kendisinden önceki bestecilere göre daha karmaşık bir tasarıma sahiptir şöyle ki; *Sinfonia*'da motifler arasında *adım hareketleri* oluşturma özelliği, Watts'ın tespitlerinden biraz farklı olarak tek bir partide bulunan motiflerin içinde değil, birinci ve ikinci kemanın kombine halde oluşturduğu motiflerin içinde daha karmaşık bir yapıda görülmektedir. Görsel 24'te görüldüğü gibi birinci ve ikinci keman içinde *adım hareketleri* ile vurgulanan dizi dereceleri tek bir partide sıra ile ilerlememekte, dizi dereceleri, cümle boyunca I. ve II. kemanlar arasında karşılıklı bir şekilde sırayla yer değiştirerek oluşturulmaktadır.

Violin 1

Violin 2

Harpsichord

b: i i̇ ii̇s vii̇s V̇ i IIİ iv̇s ii̇s V̇/IIİ IIİ ——— iv̇ ——— V̇ i̇ iv̇i̇ V̇ i MK

Görsel 24. Cevap kısmındaki adım hareketleri.

Görsel 25'te görüldüğü gibi 48. ölçüden itibaren *zirve* kısmına geçilmiş ve yapıt böylelikle kapanışa hazırlanmıştır. İkinci bölümün sonuna doğru adım hareketleriyle Mi minör tonik akoruna doğru inici bir yönelim oluşmuş ve bu yönelim I. ve II. kemanlar arasında inici bir sırayla 48. ölçüden 53. ölçüye kadar adım adım dizi derecelerinin duyurulmasıyla gerçekleştirilmiştir. Yapıtın *zirve* kısmında, birinci ve ikinci kemanlar arasındaki motiflerin içinde kombine halde Mi minör dizisinin oluşturulmasıyla, Bologna'ya özgü genellikle hızlı bölümler içinde görülen *adım hareketleri*'nin bu kısımda tekrar kullanıldığı gözlenmektedir.

The image displays a musical score for the 'Zirve' section, starting at measure 48. The score is written for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Harpsichord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The 'Zirve' section is marked with a red bracket and the word 'Zirve' in red. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Chord symbols are provided below the Harpsichord part, including: e: V<sub>1</sub> i° V<sub>3</sub> ii° V i° V<sub>7</sub> V<sub>3</sub>/III III i IV<sup>6</sup> V<sub>3</sub> i VI ii°Sus4 ii° i° IV i Sus2 V i i° iv V<sub>7</sub> i Sus4 V i. The letters 'MK' are placed below the Harpsichord part at the end of the section.

Görsel 25. Zirve kısmında yer alan inici adım hareketleri.

Violin 1  
Violin 2  
Viola  
Harpsichord

b: i ————— iv<sup>6</sup> V i<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup> i i<sup>6</sup> N6 V iv<sup>6</sup> iv V ————— i ————— iv<sup>6</sup> V/III III ————— iv ————— ii<sup>6</sup> V i ii<sup>7</sup> ii<sup>7</sup> V i

1. Birim 2. Birim

Beğli ilişkisi

1. Birim 2. Birim 3. Birim YMK

Görsel 26. Dördüncü bölümdeki adım hareketleri.



Görsel 26'dan anlaşılacağı üzere, Bologna'ya özgü *adım hareketleri* tekniği hızlı bir tempoya sahip olan dördüncü bölümde 11. ve 14. ölçüler arasında I. ve II. keman partilerindeki imitasyonlarda tekrar kullanılmaktadır. 11., 12.,13. ve 14. ölçüler arasında sekvens üzerine kurulan imitasyon içindeki Si minör dizisinin dereceleri, birinci ve ikinci kemanlar tarafından karşılıklı olarak vurgulanmaktadır. Görsellerden de anlaşılacağı gibi Bologna'ya özgü *adım hareketleri* tekniği, İkinci ve dördüncü bölümler arasında hem Bologna'ya ait bir stil özelliği, hem de *Sinfonia*'yı bütünleyici bir unsur olarak işlev görmektedir.

### **Final Kadans Cümlelerinin Tekrarı :**

Bologna'ya özgü bir sonlanış stili olan *final kadansı tekrarı*'nın *Sinfonia* içinde işlevsel olarak, bölüm sonlanışlarında kadansı bir kez daha vurgulamanın yanında oktav değişimine de imkan tanıyan bütünleyici bir unsur olduğu gözlenmektedir.

Görsel 27'de ikinci bölümün sonlanışındaki *final kadansı tekrarı* görülmektedir. 52. ve 53. ölçülerdeki final kadansının 54. ve 55. ölçülerdeki tekrarı I. ve II. kemanlar ile viyolonsel ve klavsen partilerinde yer alan, lacivert, sarı ve kırmızı renkli çerçevelerde gösterilen motiflerle daha belirgin hale getirilmiştir. Birinci kemanda lacivert çerçeve içinde yer alan 52. ve 53. ölçülerdeki motifin, ikinci kemanda 54. ve 55. ölçülerdeki *final kadansı tekrarı* ile bir oktav aşağıdan duyurulduğu görülmektedir. Aynı durum ise ikinci kemanda sarı çerçeve içinde yer alan 52. ve 53. ölçülerdeki motifin, birinci kemanda 54. ve 55. ölçülerdeki *final kadansı tekrarı* ile bir oktav aşağıdan duyurulması ile gerçekleşmektedir. Bu uygulamayla hem partiler arasında bir değişim yapılmakta hem de *zirve* kısmında oldukça tiz bir bölgeye (register) ulaştırılan yapının *final kadans tekrarı*'nın sağladığı oktav değişimiyle yeniden başlangıç bölgesine ulaştırıldığı görülmektedir. Görsel 28'de ise dördüncü bölümün sonlanışındaki oktav değişimi yapılmayan final kadans tekrarı görülmektedir.

48

Zirve

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Harpsichord

e: V<sub>1</sub> i V<sub>3</sub> ii V i V<sub>6</sub> V<sub>5</sub>/III III i IV<sub>6</sub> V<sub>3</sub> i VI ii<sup>3</sup>Sus4ii<sup>3</sup> i IV i Sus2 V i i iv V<sub>7</sub> i Sus4 V i

MK

MK

Görsel 27. İkinci bölümde *final kadansı tekrarı*.

19

Violin 1

Violin 2

Viola

Harpsichord

a: i e: V ü V ü V ü V ü V ü V ü V i Sus 4 V i V ü V ü V i Sus 4 V i

V i V

Görsel 28. Dördüncü bölümde *final kadansı tekrarı*.

### Final Kadansının Tonik Açık Beşli ile Sonlandırılması:

*Sinfonia*'nın 1867 tarihli orijinal notasyonundaki final kadansının Bologna stilinde bir sonlanmış olan *tonik açık beşli* ile sonlandığı görülmüştür. Çalışmada esas alınan 1934 tarihli notasyonda ise klavsenin sağ el partisinde yer alan tonik akorunun üçlüsü, yoruma açık olarak notasyona sonradan eklendiği için dikkate alınmamıştır. Bu nedenle, Bologna'ya özgü *tonik açık beşli* ile bitişin daha net görülebilmesi adına, görsel 29'da görüldüğü üzere, klavsenin sağ el partiside dışındaki partilerde yer alan notalar orijinal notasyonla aynı olduğu için, normal rengi ile bırakılırken, sağ el partiside soluklaştırılarak gösterilmiştir.

Görsel 29, 30 ve 31'de *tonik açık beşli* ile bitirilen Bologna'ya özgü final kadansları görülmektedir. Görsel 29'da birinci bölümün *tonik açık beşli* ile sonlandırılan final kadansı görülmektedir. Görsel 30 ve görsel 31'de ise sırasıyla. İkinci ve dördüncü bölümlerin kapanışında, *tonik açık beşli* ile bitirilen *final kadansı tekrarı* görülmektedir. Görsel 30'da görüldüğü üzere ikinci bölümün sonlanışındaki *final kadansı tekrarı*'nda oktav değişimi kullanılırken, görsel 31'deki dördüncü bölümün *final kadansı tekrarı*'nda oktav değişimi kullanılmamaktadır. Bu bölümlerin sonlanışları hem *final kadansı tekrarı* hem de *tonik açık beşli* ile sonlanmaları nedeni ile tipik bir şekilde Bologna'nın stilistik özelliklerini sergilemektedir.

17

Violin 1

Violin 2

Viola

Harpsichord

e: III iv V<sup>7</sup> i v<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> iv<sup>6</sup> V<sup>7</sup> vii<sup>7</sup>/V V i

Görsel 29. Birinci bölümün *tonik açık beşli* ile sonlanışı.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Görsel 29'daki pasajda, bu bölümün başında değinilmiş olan, yapıtın birinci bölümünün ikinci kesitinde hareketlenen bas partisinin üzerindeki katmanlar halinde çözülen gecikme ve yedili akor sesleri görülmektedir.

48

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Harpsichord

e: V<sup>1</sup> i V<sup>1</sup> ii v i V<sup>1</sup> V<sup>1</sup>/III III i IV<sup>o</sup> V<sup>1</sup> i VI ii<sup>3</sup>Sus4 ii<sup>3</sup> i IV i Sus2 V i iV V i Sus4 V i

MK MK

Görsel 30. İkinci bölümün tonik açık beşli ile sonlanması.

19

Violin 1

Violin 2

Viola

Harpsichord

a: i e: V ii V ii V ii V ii V V i V i V i Sus4 V i V ii V V i V i V i Sus4 V i

V i V

Görsel 31. Dördüncü bölümün tonik açık beşli ile sonlanması.

## Sonuç

Bu makalede *Bologna Okulu*'nun stilistik özellikleri ve bu stilistik özelliklerin *Mi minör Sinfonia*'daki bölümler arasında bütünlük sağlayıcı işlevleri yapıtta kullanılan kompozisyonel unsurların analizi yoluyla ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bologna şehrinin Batı müziğinin dönüşümünde rol oynayan önemli merkezlerden biri olmasına imkan sağlayan etkenler şu başlıklar altında toplanabilir;

- Bologna'nın coğrafi konumu itibarıyla dönemin önemli müzik merkezlerine yakın olması,
- Yüzyıllardır İtalya yarımadası'nı birbirine bağlayan önemli yolların kavşak noktasında bulunması sebebi ile dönemin ayrıca önde gelen ticaret ve ekonomi merkezlerinden biri olması,
- Varlıklı bir üst sınıf tarafından şehirdeki sanat yaşamının desteklenmesi,
- Papalığa bağlı bir şehir olması nedeni ile Bologna'da etkin olan dini kurumların Papalığın imkanlarından faydalanması,
- Bologna'da bulunan dini kurumların ve akademilerin müziğin gelişiminde önemli rol oynaması,
- 11.yüzyılın sonuna doğru kurulan ve şehrin entelektüel yaşamına katkıda bulunan Avrupa'nın en eski üniversitesine sahip olması.

*Bologna Okulu*'nun *Napoliten Operası* ile beraber tonalite kavramının belirişi ve tarihsel gelişimi açısından önemli bir merkez olması nedeni ile *Mi minör Sinfonia* tonalite kavramı ile ilişkisi bakımından da incelenmiştir. Bu makalenin *Bologna Okulu* stilistik özellikleri başlığı altında Watts'ın Bologna stili yapıtlarda gözlemlediği standart hale gelmiş kadans noktalarının tonalitenin eserler içinde lokal olarak vurgulandığı yerler olarak gördüğü belirtilmişti. Ayrıca aynı başlık altında Watts'ın Bologna stili eserler içinde dikkatlice işlenmiş bir ton planının, eserler içinde tonalite kavramının ne kadar derinlere nüfuz ettiğinin göstergesi olduğu tespitine yer verilmişti. Watts'ın bu tespitleri doğrultusunda, *Mi minör Sinfonia*'da görülen mükemmel otantik, yarı mükemmel otantik, yarım ve frigen kadanslar gibi standart hale gelmiş kadans türlerinin kullanımı yapıtın tonal niteliğini ön plana çıkaran unsurlar olmuştur. *Sinfonia*'nın özellikle dördüncü bölümünün küçük ikili formda (binary form) olması ise tonik ve beşinci derece akorları (V veya v) arasındaki beşli ilişkinin yalnızca yapıt içinde tonaliteyi güçlendiren otantik kadans noktalarında değil, aynı zamanda Watts'ın da belirttiği gibi eserin içinde tonal planı ve formu belirleyen bir unsur olarak işlev görmüştür. Akorlar arasındaki beşli ilişkileri

üzerine gecikme zincirleri kurulması Taruskin tarafından tonalitenin gelişimde önemli bir işaret olarak algılanmaktadır. Taruskin, dinamik *beşliler zinciri* armonisi ile armonik olarak desteklenen melodik sekvens ya da gecikmelerin kullanılmasının bundan böyle (Corelli dönemi ile birlikte) tüm tonal hareketlerin ölçülebildiği bir standart olarak işlev gördüğünü belirtmektedir (Taruskin 2011, s. 189). Taruskin bu iki uygulamanın (dinamik *beşliler zinciri* armonisi ile armonik olarak desteklenen melodik sekvens ya da gecikmelerin) tonal dönem denilen şeyin temeli olduğunu ifade etmektedir (Ibid). Bu bağlamda, Manfredini'nin *Mi minör Sinfonia*'sında birinci bölümde görülen akor kökleri arasında beşli ilişkilerine dayanan gecikme zincirleri, ikinci ve dördüncü bölümde görülen beşli ilişkileri içeren melodik sekvenslerin barok dönemde iyice olgunlaşmaya başlamış tonalite fikrinin yapıt içindeki göstergeleri olduğu anlaşılmıştır.

*Mi minör Sinfonia* ayrıca *Bologna Okulu*'na ait stilistik özellikleri içinde barındıran bir eserdir. Şöyle ki, birinci ve ikinci bölümleri 4/4'lük, üçüncü bölümü 3/2'lik ve dördüncü bölümü 12/8'lik ölçü birimlerine sahip olan bu yapıt, *Bologna Okulu* tarafından tercih edilen ölçü birimlerini içermektedir. Bununla birlikte, Manfredini'nin, Torelli ve Corelli gibi bestecilerden sonraki kuşağın bestecisi olması nedeniyle, 10 numaralı *Sinfonia*'da, dönemin genel eğilimi ile uyumlu bir şekilde Frigyen kadanslara *hemiola* ile yönelmeyi tercih etmediği gözlenmiştir. Bologna'ya ait bir stil özelliği olan ağırlıklı olarak imitasyonların ünison ve oktavdan gerçekleştirilmesi durumu, Manfredini'nin *Mi minör Sinfonia*'sında da sıklıkla gözlenmektedir. Yapıtta imitasyonların nadiren üçlüden ve tam beşliden, ağırlıklı olarak ise ünisondan gerçekleştiği görülmektedir. *Mi minör Sinfonia* içinde kullanılan metrik pozisyon değişimi ise belli bir stil özelliğini göstermenin yanında, klasik dönemde Haydn (1732-1809) ve Mozart (1756-1791) gibi bestecilerin de eserlerinde kullandıkları bu kompozisyon tekniğinin barok dönemdeki örneğini teşkil etmektedir.<sup>20</sup> Ayrıca, eser, *Bologna Okulu* stilistik özelliklerinden olan adım hareketleri, final kadans cümlelerinin tekrarı ve final kadansının *tonik açık beşli* ile sonlandırılması gibi kompozisyonel unsurları da bünyesinde barındırmaktadır. Adı geçen

<sup>20</sup> Danuta Mirka, *Metric Manipulations in Haydn and Mozart* (Haydn ve Mozart'ta metrik manüpilasyonlar) isimli kitabında metrik manüpilasyona bir kompozisyonun metrik yapısına farklı bir zamana ait metrik kalıbın yerleştirilmesinin neden olduğunu belirtmektedir (Mirka, 2009, s. 136). Ayrıca Mirka kompozisyonun içine yerleştirilen farklı bir zamana ait metrik yapının birbirini tekrar eden ritmik ve melodik birimler ("the repetition of a group and segment") oluşturabildiğini ifade etmektedir (Mirka, 2009, s. 137). *Sinfonia 10*'nun ikinci bölümünde 15. ölçüden başlayarak eserin dört zamanlı yapısı içine klavsen ve viyolonsel partilerinde perküsif anlamda yerleştirilmiş altı zamanlı birimler içeren bir kalıbın metrik pozisyon değişimine, Mirka'nın ifadesiyle metrik manüpilasyona neden olduğu ve bu manüpilasyonun ritmik sıkışma ve imitasyonlarla birlikte sırasıyla viyolaya, ikinci ve birinci kemana aktarıldığı, *konu 3*'ün 20. ölçüde birinci kemadaki metrik manüpilasyona uğratılmış girişinin ise bu şekilde sağlandığı görülmüştür.

unsurlar eser içinde Bologna stili ile örtüşmenin yanı sıra bölümler arasında kompozisyonel anlamda bütünleyici bir işlevi de yerine getirmektedir. Şöyle ki, adım hareketleri ikinci bölümde iki kez, dördüncü bölümde bir kez; final kadans cümlelerinin tekrarı ikinci ve dördüncü bölümlerin final kadanslarında ve final kadansının *tonik açık beşli* ile sonlandırılması ise yapıtın birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerinin final kadanslarında kullanılmıştır. Tüm bu unsurlar eser içinde ortaklaşa kullanılan kompozisyon teknikleri olarak bölümler arasında bütünleyici bir işlevi yerine getirmektedir. Final kadans cümlelerinin tekrarının *Bologna Okulu*'na ait bir stil özelliği olmasının yanında, müzikal çizginin diğer oktavlara genişletilebilmesine de imkan tanıdığı anlaşılmıştır. Özellikle 10 numaralı *Sinfonia*'nın ikinci bölümünün sonlanışında final kadansının tekrarı, sonlanışta tiz bölgelere ulaştırılan I. ve II. kemanlardaki melodilerin bir oktav aşağı alınarak tonik sesi olan birinci oktavdaki Mi sesi (E<sup>4</sup>) ile bitirilmesine imkan sağlamıştır. *İambik* kalıp ise *Bologna Okulu*'na ait bir stil özelliği olmasa da barok döneme ait eserlerde çeşitli bestecilerin yapıtlarında çok sık görülen bir unsurdur. *İambik* kalıbın Manfredini'nin *Mi minör Sinfonia*'sındaki önemi ise, onun birinci bölümün açılış cümlesini oluşturan melodik ve ritmik bir materyal olmasının yanında, ikinci bölümde ritmik tansiyonu inşa eden perküsyif bir nitelik taşımasıdır. *İambik* kalıp yapıt içindeki bu özellikleri ile adım hareketleri, final kadans cümlelerinin tekrarı ve final kadansının *tonik açık beşli* ile sonlandırılması gibi bölümler arasında bütünleyici bir unsur işlevini yerine getirmektedir.

## KAYNAKLAR

Bukofzer, Manfred Fritz. (1947). *Music in The Baroque Era*. United States of America: W.W.Norton & Company, Inc.

Compton's Laerning Company Division of Encyclopaedia Britannica, inc. (1992). *Britannica Compton's Genel Kültür Ansiklopedisi*. İstanbul: Ana Yayıncılık A. Ş. ve Encyclopaedia Britannica, inc.

Heller, Wendy. (2014). *Music in The Baroque: Western Music in Context*. United States of America: W. W. Norton & Company, inc.

Merriam-Webster incorporated. (2000). *Merriam Webster's Collegiate Encyclopedia*. Massachusetts: Merriam-Webster inc.

Mirka, Danuta. (2009). *Metric Manipulations in Haydn and Mozart*. New York: Oxford Universtiy Press.

Schoebelen, Anne ve Marc Vanscheeuwijck. (2001). "*Perti, Giacomo Antonio*". Oxford Music Online. Erişim: 08.06.2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21394>



Surian, Elvidio ve Graziona Ballerini. (2001). “*Bologna*”. Oxford Music Online. Erişim: 08.06.2022, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03453>

Talbot, Michael. (2001). “*Manfredini, Francesco Onofrio*”. Oxford Music Online. Erişim: 08.06.2022, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17622>

Taruskin, Richard. (2005). *The Oxford History of Western Music*. United States of America: Oxford Universty Press, Inc.

Watts, Sanford Earl. (1964). “*The Stylistic Features of The Bolognese Concerto*”. United States of America: Indiana University.

[https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/7/7a/IMSLP220333-WIMA.a938-F\(I\)Sco.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/7/7a/IMSLP220333-WIMA.a938-F(I)Sco.pdf)  
Erişim: 11.06.2022,

<http://v.mirror.imslp.org/files/imglinks/usimg/4/4a/IMSLP434804-PMLP706705-ALBERGATI Cantata Santa Brigida 1714.pdf> Erişim: 11.06.2022,

<https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/d/d8/IMSLP418164-PMLP28008-Concerto Grosso Op. 6, N%C2%BA 2 - Partitura completa.pdf> Erişim: 13.06.2022,

<https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/c/ce/IMSLP341294-PMLP550389-manfredini 12 sinfonias op2.pdf> Erişim : 6.01.2023,

<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/f6134166-e374-4cf6-9f95-a90e0d5f4470-0.1/fullview#page/2/mode/2up> Erişim : 6.01.2023,