

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ



**ANTONIO VIVALDİ'NİN RE MAJÖR FLÜT
KONÇERTOSU'NUN FORM, ANALİZ VE
İCRA YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Burcu COŞKUN

TEZ DANIŞMANI
PROF.ALİ AKBAROV

EDİRNE 2013

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMA ÇALGILAR SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

Burcu COŞKUN tarafından hazırlanan “ **ANTONIO VIVALDİ’NİN RE MAJÖR FLÜT KONÇERTOSU’NUN FORM, ANALİZ VE İCRA YÖBNÜNÜNDEN İNCELENMESİ** ” konulu SANATTA YETERLİK Tezinin sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin 29 maddesi uyarınca 10.06.2013 Pazartesi günü saat 10:00’da yapılmış olup, tezin *Kabul edilmesine* OYBİRLİĞİ/~~OY ÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Süleyman Sırrı GÜNER	<i>Kabul edilmesine</i>	<i>S. V.</i>
Prof. Ali AKBAROV (Danışman)	<i>Kabul edilmesine</i>	<i>Ali Akbarov</i>
Prof. Eldar İSKENDEROV	<i>Kabul edilmesine</i>	<i>Eldar</i>
Yrd. Doç. Deniz YAVUZ	<i>Kabul edilmesine</i>	<i>Deniz</i>
Yrd. Doç. Dr. Bülent HALVAŞI	<i>Kabul edilmesine</i>	<i>Bülent</i>

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında “ Kabul edilmesine/Reddine” seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10004215
Yazar Adı / Soyadı	BURCU COŞKUN
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 41413118968
Telefon	5383635406
E-Posta	burcuflute@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun Form, Analiz Ve İcra Yönünden İncelenmesi
Tezin Tercümesi	A Study of Concerto for Flute in D by Antonio Vivaldi According to Form, Analysis and Performance
Konu	Müzik
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı	Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı
Tez Türü	Sanatta Yeterlilik
Yılı	2013
Sayfa	133
Tez Danışmanları	PROF. ALİ AKBAROV 99541028086
Dizin Terimleri	Flüt=Flute ; Konçerto=Concerto ; Armoni=Harmony
Önerilen Dizin Terimleri	Antonio Vivaldi=Antonio Vivaldi
Kısıtlama	Yok

Yukarıda başlığı yazılı olan tezimin, ilgilinenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

24.06.2013

İmza:.....

**Tezin Adı: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun Form, Analiz Ve
İcra Yönünden İncelenmesi**

Hazırlayan: Burcu COŞKUN

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Barok Dönem müzik anlayışı ve Antonio Vivaldi'nin hayatı, müzikal yazım biçimi ve eserlerinin incelenmesi kapsamında, flüt repertuarının en zor barok flüt konçertolarından olan Antonio Vivaldi'nin Op.10 No.3 Re Majör Flüt Konçertosu incelenerek flüt icracılarının repertuarlarına koymalarını sağlamaktır.

Araştırmanın ilk bölümünde, Barok dönem ve müzik anlayışı, barok dönem konçerto formu ve barok dönemde flüt ve flüt konçertoları konuları hakkında bilgi verilmiştir. Antonio Vivaldi'nin hayatı, müzikal yazım biçimi ve eserleri anlatılmıştır. İkinci bölümde ise, Re Majör Flüt Konçertosu'nun form, analiz ve icra yönünden incelenmesi alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Flüt, Konçerto, Form, Antonio Vivaldi, Armoni

**Name of thesis: A Study of Concerto for Flute in D by Antonio Vivaldi
According to Form, Analysis and Performance**

Prepared by: Burcu COŞKUN

ABSTRACT

The purpose of this study is to provide with investigate Op.10 No.3 Re Major Flute Concerto by Antonio Vivaldi which is one of the hardest flute concerto in Baroque Period to use in flute performers' repertoire within investigating musical perception of Baroque Period and Antonio Vivaldi's life, musical writing format and works.

In the first part, there is information concerning Baroque Period and musical perception, the concerto form of Baroque Period, flute and flute concerto in this period. Besides, Antonia Vivaldi's life was explained. In the second part, Re Major Flute concerto was investigated depending on form, analysis and perform.

Key Words: Flute, Concerto, Form, Antonio Vivaldi, Harmony

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirilmesinde yardımcı olan danışmanım Sayın Prof. Ali AKBAROV' a, desteğini hep yanımda hissettiğim eşime, aileme, doğmuş ve doğacak olan üç yavruma, en kritik noktalarda bana yol gösteren, düşünemediklerimi hatırlatan ve desteğini esirgemeyen müdürüm Prof. Süleyman Sırrı GÜNER'e, sonsuz ve derin teşekkürlerimi sunarım.

Burcu COŞKUN

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ÖRNEKLER LİSTESİ	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xii

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1 Problem	2
1.1.1 Alt Problemler	2
1.2 Amaç.....	2
1.3 Önem	3
1.4 Sınırlılıklar.....	3
1.5 Tanımlar	3
1.6 Kısaltmalar	5

BÖLÜM II

YÖNTEM.....	7
2.1 Araştırma Modeli	7
2.2 Evren ve Örneklem	7
2.3 Verilerin Toplanması.....	7
2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	7

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 Birinci Alt Problem, Barok Dönem ve Müzik Anlayışı	8
3.2 İkinci Alt Problem, Barok Dönem Konçerto Formu	10
3.3 Üçüncü Alt Problem, Barok Dönemde Flüt ve Flüt Konçertoları.....	13
3.4 Dördüncü Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Hayatı.....	17
3.5 Beşinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Müzikal Yazım Biçimi.	25
3.6 Altıncı Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Eserleri	28
3.7 Yedinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun Form ve Armoni Yönünden İncelenmesi	30
3.7.1 Birinci Bölüm	33
3.7.2 İkinci Bölüm	45
3.7.3 Üçüncü Bölüm	47
3.7.4 Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun Form ve Armoni Yönünden İncelenmesinin Nota Üzerinde Gösterilmesi	60
3.8 Sekizinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun İcra Yönünden İncelenmesi.....	73
3.8.1 Diyafram Nefesi Çalışmaları.....	73
3.8.1.1 Diyafram Çalışması-1	76
3.8.1.2 Diyafram Çalışması-2	76
3.8.1.3 Diyafram Çalışması-3	77
3.8.2 Ton Çalışmaları.....	78
3.8.3 Vibrato Çalışmaları	81
3.8.4 Gam Çalışmaları	83

3.8.5 Dil Çalışmaları	87
3.8.5.1 Tek Dil Tekniği.....	87
3.8.5.2 Çift Dil Tekniği.....	89
3.8.6 Tril Çalışmaları	92
3.8.7 Arpej Çalışmaları.....	98

BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	102
KAYNAKÇA	104
EKLER	

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1 : Allegro Bölümü Şeması	12
Örnek 2: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm'deki Flütün Arpej Seslerinden Oluşan Teması	27
Örnek 3: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (1.-13.Ölçüler Arası), Ritornello 1A.....	34
Örnek 4: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun 1. Bölüm'ünde Solo Flütün Saka Kuşunu Taklit Eden Ritmik Çeşitlemeleri (13.-20.Ölçüler Arası), Solo Epizot 1.....	35
Örnek 5: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (21.-26. Ölçüler Arası), Ritornello 1B	36
Örnek 6: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (26.-31. Ölçüler Arası), Solo Epizot 2.....	37
Örnek 7: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (32.-38. Ölçüler Arası), Solo Epizot 3.....	38
Örnek 8: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (39.-47. Ölçüler Arası), Solo Epizot 4.....	39
Örnek 9: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (47.-52. Ölçüler Arası), Ritornello 1C	40
Örnek 10: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (53.-64. Ölçüler Arası), Solo Epizot 5.....	41
Örnek 11: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (65.-68. Ölçüler Arası), Solo Epizot 6.....	42

Örnek 12: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (69.-76. Ölçüler Arası), Solo Epizot 7.....	42
Örnek 13: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (77.-84. Ölçüler Arası), Solo Epizot 3b.....	43
Örnek 14: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (85.-87. Ölçüler Arası), Solo Epizot 8.....	44
Örnek 15: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (88.-92. Ölçüler Arası), Solo Epizot 9.....	44
Örnek 16: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (93.-100. Ölçüler Arası), Ritornello 1D.....	45
Örnek 17: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 2.Bölüm (1.-6. Ölçüler Arası).....	46
Örnek 18: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 2.Bölüm (7.-13. Ölçüler Arası).....	47
Örnek 19: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (1.-15. Ölçüler Arası), Ritornello 1.....	48
Örnek 20: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (16.-23. Ölçüler Arası), Solo Epizot 1.....	49
Örnek 21: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (24.-31. Ölçüler Arası), Solo Epizot 2.....	50
Örnek 22: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (32.-39. Ölçüler Arası), Solo Epizot 3.....	51
Örnek 23: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (40.-43. Ölçüler Arası), Ritornello 2.....	52

Örnek 24: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (44.-53. Ölçüler Arası), Solo Epizot 4.....	52
Örnek 25: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (54.-58. Ölçüler Arası), Ritornello 5.....	53
Örnek 26: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (59.-67. Ölçüler Arası), Solo Epizot 5.....	54
Örnek 27: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (68.-78. Ölçüler Arası), Solo Epizot 6.....	55
Örnek 28: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (79.-82. Ölçüler Arası), Solo Epizot 7.....	56
Örnek 29: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (83.-88. Ölçüler Arası), Solo Epizot 8.....	56
Örnek 30: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (89.-93. Ölçüler Arası), Ritornello 6.....	57
Örnek 31: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (94.-100. Ölçüler Arası), Solo Epizot 9.....	57
Örnek 32: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (101.-111. Ölçüler Arası), Solo Epizot 10.....	58
Örnek 33: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (112.-117. Ölçüler Arası), Ritornello 7.....	59
Örnek 34 : Diyafram Çalışması-3.....	78
Örnek 35: Ton Çalışması (Marcel Moyse Flüt Metodu s.6).....	80
Örnek 36: Vibrato Çalışması-1	82

Örnek 37: Vibrato Çalışması-2	82
Örnek 38: Vibrato Çalışması (Tuna Çakmaklı Flüt Metodu, s. 56-57)	83
Örnek 39: Gam Çalışması (M.A.Reichert Flüt İçin Yedi Günlük Egzersizler Kitabı, op.5 No.1)	85
Örnek 40: Gam Çalışması (V.Bantai-G.Kovacs Flüt Metodu)	85
Örnek 41: Gam Çalışması (Taffanel & Gaubert Flüt Metodu No.4)	86
Örnek 42: Tek Dil Çalışması (Taffanel & Gaubert Flüt Metodu s.14-15).....	89
Örnek 43: Çift Dil Tekniği Çalışması (Gülşen Tatu Flüt Metodu s.38).....	90
Örnek 44: Çift Dil Tekniği (Moto Perpetuo op.11, Niccolo Paganini)	91
Örnek 45: Wilhelm Friedemann Bach’ın “Klavierbüchlein” adlı eserinden “süslemeler tablosu”	93
Örnek 46: Henry D’Anglebert’in “süslemeler tablosu”	94
Örnek 47: Barok Müzikte Kısa Trilin Çalınması	94
Örnek 48: Kısa trilin mordan (mordent) gibi icrası	95
Örnek 49: Barok Müzikte Kısa Trilin Çalınması	95
Örnek 50: Günümüzde kullanılmayan tril sembolü çeşitleri.....	96
Örnek 51: Tril Çalışması (Emil Prill Etüd No.12)	97
Örnek 52: Temel Arpej Çalışmaları.....	99
Örnek 53: Arpej Çalışması (A Trevor Wye Practice Book for the Flute)	101

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 : SolunumOrganları	75
Resim 2 : Solunum Mekanizması.....	75
Resim 3 : Diyafram Çalışması-1	76
Resim 4 : Diyafram Çalışması-2	77
Resim 5 : Flütte Dil Pozisyonu	88

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun Birinci ve Üçüncü Bölümlerindeki Re Majör, La Majör ve Si Minör Gamları İçeren Ölçüler.....	84
Tablo 2: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'ndaki Tril Bulunan Ölçüler.....	96
Tablo 3: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nda Bulunan Arpejli Bölümleri Gösteren Tablo.....	98

BÖLÜM I

GİRİŞ

Barok terimi ilk olarak; 1746 yılında Fransız felsefeci Noel-Antonio Pluche tarafından ünlü bir kemancının çalış stili ile ilgili olarak hafif abartılı bir eleştiri için kullanılmıştır. Barok, “biçimsiz inci” (barroco) anlamıyla, muhtemelen İspanyolca ya da İtalyanca’dan geçmiş bir terimdir. Dönemin sanatçıları bu terimi, üretilen yapıtlarda abartılı süslü ya da zevksiz buldukları eserler için küçük düşürmek amacıyla kullanmışlardır.

Tarih boyunca, farklı sanat ve bilim dallarındaki insanların yaratıları, birbirine etkili olmuştur. Müzisyenler ressamlardan, felsefeciler bilimsel araştırmacılardan, edebiyatçılar mimari yapılardan yararlanmışlardır. Birçok kaynağa göre, hemen hemen 1600 ve 1750 yılları arası olarak kabul edilen Barok Dönem müziği de mimariden edebiyata ve resime kadar birçok daldan izler taşır.

Barok Dönem müzik anlayışı genel olarak, Rönesans’ın özelliklerinden yola çıkarak İtalyan bestecilerin egemenliğinde doğmuş ve gelişmiştir. Siyasal parçalanmalara sahne olmasına karşın bu dönemde İtalya, müziğin gelişiminde oldukça önemli bir yere sahiptir. Pek çok İtalyan kenti, müziğin gelişiminde siyasal gücüne oranla büyük atılımlar gerçekleştirmiştir. Floransa, opera-müzikli drama alanında; Roma, dini müzik alanında öne çıkmış, Venedik ise müzik alanında etkinliğini arttırmış ve operanın gelişiminde ayrıcalıklı bir yere gelmiştir.

Barok Dönemde, özellikle 18.yüzyılın ilk yarısını kapsayan yıllarda kuşkusuz, besteci, orkestra şefi ve öğretici bir keman virtüözü olarak en saygın müzikçi Antonio Vivaldi’dir. Vivaldi’nin önemi, eserlerinin anlamı ve anlatım gibi daha öznel kavramlarla ilgili değerlerinin yanı sıra, müzik biçimlerine sağladığı hızlanma yönündedir. Özellikle konçerto formunu gelecekteki bestecilerin örnek alarak kullanacakları ve geliştirecekleri özelliğe ulaştıran, solo çalıcı ile orkestrayı

buluřturan ilk besteci olduğu gibi, senfoni biçiminin ilk öğelerini sunarak kendinden sonraki Haydn ve Stamitz gibi bestecilere örnek olmuştur.

1.1 Problem

Bu araştırmanın problemi; Antonio Vivaldi'nin Op.10 No.3 Re Majör (Rv.428) Solo Flüt, Yaylı Çalgılar Ve Basso Continuo İçin Konçertosu'nun Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesidir.

1.1.1 Alt Problemler

1. Birinci Alt Problem, Barok Dönem ve Müzik Anlayışı özellikleri
2. İkinci Alt Problem, Barok Dönem Konçerto Formunun özellikleri
3. Üçüncü Alt Problem, Barok Dönemde Flüt ve Flüt Konçertoları'nın özellikleri
4. Dördüncü Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin hayatı
5. Beşinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Müzikal Yazım Biçiminin özellikleri
6. Altıncı Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Eserleri
7. Yedinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun Form ve Armoni Yönünden İncelenmesi
8. Sekizinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun İcra Yönünden İncelenmesi

1.2 Amaç

Bu araştırmanın amacı, Barok Dönem müzik anlayışı ve Antonio Vivaldi'nin hayatı, müzikal yazım biçimi ve eserlerinin incelenmesi kapsamında, flüt repertuarının en zor barok flüt konçertolarından olan Op.10 No.3 Re Majör Konçerto'nun (Rv.428) incelenerek flüt icracılarının repertuarlarına koymalarını sağlamaktır.

1.3 Önem

Yapılan veri taramaları ve kaynak araştırmalarında, Barok dönem hakkında çok araştırma yapılmış olmasına rağmen Antonio Vivaldi'nin flüt için yazdığı konçertolar hakkında çok az araştırma yapıldığı görülmüştür. A. Vivaldi'nin flüt için yazdığı konçertoların en önemlilerinden biri olan Op.10 No.3 Re Majör Flüt Konçertosu'nun analiz edilerek, daha iyi bir şekilde icra edilmesini sağlayacak, icrasını kolaylaştıracak teknik ve müzikal özelliklerinin incelenmesi ve buna yönelik çalışma yöntemlerinin sunulması araştırmanın önemini belirtmektedir.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Antonio Vivaldi'nin hayatı ve Op.10 No.3 Re Majör (Rv.428) Flüt Konçertosu'nun Form, Analiz ve İcra Yönünden incelenmesiyle sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

Allegro: Hızlı ve net. Keyifli, neşeli.¹

Analiz: Bir müzik eserinin vasıflarını aydınlatmak amacıyla yapısal modelini ve teknik özelliklerini çözümleme çalışması.²

Aralık: İki sesi ayıran uzaklığa denir. Aralıklar, iki ses arasındaki incelik ve kalınlık ayrımını belirler ve kalın ses ile ince ses arasındaki derecelerin sayısına göre adlandırılır.³

Arpej: Bir akordaki seslerin aynı anda değişik sıralarla çalınması.⁴

¹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tempo>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

² Ahmet SAY, *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Nisan, 2001, s.247

³ Ahmet SAY, *a.g.e.*, s.66

⁴ Ahmet SAY, *a.g.e.*, s.82

Artikülasyon: Anlatım, ifadelendirme.⁵

Arya: Aria. Danslarla ilgisi olmayan ve melodik çizgilerinde süslemeler ve işlemeler bulunan ağır şarkı.⁶

Basso Continuo: Devamlı bas.⁷

Cantabile: Şarkı söyler gibi. Duygulu, ifadeli.⁸

Epizot: Ana temanın ilk gelişi arasına konulan müzikal ara cümle.

Form: Oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran kompozisyon modeli. Biçim.⁹

İcra: Müzik eserlerini okuma, çalma, seslendirme.¹⁰

Kantat: Genellikle çok sesli oda müziği, konser ve kilise müziği olarak hazırlanan dinsel ya da din dışı beste.¹¹

Kontrpuan: Çok sayıda melodi çizgisinin üst üste getirilmesine dayanan bestecilik tekniği.¹²

Madrigal: Genel tanımıyla, orta çağın sonları, Rönesans ve Barok dönemlerini kapsayan, genelde dini olmayan vokal müzik kompozisyonudur. Çok seslidir ve iki ile sekiz ses arasında değişen düzenlemeler, geleneksel olarak enstrüman eşliği olmaksızın seslendirilir.¹³

⁵ Ahmet SAY, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002, s.42

⁶ Ahmet SAY, *Müzikçinin El Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s.51

⁷ Ahmet SAY, *a.g.e.*, s.82

⁸ Ahmet SAY, *a.g.e.*, s.82

⁹ Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül-2005, s.216

¹⁰ Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi...*, s.645

¹¹ Ahmet SAY, *a.g.e.*, s.692

¹² Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi...*, s.739

¹³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Madrigal>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

Mod: Antik uygarlıktan beri kullanılmış olan dizi ya da makamlardır. Modlar batı müziğindeki perdelere ya da tonlara benzetilemez. Bir modu diğer moddan ayıran fark, örnek olarak Do Majör-Do Minör gibidir.¹⁴

Motet: Bir ya da daha çok ses için bestelenmiş, dinsel ya da dindışı, çalgı eşlikli ya da eşiksiz yapıt.¹⁵

Motif: Genellikle iki ve ender olarak üç, hızlı eserlerde bazen dört ölçüyü dolduran, en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi bulunan; melodi, armoni ve ritm bakımlarından özel bir karakter sahibi olabilen, en küçük müzik fikri ve en küçük form ögesi için kullanılan terim.¹⁶

Opera seria: 18. yüzyılda kahramanlık konuları üstüne yazılan ya da trajik konular işlenen İtalyan operası. Ciddi opera.¹⁷

A piacimento: Gruplayarak, ayrı ayrı.

Ritornello: Yinelenen, nakarat. Barok tarzı orkestra ve koro müziğinde kullanılan, sürekli tekrarlanan pasaja verilen ad.(İtalyanca; Küçük dönüş)¹⁸

Sekvens: Müzik yapısında daha yukarıda ya da aşağıda olmak üzere melodinin tam tekrarı için kullanılan terim.¹⁹

1.6 Kısaltmalar

T: tonik (Gamin 1. perdesinden kurulan, temel, üç sesli akordur.)

¹⁴ Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi...*, s.827

¹⁵ <http://www.dermoli.com/motet-nedir-muzikte-anlami-nedir.html>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

¹⁶ Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi...*, s.848

¹⁷ <http://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/Opera-seria-It--Nedir-2498.html>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

¹⁸ Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi...*, s.1088

¹⁹ Ahmet SAY, *Müzik Ansiklopedisi...*, s.1121

S: subdominant (Gamın 4. perdesinden kurulan, temel, üç sesli akordur.)

D: dominant (Gamın 5. perdesinden kurulan, temel, üç sesli akordur.)

T_{6/4}: tonik altı dört (Gamın 1. perdesinden kurulan, temel üç sesli akorun 2. çevirisidir.)

f: forte (‘Sesi kuvvetlendirerek icra edilmelidir’, anlamındadır.)

p: piano (‘Sesi hafifleterek icra edilmelidir’, anlamındadır.)

pp: çift piano, pianissimo (‘çok hafif sesle seslenmelidir’, anlamındadır.)

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada durum tespitine yönelik olmak üzere, betimsel tarama yöntemi kullanılmıştır.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Antonio Vivaldi'nin tüm eserleri, örneklemini ise Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki verilere, Barok dönemin müzikal stili ve anlayışının araştırılmasıyla başlanmış, bu dönemin önemini anlatan kitap, dergi, e-dergi, tez, e-kitap ve internet siteleri gibi kaynaklar incelenmiştir. Antonio Vivaldi'nin hayatını anlatan kaynaklar bulunarak, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu incelenmiş, eser içindeki teknik yönden zor pasajların icrasını kolaylaştıracak alıştırmalar ve egzersizler bulunmuş, tavsiye edilmiştir.

2.4 Verilerin Çözümü Ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak, Barok dönem stili ve müzikal anlayışı daha iyi gözlenmiş, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu teknik olarak incelenerek daha iyi icra edilmesi için birçok egzersiz ve alıştırmaya tavsiye edilmiş, buna benzer eserlerin icrasında karşılaşılabilecek problemlerin giderilmesi için yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 Birinci Alt Problem

Barok Dönem ve Müzik Anlayışı

Barok; resim, heykel, edebiyat, dans, müzik gibi sanat dallarında ihtişam, gerilim ve dram gibi kavramların abartılı olarak kullanıldığı bir stil ve dönemdir. Barok stil, 1600'lerde Roma katolik kilisesinin, protestan reformuna karşı sanat dallarında dini fikirlerin doğrudan ve duygusal içerikli olarak yansıtılması kararı alması ile yükselişe geçmiştir. Aynı zamanda bu döneme ait sanat eserleri soylu sınıfın beğeni ve zevkleri ile gelişmiş, Avrupa'nın farklı yerlerinden gelen ziyaretçiler ile geniş bir alana yayılmıştır. İtalya'da başlayan, Almanya ve Fransa'yı da içine alarak genişleyen bu akım, yaklaşık yüz elli yıl boyunca Avrupa'yı etkisi altına alan bir dönem olmuştur.

Müzikte barok anlayış, dönemin görsel ve estetik prensiplerindeki olgulardan yoğun biçimde etkilenmiştir. Bu dönemde müziğe ait teknik uygulamalar kendine özgü kurallar ile ortaya çıkmış, kantat ve opera gibi formlar ile sahne sanatlarının ilk adımları atılmıştır. Antonio Vivaldi, George Friedrich Haendel ve Johann Sebastian Bach gibi besteciler dönemin müzikal yapısını, kendine özgü stilleri ile çağdaşlarını etkileyerek belirli bir şekle kavuşturmuştur.

Barok dönem öncesi müzikal yazım biçimine bakıldığında, daha kesin kurallarla çizilmiş müzik eserlerinin hakim olduğu görülmektedir. Yazılan müzik eserlerinin çoğunda “*mod*” adı verilen çeşitli diziler kullanılmıştır. Barok dönemde ise günümüzde de kullanılan **majör ve minör diziler** kullanılmaya başlamıştır. Aynı zamanda barok dönemde gerçekleştirilen diğer müzikal yenilikler ile günümüz kompleks müzik yazımının temelleri oluşturulmuştur. Bu şekliyle barok müzik, oldukça ayrıntılı müzikal dekorasyonlar ile dolu bir hal almıştır.

Barok müziğin yapısındaki en belirgin özellik **kontrast** (karşıtlık) kavramının kullanılması ile oluşmuştur. Bu şekilde, müzikal nüans karşıtlığı, solo-tutti karşıtlığı, bölümler arasında hızlı-yavaş karşıtlığı kullanılarak dönemin müzikal anlayışı biçimlenmiştir.

Dönemin müzik anlayışının bir başka özelliği ise, müzikal alt yapısını oluşturan **Basso Continuo** (Sürekli Bas) kavramıdır. Sürekli bas müzisyeni (telli veya klavyeli çalgı icracısı), yazılmış olan melodiye armonik bir zemin hazırlamaktadır. Eserlerin müzikal yapısı, yani bestecilerin yazdığı motifler, cümleler veya bas ezgisi hattı, klavsen, harpsikord gibi klavyeli çalgıların armonik eşliği ile oluşturulmuştur.

Melodi ve ezgi hattı ön plana çıkmış, yeni bir yazım biçimi ve kurallarını da beraberinde getirmiştir. Armonik gelişimler ritmik gelişimleri de etkilemiş ve eserlerin bas kısımları Orta Avrupa dans müziğinin karakteristik ritimleri ile yeni bir hal almıştır.

Rönesans'tan, Barok müziğe sıçrayan 'metine bağlı müzikal anlatım tarzı'ndan dolayı, konuşma dilindeki vurgular abartılı bir şekil almıştır. Buna bağlı olarak barok dönemde yazılmış opera ve kantatlar günümüzde de aynı geleneğe bağlı kalınarak abartılı bir dille seslendirilmektedir.

Solo çalgılar için yazılmış eserler ile çalgı müziği büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Bunun yanı sıra operanın ön plana çıkmasına bağlı olarak gelişen insan sesi, çalgı müziği ile birlikte kullanılmıştır.

İtalyan bestecilerinin önderlik ettiği bu akım, *madrigal*, *kantat* ve *opera* gibi müzik formlarında gelişimini sürdürmüştür. Ayrıca, dinsel fikirler üzerine kurulu dramatik bir eser formu olan *oratoryo*, dönemin önde gelen müzik formlarından biri olmuştur.

Barok dönemin başlarında şekil almaya başlamış diğer bir müzik formu olan sonat formunun 'hızlı-yavaş' kontrastından oluşan dans parçaları ile, bölümleri şekillenmiştir. *Archangelo Corelli*, *Antonio Vivaldi* gibi barok dönemin öncül

bestecileri yazdıkları eserler ile bu formu zirveye taşımışlardır. İlk sonatlar ya tek bir çalgı ya da küçük çalgı toplulukları için yazılmıştır. Ancak barok dönemin ortalarında, iki çalgı ve sürekli bas (basso continuo) için yazılmaya başlanmıştır. Bu şekliyle dönemin çalgı kapasitesi genişletilerek, konçerto formu oluşturulmuştur. A.Vivaldi'nin yazdığı solo konçertolar ile dönemin konçerto formu şekillenmiş ve J.S. Bach'ın yazdığı *Brandenburg Konçertoları* ile bu formun genel hatları tamamen belirginleşmiştir.

Sonat, konçerto ve vokal formların gelişimi ile birlikte, barok dönemde bir başka önemli özellik olan *tonalite* kavramı belirgin bir hal almıştır. 16. yüzyılda kullanılan kilise modları, yerini yeni anahtar ve ton kavramlarına bırakmıştır. Bu yeni kavram, tonlar arasındaki belirli bağ ve geçişlerin oluşmasını sağlayarak dönemin bestecilik sistemini belirlemiştir. Barok dönemde, müzik yapıtlarındaki bu ilerleme, J.S. Bach'ın piyano çalgısının yakın atası olan klavsen için yazdığı *Das Wohltemperierte Klavier* (iyi düzenlenmiş klavye) eseriyle en belirgin şekline kavuşmuştur. Barok dönemin en gözde müzikal yazım biçimlerinden olan *prelüd* ve *fügler*, *Das Wohltemperierte Klavier* albümünde sunulmuştur.

Barok dönem, müzik tarihinin en görkemli ve en uzun dönemi olarak, müziğin temellerinin oluşumunda ve ileriye taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Rönesans ve sonrasındaki dönemde ortaya çıkan çeşitli müzik türleri ve teknik özellikleri, dönemin usta bestecileri ile biçim kazanmıştır. Rönesans ve Klasik dönem arasında köprü olan bu dönem, çok sesli müzik anlayışının gelişimi ve müzik anlayışı bakımından oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Birbirine paralel olarak gelen tüm bu yenilikler, barok dönem müzikal dil anlayışını oluşturmuştur.

3.2 İkinci Alt Problem

Barok Dönem Konçerto Formu

Müzikal bir terim olarak konçerto; orkestra ile birlikte çalınan tek bir çalgı için yorumcunun (icracının) çalgıdaki ustalığını sergilemesine olanak verecek

biçimde bestelenmiş bir müzik formudur. İlk olarak ortaya çıkışı barok dönemde 17. yüzyıl başlarında şimdikine kıyasla çok dar bir anlamda kullanılmış ve bu terim 18. yüzyıla kadar gelişimini sürdürmüştür.

"Konçertolar, barok dönem içerisinde sonat geleneğinin bir ürünü olarak 17. yüzyıl sonlarında kesin bir şekil kazanmıştır. Archangelo Corelli'nin 1714'de basılan meşhur "Op.6 Concerto Grosso" koleksiyonu, 17. yüzyıl sonat ve senfonilerinin örnek modeli niteliğindedir. 1710 yılına kadar konçerto üç karakteristik fikir üzerinde belirginleşmiştir:

1. Orkestral katlama (orkestrasyonda melodi ya da hattının farklı çalgılar ile çoğaltılması)
2. Keman ya da viyolonsel için eser yazma
3. Opera tarzı senfonik yapıdan etkilenen gösterişli homofonik (belirli ezginin hakim olduğu ve diğer seslerin ona eşlik ettiği yazım biçimi) doku.

*1710'dan sonra Antonio Vivaldi'nin getirdiği yenilik ve çalışmalar ile en son kriter baskın gelmiş ve solo partinin ön plana çıktığı üç bölmeli döngüsel yapıda ve ritornellonun (sürekli tekrarlanan müzikal fikir ya da dönem, nakarat) kullanıldığı bir form haline gelmiştir."*²⁰

İlk konçertolarda müzikal yazım biçimi olarak, eşleşme ve tamamlama fikrinin ön planda olduğu 'taklitli kontrpuan tekniği' kullanılmıştır. G. Torelli ve T. Albinoni gibi besteciler konçertolarında, tema ve onun taklit edilerek gelişmesine dayalı bu tekniği kullanmıştır. G. Torelli, bu tekniği en çok kullanan bestecidir. T. Albinoni ise, opera tarzı senfonik yapıtlardaki homofonik ve ritmik yapıdan etkilenerek bu tekniğin biraz daha dışına çıkmıştır.

A. Vivaldi yazmaya başladığında konçerto, bir tür olarak form, yapı ve özerklik bakımından yeni yeni gelişim sergilemeye başlamıştır. Konçerto terimi çok çeşitli vokal ve çalgı müziği çalışmalarını kapsadığı gibi, bir tür olarak kabul edilmeden önce 17. yüzyıl başlarından 18. yüzyıl sonlarına kadar, oldukça uzun bir dönemi kapsayan geçmişe sahiptir. Barok dönemde, çalgı müziği alanındaki konçerto

²⁰ Michael Talbot, Antonio Vivaldi, Insel Verlag 2nd Edition, 1993, s.107

formunun ilk örnekleri, A. Corelli'nin *op.6 concerto grosso* eseriyle ilişkilendirilmektedir. Barok dönemde A. Vivaldi'nin konçerto alanında ortaya çıkardığı formal, homofonik ve ritmik değişimler birçok çağdaşını etkilemiş ve bu etkileşim, dönemin konçerto formunun yeni yapısını oluşturmuştur. A. Vivaldi'nin ilk konçerto koleksiyonu olan *Op.3 L'estro Armonico*, zamanın çalgı müziği formlarındaki belirsizliğe cevap niteliğinde olan önemli bir yapıt olarak ortaya çıkmıştır.

A. Vivaldi'nin konçerto formu bu eserde, '*Allegro-Largo-Allegro*' şeklinde üç bölümlü döngüsel bir yapıdadır. Allegro bölümü, sonat formundaki allegro yapısından oluşmuştur. Bu bölüm orkestra ile solo çalgının *tutti* olarak (birlikte) sunduğu esas tonda bir *ritornello* temasıyla başlamaktadır. Ardından solist, temayı tekrar bir tutti kısım gelene kadar geliştirerek sergiler. İkinci ritornello, aynı baştaki gibi girer ancak burada yeni bir tonik (eksen) aygusuna geçmek için tonal değişim yapılır. Solistin devam ettiği bölgede ise sürekli bir pedal ses üzerine 'arpejleme' tekniği kullanılarak yazılan bir kadans yapısı sergilenir. Diğer gelen ritornello temaların bazıları tonal olarak değişmektedir ve bu *Solo-Tutti* kontrastı son ritornellonun tutti girişine kadar devam etmektedir. Allegro bölümü genel şema olarak şu şekildedir;

Örnek 1: Allegro Bölümü Genel Şeması

- | |
|--|
| 1. Ritornello: Tutti (Tonik) |
| 1. Solo: Tonik |
| 2. Ritornello: Tutti (Tonal değişimli) |
| 2. Solo: Tonal değişimli ve Kadans karakterinde bir yapıda |
| 3. Ritornello: Tutti (Tonal değişimli) |
| 3. Solo: Tonal değişimli |
| 4. Ritornello: Tutti (Paralel minör/Tonik) |
| 4. Solo: Tonik |
| 5. Ritornello: Tutti (Tonik) |

*"Vivaldi'nin Op.3 konçertolarındaki genel standartların üzerindeki teknik zorluklar o dönemdeki orkestra yapısının dışında kabul edilerek baskı aşamasında sakıncalı bir durum sergilemiştir. Bu yüzden Vivaldi'nin yaratıcı ve zengin kadanslarının hiçbiri bu basımda kullanılmamıştır."*²¹

Bu şekilde konçerto formu, A. Vivaldi'nin yazım tarzı ile şekillenmiş ve çağdaşı olan birçok besteciyi de etkilemiş ve yönlendirmiştir.

3.3 Üçüncü Alt Problem

Barok Dönemde Flüt ve Flüt Konçertoları

16. ve 18. yüzyıllar arasında flüt çalgı tekniği anlamında çok önemli gelişmeler olmuştur. Delik yapısı değişmiş, silindirik şeklinin alt ve orta kısımları koni biçimini almıştır.

Barok dönemde flüt, oluşumunun büyük kısmını tamamlamıştır. Günümüzdeki gibi üç parçadan oluşmaktadır. Ancak ses rejistiri farklı bir düzende olduğundan modern flütten farklı bir akord ayarına sahiptir. Farklı bir orta bölümü bulunan bu flütlerdeki altı adet delik sayesinde majör ve minör gamların rahatlıkla çalınabilmesi sağlanmıştır. Ayrıca enstrümanın bas ve tiz sesleri arasındaki mesafe de genişletilmiş, birinci oktavda bulunan re notasından, üçüncü oktavdaki la notasına kadar uzanan bir ses aralığı elde edilmiştir.

Barok dönemin ortalarına doğru yedinci delik de flüte eklenmiş, böylece majör ve minör gamlar dışındaki diğer mod ve gamları çalma olanağı da elde edilmiştir. Bununla birlikte flüt hem daha iyi akord edilebilir hale gelmiş hem de daha geniş bir ses aralığına sahip olmuştur.

1720 ile 1830 yılları arasında flütü geliştirmek için yeni delikler ve tuşlar eklenmiştir. Bu gelişmeler beraberinde getirdiği avantajlar kadar, entonasyon

²¹ Karl Heller, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Amadeus Press, 1997, s.57

problemi ve parmak tekniğindeki zorluklar gibi dezavantajları da beraberinde getirmiştir.

Bu dönemde flütlerde kullanılan malzeme tahtadır. Ancak ıslaklık ve tükürükten dolayı şişme yaptığı için oldukça fazla akord ve entonasyon problemi yaşanmıştır. Bu yüzden daha sonraları fildişi, abanoz ve akçaağaçtan yapılan malzeme tercih edilmiştir.

Barok dönemde, flütist bir ailenin üyesi olan Jacques Hotteterre'nin 1707 yılında yazdığı *“Les Principes de la Flute Traversie”* kitabı, flüt için teknik ve müzikal anlamda bir dönüm noktası olmuştur. O günlerde pek popüler olmayan bir çalgı olduğu düşünüldüğünde bu, flüt tarihi için önemli bir gelişmedir.

Flütün solo bir çalgı olarak gelişmesi, virtüözlerin saraylarda ve soylu topluluklarında popüler bir hal alması ile olmuştur. İtalyan flüt virtüözleri, birçok notayı süsleme ve fazladan notalar ile geliştirerek çalmışlardır. Fransızlar ise daha ölçülü bir stile sahiptirler. Almanlar ise her iki stilin de içiçe olduğu bir icra stiline sahiptir.

İgnazio Siber'in Venedik'teki Ospedale della Pieta'nın müzik okuluna, yan flüt öğretmeni olarak atanması (1713-1761) ile flütün Avrupa'daki popüleritesi artmıştır. Aynı yıl, Vivaldi ile birlikte çalışan kemancı Georg Pisendel, Dresden Orkestrası'nın yöneticiliğine gelmiştir. Çöküş yıllarını yaşayan bu orkestra, Pisendel'in yönetiminde her sezon Vivaldi'nin eserlerinin seslendirildiği oldukça İtalyan bir tarz ve repertuara kavuşmuştur.

“J. Georg Pisendel'in Dresden'e atanması ve Joachim Quantz'ın 1726'da İtalya'yı ziyareti ile Vivaldi'nin eşsiz flüt konçertolarının basılmasının yakından ilişkisi vardır. İtalya'da flüt ve flüt icrası, Almanya ve Fransa'ya kıyasla, bu dönemden önce çok belirgin değildir. Vivaldi'nin konçertoları da bu dönemde flüt için basılanların ilki olarak dikkat çekmektedir. Form, enstrümantasyon ve usta icracıların içinde bulunduğu bu

fikir, çalgının imkan ve kabiliyetlerini icracıların yetenekleri sayesinde geliştirmiştir.”²²

Flüt, 18. yüzyılın ilk yıllarında açık delikli bir klavye sistemi eklenmesi ile mekanik anlamda bugünkü halini almaya başlamıştır. Sadece Re majör dizisini çıkaran 6 delik ve Re# sesini çıkaran yardımcı perdeden ibarettir.

18. yüzyıldaki eğitimcilerin kullandığı perde sistemi, re’den - la’ya kadar olan, tek tonlu flütün ses yüksekliğini oluşturmaktadır. Flütlerin, tizdeki üçüncü oktav fa notası eksiktir. İlk iki oktavı tamamen kromatik yükselip inebilir. Flütler, bu haliyle Barok ve Klasik dönemin flütleri olarak müzik tarihinde yerini almıştır.

18.yüzyıldaki gelişmelere ek olarak flütün ses yüksekliğine Do ve Do# notalarının eklenmesi ile farklı tonlarda da çalınabilmesi sağlanmış ve ses yüksekliği de genişletilmiştir. Do ve Do# notaları, 1730’larda eklenmesine rağmen yüzyılın sonlarına kadar kullanılmamıştır. Yeni kromatik iki sesin eklenmesi ile ilgili bazı farklı görüşler mevcuttur.

Özellikle süsleme notalarını çalarken kolaylık sağlaması ve yardımcı perdeler olarak, geliştirmek amacıyla eklenmelerine rağmen, çok az usta icracının ilgisini çekmiştir.

Tüm müzikal ve teknik gelişmelere rağmen flüt partileri, orkestra tarihinin ilk dönemi boyunca neredeyse tamamen ‘re majör’de yazılmıştır. Bunun dışında; “*Flüt kompozisyonları için kullanılan favori tonlar, Mi minör, Sol, La, Re majör’dür.*”²³

Flüt eserleri için 18. yüzyılın ortalarında, besteciler obua partisini bir oktav katlayarak flüte yazmışlardır.

Flütün baş kısmındaki ayarlanabilir kısım, dönemin ünlü flüt icracısı ve besteci Joachim Quantz’ın sayesinde kazandırılmış bir özelliktir.

²² Douglas E. Worthen, *A Semiotic View of the Flute Concerto Genre From Vivaldi to Mozart*, (Doctor of Musical Arts Thesis), 2007, s.20

²³ Adam Carse, *The History Of Orchestration*, Dover Publications, 1964, s.115

18. yüzyılın ikinci yarısında flüt, genellikle akord farklılıklarının ayarlanması için icracıya imkan sağlayan üç ila sekiz arasında sökölüp-takılabilir parçadan oluşmaktadır. Barok dönemde akord, bölgeden bölgeye farklılık göstermektedir ve bu uyumluluk sağlayan parçalar, sürekli seyahat eden, farklı bölgelerde çalan flüt icracıları için oldukça kolaylık sağlamıştır.

Barok dönemde flüt için yazılan farklı formlarda eserler, çalgının tarihinde önemli bir gelişim sunmasına rağmen, konçertolar daha özel bir yere sahiptir. *Concerto di camara* (Oda müziği konçertosu)'dan *Concerto Grosso*'ya geçiş ile yeni bir şekil kazanan konçerto formu, solo çalgılar için derin bir repertuar oluşturmuştur. Flüt konçertoları orkestral konseptin bazı türlerinde müzisyenlik ve flütçünün bireysel yeteneklerini göstermesi için bestelenmiş ve müzik, bu amacın anlatımıyla gelişmiştir. Michel La Barre, Jacques Christoph Naudot, Michel Blavet, Joachim Quantz ve Antonio Vivaldi gibi besteciler, konçertonun bu konseptinde öncüllerinden, emsallerinden ve özellikle flüt için yazılmış çalışmalardan etkilenerek ürün vermişlerdir. Ayrıca bu dönem icra seviyesini ortaya koyan A. Vivaldi, G.P. Telemann, F.J. Haydn, J.S. Bach gibi besteciler oldukça yüksek icracılık seviyesi gerektiren sonat, kantat ve konçerto formlarında eserler vermişlerdir.

Barok dönemde yazılan bazı flüt konçertoları ve bestecileri şunlardır;

Michel Blavet: La minör konçerto

Jean-Marie Leclair: Do majör konçerto

Giovanni Battista Pergolesi: Sol Majör konçerto

Joachim Quantz: 300'ü aşkın flüt konçertosu yazdığı bilinmektedir.

Georg Philipp Telemann: Fa Majör konçerto

Antonio Vivaldi: La *Tempesta di Mare*, Fa majör RV 433 (Op. 10, No. 1), RV 98 and RV 570, La *Notte*, Sol minör konçerto RV 439 (Op. 10, No. 2), *Il Gardellino*, Re majör konçerto RV 428 (Op. 10 No. 3), Sol majör konçerto RV 435 (Op. 10, No. 4), Fa majör konçerto RV 434 (Op. 10, No. 5), Sol majör konçerto RV 437 (Op. 10, No. 6)

3.4 Dördüncü Alt Problem

Antonio Vivaldi'nin Hayatı

Antonio Vivaldi, 4.Mart.1678'de, Venedik'in San Giovanni bölgesinde doğmuştur. Antonio'nun aynı yılın 6.Mayıs gününe ait, kilisede vaftiz kaydı bulunmaktadır; ölüm tehlikesi nedeniyle vaftiz ettirilmiştir. Kaydın devamı şunları içermektedir:

" 6.Mayıs.1678. Antonio Lucio, Agostino Vivaldi'nin en son oğlu ve çalgıcı olan Giovanni Battista ve karısı Camilla'nın oğlu; bu yılın 4 Mart'ında doğmuştur. Doğum ebesi Margarita Veronese ölüm tehlikesi nedeniyle bugün kiliseye vaftiz ettirmeye getirmiştir. Vaftiz babası Antonio Gerolamo Veccelio kutsama ve şeytan çıkarma ayininde bulunmuştur." ²⁴

Babası Giovanni Battista 1655 Brescia doğumludur ve bölgesinde zengin biri olan Agostino ve Margarita Vivaldi'nin son çocuğudur. Giovanni kızıl saçları yüzünden *Giambattista Rossi* (Vivaldi'nin *La fedelta sfortunata* adlı operasında da kullandığı bir karakter) olarak da bilinmektedir. Giovanni Battista 1665 yılında babasının ölümüyle dul annesi ve büyük kardeşi Agostino ile birlikte Venedik'e taşınmışlardır. Keman eğitimi almasına rağmen bir berber olarak çalışmıştır.

Vivaldi'nin annesi Camilla Calicchio bir terzinin kızıdır ve 1655 yılında Venedik'te doğmuştur. Giovanni ile Camilla, 11.Haziran.1676 yılında San Giovanni'de evlenmiştir. Antonio Lucio'nun da doğduğu St. Mark bölgesinde, 1705 yılı Kasım ayına kadar yaşamışlardır.

Giovanni Battista'nın dokuz çocuğu olmuştur; beş erkek (Antonio dahil), dört kız. Bunlardan sadece Antonio meslek olarak müzisyenliği seçmiştir. Baba Giovanni, berberlik yapmaktadır ancak aynı zamanda müzikal bir kariyere de sahip, oldukça saygıdeğer bir kemancı olduğu da bilinmektedir. 23.Nisan.1685 yılında St. Mark kilisesinde kemancı olarak başladığı müzisyenlik kariyeri geliştikçe, orkestrada solo performanslarda da yer almaya başlamıştır. Hemen sonrasında *Ospeda dei*

²⁴ Karl Heller, *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Amadeus Press, 1997, s.38

Mendicanti (çalgı öğretmeni) olarak göreve başlamıştır. Aynı yıl şehrin önde gelen operası San Giovanni Grisostomo'da da çalışmıştır.

*"Kemancı olarak şehirde sağladığı ünün en büyük kanıtı Venedik'te basılan "Guida de forestieri" adlı rehberdir. 1706 yılında basılan bu rehber baba-oğul müzisyen olarak beraber çaldıklarının ilk kayıdır. Antonio ve babası atalarından onlara miras kalan kızıl renkli saçlara sahiptiler ve Vivaldi'nin La fedelta sfortunata adlı operasındaki kasta kullandığı Giambattista Rossi adlı karakterde babasını kastettiği açıkça ortadadır."*²⁵

Antonio'nun kariyeri on beş yaşına kadar babasının yanında aldığı müzik eğitimi ile başlamış ve sonraki on yıl içerisinde aldığı rahiplik eğitimi ile devam etmiştir. 17.Haziran.1693 yılında Venedik Curia Patrikliği tarafından reşit olarak kabul edilmiş ve rahiplik eğitimi almak üzere *San Geminiani Kilisesi'nde* rahip yardımcılığına atanmıştır. On yıllık bir sürede aldığı eğitimin ardından 23.Mart.1703 yılında kutsanarak rahiplik ünvanı verilmiştir. 1703'e kadar profesyonel bir müzisyen olarak çıktığı performanslarda *Rahip Vivaldi* ünvanıyla ücret almıştır. Yirmi beş yaşında bir rahip olarak atandığında ve rahiplik eğitimi boyunca almaya devam ettiği müzik eğitimi sayesinde başarılı bir müzisyen olmuştur.

Müzikteki ilk profesyonel yerini *Ospedale della Pieta* adlı fakir, düşkün ve kimsesiz kız çocukları için kurulmuş olan bir yetimhanede, 1703 yılında, *maestro di violini* (keman öğretmeni) olarak almıştır. Aynı yıl G. Friedrich Haendel Hamburg operasında kemancı ve J.S. Bach Neue Kirsche Arnstadt'da organist olarak göreve başlamıştır.

"Giovanni Battista, Vivaldi'nin başarılı müzik kariyerinde önemli ve ilk müzik öğretmeni olmuştur. Giovanni ve oğlunun küçük yaşlarda, Venedik'teki önemli gün ve gecelerde, opera ve kiliselerde beraber sergiledikleri etkileyici performanslar, Vivaldi'nin keman eğitimine çok erken başlamış olduğunun göstergesidir. Giovanni Battista, yetenekli oğlu

²⁵ Karl Heller, a.g.e., s.40

*Antonio'nun ünü ve gelişimi için hem bir öğretmen hem de bir yol gösterici olmuştur."*²⁶

Antonio Vivaldi, 1703 yılı Ağustos ayında *Ospedale della Pieta*'da müzik öğretmenliği ve *Maestro di violino* (keman öğretmeni) olarak göreve başlamıştır. Pieta'daki yönetim, kurumsal olarak müzik eğitimi ve performansını yükseltmek için Vivaldi'yi yıllık altmış duka gelir ile göreve getirmiştir. Ancak Vivaldi, süresiz olarak işe alınmamıştır. Pieta'daki diğer müzik öğretmenliği görevlerinde yapıldığı gibi, görev atamaları her yıl yeniden onaylanarak yapılmıştır. Pieta'daki ilk yıllarında müzik ve keman öğretmenliği görevlerinin yanı sıra rahiplik faaliyetlerini de yürütmüştür. Vivaldi'nin 1703 yılındaki ataması, yirmibeş yaşındaki müzisyen için müzik kariyerinde merkezi bir işyeri olmasını sağlamış ve yaklaşık otuz yıl bu kurumun güvencesi altında çalışmıştır. *Maestro della Pieta* (Pieta müzik öğretmeni) olarak ataması, sanatsal uğraşısının kalıcı bir parçası olmuş ve gelirinin büyük bir kısmını buradan sağlamıştır. Ospedale della Pieta'daki bu konumu, Vivaldi'nin kariyerindeki diğer aktivitelerde de kendisine yardımcı olmuştur. 1703-1717 yılları arasındaki dönemde Pieta ile yakın bağını korumuş ve 1703'ten 1709'a kadar müzikal ilgisini ve çalışmalarını Pieta'daki görevleri için yapmıştır. Ospedale yönetimi, Vivaldi'nin kızlara keman öğretimi ve azimli çalışmalarından dolayı maaşında artış yapmış ve Pieta'nın müzik direktörü olan Gasparini'nin yarı maaşı olan yüz duka almasını sağlamıştır. Pieta'daki başarılı durumu sorumluluklarındaki birkaç fazlalığı da beraberinde getirmiştir. Vivaldi'ye yaylı çalgılar ve diğer malzemelerin alımı görevi verilmiş ve daha sonra çalgı derslerine ek olarak bestecilik ve şeflik görevlerinden de sorumlu olmuştur.

1709 ve 1716 yıllarında Pieta yönetimi, Vivaldi'yi iki kez işten çıkarmış olduğu bilinmesine rağmen nedeni hakkında resmi bir kayıt bulunmamıştır. Bu tarihlerde Vivaldi, Pieta'daki görevlerinin dışında başka yerlerdeki faaliyetlerine yön vermiş, ünü ve müziği hızla gelişmeye başlamıştır. Burada çalıştığı dönemlerde, müzikal ününün artması ve bu süre boyunca gelişen orkestrası ve çalgı eğitim

²⁶ Karl Heller, *a.g.e.*, s.41

programları ile Pieta, Vivaldi'nin sayesinde Venedik'teki dört Ospedale arasında çok iyi bir konuma yerleşmiştir.

Vivaldi'nin hayatı ve sanatsal faaliyetleri 1703-1712 yılları arasında çeşitlilik göstermektedir. Bu zaman zarfında *Ünlü Vivaldi* olarak tanınmış ve yeni bir statü kazanmıştır. Besteci ve virtüöz bir kemancı olarak çalışmaları sanatsal etkileşim çemberini genişletmiştir. 1711'de Op.31 *L'estro Armonico'nun* ilk basımı ile yeni bir çalgı müziği formu olan 'konçerto'nun öncüsü olarak ün yapmıştır. Amsterdam'lı yayıncı Estienne Roger, Vivaldi'nin Tuscany Prensi III. Ferdinand'a ithaf ettiği oniki konçertodan oluşan bu setini hemen yayımlamıştır.

1713 yılının başlarında, Pieta'daki durumu ve pozisyonu değişmiş, koro öğretmeni ve müzik direktörü Francesco Gasparini, hastalığını öne sürerek altı aylığına Venedik'ten ayrılmıştır. Bu sürenin bitiminde geri dönmemiş, kısa bir süre Floransa'da kaldıktan sonra 1725 yılında Maestro görevini üstleneceği, Roma'daki St. John kilisesine geçmiştir. 1727 yılında emekli olup burada ölmüştür. Gasparini'nin yokluğunda, onun görevlerini yerine getirmek maksadıyla, Vivaldi'nin görevlerine ek olarak Pieta yönetimince bu işi üstlenmesi kararı alınmıştır. Bu iş için yönetim Vivaldi'ye fazladan elli duka daha ödeme yapmıştır. Ancak Vivaldi, Gasparini'nin görevlerinden biri olan koro öğretmenliğini kabul etmemiştir. O daha ziyade dönemin önde gelen formlarından biri olan operaya ilgi göstermiştir.

Opera bestecisi olarak ilk sahneye çıkışı 1715 Mayıs'ında, Vincenza'daki *Della Grazi* tiyatrosunda *Ottone in Villa* (RV.729) operasının sahnelenişi ile olmuştur. 1714-1717 yılları arasında birçok tiyatrodaki bestecilik, müzik direktörlüğü ve opera besteciliği yapmış ve bu yıllar arasında altı opera yazmış ve yönetmiştir.

Venedik'te kaldığı süre boyunca sanatsal gayretlerindeki başarılarıyla, Pieta'daki pedagojik görevleri, virtüöz bir icracı ve bir besteci olarak yapıtlarıyla Venedik'te büyük bir üne kavuşmuştur.

Venedik'in meşhur karnavalları, Avrupa ve çevre ülkelerdeki insanların ilgisini çektiği için, birçok gezgin ve ziyaretçi buraya akın etmiştir. 1715 ve 1716 yıllarında buraya yolları düşen iki gezgin olan Frankfurt'lu soylu Friedrich Armand

von Uffenbach ve Dresden'li kemancı Georg Pisendel, Vivaldi'nin birçok el yazması eserini alıp Almanya'ya götürmüştür. Daha sonraları Pisendel, Vivaldi'nin resmi olarak keman öğrencisi olmuş ve Vivaldi onun için beş keman sonatı ve altı keman konçertosu yazmıştır. Vivaldi keman için yazdığı on *Concerto grosso*'yu da Uffenbach'a ithaf etmiştir ve bu eserleri Uffenbach satın almıştır. Vivaldi zaman zaman onu ziyaret edip, ona bu konçertoları çalmayı öğretmiştir.

1718 yılındaki karnavalda Vivaldi, *La Costanza trionfante* (RV.706) ve *Armida al Campo d'Egitto* (RV.699) operalarını sahnelemiştir. Ayrıca Vivaldi, yazdığı iki oratoryosunu da bu dönemlerde, Vincenza ve Milano'da sergilemiş ve Pieta'daki görevlerinin haricinde yaptığı sanatsal faaliyetler gittikçe artmıştır. 1718 yılında Mantua'da, *Preuss Philipp Hesse-Darmstadt'ın* sarayında *Maestro di cappella di camera* (Oda korosu şefliği) olarak görev almıştır. Mantua'daki çalışma hayatı çok geniş bir dönem olmuş ve çeşitli seyahatleri de beraberinde getirmiştir. Mantua sarayında müzik direktörü olarak başlayan hayatındaki bu dönemde bile Venedik ile (Pieta) olan bağlarını koparmamış ve oradaki çocuklar için hiçbir zorunluluğu olmadığı halde konçertolar yazmaya devam etmiştir. 24.Nisan.1718'de *Armida* operasının ilk sahnelenişi Mantua'da yapılmış ve büyük beğeni toplayan eser yeni müzik direktörlüğü görevi için başarılı bir başlangıç olmuştur. 1718-1720 yılları arasında Mantua sarayındaki müzik direktörlüğü boyunca dört operasında koro şefi olarak yer almıştır.

Vivaldi, Mantua'daki görevi boyunca Roma, Floransa gibi operanın popüler olduğu, önde gelen müzik merkezlerinden opera siparişleri almıştır. Buna bağlı olarak, Mantua'daki görevi nedeniyle opera açısından verimli olamadığından dolayı 1720 yılında, Darmstadt sarayından ayrılmıştır. Pieta ve Mantua'dan ayrılmasına rağmen iki yer ile de müzikal bağlantısını koparmamıştır.

Opera alanındaki çalışmaları; 1720 yılında Venedik'te San Angelo tiyatrosu için *La verita in cimento* operası, 1721 yılındaki karnaval için *Filippo di Macedonia* operası 1720 ve 1722 Roma karnavalları için sırasıyla *Tito Manlio* operası ve *Ercole Termidonte* operaları ile sınırlı kalmıştır.

1723-1724 yılları arasındaki başlıca sanatsal girişimlerinin birçoğu dönemin önemli sanat ve müzik merkezi olan Roma ile bağlantılı olarak gelişmiştir. Bu süre zarfında Prenses Maria Borghese'ye çalışmalarını yürütebilmesinde yardımcı olması için bizzat kendi elinden mektup yazmıştır. Bunun sonucu olarak Vivaldi için Roma müzikal yaşamı ve sosyal çevresine erişme imkanı doğmuş, Roma'dan dönüşünden sonra bu çevrenin ve Prenses Borghese'nin yardımı sayesinde, opera sayısında dikkate değer bir artış olmuştur. Vivaldi, 1723 yılında Roma'dan Venedik'e geri dönmüş ve opera çalışmalarına burada devam etmiştir. San Angelo Tiyatrosunda 1725-1728 yılları arasında, opera yönetmenliği görevinde tekrar çalışmaya başlamış ve bu süreçte yediden fazla opera bestelemiştir.

Vivaldi, Mantua'da kaldığı süreçte (1726 yılında), opera şarkıcısı Anna Giraud (İtalyanca:Giro) ile tanışmıştır. Venedik, Mantua doğumlu Fransız bir berberin genç kızı olan Anna Giro'yu, Vivaldi, zamanın İtalyan opera ve şan tekniğini çalıştırmak üzere öğrencisi olarak kabul etmiştir.

1726 yılında, Vivaldi'nin operalarında sıklıkla başrollerde söylemiştir. Vivaldi'nin Anna Giro ile olan bu sanatsal ilişkisi kız kardeşi Paolina'nın, Vivaldi'nin hemşiresi olması ile kişisel bir hal alarak daha da güçlenmiştir. Ve buna bağlı olarak her iki kardeş belli bir süre, Vivaldi'nin seyahatlerine eşlik etmişlerdir.

Müteakip yıllarda Vivaldi'nin büyük müzik merkezlerindeki ünü, hem İtalya hem de İtalya dışındaki birçok önemli yeri etkisi altına almıştır.

Vivaldi, 1725'te Fransız Kralı 15. Louis'in düğün töreni için *Gloria* adlı bir seranad bestelemiştir. Yine aynı yılda;

*"Venedik'te kaldığı bu süreçte konçerto alanında da etkinlik gösteren Vivaldi, 1725 yılı 14.Aralık tarihli Gazette d'Amsterdam'da L'estro Armonico'dan sonra en başarılı çalışması olarak duyurulduğu op.8 Il cimento dell'armonia dell'invention adlı konçertolarını yayımlamıştır."*²⁷

²⁷Karl Heller, *a.g.e.*, s.157

On iki konçertoyu kapsayan bu baskı, on keman ve iki obua konçertosundan oluşmaktadır. Bu çalışmalar en çok Fransa'da başarı sağlamış, Mevsimler konçertolarından *Bahar* bölümü J.J. Rousseau ve birçok besteci tarafından değişik çalgılara yapılan düzenlemeler ile döneme damgasını vurmuştur. Öyle ki, bu konçerto (Mevsimler Konçertosu), Kral XV. Louis'nin favorisi olmuş ve beklenmedik bir anda Vivaldi, Versailles sarayına davet edilmiştir.

16.Mayıs.1728 yılında Vivaldi'nin annesi Camilla, uzun süredir çektiği hastalığından dolayı yetmiş üç yaşında, Venedik'te vefat etmiştir. Vivaldi 1730 yılında, babası ve Anna Giro ile birlikte Prag'a gitmiştir. Bu müziksever şehirde Kont Franz Anton von Sporck ile tanışmış ve Kont von Sporck'un sahibi olduğu tiyatrodan opera temsilleri için çalışmıştır. Bir önceki sezon Venedik'te gösteri eseri olarak kullandığı *Farnace Operası* ile tiyatroya yakınlaştıktan sonra, 1730-1731 sezonu için iki yeni opera bestelemiş ve ilk sahnelenişi yine burada gerçekleşmiştir. 1731'in sonunda Venedik'e geri dönmüş 1732'nin başlarında da Mantua ve Verona'da çalışmaya başlamıştır. Mantua'da *Semimide* operasını, Verona'da ise yeni *Teatro Filarmonico*'nun açılışında librettosunu, Verona'lı edebiyatçı ve şair olan Scippione Maffei'nin yazdığı *La Fida ninfa* operasını sahneye koymuştur.

Vivaldi uzun bir süre besteci ve opera direktörü olarak çalıştığı San Angelo'da, 1733 sonbaharında, üç operayı sahneye koyduktan sonra, buradaki görevini bırakmıştır. 1733 ve 1734 yılları arasında *maestro* olarak düzenli bir işi olmamış ve bu durum 1735 yılına kadar böyle devam etmiştir.

1735 yılında Pieta yönetimi Vivaldi'yi *Maestro de concerti* ünvanıyla tekrar göreve atamıştır. Vivaldi'nin Pieta'daki görevlerinin arasında; her çeşit çalgı için kompozisyon ve konçertolar yazmak, kızlara prova ve çalışmalarda eşlik etmek bulunmaktadır. Bu koşullar altında Pieta'da tam iki yıl çalışan Vivaldi, 1738 yılında yönetimin yaptığı yıllık olağan toplantıda Maestro görevini Pieta kariyerinde üçüncü kez kaybetmiştir.

O zamanki birçok besteci gibi Vivaldi de maddi zorluklar ile uğraşmıştır. Çalışmaları eskisi gibi itibar görmemiş; müzikal zevkleri hızla değişmiş ve onun

çalışmaları bir anda geri planda kalmıştır. Vivaldi, el yazması eserlerinin birçoğunu satarak maddi durumunu düzeltmek amacıyla, 1740 yılı baharında Venedik'ten ayrılmış ve Viyana'ya taşınmıştır. Bu kararı aldığı anda altmış iki yaşında olan Vivaldi, Viyana'da, Habsburg sarayında, İmparator VI. Charles için çalışmıştır. Aynı yılın sonbaharında İmparator'un ölümü, onu saray himayesinden çıkarmış ve düzenli gelir kaynağının da kesilmesine sebep olmuştur. Yaşadığı bu olay üzerine başka projeler üzerine yoğunlaşan Vivaldi, Venedik kökenli tiyatro ve müzik topluluğu Mingotti kardeşlerin opera topluluğu ile eserlerini seslendirmiştir.

"Anna Giro'nun da çalıştığı bu operada Vivaldi'nin birçok operası (İpermnestra, Siroe, Farnace ve Adelaide) seslendirilmiş fakat bu eserlerin hiçbirinde bestecinin adı geçmemiştir." ²⁸

Vivaldi'nin sanatı, değişen toplumda geri planda kalmış, Viyana'daki etkin sanatsever topluluğa rağmen bu ortam onun için pek yarar sağlayamamıştır. Yalnızca opera ve librettolarının bazıları, sanat ve müziksever bir Dük ve Prens olan Anton von Ulrich tarafından satın alınmıştır.

Viyana'daki yaşamı ekonomik sıkıntıların yanısıra ilerleyen yaşı ve hastalığı ile birleşince iyice kötü bir hal almıştır. Viyana'daki kısa yaşamı 27. Temmuz. 1741 gecesinde son bulmuştur. *"Ölüm nedeninin ise hayatının büyük bir kısmını kaplayan astım-bronşit hastalığı olduğu ölüm kayıtlarında geçmektedir."* ²⁹

"Vivaldi'nin ölümü ile ilgili iki önemli detay bulunmaktadır: İlki Vivaldi'nin müzisyen, besteci gibi sıfatlar yerine bir rahip olarak defnedildiği, ikincisi ise fakirler ve kimsesizler mezarlığına defnedilmiş olmasıdır. Bu olay şüphesiz Ünlü Vivaldi'nin Viyana'da fakirlik ve bakımsızlıktan öldüğünün göstergesidir." ³⁰

²⁸ www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html. (Erişim tarihi:05.05.2013)

²⁹ www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html. (Erişim tarihi:05.05.2013)

³⁰ Karl Heller, a.g.e., s.264

Hayatı boyunca Avrupa çapında üne sahip olan Vivaldi, hayatının son on yılında popülaritesini yitirmiş ve hatta öldüğünde müzisyen yerine rahip olarak defnedilmiştir.

Müzik dünyası Klasik Dönem'e girmeye hazırlanırken Vivaldi'nin müziği kaybolmuştur. Vivaldi'nin ismi 19. yüzyılda yapılan bir çalışma ile ölümünden neredeyse iki yüz yıl sonra ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda eser kataloğu üzerine birkaç çalışma yapılmıştır. Vivaldi'nin hayatı, eserleri ve etkilediği besteciler üzerine yapılan çalışmalar hala devam etmektedir.

3.5 Beşinci Alt Problem

Antonio Vivaldi'nin Müzikal Yazım Biçimi

Vivaldi, dönemi içerisinde değerlendirildiğinde yenilikçi bir tarza sahiptir. Konçerto formunu çalgı müziği için bir standart olarak belirlemiş, bu formun orkestral yapısını da hem çalıcılar arasında hem de nüans ve hız seviyelerini etkileyen çarpıcı kontrastlar kullanarak, geniş anlamda yenilikler getirmiştir. N. Paganini'ye kadar gün yüzüne çıkmamış zorlayıcı bir keman tekniği olan eserler yazmıştır. Genel yazım biçimi; müziğin hafif ve saf dokusunu koruyan, orkestra içinde çalgıların sololarına olanak tanıyan, karşılıklı atışma halinde olan basit bir şekildedir.

Barok dönem içerisinde, Vivaldi tahta nefesli çalgılar için eser yazan, nadir İtalyan bestecilerden biridir. Fagot, obua, klarinet gibi çalgılar için birçok türde eser ve konçerto yazmıştır. Tahta nefesli çalgılar, barok dönemde kuzey Avrupa orkestralarının ayrılmaz bir parçası iken kemanın ön planda olduğu İtalya'da bu merak fazla oluşmamıştır. A. Vivaldi gerek Venedik'e gelen gezginler ile kurduğu diyalog gerekse Fransa ve Almanya seyahatleri sonucunda bu çalgılar üzerine eserlerini yoğunlaştırmıştır. Örneğin, obua için yazdığı birkaç konçerto oldukça dikkat çekmiş ve popüler olmuştur. 1726 yılında ünlü flüt icracısı Joachim Quantz Venedik'e gelmiş ve Vivaldi'nin yazdığı birkaç konçertoyu seslendirdikten sonra bu çalgıya olan ilgi oldukça artmıştır. Bütün bu olaylar neticesinde Vivaldi çalgı müziği konusunda hızla ön plana çıkmıştır.

A. Vivaldi aynı zamanda, yazdığı çok sayıda konçerto ile çalgıların teknik özelliklerini ve tonal kalitesini de belirlemiştir. Dönemin çalgı yelpazesine getirdiği yeniliklerde, yaptığı seyahatlerin ve orada gördüğü usta icracıların büyük etkisi olmuştur.

Müzikal yelpazesi farklı müzik formlarında yazdığı eserler ile genişlemiş, yazdığı konçertolar ile müziği daha geniş bir alanda yer bulmuştur. Motetler, dini ayin eserleri, oratoryo, magnificat, koro ve orkestralı gloria'lar gibi dini çalışmalardan en ünlüsü RV.589 eser numaralı *Gloria* adlı eseri olmuş, daha sonraki dönemlerde getirilen koral standartlar ile kısaltılmıştır. Günümüzde varolan tek oratoryosu *Juditha Trionfante*'dir ve bu eser Osmanlı ile Venedik donanması arasındaki savaşı anlatan yüksek derecede dramatik, aksiyon ve savaş sahnelerinden oluşan askeri bir olayın anlatıldığı bir çalışmadır.

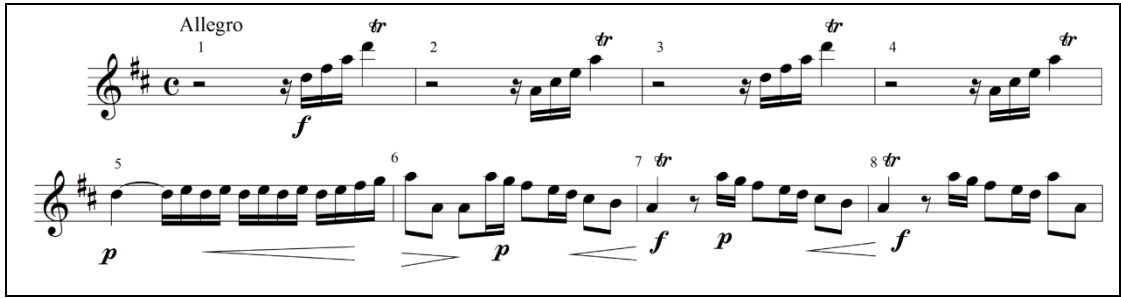
Vivaldi, hayatının sonraki dönemlerinde opera ile ilgilenmiş ve Vivaldi'nin döneminde, operanın yükselişi, operayı Venedik'teki müzikal eğlencenin en zengin biçimlerinden biri yapmıştır. Zevklerin ön planda olduğu opera dünyası, Vivaldi'nin Pieta'daki akademik kariyerinden ayrılmasındaki etkenlerden biri olmuştur. San Angelo tiyatrosunda, yönetici olmuş, kırk altı opera yazmış ve diğer bestecilerin eserlerini sahneye koymuştur.

Opera formunu Napoli'deki gibi kullanmış ve Napoliten bir form olarak yer almıştır. Bu form, dinlemekten çok seyretmenin zevk verdiği, diyalog ve hikayelerden oluşan reçitatif ve hikayedeki karakteri ön plana çıkarmak için, bu diyalogların şarkıcılardan birinin solosu ile kesilen, dinlemesi hoş 'arya'lerden oluşmaktadır. Vivaldi'nin bilinen ilk operası 1713'de gösterimi yapılmış olan *Ottone in Villa'dır*.

Vivaldi'nin yazdığı ilk konçertolarda iki yazım biçimi açıkça çatışmaktadır. Birden fazla sesin hakim olduğu polifonik yazım biçimi ile esas ses grubunun hakim olduğu ve diğerlerinin eşlik fonksiyonları ile kısaltıldığı tek sesli yazım biçimi. Melodik kontrastı her iki yazım biçimini kullanarak oluşturmuştur. Tema ya da esas müzik fikri imitasyon (taklit) ile sunulur ve gerekli ölçüde yapı bütünlüğü

bozulmadan dikey armoniyi kullanarak bu taklitleri ortadan kaldırır. A. Vivaldi'nin kullandığı temalar kendine özgü yazım biçiminine sahiptir ve kuruluş özellikleri sayesinde farkedilmesi kolay bir duyuluşa sahiptir. Başlangıçta tanımlaması en zor özelliği ise modern anlama yakın kullandığı *majör-minör* tonal ifade gücüdür. Eserlerindeki ilk bölümlerde (*Allegro*) kullandığı temaların büyük bir kısmını tonik, yani majör ya da minör bir ses dizisinin birinci derecesindeki ses ya da arpejlerden oluşturmuş ve birçoğunda sadece bu elementleri kullanmıştır.

Örnek 2: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölümdeki flütün arpej seslerinden oluşan teması



Cümleleri ise 2-4-6 ve 8'erli ölçüler halinde gruplanmış sistematik bir yapı ile sınırlandırmamış; ve eserlerinde kullandığı tuttilerde, enerjik 2 ve 3'erli ölçüler halde karışık motif dinamiklerinden yararlanmıştır.

Cümle oluşturma mantığı, ince bir şekilde hazırlanmış asimetrik devinim ve esnek bir yapıya sahiptir. Vivaldi'nin bu taşkın üretkenliğini oluşturan ve müziğini karakterize eden temel elementler, orkestrasyonunu ve bir eseri oluştururken kullandığı melodi, ritm, armonik ve kontrpuantik yazım biçimidir.

Vivaldi, kullandığı ritimlerde, üçerli ölçülü gruplar halinde bölünmüş, dört vuruşlu ölçülerde yazılan temalarda, karışık motif dinamikleri kullanmıştır. Örneğin dört vuruşlu bir tartım kalıbında ilk ölçünün 1. ve 4. , sonraki ölçünün 3. vuruşunda aksanlar ya da vurgular sistematik olarak gelir. Bu sayede oldukça hızlı bir tempoda birbirini takip eden 3 vurgu, bileşik yapıda bir tartım duyuluşu oluşturmaktadır. Bu

sayede temalar, ölçü içerisinde güçlü zaman yerine güçsüz zamanlar üzerinde devam ederek, daha farklı bir ritmik yapıda duyurulmaktadır.

Temalarında kullandığı melodi hattını bu tarz ritmik çeşitlemeler ile oldukça farklı uzunluk ve duyuluşlar ile sunmuştur. Tonal açıdan müzik cümlelerinin majör-minör ya da minör-majör ton uygusu ile oluşturduğu farklılıkları ile kendinden sonra gelen birçok besteci için esin kaynağı olmuştur. Armonik bakımdan polifoni ve homofoniye bir arada ve ustaca kullanmıştır. 7'li ve 9'lu akorlar kullanarak, akorlar arası armonik doku zenginliği oluşturmuştur. Dönemindeki diğer bestecilerden farklı olarak kullandığı pedal ses uygusu ve ani tonal değişimler kendi yazım biçiminde oluşturduğu yeniliklerdir.

3.6 Altıncı Alt Problem

Antonio Vivaldi'nin Eserleri

A. Vivaldi'nin eserlerinin doğru bir şekilde hazırlanması ve eser biyografisi olarak kompozisyonları düzenli bir şekilde ayırmak için, 1973 ve 1974 yıllarında Alman Müzikolog Peter Ryom, A. Vivaldi'nin eserlerini inceleyip yeni bir dizine kavuşturmuş ve *Ryom-Verzeichnes* adlı yeni bir katalogda birleştirmiştir. Ryom-Verzeichnes'in kısaltması olan *RV* harfleri, A. Vivaldi'nin eser sayı numarasına verilen ad olmuştur. Eserlerinin sayısı çok fazla olduğundan dolayı tarih sırasına göre belirli kategorilere bölünüp, Opus numarası verilmiştir. Bu sıraya göre eserleri şu şekilde sıralanmaktadır:

1705 Opus 1: Bu koleksiyon üç çalgı için (iki keman ve bir harpsikord) yazılmış, dört bölümlü sonatlardan oluşmaktadır. Genellikle Archangelo Corelli'nin çalışmalarının etkisini taşıyan eserlerdir. Bu koleksiyondaki dikkat çeken *Variazioni in la folia* sonatı, o dönem Venedik'te, ünlü bir halk melodisi üzerine bestelenmiştir. Verona'lı bir soylu olan Annibale Cambera'ya ithaf edilmiştir.

1709 Opus 2: A. Corelli etkisinde keman ve harpsikord için yazılmış bir diğer sonat serisidir. Fakat Vivaldi'nin kendi tarzı bu koleksiyonda kendini göstermeye

başlamıştır. Venedik karnavalını ziyareti süresince orada bulunan Danimarka Kralı IV. Frederik'e ithaf edilmiştir.

1711 Opus 3: *L'estro Armonico*, Venedik'te kaldığı süreçteki en büyük konçerto koleksiyonlarından olmuştur. O döneme ait tipik Venedik tarzı konçerto, iki keman için yazılmaktaydı fakat *L'estro Armonico*, dört keman için yazılmış eserleri kapsamaktadır. A. Corelli, A. Vivaldi'nin bu konçertolardaki müzikal yazımından etkilenecek ünlü *Op.6 Concerto Grosso* koleksiyonunu yazmıştır.

Vivaldi, bu koleksiyonunda, tüm mükemmel müzikal fikirlerini yansıttığı on iki konçertosunu Tuscan Prensi Ferdinand'a ithaf etmiştir.

1714 Opus 4: *L'estro Armonico*'nun başarısının ardından *La Stravaganza* adlı bu koleksiyonu ile keman tekniğindeki çok yönlülüğünü ve yazım biçimini daha çok belirginleştirmiştir. Tam bir konçerto formuna ulaşmış ve teknik anlamda birçok yeni birleşim keşfetmiştir. Tüm bu abartılı formlarda, kemanı ön plana çıkarmış ve bu on iki konçerto ile geleneği değiştirmiştir. *L'estro Armonico*'da kemanın yapabileceği çeşitli teknik ve sesler üzerinde duran Vivaldi, *La Stravaganza* koleksiyonunda bunu daha da ileri götürmüştür.

1716 Opus 5: Opus.2'nin ikinci kısmıdır. Kuzey Avrupa'nın müzikal renklerini barındıran altı tane keman - harpsikord sonatından oluşmaktadır.

1717 Opus 6: Altı keman konçertosundan oluşmaktadır.

1721 Opus 7: On keman ve iki obua konçertosundan oluşan bu koleksiyon 1723 yılında Vivaldi'nin yayımcısı E. Roger'in ölümüne kadar yayınlanmıştır.

1725 Opus 8: Bu koleksiyon 1725 yılında Amsterdam'da basılan *Mevsimler* başlıklı keman konçertolarından oluşmaktadır. Dört konçerto *Il cimento dell'armonia e dell'invention* adlı geniş bir koleksiyonun parçasıdır. Koleksiyonun başlığını, zıtlıklar kavramı üzerinden yola çıkarak programlı bir müzik eseri olarak ortaya koyan Vivaldi, hayal gücü ve yaratıcılığı sayesinde, adeta zıt güçlerin karşılaştırıldığı bir kurgu oluşturmuştur. Kont von Marzin'e ithaf edilmiştir.

1727 Opus 9: *La Cetra* başlıklı on iki keman konçertosundan oluşan bu koleksiyon, drama ve anlatımcılığın hakim olduğu müzikal bir havaya sahiptir. Bu konçertolar öncekilerin aksine daha lirik ve melodiktir. Altı ve on ikinci konçertolar, o dönemde sadece Alman kökenli ülkelerde yaygın olan bir çalgı tamperesi (ayarı) gerektirdiğinden, diğerlerinden bu özelliği ile ayrılır. Avusturya İmparatoru VI. Charles'a ithaf edilmiştir.

1728 Opus 10: *Il Gardellino* başlıklı bu koleksiyon flüt ve orkestra için yazılmış altı konçertodan oluşmaktadır. Bu aynı zamanda basılı ilk flüt konçertosunun olduğu koleksiyondur. Amsterdam'lı yayımcısı Estienne Roger, o dönemde yeni gelişen çalgılar için kaynak olması amacıyla Vivaldi'nin birçok eserini bu koleksiyonda yeniden düzenlemiştir. Vivaldi, solist kavramını ön plana çıkartmak için, üçüncü konçertosunda kuş cıvıltılarını betimleyen hem anlatımcı hem de programlı bir müzik ortaya koymuştur.

1729 Opus 11: Altı obua ve keman konçertosundan oluşmaktadır.

1729 Opus 12: Vivaldi'nin son koleksiyonu olan altı keman konçertosundan oluşan settir. Bundan sonra çalışmalarını bastırmak yerine el yazması eserlerini satmaya başlamıştır.

1737 Opus 13: Vivaldi'nin basılı çalışmalarının bir bölümü olarak, Paris'li müzisyen Nicholas Chedeville tarafından bastırılmıştır.

1740 Opus 14: Ölümünden önce, 1740 yılında Opus numarası verilmeden, altı viyolonsel sonatı olarak bastırılmış ve sonradan 'Opus.14' olarak başlığı değiştirilmiştir.

3.7 Yedinci Alt Problem

Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu' nun Form ve Armoni Yönünden İncelenmesi

Antonio Vivaldi'nin Op.10 başlıklı koleksiyonu flüt ve orkestra için altı konçertodan oluşmaktadır ve çalışmaların birçoğu 1720' li yılların başlarında, flüt

eşlikli olarak yazılmıştır. Ancak sonradan yapılan birkaç değişiklikle Op.10, solo flüt için özelleştirilmiştir. İtalya'da *Yan Flüt* (Traverse) kavramı gelişmeden önce *Recorder* olarak bilinen blok flütün dahil edildiği oda konçertoları olarak yazılmıştır. Bu konçertolar Kuzey Avrupa'nın birçok yerinden İtalya'ya gelen virtüöz icracılar sayesinde olağanüstü bir üne kavuşmuştur. Ve eserler bu icracıların kullandığı flüt için, ilk yazıldığı halleri değiştirilerek ve yeniden düzenlemeler yapılarak *op. 10* başlığı altında Amsterdam'da basılmıştır. *op. 10* koleksiyonunda yer alan eserler şunlardır:

La Tempesta di Mare, Op.10 no.1 RV.433 Fa majör Flüt, Yaylı çalgılar ve Sürekli Bas için Konçerto

La Notte, Op.10 no.2 RV.439 Sol minör Flüt, Yaylı çalgılar ve Sürekli Bas için Konçerto

Il Gardellino, Op.10 no.3 RV.428 Re majör Flüt, Yaylı çalgılar ve Sürekli Bas için Konçerto

Op.10 no.4 RV.435 Sol majör Flüt, Yaylı çalgılar ve Sürekli Bas için Konçerto

Op.10 no.5 RV.434 Fa majör Flüt, Yaylı çalgılar ve Sürekli Bas için Konçerto

Op.10 no.6 RV.437 Sol majör Flüt, Yaylı çalgılar ve Sürekli Bas için Konçerto

Araştırmaya konu olan *Il Gardellino* (*Saka kuşu; Goldfinch-İng.*) *Re majör Flüt konçertosu*, müzikal yapı, duyuluş ve anlatımcılık itibariyle meşhur *Mevsimler* adlı keman konçertolarını andırmaktadır. İl Gardellino flüt konçertosu ifade ve anlatım yönünden Op.10 koleksiyonunun içinde, nefesli çalgı karakteristik özellikleri açısından önemli bir yer tutmaktadır. Ancak konçertonun adı **kuşlar** ve **doğa temasından** ortaya çıkmış ve bu açıdan bakıldığında, **kuş cıvıltıları** ve **doğa yaşamını** yansıtmaktadır. Konçertonun temel fikrini oluşturan **kuş sesi taklitleri**, o

dönemde sadece Vivaldi'ye özgü bir anlatım değildir. Bu anlatım barok çalgı repertuarında oldukça geniş bir yere sahiptir.

Op. 10 koleksiyonu bir yönüyle eski çalışmaların yeni gelişen çalgı konseptine uyarlanmasıyla oluşmuştur. Bu koleksiyonun üçüncü konçertosu olan *Il Gardellino* esasında *Ryom* eser dizinine göre RV.90 numaralı Recorder (blok flüt), obua, keman, fagot ve sürekli bas için yazılan bir oda konçertosu idi. Bu şekliyle RV.428, RV.90'ın müzikal ve form yönünden revize edilmiş halidir. RV.428'in giriş kısmında kullanılan naif, akıcı arpejler RV.90'da yoktur. Her iki konçertonun ikinci bölümleri aynıdır ve üçüncü bölüm ise RV.428'de giriş ve yeniden sergi kısmında yazılmış tematik materyaller ile daha uzun bir yapıya kavuşturulmuştur. İl Gardellino konçertosunun, bu yönüyle, iki farklı uyarlamaya sahip olduğu düşünülebilir.

Bu konçerto, *çabuk-ağır-çabuk* tempo dizimi ve tümüyle Re majör olan tonal bir yapıya sahiptir. İlk bölüm Tutti bir girişle başladıktan sonra flütün kuş seslerini betimleyen notaları duyurulur. Orkestra sergiyi bitirdikten sonra flüt *a piacere* başlıklı sekiz ölçülük serbest solo kadansını sergilemektedir.

İkinci bölüm 12/8'lik ölçü birimi ile ağır ve lirik *cantabile* (şarkı söylercesine) bir duyuluşa sahip tema ve Sürekli Basın *p* (piano) nüansındaki eşliği ile tamamen flütün hakim olduğu bir yapıdadır.

Canlı bir final havasında, orkestranın tutti karakterde sunduğu kararlı bir tema ile başlayan üçüncü bölüm, flütün virtüözite pasajların aynı zamanda orkestra ile arasındaki atışmalarının ustalıkla işlendiği bir bölümdür. Antonio Vivaldi'nin bu bölümde kullandığı triller, atlamalı notalar, hızlı ve akışkan pasajlar, tekrarlı notalar, noktalı süre değerli ritimler ve tüm bunlar, saka kuşunun cıvıltılarını gerçekçi hale getiren önemli müzikal öğelerdir.

Bu konçerto Vivaldi'nin flüt için yazdığı en ünlü konçertolarından biridir. Diğer bir ünlü eseri, *Dört Mevsim* keman konçertolarında olduğu gibi, bu konçerto da barok tarzı konçerto formunda yazılmıştır. Klasik ve romantik dönem konçertolarından farklı olarak, konçertonun burada ana odak noktası solo ve tutti kısımları arasındaki zıtlıktır.

Söz konusu konçertonun birinci ve üçüncü bölümleri **ritornello** formunda yazılmıştır. *Ritornello* (İtalyanca küçük dönüş) Barok tarzı orkestra veya koro müziğinde rastlanan ve sürekli tekrarlanan pasaja verilen isimdir. Solo konçertonun birinci ve/veya sonuncu bölümü ya da bir şan ariası ritornello formunda olabilir. Bu formda açılış teması, tutti kısımlarda, bütünüyle veya bazı kısımlarıyla farklı tonalitelerde geri gelmektedir. Bu özelliği, ritornello formunu rondo formundan farklı kılmaktadır. *Rondo* formunda, ana kısım sürekli aynı tonalitelerde gelmek zorundadır.

Ritornello formu J.S. Bach, A. Vivaldi, G.P. Telemann ve G.F. Handel tarafından oda müziği eserleri, şan eserleri ve özellikle tutti-solo-tutti-solo-tutti kalıbında yazılan solo konçertolarda sıkça kullanılmıştır. Ritornello veya Tutti kısımları nakarat görevi görürken, solo epizodlar ise kısa melodik çizgiler üstünde gelişmeyi takip eder. Genellikle bölümün en sonunda ritornello, bütünüyle, ana tonalitelerde geri döner. J.S. Bach'ın *Branderburg Konçertoları* buna en iyi örnektir.

*“Opera Seria tarzında ise, ritornello, ana yapısal destek görevi görmekte ve burada başarılı bir şekilde tekrarlanmaktadır. 14. yüzyıl madrigal tarzının final kısmına da, daha önce ritornello denilmiştir; ayrıca benzer bir yöntem Giovanni Gabrielli tarafından 16. yüzyıla ait motetlerde de kullanılmıştır. Ritornello formu, sonat formunun ortaya çıkmasıyla unutulmuş, ancak 20. yüzyılda yenilenmiş bir ilgi ile yeniden bir doğum yaşamıştır.”*³¹

3.7.1 Birinci bölüm

Yukarıda da anlatıldığı üzere birinci bölüm, ritornello formunda, dört dörtlük zamanda ve Allegro temposunda yazılmıştır. Burada ritornello eserin ilk ölçüsünde başlayıp 12 ölçü boyunca devam eder ve on üçüncü ölçünün ilk vuruşunda son bulur.

³¹www.wikipedia.org (Erişim tarihi:05.05.2013)

**Örnek 3: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun 1.Bölüm
(1.-13.Ölçüler Arası), Ritornello 1A**

RV 428

Allegro
Re majör

Flöte

Klavier

T D T D

5

T S VII III VI II D T

10

D T₆ D T₆ D T₆ D

Solo Epizod 1
Solo à piacimento

13

*) Die kleinen dynamischen Zeichen des Herausgebers

13.ölçü itibariyle ilk solo epizot kısmı başlar. 8 ölçü boyunca devam eden ilk solo kısmı, , *saka kuşunu* (goldfinch ing.) taklit eden ritmik çeşitlendirmeler ve tekrarlı notalar üzerine kurulmuş olup, flüt burada bütün konçerto içinde ilk ve son kez tek

başına çalarak neredeyse kadans icra eder. Bu kadans eserin müzikal karakterini belirlemiş olur.

Örnek 4: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun 1.Bölümünde Solo Flüt'ün Saka Kuşunu Taklit Eden Ritmik Çeşitlemeleri (13.-20.Ölçüler Arası), Solo Epizot 1

Solo Epizot 1
Solo à piacimento

13

*) Die kleinen dynamischen Zeichen sind Vorschläge des Herausgebers

*) Les petits signes dynamiques constituent des suggestions de l'éditeur

*) The dynamics in small type are the editor's suggestions

18

21. ölçüde ritornello ana tonalite re majörde, kısaltılmış beş buçuk ölçülük uyarlamasında sunulmaktadır.

**Örnek 5: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun 1.Bölüm
(21.-26.Ölçüler Arası), Ritornello 1B**

The musical score for Ritornello 1B of Vivaldi's Flute Concerto in D major, measures 21-26, is presented in two systems. The first system contains measures 21-23, and the second system contains measures 24-26. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The flute part (upper staff) begins with a rest in measure 21, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The keyboard part (lower staff) provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with measures 21-23 in the first system and measures 24-26 in the second system.

26. ölçünün ikinci yarısında başlayan ikinci solo kısmı beş buçuk ölçü boyunca devam eder. Burada besteci yeniden kuş seslerini taklit eder, ancak bu sefer taklitleri hem solo flüt, hem de kemanlar arasında paylaşmaktadır.

Örnek 6: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (26.-31.Ölçüler Arası), Solo Epizot 2

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 26 to 28, and the second system covers measures 29 to 31. The flute part is written in a single staff, while the orchestra is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The flute solo is marked with *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) dynamics. The orchestral accompaniment is marked with *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) dynamics. The flute solo ends with a trill in measure 31.

Bu zamana kadar sürekli re majörde devam eden kısımlar, 32. ölçüde başlayan üçüncü solo kısmında değişir ve yedi buçuk ölçü içerisinde yukarı çıkışlı *sekvens* yöntemi kullanarak, ana tonalitenin ilgili minörü olan si minör tonalitesine geçer. Bu üçüncü solo epizotunda, flüt arpejler çalarken, orkestra eşliği içerisinde ikinci solo kısmından alınan kuş sesi taklitleri görülmektedir.

Örnek 7: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (32.-38.Ölçüler Arası), Solo Epizot 3

The musical score is presented in three systems, each containing a flute part (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The first system begins at measure 32, the second at measure 35, and the third at measure 38. The flute part is characterized by rapid sixteenth-note passages and trills, while the piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

39.ölçüde, si minör tonalitesinde geçen dördüncü solo epizot kısmında, ana ritornello kısmının tematik materyelleri flüt partisinde, kuş sesi taklitleri ise orkestra partisinde uzatılarak ve tril kullanılarak aşağı inişli sekvens şeklinde geliştirilmektedir.

Örnek 8: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (39.-47.Ölçüler Arası), Solo Epizot 4

The musical score for Antonio Vivaldi's Concerto in D major for Flute, Op. 3, No. 1, Solo Epizot 4, measures 39-47. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It features a flute part and a keyboard accompaniment. The flute part starts with a melodic line in measure 39, followed by a trill in measure 40, and continues with a descending sequence. The keyboard part provides a rhythmic and harmonic foundation with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active left hand. The section ends in measure 47 with a final cadence.

47. ölçünün ikinci yarısında ritornello kısmı nihayet tekrar gelmekte ancak bu sefer si minör tonalitesinde geçmektedir. Bu ritornello kısmı yine bütün haliyle değil, kısaltılmış haliyle sunulmaktadır.

Örnek 9: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (47.-52.Ölçüler Arası), Ritornello 1c

Bu ritornellonun ardından, 53. ölçüde bölümün en uzun solo epizot kısmı gelmektedir. Bu kısım 12 ölçü uzunluğuna sahiptir. 53. ölçüde başlayan dördüncü solo epizot kısmı, yukarı çıkışlı sekvens ile beraber hem ana ritornellonun, hem de daha önceki kuş taklitleri kullanan solo epizotların tematik malzemelerini geliştirmektedir.

Örnek 10: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (53.-64.Ölçüler Arası), Solo Epizot 5

The musical score is presented in four systems, each with a flute staff and a piano accompaniment staff. The key signature is D major (two sharps). The flute part is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent trills. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and single notes. The measures are numbered 53, 57, 60, and 62.

65. ölçüde başlayan altıncı solo epizotunu dört ölçü uzunluğuna sahip olup, orkestra partisi, bir önceki solo epizotunun flüt partisinin tekrarlı sekizlik notalarını, ters yöne doğru icra ederken, flüt bu aşağı inişli sekvens sonucunda, sekizlik arpej ve on altılık notalar icra eder ve böylece çok kısa bir süre içerisinde stratejik bir şekilde si minörden, ana tonalite re majöre modülasyon yapar.

Örnek 11: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (65.-68.Ölçüler Arası), Solo Epizot 6

Sonraki sekiz ölçü boyunca devam eden yedinci solo kısım, neredeyse klasik sonat formunun gelişme kısmının sonunda bulunan dominant pedalı (bas sesinde tutulan tek nota) üzerine kurulmuştur. Burada flüt partisi ile orkestra arasında, “birbirine cevap veren kuşlar takliti” olarak tekrarlanan triller üzerinde yoğunlaşmıştır.

Örnek 12: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (69.-76.Ölçüler Arası), Solo Epizot 7

77. ölçüde, beklenen ritornello yerine, Vivaldi'nin ustalığı sayesinde, hafifçe değiştirilmiş, üçüncü solo epizot geri gelmektedir. Bu, ritornello formunda nadiren rastlanan bir durumdur. Sekiz ölçülük bu epizot ilk versiyonun aksine, si minöre geçmez ve re majör tonalitesinde kalır.

Örnek 13: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (77.-84.Ölçüler Arası), Solo Epizot 3b

The image shows a musical score for Solo Epizot 3b, measures 77-85. The score is for Flute and Orchestra. Measures 77-80 show the flute playing a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The orchestra provides harmonic support with dynamics *p*, *f*, and *p*. Measures 81-85 show the flute playing a melodic line with dynamics *mp*. The orchestra provides harmonic support with dynamics *p* and *mp*.

85. ölçüde eserin en kısa solo epizotu başlar. Bu epizot flütte oktav sıçrayışları, orkestra partisinde ise kuş sesleri taklitleri üzerine kurulmuştur.

Sonraki beş ölçülük kısım, Vivaldi'yi, zamane diğer bestecilerden ayırıp usta konumuna koyan, o beklenmeyen anlardan biridir. Uzun zamandır beklenen ritornellonun burada başlamasını bekleyen dinleyici, büyük bir sürprizle karşılaşır. Çünkü ritornello yerine, eserin 88. ölçüsünde sunulan re minör (!) tonalitesi ile, bölümün son solo epizot kısmı gelmektedir. Tematik açıdan, öncesindeki epizodlardan farklı olmayan bu kısım, re minöre geçmesi ile büyük bir farklılık

yaratmaktadır. Ayrıca bu epizot, bütün eserde re minör tonalitesini kullanan ilk ve tek kısımdır.

Örnek 14: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (85.-87.Ölçüler Arası), Solo Epizot 8

Solo Epizot 8

85

T D6 D6 T T T

Örnek 15: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm Solo Flüt-Orkestra (88.-92.Ölçüler Arası), Solo Epizot 9

Solo Epizot 9

88

Re Minör

T D T_{6/4} D T D T T_{6/4} D T D_{2/5} S₆

92

DD D

Beklentileri bu denli uzun bir süre boyunca yerine getirmeyen besteci, 93. ölçüde nihayet, ritornelloyu ana tonalite re majörde, kısaltılmış 8 ölçülük uyarlamasında sunmaktadır. Konçertonun birinci bölümü, 100. ölçü ile bu şekilde sona erer.

Örnek 16: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 1.Bölüm (93.-100.Ölçüler Arası), Ritornello 1

3.7.2 İkinci bölüm

Konçertonun ikinci bölümü, barok dönemde sıkça kullanılan “*basit iki kısımlı form*”da yazılmıştır. Bu bölüm, on iki sekizlik zamana ve cantabile temposuna sahiptir. Yapısı, temposu, ölçü zamanı ile ve kullanılan tematik malzemesi göz önüne alındığında, bu bölümün *Siciliani* tarzında yazılmış olduğu sonucuna varmak mümkündür.

Beklentileri bu denli uzun bir süre boyunca yerine getirmeyen besteci, 93. ölçüde nihayet, ritornelloyu ana tonalite re majörde, kısaltılmış 8 ölçülük uyarlamasında sunmaktadır. Konçertonun birinci bölümü, 100. ölçü ile bu şekilde sona erer.

Örnek 17: Antonio Vivaldi'nin Re majör Flüt Konçertosu 2.Bölüm (1.-6.Ölçüler Arası)

The musical score is for the 2nd movement of Vivaldi's Concerto in D major for Flute. It is in 12/8 time and consists of a flute solo and a keyboard accompaniment. The flute part is marked 'Cantabile Solo' and 'mf (Wdhg. pp)'. The keyboard part is marked 'mf (Wdhg. pp)' and 'Re majör'. The score includes a trill (tr) in the flute part. The harmonic analysis below the score shows the following chords: T, D6, VI, D, T, DD6 5, D T, T6, S, T6 4, D, T, D, T.

Barok dönemi icra teknikleri, bu tür eserlerde, tekrar kısmında solo icracının, armoni veya melodik materyal (ya da her ikisinin kombinasyonu) üzerine doğaçlama yapmasını gerektirmiştir. Bölümün ikinci kısmı, 7 ölçü uzunluğundadır. Burada besteci, zamanında sık kullanılmayan eksilmiş akorların sekvenslenmesi aracılığıyla mi minörde başlayan bu kısmı akıntılı bir şekilde re majöre aktarır. Bu bölümün son üç ölçüsü, bas partisinde aşağı inen re majör gamı ve ardından T-T_{6/4}-D-T (Tam mükemmel kadans) kadansı ile son bulmaktadır.

Örnek 18: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 2.Bölüm (7.-13.Ölçüler Arası)

B

mf (pp) **Mi Minör** **Re Majör**

mf (pp)

II Vlleks T S D T T Vlleks7

Tam mükemmel kadans

T S DT T D6 VI T₆₄ S T₆ II₇ T T T₆₄ D T

Bu kısım da, dönemin icra teknikleri gereksinimleri yönünde doğaçlama yapılarak tekrarlanır. Bu bölümün hem form açısından, hem melodik hem de armonik açıdan basit olması, icracının doğaçlamasına mümkün olduğunca çok yer kalması için bu şekilde yazılmıştır.

3.7.3 Üçüncü bölüm

Konçertonun üçüncü ve son bölümü, barok dönemine uygun olarak, ilk bölümün de olduğu gibi ritornello formunda yazılmıştır. Ancak birinci bölümden farklı olarak, bu bölüm $\frac{3}{4}$ 'lük zamandadır. Yine Allegro temposunda ve eserin ana tonalitesi re majörde yazılmıştır. Bölümü başlatan ritornello, on beş ölçü uzunluğunda olup, icra edilecek müzikal figürlerin büyük kısmı orkestra partisinde geçmektedir. Flüt partisinde ise, ara sıra bir buçuk ölçülük figürler sunulmaktadır.

Örnek 19: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (1.-15.Ölçüler Arası), Ritornello 1

Ritornello 1
Allegro

The musical score is presented in four systems, each with a flute staff and a keyboard staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first system (measures 1-4) shows the flute entering with a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) includes trills (tr) in the flute. The third system (measures 9-12) shows the keyboard with trills and chords labeled D, D7, T6, and T. The fourth system (measures 13-16) continues the keyboard part with trills and chords labeled T, S, and D.

Bundan sonra, 16. ölçüde, Klasik dönemin enstrümantal eserlerinde sıkça kullanılan *menüet* tarzında yazılmış, 8 ölçülük birinci solo epizotu gelir. Menüet

tarzının burada görülen özellikleri; ölçünün ikinci vuruşunda uzun nota bulunması ve sekizlik notaların, ikili gruplar şeklinde bağlanmasıdır.

Örnek 20: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (16.-23.Ölçüler Arası), Solo Epizot 1

The musical score is presented in two systems. Each system includes a Flute (Fl.) part and a Piano (P.) part. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 16 to 19, and the second system covers measures 20 to 23. The Flute part features trills and slurs, while the Piano part provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

Ardından, 24. ölçüde çıkıcı sekvens üzerine kurulmuş, iki bölümden oluşan ikinci solo kısım gelir. Bu solo kısım, bölümdeki ilk modulasyona sahip olup, dinleyiciyi, üçüncü solo kısmında, eserin dominant tonalitesi olan La majöre hazırlar.

Örnek 21: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (24.-31.Ölçüler Arası), Solo Epizot 2

Solo Epizod 2

The musical score is presented in two systems. Each system contains a flute part (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is D major (two sharps). The first system begins at measure 24 and ends at measure 27. The second system begins at measure 28 and ends at measure 31. The flute part in both systems features a series of eighth notes and a trill. The piano accompaniment features a series of eighth notes and a trill. The score is written in a standard musical notation style.

Üçüncü solo kısım La Majörde, 32. ölçüde başlar. Bu solo kısım, beş ölçü boyunca aşağı inişli sekvens ve üç ölçülik *T-T-D* (tonik-tonik-dominant) fonksiyonlarından oluşur.

Örnek 22: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (32.-39.Ölçüler Arası), Solo Epizot 3

Solo Epizot 3

The image displays a musical score for a solo episode from Antonio Vivaldi's Flute Concerto in D major, 3rd movement. The score is written for flute and keyboard. The top staff is the flute part, and the bottom two staves are the keyboard part. The key signature is D major (two sharps). The tempo is indicated as 'Allegro'. The score shows measures 32 to 39. The flute part features rapid sixteenth-note passages. The keyboard part provides harmonic support with chords and moving lines.

Bölümün 40. ölçüsünde, ritornello kısmı çok kısaltılmış haliyle (dört ölçü) La majör tonalitesinde önümüze çıkmaktadır. (Örnek 23)

44.ölçüde, dördüncü solo kısım önümüze çıkar. On ölçüden oluşan bu kısım, inici sekvens üzerinde temel bulsa da, la majörde başlayıp, aynı tonalitede son bulmaktadır. (Örnek 24)

Örnek 23: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (40.-43.Ölçüler Arası), Ritornello 2

Ritornello 2

Örnek 24: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (44.-53.Ölçüler Arası), SoloEpizot 4

Solo Epizot 4

54. ölçüde ritornello yine kısaltılmış ancak bu sefer beş ölçülük haliyle yine La Majör tonalitesinde karşımıza çıkmaktadır. (Örnek 25)

59. ölçüde beşinci solo kısım başlar. Bu kısım iki frazdan oluşup, flüt partisinde arpejler üzerine kurulmuştur. Bu kısımda birinci fraz (dört ölçü) tonik fonksiyonu, ikinci fraz (beş ölçü) dominant fonksiyonu ve sonuncu ölçüsünde onun tonike çözülmesinden ibarettir. (Örnek 26)

68. ölçüde, altıncı solo kısmı başlamaktadır. Bu kısım onbir ölçü boyunca devam etmekte olup, yukarı çıkışlı sekvens üzerine kurulmuştur. (Örnek 27)

79. ölçüde yedinci solo kısmı başlar. Bu kısım dört ölçü uzunluğunda olup, dominant fonksiyonu üzerine kurulmuştur. Orkestrada beşinci solo epizotunun flüt partisini andıran arpejler geçerken, solo flüt partis trillerle meşguldür.

Örnek 25: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (54.-58.Ölçüler Arası), Ritornello 5

Örnek 26: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (59.-67.Ölçüler Arası), Solo Epizot 5

Solo Epizod 5

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 59 and the second at measure 63. The key signature is D major (two sharps). The flute part (top staff) is characterized by rapid sixteenth-note passages and trills. The keyboard accompaniment (bottom staff) features chords and moving lines in both hands, providing harmonic support for the flute solo.

Örnek 27: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (68.-78.Ölçüler Arası), Solo Epizot 6

68 Solo Epizot 6

73

73

Örnek 28: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (79.-82.Ölçüler Arası), Solo Epizot 7

83. ölçüde sekizinci solo kısmı başlar. Bu solo kısım bölümdeki diğer epizotlardan çok farklıdır: öncelikle bu kısımda, bölümde ilk kez olarak eksilmiş yedili kullanılmaktadır ki bu barok dönem için çok sıradışı bir akordur. Ayrıca bölümde ilk kez, ana tonalitenin ilgili minörü olan, si minöre modülasyon yapılır. Tematik olarak da, bu kısım çok farklıdır çünkü alışılmış onaltılık ve sekizlik notalar yerine, orkestra partisinde noktalı yarım notalar, flüt partisinde ise dörtlük notalar baş göstermeye başlamaktadır. Besteci bu şekilde tempoyu yavaşlatmadan, eseri dingin hale getirmeyi başarmıştır.

Örnek 29: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (83.-88.Ölçüler Arası), Solo Epizot 8

Bu sıradışı pasajın ardından, 89. ölçüde beş ölçülük ritornello geri gelir ancak bu sefer, bir önceki kısmın devamı olarak Si minör tonalitesinde başlasa da, son ölçüsünde onaltılık notalardan oluşan gam sayesinde bölümün ana tonalitesi re majöre geri gelmektedir.

Örnek 30: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (89.-93.Ölçüler Arası), Ritornello 6

Ardından gelen dokuzuncu solo kısmı, sekiz ölçüden ve iki bölümden oluşur. Frazlar yukarı çıkışlı sekvens üzerine kurulmuştur.

Örnek 31: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (94.-100.Ölçüler Arası), Solo Epizot 9

101. ölçüden itibaren bölümün son solo kısmı sunulur. On bir ölçü uzunluğunda olan bu solo kısım, sadece tonik fonksiyonu üzerine kurulmuştur. Ağırlıklı olarak trillerle meşgul olan flüt partisindeki mi notası üzerindeki tril, bu kısımda dominant fonksiyonuna olan tek imadır.

Örnek 32: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (101.-111.Ölçüler Arası), Solo Epizot 10

Solo Epizot 10

The image displays a musical score for a solo episode in a concerto. It is divided into two systems. The first system, labeled 'Solo Epizot 10', begins at measure 101. The flute part (top staff) features a series of rapid sixteenth-note runs and trills. The piano accompaniment (bottom staves) consists of chords and single notes. The second system begins at measure 106 and continues with similar flute patterns and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Söz konusu ‘mi’ trili ile sona eren onuncu solo kısmın ardından (112. ölçüde) nihayet ritornello eserin ana tonalitesi re majörde sunulur. Sunulan bu ritornello bütün halinde olmasa da (sadece 6 ölçü uzunluğunda) dördüncü ve beşinci ölçüsünün tekrarlanan bir şekilde T-S-D-T (tonik-supdominant-dominant-tonik) fonksiyonlarına sahip olması, son ölçünün tek bir re notasından oluşması sayesinde esere tam bir final getirmektedir.

Örnek 33: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu 3.Bölüm (112.-117.Ölçüler Arası), Ritornello 7

Ritornello 7

3.7.4 Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosunun Form ve Armoni Yönünden İncelenmesinin Nota Üzerinde Gösterimi

Ritornello Formu **Concerto III**
„Il Cardellino“

Herausgegeben von
Walter Kolneder

Antonio Vivaldi
opus X No. 3
RV 428

Ritornello 1 A

Allegro
Re majör

Flöte

Klavier

T D T D

5 T S VII III VI II D T

10 D T₆ D T₆ D T₆ D

Solo Epizod 1
Solo à piacimento

13

*) Die kleinen dynamischen Zeichen sind Vorschläge des Herausgebers *) Les petits signes dynamiques constituent des suggestions de l'éditeur *) The dynamics in small type are the editor's suggestions

© 1963 Schott Musik International, Mainz

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorized copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

37 *pp* *mf tr tr* *Si Minör mf*

III# VI III# VI III I

Solo Epizod 4

40 II I

43 VII eks.7 V

46 **Tutti Ritornello 1c** *f* *D*

I V I

50 *D T D T D* **Solo** *p*

6

54 **Solo Epizod 5**

VII III T#3 S DD D

58 **Fa# Minör**

D T T VIIb3 D6 T Ileks6 VIIeks6

Si Minör

62 **Solo Epizod 6**

T T T

Solo Epizod 6

66 **Solo Epizod 7**

D Pedal

Solo Epizod 7

70

74

77

Solo Epizod 3b

T D6 T VI#6 II VI#6 II

81

D T S VIIeks7 III VI7 II D

8

85 **Solo Epizod 8**

T D₆ D₆ T T T

88 **Solo Epizod 9**

Re Minör

T D T₆₄ D T D T T₆₄ D T D_{2/5} S₆

92 **Ritornello 1d**

Re Majör

Tutti *f*

DD D

97

p f p f

II.BÖLÜM

Basit iki bölümlü form

9

Cantabile
Solo
mf (Wdhg. *pp*)

A
mf (Wdhg. *pp*)
Re majör

T D₆ VI D T

La Majör

DD₆₅ D T T₆ S T₆₄ D T D T

B
mf (*pp*)
Mi Minör Re Majör

II Vlleks T S D T T Vlleks₇

Tam mükemmel kadans

T S DT T D₆ VI T₆₄ S T₆ II₇ T T T₆₄ D T

10

III.bölüm
Ritornello Formu

Ritornello 1
Allegro

Measures 1-4 of Ritornello 1. Treble staff: Measure 1 has a forte (f) dynamic. Measure 4 has a D chord marking.

Measures 5-8 of Ritornello 1. Treble staff: Measure 5 has a trill (tr) marking. Measure 8 has a D chord marking.

Measures 9-12 of Ritornello 1. Treble staff: Measure 9 has a trill (tr) marking. Measure 10 has a D7 chord marking. Measure 11 has a T6 chord marking. Measure 12 has a T chord marking.

Measures 13-16 of Ritornello 1. Treble staff: Measure 13 has a trill (tr) marking. Measure 14 has a T S D chord marking. Measure 15 has a Solo Epizod 1 section starting with a trill (tr) marking. Measure 16 has a T chord marking.

18

D T T

23

Solo Epizod 2

p

D T S

28

DD D

Solo Epizod 3

32

La Majör

D D6 VI D S

12

Ritornello 2

37

D T

41

D T VII6 5

46

VII6 VI6 VI D6 5 VI

51

S D T

56

D D T S D T

61

pp mf pp

66

Solo Epizod 6

mf T T6 S

71

DD6 5 D III(#3)6 VI

76

Solo Epizod 7

VIIe6 5 T T

80

Solo Epizod 8

T

14

58 **Ritornello 6**
tutti

Si Minör

Vlleks7 T T D T

90

T S D VI

Solo Epizod 9
Solo

94 *p*

p

T S DD

Solo Epizod 10

99

DD D6 T

Concerto III

15

104

109

Ritornello 7

Tutti

f

T D T

113

T S D T S D T

Schott Musik International, Mainz 40639

3.8 Sekizinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun İcra Yönünden İncelenmesi

3.8.1 Diyafram Nefesi Çalışmaları

Her çalgının eğitiminde kazanılması gereken olmazsa olmaz beceriler vardır. Bu beceriler çalgıya göre değişir, kazanılması çok uzun zaman alabilir ve aynı zamanda çok zor olabilir. Örneğin; yaylı çalgılarda yay tutuş çok önemlidir ve doğru bir şekilde yerleştirilmesi gereken temel davranışlardan biridir. Nefesli bir çalgıda güzel ve doğru ses üretimi için dikkat edilmesi gereken hususların en başında nefes gelmektedir. Çünkü nefes, çalıcının en temel malzemesidir ve onu en iyi şekilde alıp kullanmayı bilmek, çalıcının ilk görevlerinden biri olmalıdır. Yan flüt çalan bir birey için doğru ses çıkarmak ilk amaçtır ve bu, uzun ses üfleme çalışmasıyla gerçekleştirilmektedir. Göğüs nefesinin kapasite bakımından diyafram nefesine oranla daha düşük olduğu göz önüne alınırsa, doğru ses çıkarma çalışması diyafram nefesinin kullanılmasıyla çok daha kolaylaşacaktır. Çünkü birey her nefesinde biraz daha çaba sarf etmekte ve yorulmaktadır. Nefes verme işleminde de diyafram kasının yaptığı baskı, nefesin kontrollü bir şekilde verilmesini sağlamaktadır. Yan flüt eğitimine başlarken diyafram nefesinin öğrenilmesi, bu eğitim süresince edinilebilecek yanlış nefes alma gibi durumların da en baştan önüne geçilmesini sağlar.

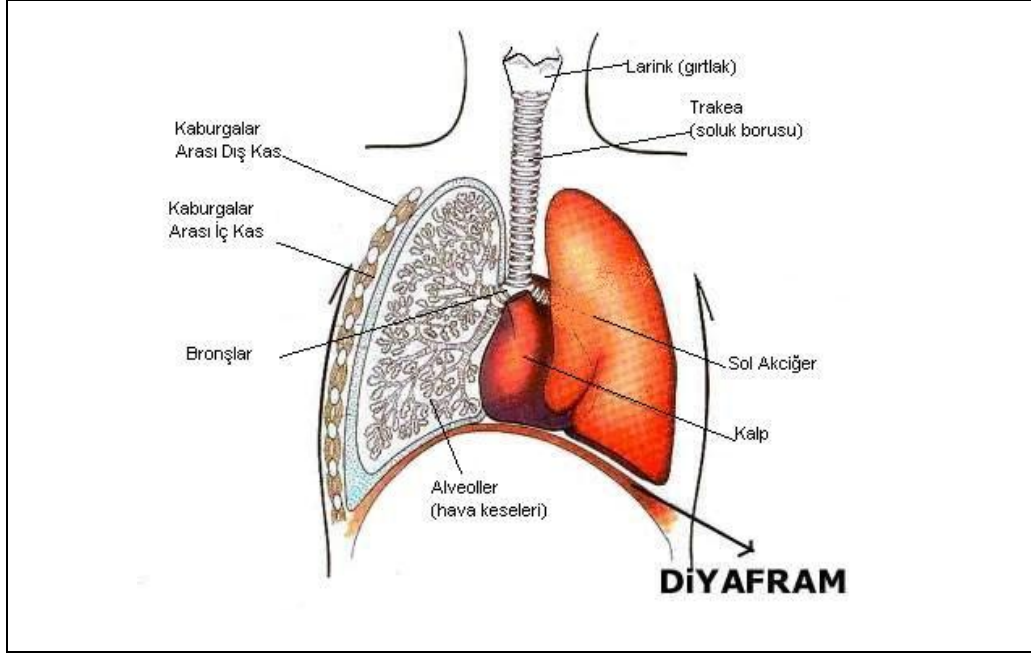
Diyafram nefesinin beceri haline gelmesini gerekli kılan başka bir husus vardır ki o da seslendirilen eserlerdeki uzun ve zor pasajlardır. Bu pasajlara girmeden önce alınan doğru bir diyafram nefesi hem müzik cümlesinin bölünmesini önleyecek, hem de kişinin hava sıkışma problemi yaşama ihtimalini ortadan kaldırıp kaygısını azaltacak ve icra ettiği eserin müzikal özelliklerine motive olmasını sağlayacaktır.

Nefesli (üfleli) enstrüman çalarken dikkat edilmesi gereken en önemli koşul, herşeyden önce doğru nefes alıp vermesini öğrenmektir. Enstrüman çalan kişi ciğerlerini kapasitesi dahilinde tamamen hava ile dolduracak şekilde nefes almalıdır.

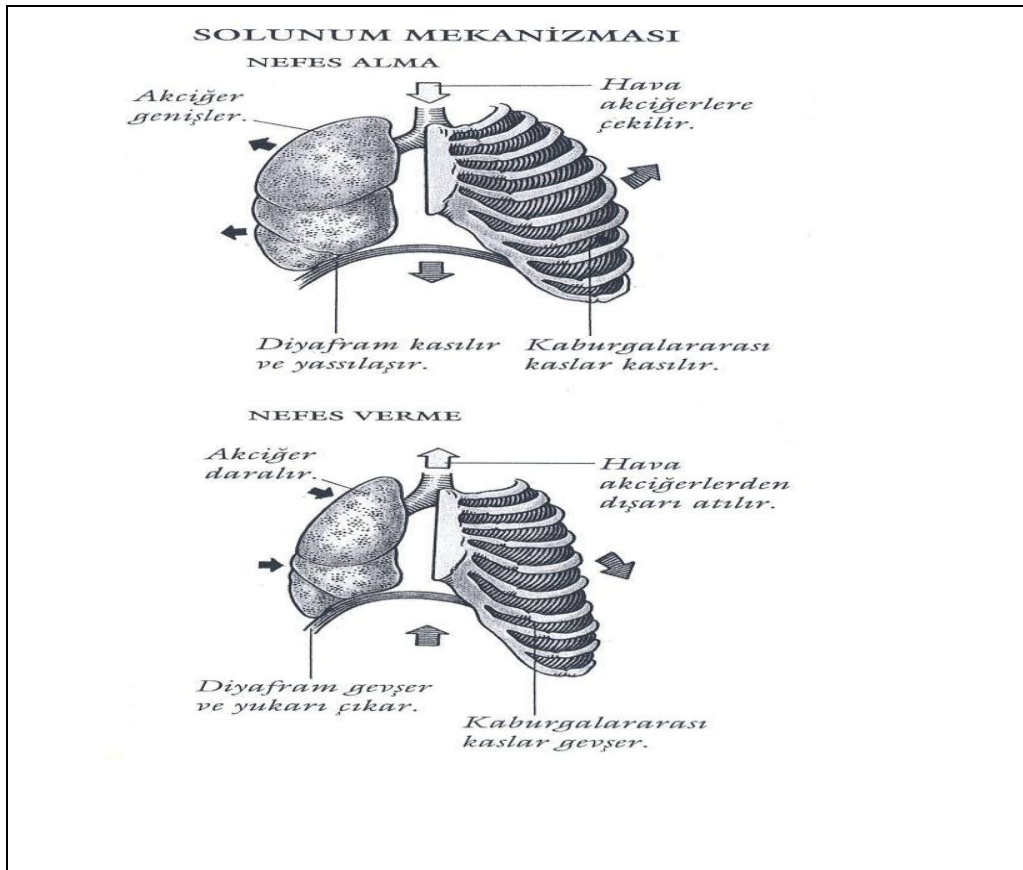
Diyafram, karın boşluğumuz ile akciğerlerimiz arasında zar görevi gören bir kastır. Bu kası kontrol ettiğimiz takdirde akciğerlerimize daha fazla hava gönderip kontrolü daha iyi sağlayabiliriz. Diyafram nefesini omuz, göğüs nefesi ile karıştırmamalıyız. Bu nefes şekline *jimnastik nefesi* de denilmektedir. Bu nefes, havanın daha çok akciğerlerin üst yarısında toplananıdır. Bu tür nefes, bilindiği gibi beden eğitimi çalışmalarında kullanılan nefestir. Havayı, kalbi sıkıştırarak şekilde ve hançeresinin pek yakınına topladığı için, yorucu ve tehlikeli bir nefes alış şeklidir. Ayrıca bu nefesle alınan hava, diğer nefes alış şekillerine göre, ciğerlere dolan havadan daha azdır. Diyaframı kullanarak aldığımız nefesi, çiçek koklar gibi, havayı ciğerlerimizin en derin köşelerine doldurmaya çalışırken, karnımızı dışarı doğru iterek elde ederiz. Nefes verirken de, karnımızı hafifçe içeri doğru çekerek, diyaframımızı çalıştırmış oluruz.

Diyafram nefesi, yatmakta olan bir insanın doğal nefes alış biçimidir. Sırt üstü yatarken, elimizi karnımızın üzerine koyarsak, bu hareketi rahatlıkla izleyebiliriz. Yatarken çok doğal olan bu nefes, ayakta iken zorlukla ve belirli bir teknikle elde edilir. Bir çiçeği koklarken, hayret ve korku anında, yatarken alınan nefes, doğal diyafram nefesidir. Diyafram nefesi alınırken omuzlar yukarı kaldırılmamalı ve göğüste gözle görülür bir hareket olmamalıdır. Diyafram nefesi, daha çok akciğerlerin alt yarısında toplanan ve ciğer uçlarına kadar inerek diyaframla ilişki kuran nefestir. Bu nefes, enstrüman için en uygun olan nefestir. Diyafram nefesinde ‘hava, diyafram ve dudak’ların güç birliği, enstrüman çalışını kolaylaştırır. Diyafram nefesi, diğer nefeslere oranla, kalbimize fazla yük olmaz. Diyafram nefesi, enstrümanımızı çalmak için gerekli olan daha geç, daha düzenli ve istenen basınçta nefes boşaltmaya çok elverişlidir. Bu nefes göğüs boşluğu rezonansını kısıtlamaz.

Resim 1: Solunum Organları



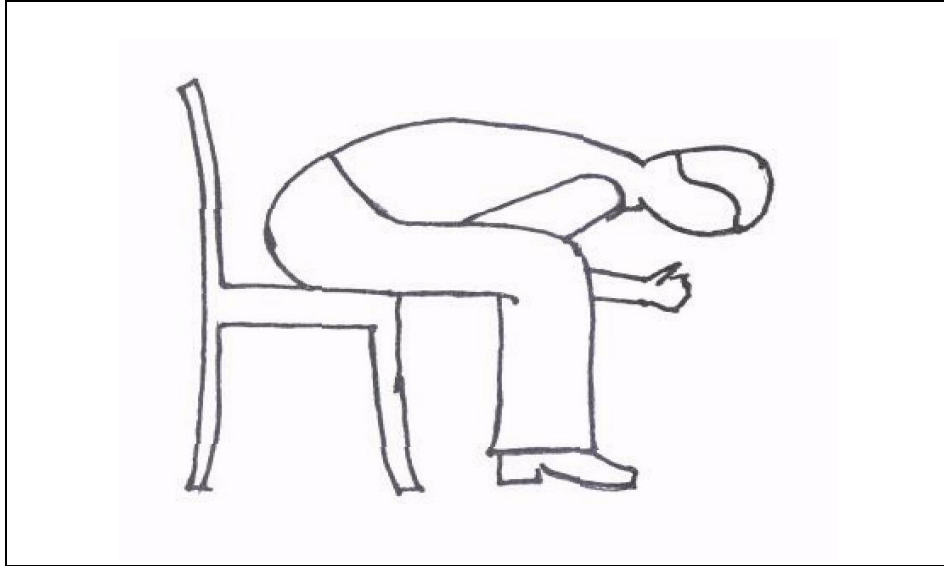
Resim 2: Solunum Mekanizması



3.8.1.1 Diyafram Çalışması-1

Bir sandalyenin üstüne, dayanmadan dik olarak oturulur. Sonra eller avuç içleri birbirine değecek şekilde kenetlenir. Kollar göğüs kafesine değecek biçimde kırılır. Dirseklerin birbirine değmesine dikkat edilir. Vücudun üst kısmı öne doğru eğilir. Kollar ve bacaklar fazla açık olmamalıdır. Bu pozisyondayken ağızdan nefes alınır. Hava akciğerlerin her yerinde hissedilmelidir. Bu çalışma en az 10 defa tekrarlanmalıdır. Çalışma uzun süreli olmamak kaydıyla sık sık tekrar edilerek, akciğerlerin tamamen hava ile dolmasına ve özellikle omuzların hiç kaldırılmamasına dikkat edilmelidir.

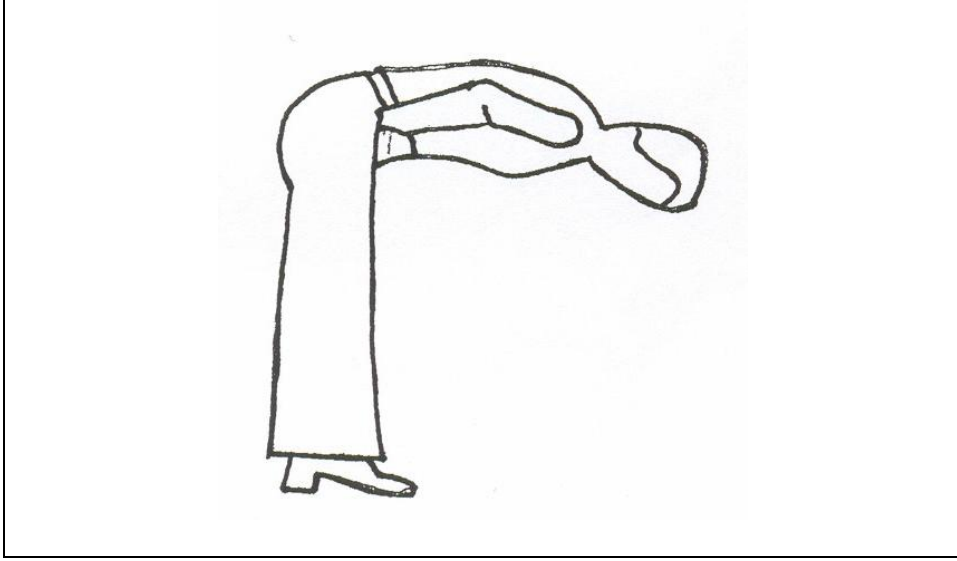
Resim 3: Diyafram Çalışması-1



3.8.1.2 Diyafram Çalışması-2

Ayakta durulur, eller kalçaların üzerine konup, başparmak sırtta kaburgaların hizasında durur. Diğer dört parmak karına doğru gerilir ve sonra vücudun belden yukarısı bacaklar arasında 90 derecelik açı yapacak şekilde eğilir. Bu pozisyondayken ağızdan nefes alınıp verilir ve daha önceki gibi akciğerler hava ile doldurulur. Parmaklarımızın arasındaki açının nefes alıp verirken genişleyip daralmasına dikkat etmeliyiz. Çalışmalar ilerledikçe karın kaslarının geliştiği hissedilecektir.

Resim 4: Diyafram Çalışması-2



3.8.1.3 Diyafram Çalışması-3

Aşağıda bir diyafram çalışması daha verilmiştir. Bu çalışmayı dil vurarak, sadece diyaframla kısa ve tempoyu aksatmadan, mümkünse de metronom ile çalışmak önemlidir. Dudakları oynatmadan, dudak kenarlarının kapalı olmasına dikkat ederek, üst seslere devam ederken *staccato*'ya dikkat ederek, tempoyu aksatmadan çalışılmaya özen gösterilmelidir. Alınan nefesin diyaframdan hızlı ve sessiz alınması, dudak pozisyonunu bozmadan yapılması çalışmanın amacına uygun olacaktır. Bu çalışmanın günde yirmi dakika yapılması ile hem diyafram çalıştırılır, hem de çabuk nefes alma gerçekleştirilebilir.

Örnek 34: Diyafram Çalışması-3



3.8.2 Ton Çalışmaları

Bir flüt icracısı için en önemli çalışma olan ton çalışması, kesinlikle ihmal edilmemeli ve titizlikle çalışılmalıdır. Bu alıştırmaların düzenli olarak yapılması çalma anında dudak pozisyonumuzu rahatlatır ve diğer çalışmalara geçilirken ısınmamızı sağlar.

*“Flüt çalmada alınan havayı rahat kullanmak için boğazın “Aa” ya da “ho” der gibi açık ve geniş olması, dudak ve boğazın üfleme sırasında kasılmaması, omuzların düşük ya da kalkık olmaması gerekmektedir. Bu durum ton geliştirme bakımından çalıcıya, nefes alıp verme tekniğini sabırlı ve sürekli çalışmalarla geliştirerek büyük faydalar sağlayacaktır.”*³²

³² Hakan Halit Turgay, *Flüt Eğitimi Açısından Nüans Problemlerinin Çözümünde Teknik Boyutun Kavranmasının Önemi*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2002, s.5

*“Her alıştırma ton üretimine yarar sağlayacak şekilde ele alınmalı ve ona göre çalışılmalıdır. Üflemeye başlamadan önce, istenilen ton zihinde tasarlanmalı ve çalarken sürekli ses kalitesi dinlenmelidir. Nefes, parmak ve artikülasyon çalışmalarında bile ton kontrolü unutulmamalıdır.”*³³

“İyi bir ton geliştirebilmek için enstrümanın her oktavında sesi iyi odaklamak gerekir. Bunun için iki temel üfleme pozisyonunun (forte ve piyano) çalışılması önemlidir. Müziği daha heyecan verici ve ifadeli kılan, değişik dinamikler, değişik renkler ve vibrato arasındaki ilişkilerin çeşitliliğidir. Forte çalarken iyi odaklanmış, armonikleri açısından zengin, doğal bir ton ile hızlı ve derin bir vibrato gereklidir.”

34

Flütten elde edilecek güçlü bir ton, dudaklarda esnekliğin sağlanması, üflenilen havanın flütün içine doğru yönlendirilmesi ve diyafram desteğinin kullanılmasıyla ortaya çıkar. Üst seslerdeki yumuşak tonları oluşturabilmek için ağız içinin daha geniş tutularak dudak esnekliği ve diyafram desteğinin sağlanması gerekmektedir. Alt çenenin hafif öne çıkarılması ve üflenilen havanın flütün ağızlığına dik ve biraz yukarıya aktarılmasıyla yumuşak tonları yakalamak daha kolay olacaktır. Çalıcının istediği tona ulaşması için flütün ağızlığına üflenilen havanın açısına dikkat etmesi ve flüte aktarılan hava akımını yapılan nefes ve diyafram çalışmalarıyla bilinçli olarak beceriye dönüştürülmesi gerekir.

*“Güçlü bir ton için küçük bir delikten hızlı bir hava akımının geçmesi gerekir. Yumuşak bir ton içinse üfleme deliği genişletilmeli ve hava akımı yavaş olmalıdır. Güçlü ve yumuşak tonları çalmaya başlarken tek bir ses üzerinde çalışmak daha yararlı olur.”*³⁵

Taffanel ton konusundaki görüşünü şu şekilde açıklamıştır: *“Bir flütçünün önceliği iyi sese ulaşmaktır. Sesin hacmi önemli değildir, esas önemli olan tonun*

³³ Çiler Akıncı, *Peter Lucas Graf Check-up Flüt Metodunun İncelenmesi*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 1996, s.3

³⁴ Hakan Halit Turgay, *a.g.e.* , s.9

³⁵ Hakan Halit Turgay, *a.g.e.* , s.8

kalitesidir. Tonun kalitesini ön plana çıkarmayan her teknik geçerliliğini yitirmiştir”.³⁶

Marcel Moyse Flüt Metodu’nun 6.sayfasındaki bu egzersiz 60 metronom hızıyla çalışmaya başlanarak periyodik olarak hızlanarak çalışılabilir. Her grup 2 kez, ilk çalıştaki hatalar düzeltilerek tekrar edilmeli, gerekirse 3. defa çalınmalıdır. Tempo, nefes yeterliliğine göre 130 - 150 metronom arasında, giderek arttırılmalıdır.

Örnek 35: Ton Çalışması (Marcel Moyse Flüt Metodu s.6)



³⁶ Ceren Hepyücel, 19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekolü ve Marcel Moyse “un Dünya Flüt Sanatına Etkileri, (Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İzmir 2009, s.8

3.8.3 Vibrato Çalışmaları

*“Latince kökenli İtalyanca bir kelime olan **Vibrato**, genel anlamıyla ifade edersek ‘sesin titreşimi’ demektir. Bu titreşim, farklı çalgılarda değişik şekillerde elde edilir. Yaylı sazlarda, yayın üzerinde sol elin hareketi ile elde edilen vibrato, üflemeli çalgılarda ve seste daha çok gırtlak veya diyafram ile elde edilir.”³⁷*

Vibrato 16. yüzyıldan itibaren uzun sesleri süslemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Ünlü flüt virtüözü Quantz flütte üç değişik yoldan vibrato yapılabileceğini ileri sürmüştür:

- 1.Hava basıncını diyafram yardımıyla güçlendirip, azaltma yoluyla,
- 2.Açık olan perdeleri parmaklarla kapayıp açarak sesin incelik kalınlaşmasıyla,
- 3.Gırtlaktan sesi değiştirerek “Hi” hecesi kullanımıyla.

Günümüzde en iyi ve doğal olan vibrato diyafram vibratosudur. Diyafram, nefesi kontrol eden kaslardan biridir ve vibratoyu kontrol ederken de aynı şekilde çalışır. Diyafram vibratosu, abdominal kasların ve diyaframın birbirlerini eşit ölçüde itmesinden meydana gelir. Bu durumda hava akciğerlerden itilirken, hava yolunda çok hafif bir titreşime sebep olur. Flütçülerin vazgeçilmez favorisi olsa da, gerçekte çok geniş ve yavaş olma eğilimindedir. Vibrato, en sık solo çalışmalarda kullanılmalıdır. Vibratonun hızı müziğin hızıyla koordineli olmalıdır: allegrolarda daha hızlı, adagiolarda daha yavaş. Fakat kısa notalar vibratosuz olmalıdır.

Ancak vibrato çalarken dikkat edilmesi gereken noktalar vardır:

Vibrato, flütçünün müziğin ihtiyacı olan ifadeyi hissetmesiyle kendiliğinden gelişir ve tamamen çalıcının vücudunun içinde gerçekleşen bir olgudur. Vibratoyu doğal bir şekilde elde etmeden, erken kullanmaya başlamak ton gelişimini geciktirecek, nefes kontrolünü ve entonasyonu olumsuz yönde etkileyecektir.

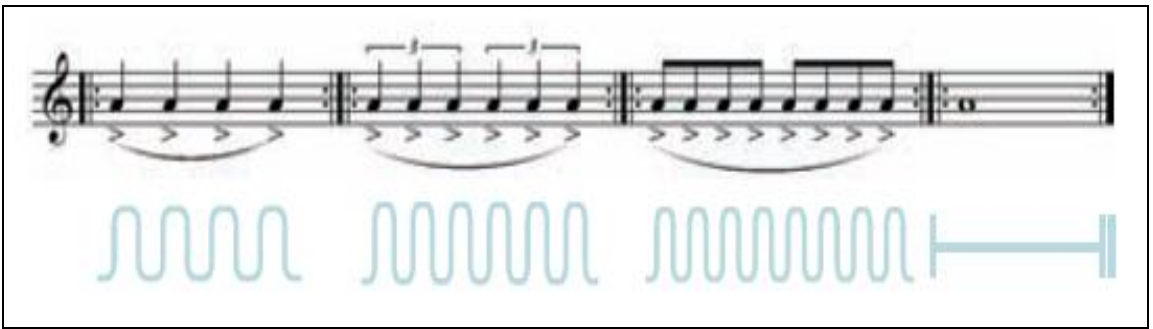
Genellikle uzun notalarda vibrato yapmak uygundur. Kontrolsüz bir biçimde

³⁷ <http://www.flutler.com/yan-flutte-vibratonun-olusumu.html> (Erişim tarihi: 05.05.2013)

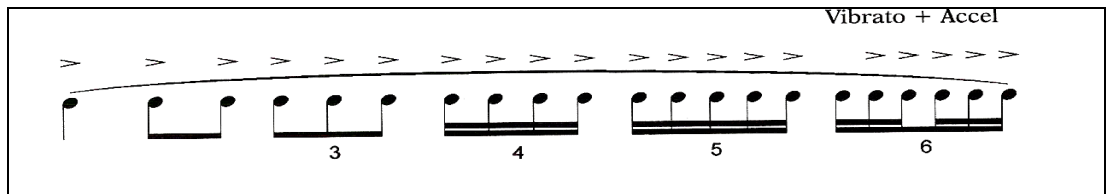
çalmaktansa vibratosuz çalmak daha iyidir. Vibratoyu kullanmaya başlamak için belirli bir ton kalitesinin elde edilmiş olması gerekir. Eğer bir kişinin vibratolu çalmakla ilgili bir şüphesi varsa kullanmaması daha uygundur.

Aşağıdaki iki alıştırma tek ses üzerinde kalın do sesinden başlayarak ikinci oktav do sesine kadar, 40-60 metronom temposuyla dikkatli bir şekilde çalışılmalıdır. Çalışmanın temposu 100 metronoma kadar çıkartılabilir. Çalışma esnasında yukarıda belirtilen hususlar göz önünde bulundurulmalıdır.

Örnek 36: “Vibrato Çalışması-1”³⁸



Örnek 37: “Vibrato Çalışması-2”³⁹



Aşağıdaki çalışmalar, nota grupları iki defa çalınmalıdır. İlk notanın sonlarına doğru yakalanan ses rengi, ardından gelen notaya yansıtılmaya çalışılmalıdır. Vibrato, ikinci notaya geçerken kesintiye uğramadan yapılmalıdır.

³⁸ Nilgün Ergüder, Nurten Özdemir, Murat Arman Yılmaz, *Flüt Ders Kitabı*, MEB Yayınları, İkinci basım, Ankara-2012, s.76

³⁹ Çisem Önver, *Georg Phillippe Telemann' ın Flüt ve Orkestra İçin A Moll Süiti'nin Form ve İcra Açısından İncelenmesi*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009, s.100

Örnek 38: Vibrato Çalışması (Tuna Çakmaklı Flüt Metodu, s. 56-57)

3.8.4 Gam Çalışmaları

Gam çalışmaları, çalgısal teknik beceriyi geliştirir, müzikal ifadeyi arttırır ve parmak esnekliği kazandırır. Dizi dağarcığı içeren alıştırımlar, aşama aşama hızlandırılarak çalgı tekniği geliştirilir. Tavsiye edilen çalışmalarda entonasyon ve ses kalitesi önem arz etmektedir. Bu çalışmalar ilk olarak bakarak daha sonra ezberden çalınmalıdır. Gam çalışmaları yapmak, çalıcıya aşama aşama teknik beceri kazandırır ve hızlı bir ilerleme sağlar.

Aşağıda, eserdeki gam çalışmaları gerektiren ölçüler, nota karmaşası yaratmamak adına ölçü numarası ve gam adlarıyla birlikte bir tablo şeklinde verilmiştir. (Ölçü numaralarından yararlanılarak eserin notasından takip edilebilir.)

Tablo 1: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosunun Birinci ve Üçüncü Bölümlerindeki Re Majör, La Majör ve Si Minör Gamları İçeren Ölçüler

I.BÖLÜM

ÖLÇÜ	9.-10.-11.-12.-18.-19.-25.-29.-30.-42.-43.-44.-45.-52.-96.-97.-98.-99.	
TON	Re Majör	

III. BÖLÜM

ÖLÇÜ	26.-30.-32.-33.-34.-35.-36.-38.-40.-45.-45.-47.-49.-51.	
TON	La Majör	

ÖLÇÜ	53.-54.-69.-71.-73.-75.-83.	85.-87.
TON	Re Majör	Si Minör

Bu gösterilen egzersizler, sözü geçen gamların nasıl çalışılması gerektiğine örnek teşkil etmek amacıyla konmuştur. Bu gamlar egzersizlerde gösterilen şekilde çalışılabilir.

Örnek 39: Gam Çalışması (M.A. Reichert Flüt İçin Yedi Günlük Egzersizler Kitabı, op.5 No.1)

Re Majör



Si Minör



La Majör



Örnek 40: Gam Çalışması (V.Bantai-G.Kovacs Flüt Metodu)

Re Majör



Si Minör



La Majör



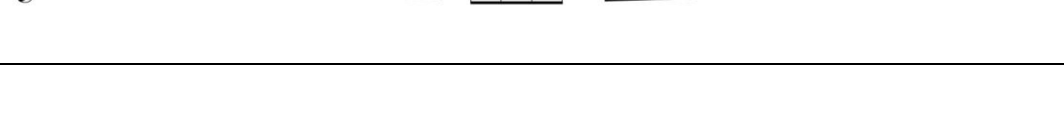
Si Minör



La Majör



Si Minör



Örnek 41: Gam Çalışması (Taffanel & Gaubert Flüt Metodu No.4)

Re Majör



Si Minör



La Majör



3.8.5 Dil Çalışmaları

Eserde sıklıkla keskin ve hızlı dil vuruşları gereken bölümler bulunmaktadır. Barok dönem özelliği gereği, abartı ve süslü sanat, bu pasajlarda fazlası ile yer almıştır. Artikülasyon çeşitlerinden olan dilli çalma, üflemeli çalgıların temel öğelerindendir. Özellikle karakteristik bölümlerde hızlı ve keskin geçişli dilli çalış, icranın gereğini oluşturur. Dil, çalınan notaların başlangıç ve bitişlerinde belirleyici rol oynar. Dilli çalış, dilimizi üst dişlerin arkasına dokundurup çekmek suretiyle oluşur. Çok basit bir örnekle dil, kapama sübabı görevi yaparak nefesin kontrol altına alınmasını ve havanın akışını daha düzenli hale getirerek, etkili kısa ve küçük hareketleri sayesinde çalmayı kolaylaştırıp icrada ifade gücü zenginliğini artırır.

Dil çalışmaları tek dil, çift dil ve üç dil olarak üçe ayrılrsa da biz bu eserde tek dil ve çift dil tekniklerini kullanacağız. Her iki dil çalışmalarında da çalışmalar orta hızda başlanmalı, havanın akışına dikkat edilerek, dil vuruşlarına netlik ve canlılık kazandırılmalıdır. Tek dil çalışmalarında nota her zaman dil vuruşuyla başlamalı, dil ağız içerisinde ileride olmalı, açık, gür ve temiz bir ses amaçlanarak notalar tekrar dille durdurulmamalıdır. Tek dil çalışmaları hızlandırıldığı zaman, diyafram her nota için hareket etmese de tonu desteklemeye devam edecektir. Çift dil çalışmalarına tek dil çalışmalarının iyi bir halde olmasından sonra başlanmalıdır. Çift dil çalışmalarında, netlik kazanıldıktan sonra karakteristik ve müzikal yorumlamaya dikkat edilmelidir.

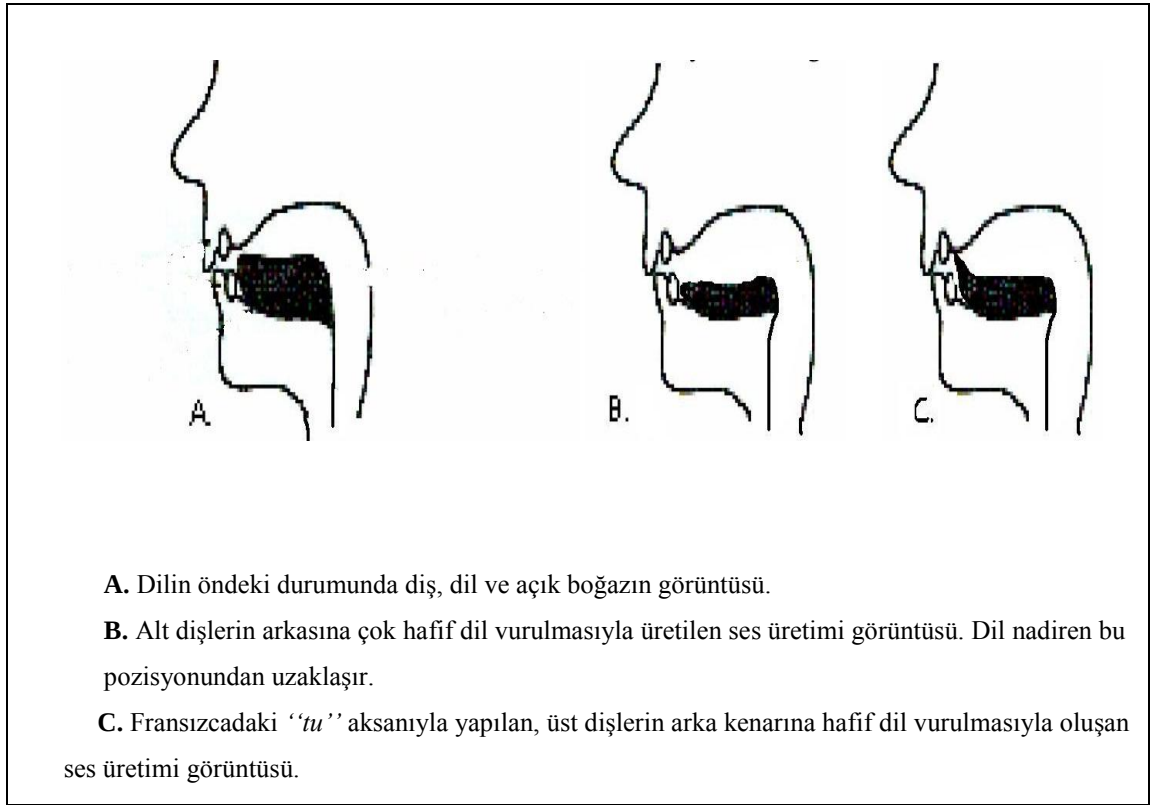
3.8.5.1. Tek Dil Tekniği

Tek dil tekniğinde, iki nota dilin bir hareketiyle birbirinden ayrılır. Bu dil hareketi pek çok değişik biçimlerde gerekli görülen durumlarda uygulanabilir. Tek dil hareketinde her ton özellikle çalışılmalıdır. Dil ucu “*tu-tü, du-dü*” hecesi söylerken gırtlaktan itilir, hafif vurulur ve çabuk bir şekilde geri çekilir. Tek dil hareketi sadece yavaş pasajlarda uygulanır.

Tek dil vuruşunu uygularken ağız içinde “*tu-tü, du-dü, te-ta,*” gibi heceler söylenerek, dilin uç kısmı kullanılmalıdır. Tek dil tekniği kullanılırken dilin dışarı

çıkmasına dikkat edilmeli ve üst dişlerin bittiği noktaya doğru dil vuruşu yapılmalıdır. Bu teknikte diyafram desteği unutulmamalıdır. Dil vuruşu ağır ve yavaş değil aksine atik ve çevik olmalıdır.

Resim 5: “Flütte Doğru Dil Pozisyonu”



“Dil ağzın ön kısmına ne kadar yakınsa artikülasyon da o kadar yumuşak ve çevik olur. Dil, ağzın tek hareket etmesi gereken kısmıdır”⁴⁰. “Bütün dil çalışmalarında asla alt dudak oynamamalıdır. Dudaklar açılıp kapanmamalı, dudak pozisyonunuz düzgün, dudak kenarları kapalı olmalıdır. Tek dil çalışmasını orta hızlıdaki tempolarda rahatça kullanmak mümkündür. Boyun kasları ve gırtlığın kesinlikle kasılmaması gerekir. Bu hızlı tempoda çalmanızı engelleyecektir.”⁴¹

⁴⁰ Nancy Toff, *The Flute Book*, Oxford University Press, New York, 1996, s.23

⁴¹ Gülşen Tatu, *Flüt Metodu*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.52

Örnek 42: Tek Dil Çalışması, (Taffanel & Gaubert Flüt Metodu s.14-15)

3.8.5.2 Çift Dil Tekniği

“Hızlı pasajlarda tek dil tekniğinin yetersiz kalmasıyla çift dil tekniğine gerek duyulur. Çift dil tekniği öğretiminde “tu-ku, tü-kü, du-gu, dü-gü, te-ke” hecelerinin kullanılması gerekir. Bu telaffuzun zorluğu iki dil hareketinin eşit olmasından kaynaklanmaktadır. Dil vuruşlarının dilin en uç kısmıyla yapılmasıyla hızımızı arttırmamız kolaylaşacaktır. Bu çalışmada ikinci hecenin boş bir ses gibi duyulmaması için ikinci notaya daha kuvvetli bir vurgu yapılması ve çalışmalarda temponun yavaş yavaş artırılarak tekniğin pekiştirilmesi amaçlanmalıdır.”⁴²

⁴² Emre Üstün, *Flüt Eğitiminde Temel Beceriler ve Dil Teknikleri*, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1337596444.pdf>, (Erişim tarihi: 05.05.2013)

“Çalıcı bu telaffuzun uygulamasını ton ve telaffuzda aynı niteliği elde edene kadar, bu iki dil hareketinin eşitliğini sürekli aklında tutarak yapmalıdır. Çift dilin genellikle çok hızlı nota artışında kullanılması gerekiyorsa da, başlangıçta yavaş uygulanması daha yararlı olacaktır. Böylelikle çalıcı kuvveti ve açıklığı ikinci notaya verir. Ayrıca dilde büyük bir kolaylık elde eder ve tek dil ile çift dilde uygun olan parçaları kolaylıkla çalabilir. Unutulmamalıdır ki bu telaffuz hızlı yapıldığında dinleyenlere tek dil izlenimi vermelidir”.⁴³

Aşağıda Gülşen Tatu Flüt Metodu, s.38’de yer alan çift dil tekniği çalışmasına yer verilmiştir. Bu çalışma *te-ke(tu-ku)*, *tü-kü(dı-gı)*, *de-ge(di-gi)*, *dü-gü*, heceleri ile her ses üzerinde 60 metronom hızıyla başlayarak çalışılmalıdır. Tempo daha sonra arttırılabilir.

Örnek 43: Çift Dil Tekniği Çalışması, (Gülşen Tatu Flüt Metodu s.38)

The image displays five staves of musical notation for a double reed technique exercise. The exercises are numbered 1 through 5. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written on a five-line staff. Below each staff, there are syllables and articulation marks. The syllables are: te-ke-te, tü-kü-tü, de-ge-de, dü-gü-dü. The articulation marks are 'd' and 'g'. The exercises are designed to be played at a tempo of 60 metronom, starting with a slow tempo and increasing as the tempo is raised.

⁴³ Paul Taffanel & Philippe Gaubert, *Methode Complete De La Flute*, Alphonse Leduc, Paris, 1923, s.23

Aşağıda Marcel Moyse'un op.11 Flüt Metodu sayfa 12'de de yer alan ve çift dil tekniği için önerdiği Niccolo Paganini'nin Moto Perpetuo adlı parçasına yer verilmiştir.

Örnek 44: Çift Dil Tekniği, (Moto Perpetuo op.11, Niccolo Paganini)

The musical score for Niccolo Paganini's *Moto Perpetuo*, Op. 11, No. 1, is presented in a single system. The tempo is marked *Allegro vivace* with a quarter note equal to 144 beats per minute. The articulation is *staccato*, and the initial mood is *dolce*. The score is written for flute and consists of 44 measures. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) at measures 11 and 44, and *f* (forte) at measure 14. The piece concludes with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2').

3.8.6 Tril Çalışmaları

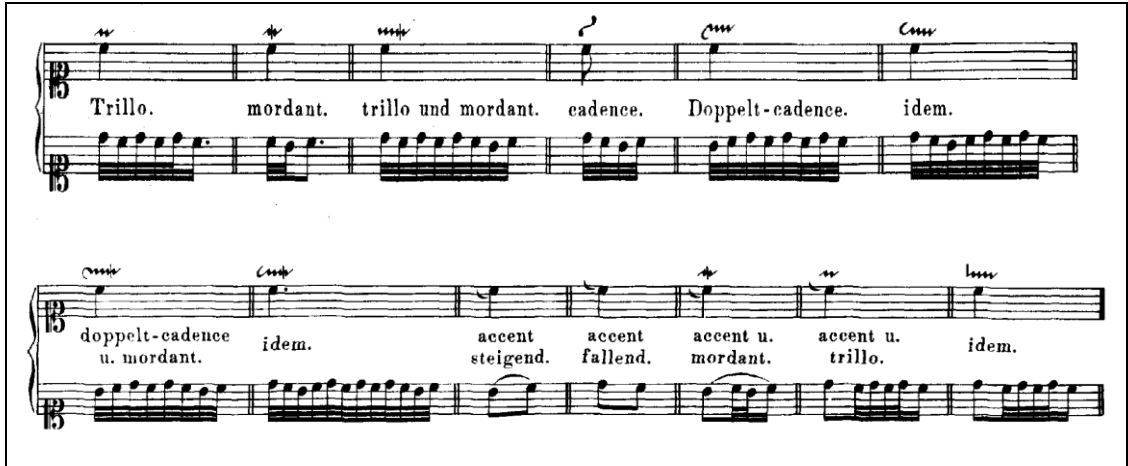
“Müzik yazısında kullanılan tril benzeri süsleme notaları ve sembolleri, müziğe renk, zarafet katan, ifadesini güçlendiren unsurlar olmuşlardır. Bu notalar, müziğin normal akışını engellemeksizin eseri bir nakış gibi süslerler. Süslemelerin sembollerle ifade ediliş şekilleri, müziğin evrimine paralel olarak yüzyıllar boyunca değişime uğramıştır. Geçmiş dönemlerde kullanılan bazı süsleme sembolleri zamanla unutulmuş, bazılarının ise müzik yazısındaki gösterimleri değişmiştir. Örneğin; barok dönemi trilinin icrası ile, günümüz müzik yazısında kullanılan trilin icrası birbirinden farklıdır. Bu yüzden müzik yazısında süslemeler konusu, eserin yazıldığı dönemin yapısına uygun icra edilebilmesi bakımından, icracıların korkulu rüyası olarak nitelendirilmiştir. Müzik yazısında süslemelerin sembollerle ifade edilişi, günümüze ulaşan yazılı kaynaklara göre ilk olarak barok dönemi ile başlamıştır.”⁴⁴

17. yüzyıla gelinceye kadar, besteciler eserlerinde süslemeleri icracıların teknik beceri ve kapasitelerine bırakmışlardır. İrcacılar müzik eserlerinde süslemeleri genellikle içlerinden geldiği gibi (doğaçlama) yapmışlardır. Başka bir deyişle süslemeler, icracı tarafından hemen oracıkta uydurulan, irticalen çalınan uygulamalar şeklindeydi. 17. yüzyılın başlarında, müzik yazısında süslemelerin işaretlerle gösterimine ilişkin ilk belirtiler Fransız barok müziği eserlerinde görülmüştür. Ancak bunlar nadir olmuş ve daha çok doğaçlama kadanslar, icra edenin beceri ve tekniğini gösteren küçük parçalar, hızlı, sürekli onaltılık ve sekizlik pasajlar şeklinde olmuştur. Yine aynı yıllarda, uzun bir vokal müzik geleneği olan İtalyan müziğinde ilk kadans çalışmaları görüldü. Kadans daha sonra özellikle klavye ve bütün enstrümantel müziklerde önemli bir hale geldi. Almanya’da ise Reinken ve Murschhauser adlı müzisyenler müzik yazılarında ilk kez esas nota üzerinde başlayan trilleri kullandılar. Bu süreçlerin sonucunda, 17. yüzyılın başlarında besteciler eserlerinde, icracılardan hangi süslemeleri istediklerini çoğunlukla işaretlerle göstermeye başlamışlardır.

⁴⁴ Sadık Özçelik, *Batı Müziğinde Süslemeler*, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 22, Sayı 3, 2002, s.77-91

Barok dönemi müziğinde süslemeler, basitçe, icracının yeteneği ve yetkisi dahilinde müziği ifadesinin doğal bir şekli olarak kabul edilmiştir. O dönem bestecileri başta mimarî olmak üzere diğer alanlardaki ihtişamı, zenginliği ve şatafatı eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır. Böyle bir ortamda ses ya da çalgı müziğinin (özellikle klavyeli çalgı müziği) sade, süslemesiz olması düşünülemezdi. Dönemin sanat ortamının gereği olarak besteciler de eserlerinde kendilerine özgü süsleme sembolleri icat edip, bunları kullanmışlardır. O tarihlerden günümüze kadar ulaşan ilk kaynak, Wilhelm Friedemann Bach'ın (1710-1784) “*Klavierbüchlein*” adlı eserinde yayınladığı, babası John Sebastian Bach’a ait süslemeler tablosudur.

Örnek 45: Wilhelm Friedemann Bach'ın “Klavierbüchlein” adlı eserinden “süslemeler tablosu”



Aşağıdaki diğer tablo ise, yine aynı dönemde yaşayan besteci Henry D'Anglebert'in “*Pièces de Clavecin*” (1689) adlı eserinde bulunan, o dönemlerdeki süsleme sembolleriyle ilgili tablodur.

Örnek 46: “Henry D’Anglebert’in “süslemeler tablosu”

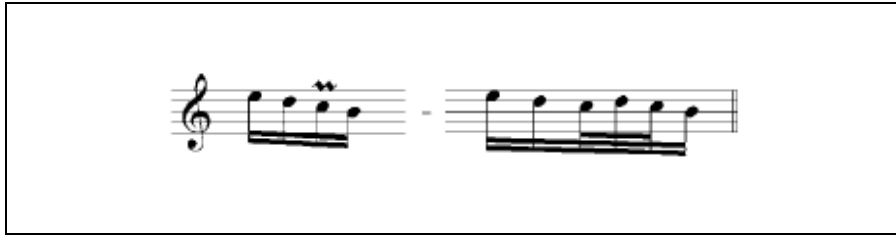
Barok müziğinde triller birkaç değişik sembolle karşımıza çıkar. Vuruşla birlikte, üst komşu notadan başlarlar. Süsleyici notalar grubunun sayısı, notanın değerine ve parçanın temposuna v.b. bağlıdır. Barok müziğinde kısa ve uzun olmak üzere iki şekli vardır.

Örnek 47: Barok Müzikte Kısa Trilin Çalınması

• Kısa Tril

Görüldüğü gibi bu süslemelerin uygulanışı üst komşu notadan başlamaktadır. Ancak ezginin yukarıdan adım hareketi ile geldiği durumlarda, tril bu kez esas nota üzerinde başlayan üçleme şeklinde bir yapıya dönüşmüştür. Barok müziğinde kısa tril, 19.yüzyılın sonlarında üst mordan (mordent) ya da çevrilmiş mordan (mordent) olarak adlandırılan süsleme ile aynı şekilde icra edilmiştir.

Örnek 48: Kısa trilin mordan (mordent) gibi icrası



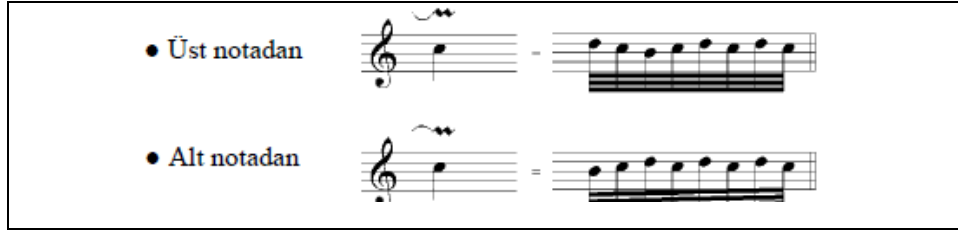
Uzun Tril, kısa trilin sembolüne bir ya da iki kıvrım eklenmesi ile elde edilir. Notanın süresi boyunca tril uzamaktadır.

Örnek 49: Barok Müzikte Kısa Trilin Çalınması



Uzun trilin alt notadan mı, yoksa üst notadan mı başlayacağını belirtmek için aşağıdaki semboller kullanılmıştır. Günümüz nota yazısında artık kullanılmayan bu tril sembolleri aşağıdaki şekilde icra edilmiştir.

Örnek 50: Günümüzde kullanılmayan tril sembolü çeşitleri



“Kısaca, barok müziği süslemeleri hakkında aşağıdaki genel kuralları bilmek yararlı olacaktır:

- Nota grubunun ilk notası vuruşla birlikte başlar,
- Barok süslemeleri diatoniktir, sadece tonun gerektirdiği sesler kullanılır,
- Süsleme işaretinin altındaki nota ne kadar uzunsa, süslemede o ölçüde zenginleşir,
- Süslemeler, eserin ritmik yapısını bozmayacak şekilde icra edilmelidir.”⁴⁵

Aşağıda tril çalışmaları gerektiren ölçüler, nota karmaşası yaratmamak adına ölçü numarası ve tril adıyla birlikte bir tablo şeklinde verilmiştir. (Ölçü numaralarından yararlanılarak ekte sunulan eserin notasından takip edilebilir.)

Tablo 2: Antonio Vivaldi’nin Re Majör Flüt Konçertosunda Tril Bulunan Ölçüleri

I.BÖLÜM

ÖLÇÜ	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	11.	12.	17.-18.	19.-20.
TRİL ADI	Re	La	Re	La	Re	Do#	Si	La	La	La-Re	Re

ÖLÇÜ

21.	22.	23.	24.	31.	58.	64.	69.	70.	
TRİL ADI	Re	La	Re	La	Re	Fa#	Si	La	Do#
ÖLÇÜ	71.	72.	73.	75.-76	89.-90.	95.	98.-99		
TRİL ADI	Mi	La	Mi	La	Fa	Mi	La		

II. BÖLÜM

ÖLÇÜ	3.
ARPEJ	Sol

III. BÖLÜM

ÖLÇÜ	5.	9.	12.-14.	14.	16.-17.	19.	20.-21.	23.	27.	31.
ARPEJ	La	Sol	La	La	Fa#	Do#	Fa#	Do#	Si	Do#

ÖLÇÜ

39.	67.	79.	80.	81.	82.	88.	104.	106.	107.	108.	111.	
ARPEJ	Si	Do#	Do#	La	Mi	Do#	Do#	Mi	Re	Fa#	La	Mi

⁴⁵ Sadık Özçelik, *a.g.m.*, s.77-91

Örnek 51: Tril Çalışması, (Emil Prill Etüd No.12)

The musical score for 'Tril Çalışması' (Emil Prill Etüd No.12) is presented in a single system with eight staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes measure numbers 10, 18, 26, 33, 39, 43, and 52. A tempo change to 'Piu mosso' is indicated at measure 18, and 'Tempo I' is indicated at measure 43. The piece concludes with a double bar line at measure 52.

3.8.7 Arpej Çalışmaları

“Bir dizinin akorlarını oluşturan notaların birbiri ardına tek tek çalınmasına “**Arpej**” denir.”⁴⁶ Flütte arpejler rahatlıkla çalınabilir. Arpej, flüt müziğinde özellikle Barok dönemde sıkça kullanılır.

Aşağıda arpej çalışmaları gerektiren ölçüler, nota karmaşası yaratmamak adına ölçü numarası ve arpej adıyla birlikte bir tablo şeklinde verilmiştir. (Ölçü numaralarından yararlanılarak eserin notasından takip edilebilir.)

Tablo 3: Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosunda Bulunan Arpejli Bölümleri Gösteren Tablo

I.BÖLÜM													
ÖLÇÜ	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	21.	22.	23.	24.	32.	33.
ARPEJ	D	A	D	A	D	F#m	Em	D	A	D	A	D-A	D-A

ÖLÇÜ	34	35.	36.	37.	38.	68.	77.	78.	79.	80	81.
ARPEJ	Em	B-Em	B	F#-Bm	F#-Bm	A	D-A	B	Em-B	Em	A-D

ÖLÇÜ	82.	83.	84.	85.	86.
ARPEJ	G-A7	A-Bm	Em-A	A	D

III. BÖLÜM									
ÖLÇÜ	41.	59.	60.	61.	62.	63.	64.	65.	66.
ARPEJ	A	A	A	A	A	E	E	E	E

⁴⁶ Murat Özden Uluç, *Müzik Sözlüğü*, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006, s.176

Örnek 52: Temel Arpej Çalışmaları

Re Majör



La Majör



Sol Majör



Örnek 52'nin devamı: Temel Arpej Çalışmaları

Mi Majör



Si Majör



Mi Minör



Aşağıdaki alıştırma Trevor Wye'in *Practice Book for the Flute* adlı kitabından alınmıştır. Yazar bu alıştırmaı *İfadeli Arpej Çalışmaları* olarak adlandırmaktadır. Arpejler çalınırken *cantabile* (şarkı söyler gibi) düşünölmelidir. İkinci notaların sonu kısa tutulmamalıdır. Alıştırmaıya *pp* (çok hafif) başlanıp *f* (kuvvetli) çıkılmalı, tekrar *diminuendo* (sönerek) yapılıp *p* ile bitirilmelidir.

Örnek 53: Arpej Çalışması, (A Trevor Wye Practice Book for the Flute)

The image displays a musical score for a flute arpeggio exercise, consisting of six staves. Each staff is labeled with a key signature and a starting measure number. The exercises are as follows:

- Re Majör** (D Major): Starts at measure 1, key signature of two sharps (F# and C#).
- La Majör** (A Major): Starts at measure 6, key signature of three sharps (F#, C#, and G#).
- Sol Majör** (G Major): Starts at measure 11, key signature of one sharp (F#).
- Mi Majör** (E Major): Starts at measure 16, key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#).
- Si Majör** (B Major): Starts at measure 21, key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, and A#).
- Mi Minör** (E Minor): Starts at measure 26, key signature of one sharp (F#).

Each staff contains a single melodic line of eighth notes, with a slur over the entire phrase. The exercises are designed to be played with a *cantabile* (如歌的) style, starting *pp* (pianissimo) and ending *p* (piano).

BÖLÜM IV

SONUÇ ve ÖNERİLER

Antonio Vivaldi kendi dönemindeki bestecilere göre daha yenilikçi bir stile sahiptir. Bu konçertosunun icrasında da çalgı müziği içinde belirlediği standartlar içinde orkestral yapıda hem de çalıcılar arasında ve hem de nüans ve hız dinamiklerini etkileyen karşıtlıklar kullanarak, geniş bir biçimde yeniliklerini sergilemiştir. Ayrıca bu eser, müzikal yapı, duyuluş, ve anlatımcılık öğelerine vurgu yapmış, kuşlar ve doğa temasından yola çıkarak, programlı müziğe örnek olmuştur. Bu araştırmada, Antonio Vivaldi'nin bu konçertosunun icrasında kolaylık sağlayacak görseller, örnekler, egzersiz ve etütlere yer verilmiştir. Bu örneklerin yanı sıra katkıda bulunabilecek, tavsiye edilmiş birçok etüt bulunmaktadır

Antonio Vivaldi'nin bu konçertosunun icrasının daha kolay olması için birçok farklı yöntem gerekir. İlk olarak eser, armoni ve form yönünden incelenmeli, gerekli notlar alınmalıdır. İcraya başlamadan önce önerilen diyafram çalışmaları yapılarak bedensel olarak hazır olunmalıdır. Daha sonra uzun ses ve ton çalışmaları nüans dinamikleri değiştirilerek yapılmalıdır. Bu çalışmaları yaparken entonasyon kontrol altında tutulmalıdır. Çalgısal teknik beceriyi geliştiren gamlar aynı zamanda müzikal ifadeyi arttırır, parmak esnekliği kazandır. Özellikle eser içinde gam içeren pasajlara yönelik hem de eserin tonuna yönelik gamlar ve gam çalışmaları değişik varyasyonlarla çalışılmalıdır. Eserde sıklıkla bulunan keskin ve hızlı dil gerektiren pasajlar için, tek dil ve çift dil tekniğini geliştirici önerilen etüt ve egzersizler, belirtilen hecelerle çalışılmalıdır. Barok Dönemi olduğu gibi yansıtan süslemeler, resim ve tablolarla gösterildikleri gibi ayrı bir zaman içinde çalışılmalı ve esere yansıtılmalıdır. Barok Flüt Müziğinde oldukça yer alan arpejler, yine eserde yer alan tonlar içinde çalışılmalıdır.

Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu, flüt repertuarı içinde önemli bir yere sahiptir. Bu eserin saka kuşu ve doğa temalı bölümleri, programlı müzik

yaratımı adına mükemmel bir örnektir. Bu ve benzeri eserler ya da etütler araştırılarak, flüt icracılarının, icralarına geniş bir soluk getirebilir. Özellikle amatör ya da profesyonel, ülkemizde üflemeli çalgılar arasında en yaygın icraya sahip olan flüt için, bu araştırmalar daha da geniş kitlelere yayılmasını sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Akıncı Çiler (1996), *Peter Lucas Graf Check-up Flüt Metodunun İncelenmesi*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İzmir

Aktüze İrkin (2004), *Müziği Okumak*, Cilt 5, Pan Yayımcılık 1. Basım İstanbul

Carse Adam, (1964), *The History Of Orchestration*, Dover Publications,

Çakmaklı Tuna, (2006), *Flüt Metodu*, Senfoni Müzikevi, İzmir

Dik Ceren, (2006), *Barok Dönemde Flüt Müziği*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul,

Douglas E. Worthen (2007), *A Semiotic View of the Flute Concerto Genre From Vivaldi to Mozart* (Doctor of Musical Arts Thesis),

Eleanor Selfridge-Field (2002), *Six Flutes Concertos Op.10 in full score with related concertos for other wind instruments*, Courier Dover Publications

Heller Karl (1997), *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*, Amadeus Press

Nancy Toff (1996), *The Flute Book*, Oxford University Press, New York,

Newman Anthony (1995), *Bach and The Baroque*, , Pendragon Press Stuyvesant, NY., New York.,

Oray Ceren (2006), *Flüt Tekniği ve Flüt Çalarken Karşılaşılan Problemler*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi)

Önver Çisem (2009), *Georg Phillippe Telemann' ın Flüt ve Orkestra İçin A Moll Süiti'nin Form ve İcra Açısından İncelenmesi*, (Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne

Say Ahmet (2001), *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Say Ahmet (2002), *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Say Ahmet (2005), *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Sardelli Federico Maria (2007), *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Ashgate Publishing

Stegemann Michael (1998), *Vivaldi*, Rowohlt

Taffenel Paul & Gaubert Philippe (1923), *Methode Complete De La Flute*, Alphonse Leduc, Paris

Talbot Michael (1993), Antonio Vivaldi, Insel Verlag 2nd Edition

Tatu Gülşen (2006), *Flüt Metodu*, Pan Yayıncılık, İstanbul,

Turgay Hakan Halit (2002), *Flüt Eğitimi Açısından Nüans Problemlerinin Çözümünde Teknik Boyutun Kavranmasının Önemi*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul

Walter Kolneder (1983), *Antonio Vivaldi: Documents of his life and works*. C.E. Peters Corp.

Üstün Emre, *Flüt Eğitiminde Temel Beceriler ve Dil Teknikleri*, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1337596444.pdf>, (Erişim tarihi: 05.05.2013)

<http://home.kc.rr.com/vivaldi>, (erişim tarihi 13.12.2011)

http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi, (erişim tarihi 13.12.2011)

http://wiki.ccarh.org/wiki/MuseData:_AntonioVivaldi, (erişim tarihi 20.12.2011)

<http://www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html>, (erişim tarihi 26.12.2011)

<http://www.bachcantatas.com/Lib/vivaldi.htm>, (erişim tarihi 26.12.2011)

<http://jennifercluff.blogspot.com/2010/03/tonguing-from-throat-for-four-years.html> (Erişim Tarihi:05.05.2013)

<http://www.flutetunes.com/tunes/paganini-moto-perpetuo.pdf> (Erişim Tarihi: 05.05.2013)

<http://www.flutler.com/yan-flutte-vibratonun-olusumu.html> (Erişim tarihi: 05.05.2013)

<http://javanese.imslp.info/files/imglinks/usimg/1/1f/IMSLP185532-WIMA.09e0-TableOfOrnaments.pdf> (Erişim tarihi:05.05.2013)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Tempo>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

<http://www.turkcebilgi.com/sozluk/kantat>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Madrigal>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

<http://www.dermoli.com/motet-nedir-muzikte-anlami-nedir.html>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

<http://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/Opera-seria-It--Nedir-2498.html>, (Erişim Tarihi: 09.06.2013)

EKLER

**(Antonio Vivaldi'nin Re Majör
Flüt Konçertosu Notası)**

„Il Cardellino“

Antonio Vivaldi
opus X No. 3
RV 428

Allegro

Flûte

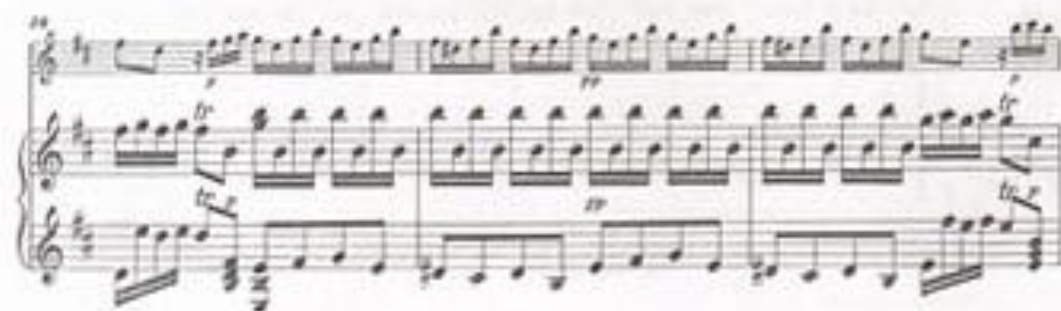
Klavier

5

9

13

Solo à glissement



37

pp *mf* *tr* *tr*

40

tr *tr*

43

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

46

Tutti *f* *f*

50

Solo *p* *p*

The musical score is written for a piano. It begins at measure 37 and ends at measure 52. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score is divided into five systems. The first system (measures 37-39) has a treble staff with a melodic line and a grand staff with a dense accompaniment. Dynamics include *pp* and *mf*. The second system (measures 40-42) continues the accompaniment with trills in the treble. The third system (measures 43-45) features more trills and a steady accompaniment. The fourth system (measures 46-49) is marked 'Tutti' and 'f', with a more active accompaniment. The fifth system (measures 50-52) is marked 'Solo' and 'p', with a simpler accompaniment and a melodic line in the treble.

54

54 55 56 57

58

58 59 60 61

62

62 63 64 65

66

66 67 68 69

70

70

74

74

77

77

81

81

85

85

88

88

92

92

Tutti

f

97

97

p

f

Cantabile

Solo

First system of the musical score. The treble clef staff is marked *mf* (Wdhg. *pp*) and features a melodic line with a trill on the final note. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 12/8.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line. The piano accompaniment maintains the same texture with chords in the right hand and eighth notes in the left hand.

Third system of the musical score. The treble clef staff is marked *mf* (*pp*). The piano accompaniment is marked *mf* (*pp*). This system introduces some chromaticism in the melody and the piano accompaniment.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line. The piano accompaniment concludes the piece with sustained chords in the right hand and a final bass line in the left hand.

Allegro

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It features a treble and bass staff for piano accompaniment and a single melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part begins with a strong *f* (forte) dynamic. The melody starts with a rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the subsequent measures.

5

tr

tr

5

9

tr

tr

tr

tr

13

mf Solo *tr.*

18

tr

23

tr

p

tr

p

28

tr

tr

p

32

tr

p

37 *tr* *Tutti* *f*

41 *Solo*

46

51 *Tutti*

56 *Solo* *mf* *p* *tr*

This musical score is for a piano and violin duo, spanning measures 37 to 56. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into five systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clef) below. Measure 37 begins with a violin trill (tr) and a forte (f) dynamic, marked 'Tutti'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line. Measure 41 marks the start of a 'Solo' section for the violin, which plays a melodic line while the piano provides harmonic support. Measure 46 continues the solo section. Measure 51 returns to a 'Tutti' section. Measure 56 begins another 'Solo' section for the violin, marked 'mf', while the piano part includes a piano (p) dynamic and a trill (tr) in the right hand.

61

pp mf pp

66

mf

71

mf

76

tr

80

tr tr tr

84

tr *Tutti*

f

90

94

Solo
p

p

99

Concerto III

15

Il Violino

Antonio Vivaldi

Opus 3 No. 5

RV 423

104

Violino

109

Tutti

f

113

Violino