

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

**VIVALDİ'NİN FLÜT SONATLARININ ÖZELLİKLERİ VE SONAT NO: V –  
SONAT NO: VI'NİN İNCELENMESİ**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**  
**20106132 Umut ŞENGÜN**

**Danışman:**  
**Prof. Ayla ULUDERE**

**İSTANBUL-2019**

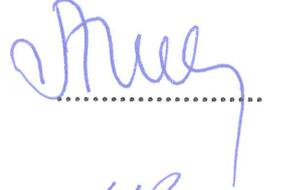
Umut ŞENGÜN tarafından hazırlanan VIVALDİ'NİN FLÜT SANATLARININ ÖZELLİKLERİ VE SONAT NO:V – SONAT NO:VI'NİN İNCELENMESİ adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/09/2019

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Dr. İlke BORAN



Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ece KARŞAL (Marmara Üni.)



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY .....	V
ŞEKİL LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. VIVALDİ’NİN SONATLARINI BESTELEDİĞİ DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ 2	
2.1. Antonio VIVALDİ (1678-1741) .....	3
3. BAROK STİL ÖZELLİKLERİ .....	9
3.1. Barok Dönemde Flüt .....	11
3.2. Barok Dönem Müziğinin Yapısal Formları.....	14
4. SONATLARIN ÖZELLİKLERİ .....	16
4.1. Vivaldi’nin Flüt Sonatlarının Özellikleri .....	18
5. VIVALDİ FLÜT SONATI NO: V – DO MAJÖR’ÜN BİÇİMSEL (FORM) ANALİZİ.....	19
5.1. Birinci Bölüm – Un Poco Vivace .....	19
5.2. İkinci Bölüm – Allegro Ma Non Presto .....	22
5.3. Üçüncü Bölüm – Un poco Vivace.....	28
5.4. Dördüncü Bölüm – Giga .....	33
5.5. Beşinci Bölüm – Adagio .....	38
5.6. Altıncı Bölüm – Minuetto I-II .....	39
6. VIVALDİ FLÜT SONATI NO: VI – SOL MİNÖR’ÜN BİÇİMSEL (FORM) ANALİZİ.....	42
6.1. Birinci Bölüm – Vivace.....	42
6.2. İkinci Bölüm – Fuga Da Capella .....	46
6.3. Üçüncü Bölüm – Largo .....	54
6.4. Dördüncü Bölüm - Allegro Ma Non Presto .....	55
7. SONAT NO:V VE SONAT NO:VI’NİN İCRASI İÇİN ÖNERİLEN ÇALIŞMA TEKNİKLERİ.....	63
7.1. Eşitlik Gerektiren Pasajlar .....	63
7.2. Triller ve Çeşitli Süsleme Teknikleri .....	64

8. SONUÇ.....	66
9. KAYNAKÇA.....	67
10. EKLER.....	70
11. ÖZGEÇMİŞ .....	78



## ÖNSÖZ

Bu çalışma Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programının Yüksek Lisans Eser Metni olarak hazırlanmıştır.

Vivaldi bestelediği, Op.10'da bulunan 6 flüt konçertosu ayrıca R.108-427-429-436-438-440-441-445-533 numaralı flüt konçertolarıyla ve Op.13'de bulunan 6 sonat ile R. 48-49-50-51 numaralı flüt sonatlarıyla flüt repertuvarında yerini almıştır.

Bu çalışmada Vivaldi'nin sonatlarının yapısal özellikleri ve Sonat No:V – Sonat No:VI'nin bölümleri ayrıntılarıyla incelenmiştir. Yapılan araştırmada bestecinin yaşadığı dönemin sonat özellikleri araştırılmış, Vivaldi'nin Sonat No:V ve Sonat No:VI'nin biçimsel analizi yapılmış ve çalışma teknikleri önerilmiştir.

Bu metin çalışmasının hazırlanmasında bana yol gösteren Doç. Ayça AYTUĞ, Öğr. Gör. Ayşen BULUT, Selin RAHVANCI ve danışmanım Prof. Ayla ULUDERE'ye teşekkür ederim.

İstanbul, Eylül 2019

Umut ŞENGÜN

## ÖZET

Antonio Vivaldi'nin Flüt Sonatları'nın özellikleri ve Sonat No: V – Sonat No: VI'nin incelenmesini içeren bu eser metni çalışmasında, flütistlerin Vivaldi'nin yaşadığı dönem, hayatı ve barok flüt hakkında fikir edinmesi, Opus 13, Sonat No: V - Sonat No: VI'yı tanınması ve icracılık açısından gerekli flüt tekniklerine yönelik öneriler sunulması amaçlanmıştır.

Barok dönem ve Vivaldi'nin hayatına değinilmiş, sonatların özellikleri, biçimsel analizi incelenerek, icrası için çalışma teknikleri önerileri verilmiştir.

Bu eser metni çalışmasında, Vivaldi'nin sonatlarını bestelediği yıllar incelenmiştir. Barok Dönem stil özellikleri ve o dönemdeki flütün, enstrüman olarak gelişim süreci ele alınmıştır. Barok Dönemde ortaya çıkmış çeşitli sonat formlarının (solo sonat, trio sonat, oda sonatı ve kilise sonatı) özellikleriyle Vivaldi'nin flüt için yazmış olduğu Opus 13 numaralı altı sonatının özellikleri anlatılmıştır. Ayrıca Opus 13, Sonat No:V - Sonat No:VI'nin incelemesi yapılarak şekil üzerinde analizleri gösterilmiştir.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Barok Dönem, (Klasik) Müzik, Sonat Formu, Flüt, Vivaldi

## SUMMARY

This paper proposes a concept of analyzing Antonio Vivaldi's Flute Sonatas and their characteristics by focusing on Sonat No: V and Sonat No: VI. The aim of this paper is giving to flutist advices and informations on necessary techniques for performing Opus 13, Sonat No: V and Sonat No: VI and a brief knowledge about Vivaldi, his life and the era he lived in.

The baroque era and Vivaldi's life have been highlighted, the features of the sonatas has been analyzed and it is given some useful techniques on performing in this study, the composition of these Vivaldi Sonatas is being examined.

The style of baroque era, the place and importance of flute from those times are being considered. It has been told the particularities of sonata forms in baroque (solo sonata, trio sonata, chamber sonatas and church sonatas) and Vivaldi's Op.13, the six sonatas he had written for flute. Also Opus 13, Sonat No:V and Sonat No:VI is inspected by showing analyzes on figures.

**KEYWORDS:** Baroque Era, (Classical) Music, Sonata Form, Flute, Vivaldi

## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1.1. Antonio Vivaldi (1678-1741).....	4
Şekil 2.1.2. Ospedale della Pieta Binası.....	5
Şekil 2.1.3. Ospedali öğrencilerinden oluşan koro konser verirken.....	5
Şekil 2.1.4. 1725'te yazdığı eseri Op. 8, Il cimento dell'armonico e dell'invenzione.....	6
Şekil 3.1.1. Jacques Hotteterre'in tek perdeli flütü.....	11
Şekil 3.1.2. Hotteterre parmak tekniği tablosu, 1707.....	12
Şekil 3.1.3. Quantz'ın akort etmekte kullandığı mantar tıpa.....	12
Şekil 3.1.4. Do ve Do Diyez Perdesi Eklenmiş Quantz Flüt.....	13
Şekil 3.1.5. Barok Dönem Flütleri.....	14
Şekil 5.1.1. Birinci Bölüm Form Şeması .....	19
Şekil 5.1.2. A Bölmesi .....	20
Şekil 5.1.3. B Bölmesi .....	21
Şekil 5.2.1. İkinci Bölüm Form Şeması .....	22
Şekil 5.2.2. A Bölmesi .....	23
Şekil 5.2.3. B Bölmesi .....	24
Şekil 5.2.4. A1 Bölmesi .....	25
Şekil 5.2.5. C Bölmesi .....	25
Şekil 5.2.6. B1 Bölmesi .....	26
Şekil 5.2.7. A Bölmesi .....	27
Şekil 5.2.8. Koda .....	28
Şekil 5.3.1. Üçüncü Bölüm Form Şeması .....	28
Şekil 5.3.2. A Bölmesi .....	29
Şekil 5.3.3. B Bölmesi .....	30
Şekil 5.3.4. C Bölmesi .....	31
Şekil 5.3.5. D Bölmesi .....	32
Şekil 5.4.1. Dördüncü Bölüm Form Şeması .....	33
Şekil 5.4.2. A Bölmesi .....	34
Şekil 5.4.3. A Bölmesi ve Geçiş Köprüsü.....	35
Şekil 5.4.4. B Bölmesi.....	36

Şekil 5.4.5. B Bölmesi İçindeki E – F Cümleleri.....	37
Şekil 5.5.1: Beşinci Bölüm Form Şeması .....	38
Şekil 5.5.2. A Bölmesi .....	39
Şekil 5.6.1. Altıncı Bölüm Form Şeması .....	40
Şekil 5.6.2. A Bölmesi (Minuetto I) .....	40
Şekil 5.6.3. B Bölmesi (Minuetto II) .....	41
Şekil 6.1.1. Birinci Bölüm Form Şeması .....	42
Şekil 6.1.2. A Bölmesi .....	43
Şekil 6.1.3. B Bölmesi .....	44
Şekil 6.1.4. A' Bölmesi .....	45
Şekil 6.1.5. Koda .....	46
Şekil 6.2.1. İkinci Bölüm Form Şeması .....	47
Şekil 6.2.2. A Bölmesi (Ritornello Teması) .....	48
Şekil 6.2.3. B Bölmesi .....	48
Şekil 6.2.4. A1 Bölmesi .....	49
Şekil 6.2.5. A2 Bölmesi .....	50
Şekil 6.2.6. C Bölmesi .....	51
Şekil 6.2.7. A3 Bölmesi .....	52
Şekil 6.2.8. D Bölmesi .....	53
Şekil 6.2.9. A4 Bölmesi .....	53
Şekil 6.3.1. Üçüncü Bölüm Form Şeması .....	54
Şekil 6.3.2. Bir Bölmeli Lied .....	54
Şekil 6.4.1. Dördüncü Bölüm Form Şeması .....	55
Şekil 6.4.2. A Bölmesi .....	55
Şekil 6.4.3. B Bölmesi .....	56
Şekil 6.4.4. A1 Bölmesi .....	57
Şekil 6.4.5. A2 Bölmesi .....	58
Şekil 6.4.6. C Bölmesi .....	59
Şekil 6.4.7. A3 Bölmesi .....	60
Şekil 6.4.8. Kodetta .....	61

## 1. GİRİŞ

Antonio Vivaldi Barok Dönemin İtalyan bestecisidir. Barok dönem özellikleri sadece müzikte değil, çeşitli sanat dallarında (mimari, resim, heykel vb.) ayrıntılı kurallarıyla farklı disiplinlerde öğretilmektedir. Barok müzik sadece İtalya’da değil, Almanya, Fransa gibi ülkelerde farklı kurallarla öğretilmektedir. Bestecilerin çeşitliliği ve sayısı açısından en güçlü ülkelerden biri İtalya’dır. (Giovanni Gabrieli (1556-1612), Claudio Monteverdi (1567-1643), Girolamo Frescobaldi (1583-1643)) Müzik tarihinde güçlü yönleriyle hem İtalyan hem Fransız hem de Alman Barok Stil özellikleri incelenir.

İtalyan Barok’un güçlü temsilcisi Vivaldi yaşamı boyunca 75 sonat, 23 senfoni, 454 konçerto, 45 opera ve oratoryo, 40’tan fazla da dinsel müzik bestelemiştir.

## 2. VIVALDİ'NİN SONATLARINI BESTELEDİĞİ DÖNEMİN

### ÖZELLİKLERİ

Başlangıç tarihi kaynaklara göre farklılık gösteren, 1580-1600 yılları arasında başladığı düşünülen Barok dönemin adı “barocco” kelimesinden gelmiştir. Barocco sözcüğü Portekizce kıvrımlı, düz olmayan incileri tanımlamakta kullanılmıştır. Barok deyimini ilk kez 1746’da Fransız yazar Noel Antonie Pluche müzik yapıtlarını sınıflandırmak için kullanmıştır.<sup>1</sup>

Claudio Monteverdi (1567-1643), Giovanni Legrenzi (1626-1690) Antonio Vivaldi (1678-1741) gibi İtalyan bestecilerin öncülüğünde gelişen, Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve George Friedric Handel (1685-1759) ile doruğa ulaşan barok dönemde süsleme önem kazanarak, canzona, sonat gibi türler gelişmiştir. Müzikteki bu gelişmelerle birlikte çalgılarda teknik mükemmellik ve “besteci-virtüöz-çalgı yapımcısı” uyumu sağlanmıştır.<sup>2</sup>

16. yüzyıl ortalarından Bach’ın ölüm tarihi olan 1750 tarihine kadar olan süreyi kapsayan Barok Dönem; Erken ve Olgun Barok Dönem olmak üzere iki dönem halinde incelenir. Erken Barok dönemde senfonik orkestralar oluşmaya başlamış, kantat ve opera gibi sahne sanatları ortaya çıkmıştır. Giovanni Gabrieli (1556-1612), C. Monteverdi, Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Giacomo Carissimi (1605-1674) bu dönemin bestecileri arasındadır. C. Monteverdi’nin opera eserleri Erken Barok Döneminin en önemli yeniliklerinden olmuştur. Uzun cümleli, süslü, zaman zaman karmaşık ve gösterişli bir anlatım sergileyen bu dönem eserlerinde kontrpuanla tek sesli yazının birlikte kullanılması, dolgun ve görkemli bir üslubun biçimlenmesini kolaylaştırmıştır. Olgun Barok Dönemindeki konçertolar, solo çalgı ve orkestra topluluğunun karşıtlığından doğmuştur. Bu dönemde öne çıkan dört büyük besteci ise; Jean Philippe Rameau (1683-1764), Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach, George Friedrich Haendel’dir (1685-1759). Abartılı süslemelere tepki olarak doğan Rococo akımı Olgun Barok Dönemde ortaya çıkmıştır.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Aydın BÜKE-İpek MİNE ALTINEL “Müziği yaratanlar-Barok Dönem”, 16.

<sup>2</sup> İrkin AKTÜZE “Müziği Anlamak – Ansiklopedik Sözlük”, 46.

<sup>3</sup> Ayşe Özlem DÖRDÜNCÜ AKDENİZ “Müzikte Barok Dönem ve Önde Gelen Besteciler” 15.

Barok Çağ genel olarak gerginlik ve aşırılık çağı olduğundan özellikle Erken Barok eserlerinde görülen bu nitelikler, Carrisimi (1605-1674) ve Corelli (1653-1713) gibi bestecilerin müziğinde daha düzenli hale gelmiştir. Uzun ve akıcı ezgiler, çeşitli ritimleri ve aşırı süslemelere gösterdiği eğilimle Barok müziği, yapı özelliklerine ters bir izlenim verebilir. *Ostinato*<sup>4</sup> biçimleri, çeşitlemeler (variations), *süit*, *oratoryo*<sup>5</sup>, *sonat*<sup>6</sup>, *da capo arya*<sup>7</sup>, *konçerto*<sup>8</sup>, *rondo*<sup>9</sup>, *opera*<sup>10</sup>, ve *kantat*<sup>11</sup> Barok Çağda başlamış ve kesinleşmeye doğru ilerlemiş biçimlerdir.<sup>12</sup>

### 2.1. Antonio VIVALDİ (1678-1741)

Antonio Vivaldi (Bkz. Şekil 2.1.1.), 4 Mart 1678’de Venedik’te dünyaya gelmiştir. Kilisede görev aldığı dönemde saçlarının renginden dolayı “Kızıl Rahip” lakabıyla tanınmıştır. Beş yüzden fazla konçerto bestelemiştir. Babası Giovanni Battista, Vivaldi’nin ilk müzik öğretmeni olmuştur. Babası ile beraber, Venedik’teki opera ve kiliselerde etkileyici performanslar sergilemişlerdir. Vivaldi’nin küçük yaşlarda sergilediği bu performanslar onun, keman eğitimine çok erken yaşlarda başlamış olduğunun göstergesidir.<sup>13</sup>

<sup>4</sup> **Ostinato:** Müzikal bir motifin sürekli olarak genellikle bas seslerde tekrarlanmasıdır.

<sup>5</sup> **Oratoryo:** Dua kelimesinden gelen ve dua salonu anlamında kullanılan Oratorium, genellikle dinsel bir metin üzerine dramatik olarak işlenen, koro solistler ve orkestra için geniş tutularak bestelenen eser karşılığı olarak 16. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır

<sup>6</sup> **Sonat:** Sonara sözcüğünden tınlayan, seslendirilen parça” anlamının gelişmesiyle, genel olarak bir ya da iki eş değer çalgı için çok bölümlü –çoğunlukla da çabuk (Allegro), anlatım zenginlikli ve ağırca (Andante), canlı ve kıvrak (Scherzo), parlak ve oldukça çabuk Finale şeklinde sıralanan dört bölümlü –enstrümantal eser.

<sup>7</sup> **Da capo arya:** Üç bölmeli arya.

<sup>8</sup> **Konçerto:** Bir veya daha çok solo çalgı ve orkestra için kapsamlı –genellikle sonat formunda ve üç bölümlü- beste.

<sup>9</sup> **Rondo:** 18. yüzyılda İtalya’da popüler olan, rondo formuyla ilişkili arya türü.

<sup>10</sup> **Opera:** Önceleri Melodramma (melodram) ya da *Ramma per Musica* (müzikli dram) adı verilen ve İt. Opus’un çoğulu ‘eserler’ anlamına Opera olarak adlandırılan, bu amaçla bir tiyatro metni gibi yazılmış libretto üzerine, sahnede oynanmak üzere, bir veya daha çok perde olarak, genellikle enstrümantal bir girişten sonra konunun, resitatifi arya, şarkılı düet, trio, koro gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser.

<sup>11</sup> **Kantat:** Enstrümantal eşlikli, koro, solo, resitatif, düet partilerini de içeren dinsel ya da din dışı vokal eser.

<sup>12</sup> Bkz. (3), DÖRDÜNCÜ AKDENİZ, 15.

<sup>13</sup> Karl HELLER “The Priest of Venice, 57.

Vivaldi papazlık aşamasına yükseldikten birkaç ay sonra, ilk kez Ospedale della Pieta adındaki bir kızlar yetimhanesine keman öğretmeni olarak atanmıştır.<sup>14</sup> (Bkz. Şekil 2.1.2.)



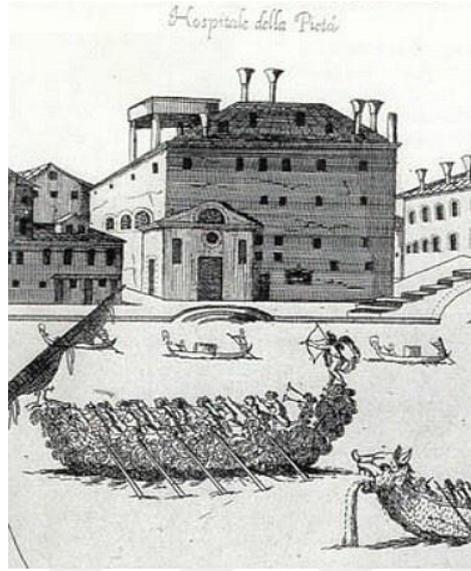
Şekil 2.1.1: Antonio Vivaldi (1678-1741)<sup>15</sup>

Ospedali, Venedik'te yardımlarla müzik eğitiminin yapıldığı yetimhanelere özgü bir isimdir. Görevi gereği 'Ospedali'de yetim kızlara keman eğitimini veren Vivaldi, aynı zamanda kilise müziği de dahil çeşitli besteler yaparak Venedik'in müzik sanatına katkıda bulunmakla görevlendirilmiştir.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> [mozartcultures.com/Antonio-vivaldi](http://mozartcultures.com/Antonio-vivaldi)

<sup>15</sup> [fi.wikipedia.org](http://fi.wikipedia.org)

<sup>16</sup> Evin İLYASOĞLU "Zaman İçinde Müzik, 37.



Şekil 2.1.2. Ospedale della Pietà Binası<sup>17</sup>



Şekil 2.1.3. Ospedali öğrencilerinden oluşan koro konser verirken<sup>18</sup>

Çeşitli tını ve renk çalışmaları yapabileceği bir ortam olan bu Öksüzler Yurdunda Vivaldi kimsesiz küçük kızlara bakır üflemeli enstrümanlar dahil bütün enstrümanların eğitimi vermekteyken (Bkz. şekil 2.1.3.) 1735-38 yılları arasında Pietà'yı ihmal edip başka kentlerde yaşadığı gerekçesiyle işine son verilmiştir.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> en.wikipedia.org

<sup>18</sup> Bkz. (14) mozartcultures.com

<sup>19</sup> Bkz. (16) İLYASOĞLU, 37.

Bu dönemde, besteci kimliği ön plana çıkan Vivaldi, konçertolar ve sonatlar yazmıştır. Op.1 Sonatı 1705 yılında yayımlanmış, 1709’da da Op.2 Keman Sonatını Danimarka Kralı IV. Frederik’e ithaf etmiştir. Vivaldi’nin 12 konçertodan oluşan L’estro Harmonico adlı eserinin Hollandalı yayıncı Estienne Roger tarafından yayınlanması, o dönemin en etkili eseri olmasına katkı sağlamıştır.<sup>20</sup>

Quantz (1697-1773) ile Albinoni (1671-1751) 1714’te Vivaldi’nin konçertolarını duymuş ve ona, konçertoda gelişim sağlayabilmesi için maddi katkıda bulunmuşlardır.<sup>21</sup>

Vivaldi, 1723 ile 1724 tarihleri arasında üç opera bestelemiştir. 1725’te bestelediği en ünlü eserlerinden biri olan “Op. 8, Il cimento dell’armonico e dell’invention” eseri ile ünü daha da yayılmıştır.<sup>22</sup> (Bkz. Şekil 2.1.4.)

1725’ten sonra İtalya’nın merkezi olan Roma’ya taşınan Vivaldi, burada operalar bestelemiştir. Ancak yazdığı operalar onun tekrar 1726 ile 1728 yılları arasında Venedik’e geri gelip Teatro San Angelo’da bulunmasını sağlamıştır.<sup>23</sup>



Şekil 2.1.4. 1725'te yazdığı eseri Op. 8, Il cimento dell’armonico e dell’invention<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Bkz. (14) mozartcultures.com

<sup>21</sup> a.g.k.

<sup>22</sup> a.g.k.

<sup>23</sup> senfonikankara.blogspot.com

<sup>24</sup> Bkz. (14) mozartcultures.com

Daha sonra bazı anlaşmazlıkların yaşanması sebebiyle Vivaldi, Teatro San Angelo'daki işinden istifa etmiş, kısa bir süre sonra da Viyana'ya taşınmıştır. Viyana'daki yaşamı ekonomik sıkıntıların yanı sıra ilerleyen yaşı ve hastalığı ile birleşince iyice kötü bir hal almış ve 27 Temmuz 1741 gecesinde son bulmuştur. Ölüm nedeninin ise hayatının büyük bir kısmını kaplayan astım ve bronşit hastalığı olduğu ölüm kayıtlarında geçmektedir.<sup>25</sup>

Vivaldi'nin kilise müziği parçaları, ariyaları, serenadları din dışı kantatları, oratoryoları, operalarının yanı sıra çalgı müziği yapıtları da vardır. Marc Pincherle'nin kütüğüne göre org parçaları, senfonileri, sonatları, konçertoları gibi bir sürü eseri kayıt altındadır. Keman, trompet, mandolin, korno, viola da gamba, fagot, obua, flüt ve viyolonsel için konçertolar yazdığı bilinmektedir. Konçertolarında iki hızlı bölüm arasında bir ağır bölüm bulunan Vivaldi, ağır bölümlere de diğer bölümler kadar önem veren ilk bestecidir. Bu konçertolarda kullandığı belirgin ve açık ezgiler, klasik öncesi senfoninin altyapısını oluşturmuştur.<sup>26</sup>

Birçok sonat besteleyen Vivaldi, dönemin biçim ve stil özelliklerine uygun eserler vermiştir. Bestelemiş olduğu çoğu sonatı kilise ve oda müziği formlarının sentezinden oluşan Vivaldi'nin, iki adet trio sonatı (Op.1 ve Op.5) ise oda müziği formundadır.<sup>27</sup>

1700'lü yılların başlarında Vivaldi oda müziği formunda birçok eser yazmıştır. Virtüözite gerektiren eserlerin o dönemdeki artışı ile birlikte icracılık teknikleri de ilerlemiş, Vivaldi dahil birçok bestecinin eserlerinde daha çok ayrıntıya yer verilmeye başlanmıştır. Sonatlarındaki çift sesler, triller ve çalgının uzak tellerinde ritmik süreklilik gerektiren pasajlar Vivaldi'nin kullandığı başlıca teknik özellikler arasında sıralanabilir. Vivaldi'nin sonatları ağır – hızlı – ağır – hızlı ya da hızlı – ağır – hızlı düzenindeki kontrast bölümlerden oluşmaktadır.<sup>28</sup>

Johann Sebastian Bach'ın Vivaldi'yi yeniden keşfetmesinden önce Vivaldi uzun bir süre boyunca unutulmuş, dönemindeki tanınırlığını yitirmiştir. Ancak günümüzde Barok Dönem müziğine olan ilginin artması, müzikoloji alanındaki

<sup>25</sup> www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html.com

<sup>26</sup> Bkz.(16) İLYASOĞLU, 37-38.

<sup>27</sup> Bkz. (23) senfonikankara.blogspot.com.

<sup>28</sup> Yrd. Doç. Dr. Asu Perihan KARADUT PERSAUD "Oda Müziği Sonatı Besteleme Geleneğinde J. Brahms Viyolonsel – Piyano Sonatları", 62.

gelişmeler ve birçok müzikoloğun uğraşları sayesinde Vivaldi'nin eserleri yeniden gündeme gelmiş, eski tanınırlığına kavuşmuştur.<sup>29</sup>



---

<sup>29</sup> A.g.k. 62

### 3. BAROK STİL ÖZELLİKLERİ

Barok Dönem zıtlıkların çeşitli şekillerde bir arada kullanıldığı bir dönem olarak ön plana çıkar. Eserlere yansıyan müzik anlayışı bölümler arasındaki tempo farklılıklarının hızlı ve yavaş olarak kullanımında, solo ve tutti<sup>30</sup> farklılıklarında ve eserlerin nüanslarındaki zıtlıklarda görülebilmektedir. Bu dönemdeki bir diğer dikkat çeken özellik ise *Basso Continuo*<sup>31</sup> olarak adlandırılan sürekli bas kavramıdır. Besteciler eserlerinde çoğunlukla klavsen gibi klavyeli veya telli bir enstrümanın çaldığı basso continuo partisi ile eserlerin armonik alt yapısının temellerini atmış, bunun yanında çeşitli cümle ve motiflerin kullanımıyla da eserlerini zenginleştirmeyi hedeflemişlerdir.<sup>32</sup>

Bütün Barok Dönem müzisyenleri, tutku, arzu, coşku veya kahramanlık duygusu gibi çeşitli duygu ve düşüncelerini besteledikleri eserlerde çeşitli zıtlıklarla ortaya koyarak en belirgin şekilde ifade etmeye çalışmışlardır.<sup>33</sup>

Rönesans'ta kullanılmaya başlanan, nabız veya vuruş olarak da adlandırılan *tactus*<sup>34</sup> sürekli şekilde aynı uzunluklardaki periodlarda zamanın bölünmesi mantığı ile ilerleyen bir ölçü birimi olarak Barok Dönemde kullanılmıştır. 19. yüzyılın başlarındaki bir buluş olan metronomun kullanılmaya başlanması ile eserin icrası esnasında dakikada kaç kere vuruş yapılması istendiği metronom sayısı ile ifade edilmeye başlanmış, ancak daha önceki dönemlerde tartımlar, göreceli olmayan normal temponun 60 ila 80 arasında bir hız olarak kabul gördüğü anlaşıldığından hızlı veya yavaş olarak belirtilerek yapılmıştır.<sup>35</sup>

Barok Dönem öncesindeki eserlere bakıldığında mod olarak adlandırılan dizilerin kullanıldığını ve daha belirgin kuralların geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu dönemde günümüzde hala geçerliliğini sürdürmekte olan bir diğer yenilik olarak majör ve minör kavramları karşımıza çıkmaktadır. Virtüözitenin geliştiği Barok

<sup>30</sup> **Tutti:** Orkestrada ya da koroda –genellikle bir solo pasajdan sonra gelen- tüm müzikçilerin birlikte katılımıyla –esere görkem kazandıracak tarzda- seslendirilmesi.

<sup>31</sup> **Basso Continuo:** Sürekli bas. Genellikle Barok müzikte toplu çalışta viyolonsel, viola da gamba, fagot, bas lavta, org ve klavsen gibi pes sesleri çıkarabilen çalgıların eşlikte eserin süresi boyunca tonaliteyi desteklemek için çaldığı bas partisi.

<sup>32</sup> DAVID SCHULENBERG “The Keyboard Music Of J. S. Bach.

<sup>33</sup> Bkz. (16), İLYASOĞLU

<sup>34</sup> **Tactus:** Ölçü, usul vuruşu. Rönesans'a dayanan ritmik bir kavramdır.

<sup>35</sup> Anthony NEWMAN “Bach and the Baroque”

Dönemde sadece çalgıda değil insan sesinde de ustalaşmaya önem verilmiştir. Operanın temellerinin atıldığı bu dönemde kantat, madrigal gibi vokal formlar İtalyan müzisyenlerin öncülüğünde gelişerek insan sesi ve çalgı müziğinin bir arada kullanılması anlayışı benimsenmiştir. Barok dönemde müzikal notasyon esas şeklini bulmuş günümüzde kullandığımız haline yaklaşmıştır. Bu dönemde ezgisel yapı ön plana çıkmış olup, *madrigal*, *kantat*, *opera* ve *oratoryo* gibi formları da beraberinde geliştirmiştir. Barok dönemin ilk zamanlarında şekillenmeye başlamış olan sonat formu Antonio Vivaldi, Archangelo Corelli (1653 – 1713) gibi bestecilerin öncülüğünde zirveye ulamıştır. Önceleri tek çalgı veya küçük enstrüman toplulukları için yazılmış olan sonatlar, Barok Dönemin ortalarında iki çalgı ve basso continuo kullanılarak yazılmaya başlanmıştır. Bu çalgı toplulukları zamanla genişleyerek konçerto formunun oluşmasını sağlamışlardır.<sup>36</sup>

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 kavramına bırakmıştır. Bu yeni kavramlar, tonlar arasındaki belirli bağ ve geçişlerin oluşmasını sağlayarak dönemin bestecilik sisteminin gelişmesine yön vermişlerdir.<sup>37</sup>

Barok Dönemde belli hız kurallarına ve aksanlara uyulmayarak, çeşitli müzikal öğelerin kullanılmadan çalınması durumunda en duygulu eserin bile ifadesiz kalmasına sebep olacağına anlaşılmasından ötürü, bir müzik eserine ifade zenginliği verenin vuruş ve ritim olduğu kabul görmüştür. Dans müziği parçalarının, ölçülerinde kullanılan nota değerleri ile belirginliğe kavuşan, özel bir tartım hareketi (taktbewegung) vardır. Örneğin, 3/2, 6/4 gibi ölçülerde yazılmış eserler, 2/4, 3/4 ve 6/8 olarak yazılmış eserlere göre tempo olarak daha ağır ve yavaş hareket eder. Bu ölçüler ise sırasıyla 3/8 ve 6/16 gibi ölçülere göre daha az canlıdır. Örneğin 3/2'lik bir loure'nin tartım hareketi 3/4'lük bir minuet'e göre ve bu sırasıyla 3/8'lik bir Passepied'e göre daha yavaştır. Nota değerleri göz önünde bulundurulduğunda ise en hızlı nota değeri olarak 16'lık ve 32'likler kullanan dans parçalarının tartım hareketleri, asıl olarak sekizlikler ve biraz da onaltılıklar kullanan parçalara göre daha

<sup>36</sup><https://dergipark.org.tr/download/article-file/186590>.

<sup>37</sup> Bkz. (2) ÇAPACI

yavaştır. Örneğin, ikisi de aynı ölçü değerinde yazılmış olmasına rağmen 3/4'lük bir *sarabande*'in tartım hızı bir *minuet*'inkine göre daha yavaştır.<sup>38</sup>

Vivaldi, tahta nefesli çalgılar için konçertolar ve farklı türde birçok eser yazmıştır. 1726 yılında Venedik'e gelen ünlü flüt icracısı Joachim Quantz (1697 – 1773), Vivaldi'nin bestelediği birçok konçertoyu icra etmiştir. Böylelikle Vivaldi'nin çalgı müziği ilgi çekerek hızla üne kavuşmuştur.<sup>39</sup>

### 3.1. Barok Dönemde Flüt

Barok Dönemde müzikal açıdan büyük bir değişim ve gelişim gerçekleşmiş, örneğin modlar yerine majör ve minör gamlar kullanılmaya başlanmıştır. Majör ve minör kavramlarının kullanılması ve enstrümanların daha geniş kapsamlı kullanılması, fiziksel gelişimlerinin de hız kazanmasına sebep olmuştur. Yine bu dönemde çalgı formlarının gelişimiyle özellikle Barok Flüt, solo bir enstrüman haline gelmiştir.<sup>40</sup>

Erken Barok flütün, erken Rönesans flütüne benzer olarak tüp üzerinde iki gruba ayrılmış 3'er delikten oluşan toplam altı deliği bulunur. (Bkz. Şekil 3.1.1.) Deliklerin dizilimi müzikal kaygıdan ziyade insan anatomisine uygun olarak tasarlanmıştır. Netice olarak üçüncü ve dördüncü delik arasındaki mesafenin çok oluşu 'fa diyez' notasının yarım tona yakın pes kalmasına neden olmuştur. Bu sebepten flütistler "*fork – fingering*" denilen parmak pozisyonlarını kullanmak durumunda kalmışlardır.<sup>41</sup> (Bkz. Şekil 3.1.2)



Şekil 3.1.1. Jacques Hotteterre'in tek perdeli flütü<sup>42</sup>

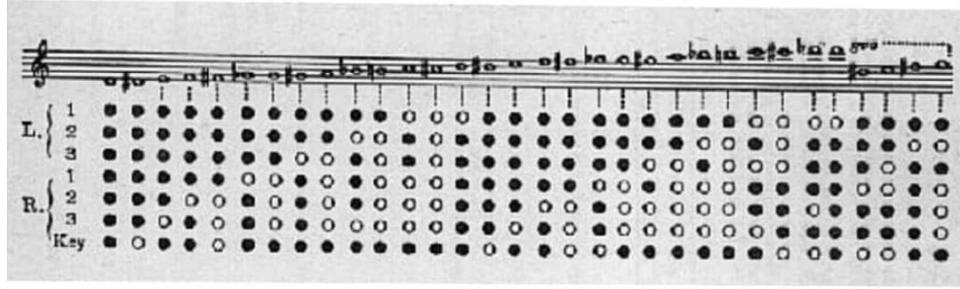
<sup>38</sup> Johann Philippe KIRNBERGER "Die Kunst Des Reinen Satzes In Der Musik", 106-107

<sup>39</sup> Burcu Coşkun "Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosunun form, analiz ve icra yönünden incelenmesi"

<sup>40</sup> Ceren DİK "Flüt Çalgısının Gelişim Evresinin İncelenmesi"

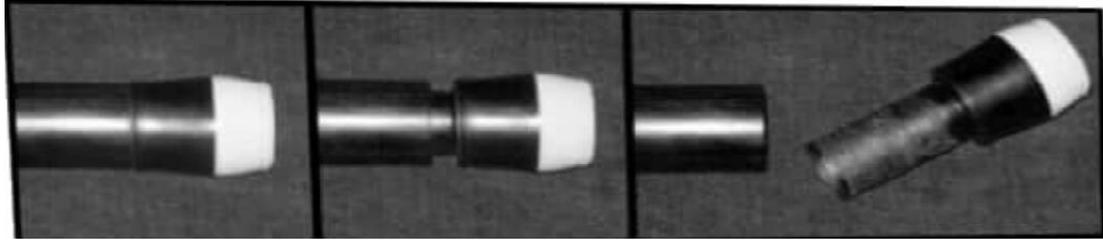
<sup>41</sup> Nancy TOFF "The Flute Book"

<sup>42</sup> <https://www.oldflutes.com/baroq.htm>



Şekil 3.1.2. Hottetterre parmak tekniği tablosu, 1707<sup>43</sup>

Barok Dönemin ortalarında flüte yedinci deliğin eklenmesi ile majör ve minör gamlar haricindeki diğer gam ve modları çalma imkânı yaratılmıştır. Böylelikle flüt ses aralığı olarak genişlemiş ve daha iyi akort edilebilir hale gelmiştir.<sup>44</sup> (Bkz. Şekil 3.1.3.)



Şekil 3.1.3. Quantz'ın akort etmekte kullandığı mantar tıpa<sup>45</sup>

1720 ile 1830 yılları arasında flüte yeni delikler ve tuşların eklenmesiyle daha da gelişmiştir. Bu yapılan gelişmeler eserlerin icrası açısından birçok yarar sağlasa da entonasyon açısından sorunlar doğurmuştur.<sup>46</sup>

1730'larda Do ve Do# notalarının dahil edilmesiyle flütün ses aralığı genişletilmiştir. (Bkz. Şekil 3.1.4.) Ancak bu eklenen iki nota, süslemelerde kolaylık sağlasa da o dönem icracıları tarafından pek ilgi görmemiştir.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Ceren DİK "Barok Dönemde Flüt Müziği"

<sup>44</sup> Adam CARPE "The History of Orchestration", 115.

<sup>45</sup> Bkz. (42) oldflutes.com

<sup>46</sup> Bkz. (13) HELLER, 57.

<sup>47</sup> Douglas E. WORTHEN "A Semiotic View of The Flute concerto Genre From Vivaldi to Mozart.", 20



Şekil 3.1.4. Do ve Do Diyez Perdesi Eklenmiş Quantz Flüt<sup>48</sup>

Barok Dönemde kullanılan flütler tahtadan üretilmişlerdir. Ancak sonraları flüt yapımında abanoz, akça ağaç ve fildişi malzeme tercih edilmiş, böylelikle çalma esnasında tahtanın tükürük ve neme maruz kalmasından kaynaklanan şişme ve entonasyon problemlerinin önüne geçilmesi amaçlanmıştır. Dönemin flütçüleri enstrümanlarında kendilerini geliştirmiş, performanslarındaki virtüözite sayesinde soylu kesimin beğenisini toplayarak popülerite kazanmışlardır. Böylelikle flütün solo enstrüman olarak kullanımı yaygınlaşmış, süslemelere verilen önem artmıştır. Özellikle İtalyan flüt virtüözleri eserleri fazladan notalarla yorumlamayı tercih ederken, Fransız virtüözler bu konuda nispeten ölçülü bir tarz oluşturmuşlardır. Alman flütçüleri ise her iki tarzı da harmanlayarak kullanmayı tercih etmişlerdir.<sup>49</sup>

18. yüzyıla kadar flüt popülerliğini arttırmış, her kesim tarafından sıklıkla tercih edilen bir enstrüman olmuştur. (Bkz. Şekil 2.1.5) Hatta bu dönemde kemana göre daha sık kullanılmış, neredeyse klavsen kadar popüler olmuştur.<sup>50</sup>



Şekil 3.1.5. Barok Dönem Flütleri<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Bkz. (40) DİK.

<sup>49</sup> Bkz. (13) HELLER, 57.

<sup>50</sup> Özlem KOÇYİĞİT "Barok Dönem Flütçüsü Jacques Martin Hotteterre Üzerine Bir İnceleme", 212.

<sup>51</sup> Seyhan BULUT, 132.

Barok Dönemde git gide ön plana çıkmaya başlayan flüt, repertuarının da zenginleşmesi ile değişim ve gelişimini devam ettirmiş, dönemin çalgıları arasında en önemlilerinden biri haline gelmiştir. Bu sayede günümüz konser repertuarlarında Barok Dönem flüt eserlerinin yeri artmış ve çalgı eğitiminde de Barok Dönem eserleri çokça kullanılmaya başlanmıştır. Flüt repertuarında sıklıkla tercih edilen Barok Dönem eserlerinin uyandırdığı ilgi neticesinde (Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Haendel, Georg Philipp Telemann'ın (1681-1767) eserleri gibi) günümüzdeki Barok eserlerin icrasına yönelik eğilim artmış, bu sayede unutulmaya başlanmış eserler bile yeniden rağbet görerek seslendirilmeye başlanmıştır.<sup>52</sup>

### 3.2. Barok Dönem Müziğinin Yapısal Formları

Vokal formlar arasında yer alan dini ve din dışı özelliklerdeki *kantat*, *opera*, *oratoryo*, *passion*<sup>53</sup>, *korall*<sup>54</sup>, *mes*<sup>55</sup>, *aria*<sup>56</sup>, *masque*<sup>57</sup>, *motet*<sup>58</sup> ve *madrigal*<sup>59</sup>, Barok Dönemden itibaren gelişim ve değişimini devam ettirmiştir. *Recitative*<sup>60</sup> ise, 17. yüzyılın başlarında gelişen bir yapısal form olmaktan daha çok dramatik bir stil

<sup>52</sup> Bkz. (50) KOÇYİĞİT, 212.

<sup>53</sup> **Passion:** Hz. İsa'nın çarmıha gerildiğinde çektiği acıları ve ölümünü yansıtan, motet ve oratoryo formları arasında yer alan, Bach ile zirveye ulaşan büyük çaplı müzikal dram.

<sup>54</sup> **Korall:** Birlikte söylenen kilise şarkısı.

<sup>55</sup> **Mes:** Katolik kilisesine özgü en önemli ayin müziği.

<sup>56</sup> **Aria:**

<sup>57</sup> **Masque:** 16. ve 17.yy'da İng. sarayında, kaynağını 14. ve 15. yy'daki folklorik karakterli maskeli törenlerden alan, soyluların da maskeler takarak katıldığı simgesel (alegorik) ve mitolojik konuları içeren müzikli, zengin dekorlu, pantomimli, danslı oyunlar.

<sup>58</sup> **Motet:** 16. yüzyılda son şeklini alan çoksesli (polifonik), kısa, Lat. sözlü, enstrümantal eşlikli ya da eşiksiz, genellikle dinsel vokal form.

<sup>59</sup> **Madrigal:** Dindışı, yumuşak ve zarif, kısa, iki ya da daha çok sesli tarzındaki lirik – pastoral şarkı formu.

<sup>60</sup> **Recitative:** Açıklayıcı konuşma tarzında özgür ritim ve tempoda şarkı söylemek.

özelliği göstermektedir. Ayrıca *koral prelüd*<sup>61</sup>, *solo konçerto*, *konçerto grosso*<sup>62</sup>, *uvertür*<sup>63</sup>, *füg*<sup>64</sup> ve *sonat* ise bu dönemin enstrümantal formları olarak gösterilebilirler.



---

<sup>61</sup> **Koral Prelüd:** Önceleri vokal korallerin arasına yerleştirilen, genellikle koralin teması üzerine ya da koralin ilk notaları üzerine geliştirilen, Scheidt ve Buxtehude gibi bestecilerce başlatılan, org için 140 – besteleyen Bach'ta zirveye ulaşan, -daha sonra piyano versiyonları da yazılan- orgun çaldığı ara müziği.

<sup>62</sup> **Konçerto grosso:** Kelime anlamı büyük konçerto.

<sup>63</sup> **Uvertür:** Overt = açık sözcüğünden kaynaklanan açış müziği.

<sup>64</sup> **Füg:** İtalyanca Fuga=Kaçış kelimesinden kaynaklanan, partilerin ya da temaların birbirinden kaçışı anlamına geleni *kanon* ve *ricercare*'den gelişerek 1650'lerde son şeklini alan, temanın kontrpuanlı benzetimiyle işlenen Füg, çok sesli müzikal anlatım formlarının zirvesi kabul edilir.

#### 4. SONATLARIN ÖZELLİKLERİ

Latince ‘*sonare*’ kelimesinden gelen sonat; tınlama, ses verme anlamlarını taşır. Barok Dönemin başlarında doğmuş olan sonat formu, klasik dönemdeki J.Haydn (1732-1809) ve Mozart (1756-1791) gibi usta sanatçıların elinde bugünkü şeklini bulmuş olan sonat formundan oldukça büyük farklılıklar içermektedir.<sup>65</sup>

17. yüzyılda madrigallerin daha komplike hale gelmesi, eşlik amacıyla kullanılan çalgıların ve daha çok viollerin (bu günkü yaylı çalgıların ilkel durumları) insan sesinin seslendirmekte zorlanacağı birçok partiyi kolayca çalabilmesi sayesinde çalgıların zamanla insan sesinden bağımsızlaşmalarına vesile olmuştur. Bu sebeple Barok Dönemde çalgı müziğindeki ilerlemenin madrigaller sayesinde olduğu ifade edilebilir. Çalgılar için şarkı olarak ifade edebileceğimiz “*canzone*”ler bu dönemin bir oda müziği çeşidi olarak dikkat çekmektedir. Giovanni Gabrieli’nin (1557-1612) “*canzoni per sonar*” adlı org ve çeşitli enstrümanlar için yazılmış olan parçaları sonat formunun oluşumuna ve ismini bulmasına öncülük etmiştir.<sup>66</sup>

17. yüzyıl sonlarına doğru çok bölümden oluşan ancak tek başına bütünlüğünü koruyan ve virtüözite gerektiren eserlere sonata denilmeye başlanmıştır. Bu dönemde solo sonat, trio sonat, sonata da camera olarak ifade edilen oda sonatı ve sonata da chiesa olarak adlandırılan kilise sonatı gibi çeşitli sonatlar yazılmıştır. Şifreli bas eşliğinde bir solo çalgı için yazılmış olan solo sonatların viol, viola da gamba, flüt ve obua için yazılmış örnekleri bulunsa da “solo sonat”lar, daha çok keman için yazılmışlardır.<sup>67</sup>

Barok Dönemde çoğunlukla iki solo enstrüman ve ‘*basso continuo*’dan oluşan trio sonatlar sonradan iki keman, basso continuo’yu çalan viyolonsel veya viola da gamba ve yine basso continuo partisini çalan org veya klavye gibi tuşlu çalgılarla seslendirilmeye başlanmıştır.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> İlhan MİMAROĞLU “Müzik Tarihi”, 40.

<sup>66</sup> A.g.k. 40-41

<sup>67</sup> Bkz. (2), AKTÜZE, 540.

<sup>68</sup> Emel ÇELEBİOĞLU “Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş”, 33.

17. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan iki formdan biri olup adını İtalya’da süite ismi verilen “sonata da camera”dan alan oda sonatı, hızlı-yavaş-hızlı düzeninde bir veya daha fazla enstrüman için yazılan eserlerden oluşmuş, saraylarda veya soyluların konaklarında icra edilmek üzere bestelenmiş ağır ve tempolu dans parçaları içeren basso continuo eşlikli 3-4 bölümlü enstrümantal eserlere verilen isim olarak kullanılmıştır. Çoğunlukla dans başlıkları taşımakla beraber ‘canzona sonata’nın öncülüğünde İtalya’da gelişmiş, sonradan ‘sonata chiesa’ olarak adlandırılan kilise sonatı ile bütünleşmiş ve 18. yüzyıl klasik sonat formunun oluşmasında öncülük etmiştir. Corelli’nin op.2 (1685) ve op.4 (1692) iki keman ve sürekli bas için ‘sonata da camera’ları bunun ilk önemli örneği olarak gösterilebilir.<sup>69</sup>

Canzona formunun gelişimiyle sonata da chiesa olarak isimlendirilen kilise sonatı ilk bölümü yavaş, ikincisi hızlı, üçüncü yine yavaş ve dördüncü bölümü yine hızlı olan bölümlerden oluşmuştur. Birine zıt bölümler peş peşe yinelenmiş, ardından bu tekrarlar aynı tempoda birbirini izlemeyen kısımlar olarak ilerlemiştir. Önceden Alman org bestecilerinin hakimiyetindeki bu form, sonradan İtalyan besteciler tarafından da benimsenmiştir. Ancak Corelli ilk bölümü yavaş, ikincisi hızlı, üçüncü yine yavaş ve dördüncü bölümü yine hızlı olan bu formu geliştirip klasik sonat formunun temellerinin atmıştır. Ardından J. Haydn ve W.A. Mozart gibi klasik dönemin önde gelen bestecileri de bu formu kesinleştirmişlerdir.<sup>70</sup>

Bu sonatlarda bölümlere ve parçalara verilen sarabande, giga vb gibi dansla ilgili isimler kaldırılmıştır. Bunların yerine andante, allegro, presto gibi tempo terimleri ile isim verilmeye başlanmıştır.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Bkz. (65), MİMAROĞLU, 40

<sup>70</sup> Bkz. (65), MİMAROĞLU, 40.

<sup>71</sup> Ahmet SAY “Müzik Tarihi” 213.

#### 4.1. Vivaldi'nin Flüt Sonatlarının Özellikleri

Vivaldi'nin flüt için yazmış olduğu altı adet sonatı vardır. Bunlardan Sonata No: I, Do Majör tonunda olup dört bölümden oluşmaktadır. Bölümleri sırasıyla; “moderato”, “allegro”, “aria”, “allegro” ve “giga”dır.

Sonata No: II, yine Do Majör tonunda olmakla beraber, dört bölümden oluşmaktadır. Bölümleri sırasıyla; “adagio”, “allegro assai”, “sarabanda adagio”, “allegro presto”dur.

Sonata No: III Sol Majör tonundadır ve beş bölümden oluşur. Bölümleri sırasıyla; “preludio andante”, “allegro ma non presto”, “sarabanda”, “corrente”, “giga”dır.

Sonata No: IV La Majör tonundadır ve dört bölümden oluşmuştur. Bölümleri sırasıyla; “largo”, “allegro ma non presto”, “pastorale ad libitum” ve “allegro”dur.

Sonata No: V Do Majör tonundadır ve altı bölümden oluşmuştur. Bölümleri sırasıyla; “un poco vivace”, “allegro ma non presto”, “un poco vivace” (Do minör) “giga” (Do minör), “adagio” ve “minuetto I - minuetto II” (Do minör)’dür.

Sonata No: VI Sol minör tonunda olup dört bölümden oluşmaktadır. Bölümleri sırasıyla; “vivace”, “fuga da capella”, “largo”, “allegro ma non presto”dur.

Genel olarak baktığımızda tüm sonatlarda süit formunda karşılaştığımız dans türlerine rastladığımızı söyleyebiliriz. Bu dans türlerine örnek olarak “corrente”, “sarabande” ve “giga” gösterilebilir. İcracılık açısından çok önemli bir yere sahip olan bu sonatlar aynı zamanda flüt eğitiminin de önemli yapı taşlarındandır.

## 5. VIVALDİ FLÜT SONATI NO: V – DO MAJÖR’ÜN BİÇİMSEL

### (FORM) ANALİZİ

Aşağıda Vivaldi’nin Do Majör tonundaki Flüt Sonatı No: V’in sırasıyla “un poco vivace”, “allegro ma non presto”, “un poco vivace” (Do minör) “giga” (Do minör), “adagio” ve “minuetto I- minuetto II” (Do minör) bölümlerinin altı bölüm olarak yapılan biçimsel (form) analizi yer almaktadır.

#### 5.1. Birinci Bölüm – Un Poco Vivace

Birinci Bölüm; *İki Bölmeli Basit Lied Formunda* bestelenmiştir. Bu bölümün formu Şekil 5.1.1.’de gösterilmiştir. Hiçbir cümlede ne motifsel olarak ne de cümlesel olarak benzerlik görülmemektedir. Bölümün armonik analizi bölmelere ait şekillerde nota üzerinde gösterilmiştir.

A		B		
a	b	c	d	e
8	8	12	8	12

Şekil 5.1.1. Birinci Bölüm Form Şeması

16 ölçülük A bölümü eşit ölçülerde a ve b olarak iki cümleden oluşmakta, iki cümle de yarım kalıpla bitmektedir. Bu bölmeye motifsel ve melodik olarak kontrast yapıların gelmesiyle yeni bölmenin başladığını söyleyebiliriz. (Bkz. Şekil 5.1.2.)

A

a) Un poco Vivace

C: I ii7 V 2 I6 ii<sub>5</sub> V iii IV6 vii I vii6 5 V7

b)

i vi V2/V V6 V6/V V vi V#/V V6 5 V#/V

15

V I V#/V V

Şekil 5.1.2. A Bölmesi

B bölümü, A bölümüne göre daha uzundur ve bölümler arası asimetri görülmektedir. Cümlelerin son kalışları çok belirgin olmamakla beraber figürel duruşlar ve bu bölüme has her cümle için farklı tonda gelmesi cümle bitiş-başlangıçlarını göstermektedir. 12 ölçümlük c cümlesi, 8 ölçümlük d cümlesi ve yine 12 ölçümlük e cümlesinden sonra bölme ve ilk bölüm tam kalışla bitmektedir. (Bkz. Şekil 5.1.3.)

Musical score for Section B, measures 19-33. The score is written for voice and piano. It includes chord symbols and dynamic markings.

**Measures 19-20:** Chord symbols: V, V6/V, V, I6, 5, vii, I-V6-vii6/V, V, 7.

**Measures 21-26:** Chord symbols: I, IV, vii6/V, V, 7, I, vii, V, I, vii, I.

**Measures 27-33:** Chord symbols: V, i, c: i, vii6, i6, vii6, i6, 5, i6, vii6, i6, 5, i6, vii6, i6, vii6, i6, vii6, V, i, vii, V, i, ii6/IV, IV6.

Dynamic markings: *piano* (measures 27-33), *forte* (measures 34-36), *(forte)* (measures 37-39).

Şekil 5.1.3. B Bölmesi

## 5.2. İkinci Bölüm – Allegro Ma Non Presto

İkinci Bölüm *ritornello* formunda bestelenmiştir. Bu bölümün formu şekil 5.2.1.'de gösterilmiştir. *Ritornello* formu Barok Dönemde daha *rondo* formu gelişmeden önce kullanılmaktaydı. *Ritornello* formu *rondo* formunun öncüsü sayılır diyebiliriz.

A		B		A1		C		B1		A		KODA
a	a1	b	c	a2	a1	d	e	b1	f	a	a1	
8	8	12	14	8	8	8	8	10	12	8	8	11

Şekil 5.2.1. İkinci Bölüm Form Şeması

Ayrıca besteci bu bölümde *ritornello* formuna bir değişiklik katmış, şekil 5.2.1.'de de görüldüğü gibi C bölmesinden sonra B bölümü değiştirilmiştir. Fakat tekrar A bölümü değişiklik olmadan aynen getirilerek bölmeler arası denge sağlanmıştır.

A bölümü; a cümlesinin ilk yarım kalış sonra da tam kalışla bitmesiyle oluşmakta ve bu bölümün *ritornello temasıdır*. (Bkz. Şekil 5.2.2.)

B bölümü birbirine uzunluk olarak da motifsel olarak da uyuşmayan 12 ölçülük b cümlesi ve 5 ölçülük uzama ekiyle 14 ölçüden oluşan c cümlesinden meydana gelmektedir. İki cümle de tam kalışla bitmektedir. (Bkz. Şekil 5.2.3.)

**A**  
Allegro ma non presto

C: I V 16 5 IV I vii I vii V I vii6 I

C: V 2 V 16 5 IV vii6 I vii V

C: I ii V I

Şekil 5.2.2. A Bölmesi

V I V#IV VII6 V6

iii G: V<sup>5</sup>/<sub>5</sub> V<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I vii V# ii<sup>6</sup>/<sub>5</sub> I6 5 vii

I V# I IV ii<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V# I6 V2 I6 V# I IV I6

bölme sonu uzama.....  
piano forte

(piano) (forte)

IV I6 vii6 I I<sup>4</sup>/<sub>4</sub> V# I IV I6 vii6 I I<sup>4</sup>/<sub>4</sub> V I

Şekil 5.2.3. B Bölmesi

Yeniden A temalarında diğer *ritornello formundaki* bölümlerde de görüleceği üzere tema ikinci sefer geldiğinden ya başka tonda ya da tonun başka derecesinde (sekvens) yaparak gelmektedir. Burada da aynı tema ilk olarak dörtlü aşağıdan getirilmiş fakat temanın ikinci yarısı olan a1 cümlesinde tekrar aynı tonda getirilmiştir. (Bkz. Şekil 5.2.4.)

43

A1

a2

a1

I IV V# I6 5 IV V7 I vii6 I vii-V# vii I V# I

51

C: I6 ii I6 V I6 5 IV V IV I V6 IV6 vii6 I V I

Şekil 5.2.4. A1 Bölmesi

60

e

piano

forte

(piano)

(forte)

ii2 vii I ii7 I6 vii6 I ii5 I6 IV I I

70

IV ii IV V IV6-vii-I V

Şekil 5.2.5. C Bölmesi

Bu bölme *ritornello teması* içermeyen ikinci (kontrast) bölmedir. Altışar ölçülük d ve e cümlelerinden oluşmaktadır. Cümleler kendi içlerinde kontrast ve bölümde de ilk defa gelen cümlelerdir. İlk cümle tam kalışla ikinci cümle ise yarım kalışla bitmektedir. (Bkz. Şekil 5.2.5.)

The image displays a musical score for a section labeled 'B1 Bölmesi'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'b1', 'f', and 'tr'. Below the piano staves, Roman numeral chord symbols are provided for each measure. The first system starts with a circled 'b1' and a boxed 'B1' above the vocal line. The second system begins with a circled 'f' above the vocal line. The third system starts with a circled '93' above the piano staff.

Chord symbols for the first system: I, IV, II

Chord symbols for the second system: V, V<sup>o</sup>/vi, vi, IV, V6, 5, I, vii I, V6 IV6, V, I6

Chord symbols for the third system: IV, I, ii2, vii V, I, V6 I, vii I, vii I, ii<sup>o</sup> V I6, ii<sup>o</sup> I6

Chord symbols for the fourth system: I, vii, I, vii, I, vii I, V

Şekil 5.2.6. B1 Bölmesi

B1 Bölmesinde, ilk B bölümündeki b cümlesi aynı tonda başka bir dereceden sekvens yaparak gelmektedir. İkinci yarısında ise yeni bir cümle gelmiştir. Bölme 10 ölçülük b1 cümlesi ve 12 ölçülük f cümlelerinden oluşmaktadır. İlk cümle tam kalışla, ikinci cümle ise yarım kalışla bitmektedir. (Bkz. Şekil 5.2.6.)

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a circled 'a' and a box 'A' above it. The second system is marked with a circled 'a1' above it. The third system is marked with '108' on the left. Below each system, chord symbols are provided: the first system has 'I6 vii6 I ii5 V I IV I V6'; the second system has 'IV6 vii6 I V I V I6 V I6 IV'; the third system has 'I V6 IV6 I V I'.

Şekil 5.2.7. A Bölmesi

Son *ritornello bölümü* olan A Bölmesinde sadece piyano eşliğindeki değişiklikler hariç ilk A bölümüyle aynıdır. Bu özelliğiyle bölüm içinde bütünlük güçlendirilmiştir. Eserin orijinal notasyonunda sadece bas ve şifreler yazıldığından dolayı bu bölmeyle ilk A bölümüyle tamamen aynı düşünülmüş diyebiliriz. (Bkz. Şekil 5.2.7.)

Şekil 5.2.8. Koda

İkinci Bölüm Şekil 5.2.8.'de görülen Koda ile son bulmaktadır. Cümlesel yapıya sahip bu koda, öğelerini bölüm içindeki bölmelerden almıştır. Küçük bir koda olduğu için kendi içinde kısımlara ayrılmamış ve bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Bölüm, tam kalış ile sonlandırılmıştır.

### 5.3. Üçüncü Bölüm – Un poco Vivace

Üçüncü Bölüm, *Dört Bölmeli* bir *Lied Formudur*. Bu bölümün formu Şekil 5.3.1.'de gösterilmiştir. Sıradan bir *Lied* formundan farklı olan bu bölüm kendi içlerinde motifsel bütünlük oluşturan fakat bölmeler arasında büyük farklılıklar arz eden yapılardan oluşmaktadır. Cümle oluşumlarında motifler, kalışlar ve kadanslar bulunmaktadır.

A		B		C				D			
a	a1	b	c	d	e	f	g	h	ı	h	ı
8	8	8	8	6	6	8	8	8	8	8	8

Şekil 5.3.1. Üçüncü Bölüm Form Şeması

A

a Un poco Vivace

c: i ii i6 ii V7 i V6 b ii7/V iv6 V

a1

9 i ii<sup>5</sup> i6 ii7 V7 i iv6 V

18

i

Şekil 5.3.2. A Bölmesi

İlk bölme olan Şekil 4.3.2.'deki A bölümü, sekizer ölçümlük iki a cümlesinden oluşmaktadır. A cümlesi kendi içinde de ikiye bölünebilir fakat bölümün bütünü dikkate alınarak bunların öncül-soncul tek bir cümle olarak değerlendirilmesi daha doğrudur. İlk cümle yarım kalıpla, ikinci cümle ise tam kalıpla bitmiştir.

The image displays three systems of musical notation for Section B. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Below the piano part, Roman numerals indicate the harmonic structure of the piece. The first system is marked with a circled 'b' and a boxed 'B'. The second system is marked with a circled 'c'. The third system includes first and second endings.

Harmonic analysis for the first system: V, i6, ii2/V, V#IV, V6, vii/V

Harmonic analysis for the second system: V, I, V#IV, V, V6, III7

Harmonic analysis for the third system: V7IV, V7, V, V#IV, ii°/V, V#IV, V

Şekil 5.3.3. B Bölmesi

Şekil 5.3.3.'deki B bölümü de A bölümünde olduğu gibi ölçü sayısı olarak simetrik. Cümleler birbirine benzer motifseller öğeler içermekle beraber genel olarak farklılıkları fazla olduğundan farklı isimlendirilmişlerdir. Sekizer ölçü b ve c cümlelerinden oluşmaktadır. Her iki cümle de yarım kalışla son bulmaktadır.

The image displays a musical score for a section labeled 'C Bölmesi'. It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 33, 39, 45, 50, and 56. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Chord symbols are provided below the piano part for each system. The systems are marked with circled letters d, e, f, and 9.

System 33:  $\text{ii}^7 \text{ V} \quad \text{ii} \quad \text{i}^6 \quad \text{ii}^{\flat}/\text{III} \quad \text{V}/\text{III} \quad \text{III}^6$

System 39:  $\text{III} \quad \text{iv} \quad \text{V}^7/\text{III} \quad \text{III} \quad \text{VI} \quad \text{V}/\text{III} \quad \text{III}$

System 45:  $\text{iv} \quad \text{v}^7 \quad \text{III} \quad \text{ii}^7/\text{III}$

System 50:  $\text{ii}^6 \quad \text{III}^7 \quad \text{i}^6 \quad \text{iv} \quad \text{V} \quad \text{i}^6 \quad 5 \quad \text{V}^6 \quad 5 \quad \text{i}$

System 56:  $\text{vii}^6 \quad \text{i}^6 \quad \text{vii} \quad \text{i}^6 \quad \text{VI} \quad \text{IV} \quad \text{vii} \quad \text{i} \quad \text{V} \quad \text{iv} \quad \text{V} \quad \text{i}$

Şekil 5.3.4. C Bölmesi

C Bölmesi, bu bölümdeki en farklı cümle içeren bölmedir. Bölüm içinde daha önce görülmeyen d, e, f, g motiflerinden oluşmaktadır. Ton bütünlüğüne sahip olup tam kalışla son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 5.3.4.)

Şekil 5.3.5. D Bölmesi

Bölümün son bölümü olan D bölümü daha önce duyulmayan iki farklı cümle olan h ve 1 cümlelerinin aynen tekrar etmesinden oluşan bir çeşit çift dönem özelliği taşımaktadır. Bölümü de bitiren bir tam kalıpla son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 5.3.5.)

#### 5.4. Dördüncü Bölüm – Giga

Dördüncü Bölüm, İki Bölmeli Lied Formudur. Barok Dönem dans formlarından birisi olan ve bu bölümünde adını aldığı “Giga” bu eserde asimetrik cümleler içeren iki ana bölme ve aralarında bir Geçiş Köprüsünden oluşmaktadır. Bu bölümün formu Şekil 5.4.1.’de gösterilmiştir. Bölümün armonik analizleri ise Şekil 5.4.2., Şekil 5.4.3., Şekil 5.4.4. ve Şekil 5.4.5.’in üzerinde gösterilmiştir.

A						G.K.	B					
a	a1	a2	b	a3	a		c	c1	d	e	f	e
4	7	4	11	4	4	9	8	10	4	8	14	9

Şekil 5.4.1. Dördüncü Bölüm Form Şeması

Giga **A**  
Allegro

c: i vii<sup>b</sup>6 V i 6 5 V ii<sup>7</sup> i<sup>o</sup> V i i V 7 i III6 i<sup>b</sup> 5

V i vii V i vii V i iv6-III6-ii6 i V i g: iv i V<sup>o</sup> 7 i

V# i iv6 V# i<sup>b</sup> 5 vii V i vii6 i<sup>b</sup> 5 V 2 i<sup>b</sup> 5 V 2 i<sup>b</sup> 5 ii<sup>o</sup>

cümle sonu uzama.....

ii<sup>o</sup> V i 6 iv6 i<sup>o</sup> ii<sup>o</sup> V# i

Şekil 5.4.2. A Bölmesi

27

i V<sub>2</sub><sup>5</sup> 5 i V# iv i<sub>4</sub><sup>c</sup> V/iv iv<sup>b</sup> iv V<sub>2</sub><sup>5</sup> i V i iv<sup>b</sup> i<sub>5</sub><sup>5</sup>

34

V i<sup>b</sup> V2 i<sup>b</sup> 5 ii7 v III<sup>b</sup> ii III vi-III<sup>b</sup>-vii/iv-iv V/III III V/III III ii V/III III

41

V/III III ii<sup>b</sup> III<sup>b</sup> ii /III V/III III

Şekil 5.4.3. A Bölmesi ve Geçiş Köprüsü

Toplam 34 ölçüden oluşan A Bölmesi küçük farklılıkları olan a ve a1 cümleleri, beş ölçümlük bir cümle sonu uzama eki olan b cümlesi, aynı tonun farklı bir derecesinden sekvens yaparak gelen a3 cümlesi ve tekrar birebir aynı gelen a cümlelerinden oluşmaktadır. (Bkz. Şekil 5.4.2. ve Şekil 5.4.3.) Bu bölme tam kalışla bitmekte ve dokuz ölçüden meydana gelen bir geçiş köprüsüyle B bölmesine bağlanmaktadır. (Bkz. Şekil 5.4.3.)

The image displays three systems of musical notation for Section B. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The first system is marked with a circled 'C' and a boxed 'B'. The second system is marked with a circled 'C1'. The third system is marked with a circled 'd' and includes dynamic markings: *piano*, *pianissimo*, and *forte*. Roman numeral chord symbols are provided below the piano part of each system.

System 1 Chords: V i, V i, V i, i6 vii6-i

System 2 Chords: V i6 5, V 2 i5 vii i, V, V/iv-iv6-vii6/iv iv6, iv V2/V, v6, v6, v6, v6 vii6/V, vii6/iv, vii6/V, V2/V, V2/V

System 3 Chords: v, ii, III, vii, i

Şekil 5.4.4. B Bölmesi

A bölümündeki cümlelerin öğelerinden faydalanarak oluşturulan B bölümü; yedi ölçüden oluşan c bölümü, sondaki uzama hariç neredeyse aynı olan c1 bölümü, dört ölçüden oluşan d bölümü, sekiz ölçüden oluşan ve yarım kalışla biten e bölümü, on dört ölçüden oluşan f bölümü ve yeniden gelen fakat bu sefer Tam kalışla son bulan e bölümünden oluşmaktadır. (Bkz. Şekil 5.4.4. ve Şekil 5.4.5.) Bu bölüm Koda veya Kodetta içermemekte, cümle sonundaki tam kalışla bitirmektedir.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The systems are numbered 62, 68, 75, 81, and 87. Chord progressions are written below the piano accompaniment. Dynamic markings include *piano* and *(piano)*. Circled letters 'e' and 'f' are placed above the vocal line in the first and second systems, respectively.

System 62:  $i$   $vii$   $i$   $V$   $i$   $vii$   $i$   $V$   $iv6$   $V$   $i6$   $vii6$   $i$   $ii_5^6$

System 68:  $III6$   $V$   $i$   $V$   $i$   $ii_5^6$   $i_4^6$   $V$   $i$

System 75:  $V$   $vii/iv$   $iv$   $ii$   $III$   $vii6$   $i6$   $vii$   $i$   $V_3^6$

System 81:  $i6$   $5$   $6$   $5$   $vii$   $i$   $V$   $i$   $vii$   $i$   $V$   $iv6$   $V$   $2$   $i6$   $vii6$

System 87:  $i$   $V$   $i$   $ii_5^6$   $i_4^6$   $V$   $i$   $V$   $ii_5^6$   $i_4^6$   $V$   $i$

Şekil 5.4.5. B Bölmesi İçindeki E – F Cümleleri

### 5.5. Beşinci Bölüm – Adagio

Beşinci Bölüm Tek Bölmeli Lied Formudur. Bu bölümün formu Şekil 4.5.1’de gösterilmiştir.

<b>A</b>	
<b>a</b>	<b>b</b>
3	7

Şekil 5.5.1. Beşinci Bölüm Form Şeması

Oldukça ağır tempoda ve kısa olan bu bölüm yarım kalışla biten üç ölçülük a cümlesi ve iki ölçülük bir cümle sonu uzama eki olan ve yarım kalışla son bulan yedi ölçülük b cümlelerinden oluşmakta ve bir ara geçiş bölümü niteliği taşımaktadır. (Bkz. Şekil 5.5.2.)

C: I V I 6 ii I6 vii6 I vii I V2 I6 ii7 V ii<sup>2</sup>/V-V/V

V ii<sup>2</sup>/V vii/V V I ii<sup>2</sup> vii I IV<sup>6</sup> vii/V V<sup>6</sup> I6 5

IV ii7 V 2 I6 vii I vii6 I6 5 ii<sup>2</sup> V I V<sup>6</sup> ii7/V V<sup>#</sup>/V V

Şekil 5.5.2. A Bölmesi

### 5.6. Altıncı Bölüm – Minuetto I-II

Altıncı Bölüm Dönüslü İki Bölmeli Lied Formudur. Bu bölümün formu Şekil 5.6.1.'de gösterilmiştir. Kullandığımız edisyonda ayrı iki bölüm gibi gösterilen Minuetto bölümü bir Barok Dönem dans formudur. Genel olarak katlı triolu lied formunda görülen benzer eserlere göre daha kısa ve iki ana bölmeden meydana gelmiştir. İki farklı dansın ilk önce A bölümünde (Minuetto I) daha sonra da B bölümünde (Minuetto II) gelmesi ve Da Capo yaparak yeniden A bölümüne (Minuetto



Minuet II

c: i6 V7 i V i6 5 iv vii/V V i6 v<sub>4</sub> ii<sub>5</sub><sup>6</sup>/V V/V V

V iv6 V 2 i6 vii6 i6 5 V/III III V/III III

i 6 V i i vii V7 i V i V i V i

*Da capo al Fine*

Şekil 5.6.3. B Bölmesi (Minuetto II)

A bölümüne kıyasla daha uzun olup 24 ölçüden oluşan B bölümü, bir dans olan minuetto formundadır. Daha önce hiç gelmeyen dörder ölçülük d, e, f, g cümleleri ve sekiz ölçülük h cümlesinden oluşmaktadır. Bölme, tam kalış yaparak tekrar A bölümüne Da Capo ile dönüş yapmaktadır. (Bkz. Şekil 5.6.3.).

## 6. VIVALDİ FLÜT SONATI NO: VI – SOL MİNÖR'ÜN BİÇİMSEL

### (FORM) ANALİZİ

Aşağıda Vivaldi'nin Sol Minör tonundaki Flüt Sonatı No: VI'nın, sırasıyla “vivace”, “fuga da capella”, “largo” ve “allegro ma non presto” olmak üzere dört bölüm olarak yapılan biçimsel (form) analizi yer almaktadır.

#### 6.1. Birinci Bölüm – Vivace

Birinci Bölüm Üç Bölmeli Basit Lied Formunda bestelenmiştir. Bu bölümün formu Şekil 6.1.1.'de gösterilmiştir.

A				B		A'		KODA	
a	b	a1	c	d	e	a	f	Epizod-1	Epizod-2
4	4	4	6	6	4	4	8	13	3

Şekil 6.1.1. Birinci Bölüm Form Şeması

g: i v2 vii V i V<sub>5</sub> i V# i6 V vii<sup>4</sup>/V v vii6/v v6

i v<sub>4</sub> V/V V# i6 i v2/V V i V<sub>5</sub> 5 i V VI-V2/III-III

cümle sonu uzama..

ii6 5 i6 5 iv<sub>2</sub> III<sub>2</sub>V/III III6 5 IV-III V/I

Şekil 6.1.2. A Bölmesi

Şekil 6.1.2.'de görüldüğü üzere A Bölmesi toplam on sekiz ölçüden oluşmaktadır. Cümle uzunlukları simetrikler. Dört ölçü uzunluğunda olan b cümlesi yarım kalışla son bulmaktadır. b cümlesinden sonra a cümlesi sonunda küçük bir değişiklikle yeniden gelmektedir. c cümlesinde bölme sonu kadansını daha belirginleştirmek için iki ölçülük cümle sonu uzama eki görülmektedir. Bölümün ana temasını içeren A bölümü belirgin bir tam kalışla son bulmuştur. Bölümün tamamında bu bölmedeki motifselsel yapının hâkim olduğu söylenilebilir.

Şekil 6.1.3. B Bölmesi

Şekil 6.1.3.'te görüldüğü gibi B bölümü altı ölçümlük d ve beş ölçümlük e cümlelerinden oluşan toplam on bir ölçümlük bir bölme olup, on sekiz ölçü ve dört cümleden oluşan A'ya göre daha kısa ve cümle ölçü sayıları asimetriktir. d cümlesinin sonunda kısa bir uzatma eki bulunmaktadır. Bu bölme basit lied formunda görüldüğü gibi A bölümüne karşıt özellikler taşımakta ve iki cümleden sonra yarım kalışla son bulmaktadır.

Şekil 6.1.4.'te görülen yeniden A' bölümü on iki ölçü sürmekte ve iki cümleden oluşmaktadır. Birinci cümle ilk A bölümünün ilk cümlesiyle tamamen aynıdır fakat bölmenin ikinci yarısını oluşturan f cümlesi daha önce hiç gelmemiştir. Bu f cümlesi kendi içinde belirgin kalış yapmadığı için diğer cümlelere göre daha uzun tutulmuştur. İlk cümle yarım kalışla ikinci cümle ise belirgin bir tam kalışla son bulmakta ve Koda başlamaktadır.

The image shows a musical score for a section labeled 'A' Bölmesi'. The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line (Y.K.) and a piano accompaniment (T.K.). The piano part includes a detailed harmonic analysis below the staff. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with a fermata and a piano accompaniment. The second system includes a piano accompaniment. The harmonic analysis for the first system is: i, iv<sub>4</sub>, V<sub>5</sub>, 7, i, V<sub>5</sub>, 7, i, V#, iv<sub>6</sub>, V<sub>5</sub>V/iv, iv, III<sub>6</sub>, iv<sub>5</sub>. The harmonic analysis for the second system is: III<sub>6</sub>, IV<sub>3</sub>V/III, III<sub>6</sub>, v<sub>7</sub>, ii<sub>6</sub>, III<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>/ii, ii<sub>7</sub>, i<sub>6</sub>, ii<sub>5</sub>, i<sub>6</sub>, ii<sub>5</sub>, V#, V<sub>2</sub>, i<sub>6</sub>.

Şekil 6.1.4. A' Bölmesi

Birinci Bölüm Şekil 6.1.5.'te gözükten iki bölümden oluşan uzun bir koda ile son bulmaktadır. İlk epizod kendi içerisinde armonik yürüyüş içeren devinimsel bir yapıdadır. İkinci epizod ise tam bir kodetta diyebileceğimiz temponun da değiştiği bir kadanstır.

The image displays a musical score for a section titled 'Koda'. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'KODA ep.1' and features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line. The second system is labeled 'ep.2 (geçiş köprüsü.....) Adagio' and includes a 'Y.K.' (Geçiş Köprüsü) marking. The score includes various chord symbols and a tempo change to Adagio.

Chord symbols for the first system: VI6, vii7, v6, iv<sub>2</sub>, iv6, V# i 6, vii6 5, V7

Chord symbols for the second system: i, iv, II7, V 2 i6, vii6 i, V#, iv, v6, VI7 iv6, V#

Şekil 6.1.5. Koda

İkinci epizod aynı zamanda yarım kalışla bitmekte ve bir sonraki bölüme devam hissi vermektedir. Bundan dolayı bölümler arası Geçiş Köprüsü niteliği de taşımaktadır.

## 6.2. İkinci Bölüm – Fuga Da Capella

İkinci Bölüm Barok Dönemde çok kullanılan, rondo formunun daha gelişmemiş hali olan ritornello formunda bestelenmiştir. Bu bölümün formu ve ritornello temaları da Şekil 6.2.1.'de gösterilmiştir.

A		B		A1		A2		C		A3		D		A4	
<i>Ritornello</i> Teması				R.T.		R.T.				R.T.				R.T.	
a	b	c	d	a1	b1	a2	b2	e	f	a	b3	g	h	a	İ
6	6	8	6	6	6	6	4	12	6	6	6	7	7	6	6
G minor				G minor		Bb Major				G minor				G minor	

Şekil 6.2.1. İkinci Bölüm Form Şeması

Şekil 6.2.2.'de ritornello teması olan A bölümü görülmektedir. Bu bölümde en çok duyacağımız sol minör tonunda altı ölçülük a cümlesi ve bu cümleyi ve temayı tamamlayan altı ölçülük b cümlesinden oluşmaktadır. A bölümü yarım kalış yaparak son bulmaktadır.

B bölümü sekiz ölçülük tam kalışla son bulan c cümlesi ve altı ölçülük yine tam kalışla biten d cümlelerinden oluşmaktadır. (Bkz. Şekil 6.2.3.) Bu bölüm ritornello teması olmayan ilk bölümdür. Melodik olarak A bölümüne kontrast yapıda olup daha hareketli bir bölüm denilebilir.

Alia breve  
Fuza da capella<sup>a</sup>)

Ritornello Temasi

g: i ii2 V6 2 i6 iv IV V# i6 vii6 V#

i V# II# V6 VI6 vii6/V

Şekil 6.2.2. A Bölmesi (Ritornello Teması)

Ritornello Temasi

Ritornello Temasi

V V V<sup>5</sup>/ii II\_7 V vii6/V v6 V<sup>5</sup>/ii II# v

i V# i6 iv7 ii6 V<sup>2</sup>/III III6 V<sup>2</sup>/V V7 i v2/V V6 7 i6

Şekil 6.2.3. B Bölmesi

26

V i VII7/V V# i \_\_\_\_\_ ii2 V6 2 i6 v7/iv

31

iv \_\_\_\_\_ V6 5 İ6 V7/V v vii/iv iv vii/III III Vİ7 iv6 vii7/vii V/III

Şekil 6.2.4. A1 Bölmesi

Yeniden A1 bölümü ikinci ritornello temasıdır. İlk bölmeden a1 cümlesi küçük farklılıklarla ayrılmaktadır fakat b1 cümlesindeki değişiklikler daha fazladır. (Bkz. Şekil 6.2.4.) Bu sefer a1 cümlesi tam kalıpla b1 cümlesi ise yarım kalıpla bitmektedir.

The image shows a musical score for a section labeled 'Şekil 6.2.5. A2 Bölmesi'. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows a vocal line (A2) and a piano accompaniment. The second system shows a vocal line (B2) and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a bass line starting at measure 37. Chord symbols are provided below the piano part: ii Bb, V7/III V7, III I, iv2 v2, I6, IV, V I6-V7/V-V7.

Şekil 6.2.5. A2 Bölmesi

Bu bölme ritornello formunda bestecinin yaptığı değişikliklerden biridir. Normalde A1 bölümünden sonra yeni bir ritornello olmayan tema gelmesi gerekirken a2 ve b2 cümleleri bu sefer tonun farklı bir derecesinden sekvens yaparak getirilmiştir. (Bkz. Şekil 6.2.5.) Ayrıca b2 cümlesinde de b cümlesinin ilk yarısı alınmış ve daha kısa tutulmuştur.

Bölümün ikinci ritornello olmayan teması olan C bölümü, on iki ölçümlük bölümün cümlelerine göre daha uzun bir cümle olan e cümlesi ve ilk defa duyulan ve materyalleri b cümlesine benzeyen f cümlelerinden oluşmaktadır. (Bkz. Şekil 6.2.6.) Bu bölme tam kalıpla bitmektedir.

43

I V i6 IV ii i6 V I 6 V/V V7 I vi6  
g: III i6 V<sup>o</sup>/V V7 i iv6 ii<sup>o</sup>/iv V7/iv

52

iv VI6-V/iv-iv IV7/iv-vii /iv iv6 ii /iv V/iv iv V7/III III VI7 ii7 V7 i

Şekil 6.2.6. C Bölmesi

Bölümün üçüncü ritornello teması olan A3 bölümünde a cümlesi bölmenin girişindeki gibi gelmektedir. Bölme dört ölçü süren bu cümle ve altı ölçü süren b3 cümlesinden oluşmaktadır. İki cümle de yarım kalışla son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 6.2.7.)

Şekil 6.2.7. A3 Bölmesi

Bölümün ritornello olmayan üçüncü bölümü olan D bölümü, yedişer ölçümlük g ve h cümlelerinden oluşmakta her iki cümle ve bölüm yarım kalışla son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 6.2.8.)

Bölümün son bölümü ve dördüncü ritornello teması olan A4 bölümünde yine a cümlesi aynı şekilde getirilmiş fakat daha önceki bölmelerde hiç rastlanmayan bir şekilde a cümlesinden sonra b cümlesi veya varyasyonları getirilmeyip yeni bir cümle olan altı ölçümlük i cümlesi getirilmiştir. İlk cümle yarım kalışla ikinci cümle ve bölüm de tam kalışla son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 6.2.9.)

6 ii V<sup>6</sup>/III III i ii v vii /iv-iv VI6 V<sup>6</sup>/III III VI IV6

77

Violoncello

vii i V# i V# i V# V7/iv iv V7/III

84

III V7 i iv6 ii<sup>5</sup> V#

Şekil 6.2.8. D Bölmesi

i6 V# i

90

ii2 V# 2 i6 5 V# i6 iv vii i6 ii<sup>5</sup> V7 i

Şekil 6.2.9. A4 Bölmesi

### 6.3. Üçüncü Bölüm – Largo

Üçüncü bölüm ağır bir tempoda (Largo) beş kısa cümleden oluşmuş bir cümle demeti bölmesi, tek bölmeli basit lied formunda bestelenmiştir. Bu bölümün formu Şekil 6.3.1.'de gösterilmiştir.

A				
a	b	c	c1	d
2	2	3	3	4

Şekil 6.3.1. Üçüncü Bölüm Form Şeması

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Largo'. The first system is labeled 'A' and contains measures 1-10. The second system is labeled 'C' and contains measures 11-18. The third system is labeled 'D' and contains measures 19-26. The figured bass notation below each system is as follows:

System 1: i \_\_\_\_\_ ii# i V# i \_\_\_\_\_ iv7 V/III-III iv7 V# 2 i6 V6/III i III-ii#/III III6 VI V/III

System 2: III ii /iv-iv-V/iv-iv vii/V-v6 V/V v-vii6/V-v6 V /ii ii# v V# iv vii6 i6 ii6 III V7/ii ii

System 3: vii V7 i \_\_\_\_\_ v6 iv6 V i6 iv7 ii# iv6-i -ii6 V# 7 i \_\_\_\_\_ V# i6 V# i

Şekil 6.3.2. Bir Bölmeli Lied

#### 6.4. Dördüncü Bölüm - Allegro Ma Non Presto

Dördüncü bölüm, ikinci bölümde olduğu gibi Barok Dönem ritornello formunda bestelenmiştir. Bu bölümün formu Şekil 6.4.1.'de gösterilmiştir. Bu son bölümde diğer ritornello bölümünden farklı olarak A2 cümlesi re minör tonunda gelmiş ve bölüm bir kodetta ile son bulmuştur.

A		B	A1		A2		C	A3		Kodetta
Ritornello Teması			R.T.		R.T.			R.T.		
A	a1	b	a	c	a2	d	Ep.1	a	e	
8	8	16	8	16	8	10	30	8	14	6
G minor			G minor		D minor			G minor		

Şekil 6.4.1. Dördüncü Bölüm Form Şeması

Allegro ma non presto

g: i V# i6 ii: V i v iv6 V<sub>3/IV</sub> V#

i V# i6 ii: vii V i v6 iv6 5 V

Şekil 6.4.2. A Bölmesi

Şekil 6.4.2.'de gösterilen ve ilk ritornello teması olan A bölümü, sadece eşliklerinde küçük farklılıklar olan sekizer ölçümlük iki a cümlesinden oluşmaktadır. Her iki cümle de yarım kalışla son bulmaktadır.

İlk ritornello olmayan bölme olan B bölümü kendi içinde kalışları net olmadığı için bölünemeyen on altı ölçümlük uzun bir b cümlesinden oluşmaktadır. Bu bölme cümlesel olarak isimlendirilmeyip küçük bir periyod da denebilir. Tam kalışla son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 6.4.3.)

The image displays three systems of musical notation. The top system is a short piece with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a circled 'b' and a bracketed 'B' above it. The piano accompaniment is in the bass clef. Below the piano part, the following chords are indicated: i, iv7, V7/III, and III.

The middle system is a longer piece, also in the same key signature. It has a treble clef and a piano part with a bass clef. The piano part is marked with a '21' in the left margin. Below the piano part, the following chords are indicated: vi7, V7/IV, V#, vii7, vii, i, vii6, i6, iv, and i.

The bottom system is a short piece, similar to the top one, with a treble clef and a piano part with a bass clef. Below the piano part, the following chords are indicated: V# and i.

Şekil 6.4.3. B Bölmesi

İkinci ritornello teması olan A1 Bölmesi sekiz ölçülük yarım kalışla biten a1 cümlesi ve ilk defa duyulan altı ölçülük cümle sonu uzama ekiyle on altı ölçüden oluşan uzun bir c cümlesinden oluşmaktadır. İlk cümle yarım kalışla ikinci cümle ve bölme de güçlü bir tam kalışla son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 6.4.4.)

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Şekil 6.4.4. A1 Bölmesi". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The systems are numbered 31, 40, and 47. The first system (31) includes a circled letter 'A' and a box labeled 'A1'. The second system (40) includes a circled letter 'C'. The third system (47) includes the instruction "cümle sonu uzama" (end of sentence elongation) above the vocal line. Chord symbols are provided below the piano part of each system.

System 31: V# i V# i6 ii<sup>5</sup> vii 7 V i v iv

System 40: V# i iv V/III III ii7/V V7/V

System 47: V7/V d: V7 i V7 i N6 V7 VI i VI<sup>5</sup> V# VI vii i ii<sup>5</sup> V# i

Şekil 6.4.4. A1 Bölmesi

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

d: i V# i6 V<sub>5</sub><sup>o</sup>/V V i ii6 i6 V<sub>5</sub><sup>o</sup>/V V# III7 vii

V#<sup>o</sup>/iv ii7 vii<sup>o</sup>/IV IV Bb: vi vii7 vii<sup>o</sup>/II II

III7 vii6/III V vi7 V I

Şekil 6.4.5. A2 Bölmesi

Bölümün üçüncü ritornello teması olan A2 bölümünde, önceki bölmelerde görmediğimiz bir değişiklik olan modülasyon yapılmış ve re minörde getirilmiş d cümlesi içinde de Si bemol Majöre modülasyon yapılmıştır. İkinci bir fark olarak da arada ritornello olamayan bir bölme olmadan A1 teması sonrasında direkt A2 teması getirilmiştir. Sekiz ölçüklük a2 cümlesinden sonra daha önce gelmeyen d cümlesi gelmekte ve tam kalışla bölme son bulmaktadır. (Bkz. Şekil 6.4.5.)

The musical score for Section C consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes guitar chords indicated by letters and numbers below the bass line. The chords are as follows:

- System 1: V I V
- System 2: I ii V/ii ii ii V/ii ii iii V#/iii iii
- System 3: iii V#/iii iii vi ii vii/V V I vi ii V I
- System 4: I I II6 V7/iii iii V/ii ii
- System 5: V vii6/III III vii6/III III V2/vi vi g: V2 i i V#

Şekil 6.4.6. C Bölmesi

Si bemol Majörde devam eden bölümün ikinci ritornello olmayan Şekil 6.4.6.'da gösterilen C bölümü cümlesel olarak bölünmemiştir. Epizodik bir bütün olarak değerlendirilen bu bölüm sonunda bir sonraki bölümün tonu olan sol minöre modülasyon yapılmıştır.

Chord symbols for the first system (measures 109-116):

i6 i V# i6 ii<sup>6</sup> vii

Chord symbols for the second system (measures 117-123):

V# i iv6 V<sup>2</sup>/V V# 2 i6 iv ii III

Chord symbols for the third system (measures 124-125):

i VI ii6 V# i

Şekil 6.4.7. A3 Bölmesi

Üçüncü ritornello teması olan A3 bölümü ilk bölme tonundadır. (Bkz. Şekil 6.4.7.) Sekiz ölçümlük a cümlesi ve daha önce hiç duyulmayan on dört ölçümlük e cümlesinden oluşmaktadır. İlk cümle yarım kalışla ikinci cümle ise tam kalışla bitmektedir.

Kodetta

i    ii7    i6    iv    i    V<sub>5</sub>/V    V7    i

Şekil 6.4.8. Kodetta

Bölüm Şekil 6.4.8.'de görüldüğü üzere kısa bir kodetta ve bir tam kalışla bitmektedir.

## 7. SONAT NO: V VE SONAT NO: VI'NIN İCRASI İÇİN ÖNERİLEN

### ÇALIŞMA TEKNİKLERİ

Bu eserleri çalışırken icracı için faydalı olabilecek çalışma tekniklerini ikiye ayırabiliriz.

Eşitlik gerektiren pasajlar

Triller ve çeşitli süsleme teknikleri

#### 7.1. Eşitlik Gerektiren Pasajlar

The image displays four staves of musical notation for Sonata No. VI. The first staff (measures 71-76) features a trill (tr) on the first measure, followed by a series of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*. The second staff (measures 77-81) continues with eighth notes and dynamic markings *f* and *p*. The third staff (measures 82-86) shows eighth notes with dynamic markings *f* and *p*. The fourth staff (measures 87-91) concludes with eighth notes and dynamic markings *p*.

Şekil 7.1.1. Sonat No: VI

Şekil 7.1.1.'deki pasajları çalışırken notaların eşit bir şekilde çalınabilmesi için yapılacak egzersizler yorumcuya kolaylık sağlayacaktır.

Dil ve parmak senkronunun sağlanabilmesi için bağlı olan notaların dilli çalışılması ve bağların daha sonra eklenmesi pasajın yorumlanmasına yardımcı olacaktır. Bu tarz pasajları çalışırken doğru bir cümleme yapabilmek için doğru yerde nefes alınması gerekliliği mutlaka icracıya hatırlatılmalıdır. Yukarıdaki örnekte gördüğümüz pasajda ise en doğru nefes yerlerinin şekildeki yetmiş dördüncü, yetmiş sekizinci, sekseninci ve seksen dördüncü ölçülerdeki dörtlü onaltılık nota grubunun başına denk gelen staccatolu ilk onaltılık notadan sonra olduğunu söyleyebiliriz.

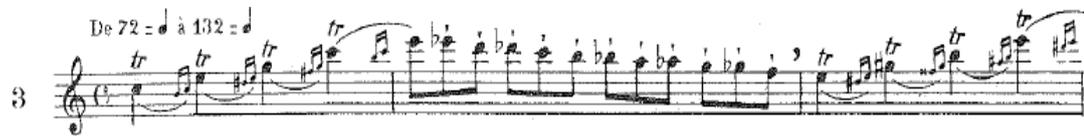
## 7.2. Triller ve Çeşitli Süsleme Teknikleri

Eserdeki süslemelerle alakalı genel olarak söyleyebileceğimiz en önemli detaylardan biri tr(tril)'lerin bir üst notadan başlayarak çalınması gerektiği hususudur.



Şekil 7.2.1. Sonat No: V

Şekil 7.2.1.'deki pasajı çalışırken ilk olarak triller yapılmadan, yavaş bir tempoda çalışılması pasajı ritmik olarak çözmekte yardımcı olacaktır. Sonat No: V ve Sonat No: VI'da geçen triller için Marcel MOYSE'un düzenlediği 12 BOEHM etüdünden tril çalışmasına yönelik 3 numaralı etüd önerilebilir. (Bkz. Şekil 7.2.2.) Triller yavaş tempoda, parça parça eklenerek çalışılmalıdır.



Şekil 7.2.2. Marcel Moyse'un düzenlediği 3 numaralı BOEHM etüdü



Şekil 7.2.3. Sonat No: VI

Şekil 7.2.3.'teki pasajda soru cevap şeklinde gelen temadaki nüansların belirgin ve hissedilir biçimde entonasyona dikkat ederek çalınabilmesi için Marcel MOYSE "De La Sonorite Art Technique" kitabından No:1 etüdünün çalışılması yarar sağlayacaktır. (Bkz. Şekil 7.2.4.) Eser içerisindeki artikülasyonların sağlamlığı için gamların bağlı, dilli, 2 bağlı 2 dilli, bir dilli üç bağlı çalışılması önerilebilir.



## 8. SONUÇ

Bu eser metninde flütün olanaklarını ve teknik sınırlarını zorlayan Vivaldi, özellikle bestelemiş olduğu Sonat No: V – Sonat No: VI ile Barok Dönemi yansıtan eserler olarak ortaya koymuş, flütün solo bir çalgı olarak konserlerde yer alabilmesine ve orkestralarda daha yoğun kullanılabilmesine yol açmıştır.

Bu eser metni çalışmasında Vivaldi'nin sonatlarını bestelediği dönemin özellikleri ayrıntılarıyla belirtilmiştir. Barok stil özellikleri açıklanırken Barok Flüt ve Barok Dönem müziğindeki yapısal formlar incelenmiştir. Ayrıca Vivaldi'nin tüm sonatlarının özelliklerine değinilmiştir. İcracılara yönelik çalışma önerileri verilmiş, Marcel Moyse'un De La Sonarite Art Technique'den düzenlediği Boehm etüdüleri ile birlikte ayrıntılı teknik çalışmalar önerilmiştir.

Bu iki sonat zorluk ve teknik bilgi açısından icra edilirken donanım ve üst düzey virtüözite gerektirmektedir. Bu nedenle flüt müfredatlarında yer verilmesi çok önemlidir. Barok dönem özelliklerini stil açısından yansıtmak, ses rengi kontrolünü sağlamak, bölümlerin birbirinden çok farklı olduğunu göz önünde bulundurup hepsini dinleyiciye dikkatlice yansıtmaya özen göstermek gereklidir.

Antonio Vivaldi'nin Sonat No:V ve Sonat No:VI eserlerinin biçimsel analizleri yapılan, Barok Dönem, Sonat Formu ve bestecinin hayatı hakkında bilgileri içeren bu çalışmanın, eğitimini flüt üzerine sürdüren öğrencilere ve müzik severlere kaynak olması hedeflenmiştir.

## 9. KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin. 2004. **Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul. S.540

APEL, W. 1981. **Harvard Dictionary of Music**, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

CARPE, Adam. 1964. **The History of Orchestration**, Dover Publication. S.115

COŞKUN, Burcu. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. **Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosunun form, analiz ve icra yönünden incelenmesi.**

ÇAPACI, Kazım. **Barok Dönemde Müzik, Andante Dergisi.**

ÇELEBİOĞLU, Emel. 1986. **“Tarihsel Açıdan Evrensel Müziği Giriş”** Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul. S.16

DAVID. 1982. **The Art Of Strict Musical Composition**, Yale University Press, New Haven.

DELİKARA, Ali. 2010. **Barok Dönemi Çalgı Müziğinde Seslendirme / Yorumlama Özellikleri**, Ankara.

DİK, Ceren. 2006. **“Barok Dönemde Flüt Müziği”** Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

DİK, Ceren. 2016. **“Flüt Çalgısının Gelişim Evresinin İncelenmesi”**, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Ana Sanat Dalı.

DÖRDÜNCÜ AKDENİZ, Özlem Ayşe, “**Müzikte Barok Dönem ve Önde Gelen Besteciler**” Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 15.

WORTHEN, E. Douglas, 2007. **A Semiotic View of The Flute concerto Genre From Vivaldi to Mozart** (Doctor of Musical Arts Thesis). s.20

HELLER, Karl. 1997. **Antonio Vivaldi. The Red Priest of Venice**, Amadeus Press. S.57

İLYASOĞLU, Evin. 1994. “**Zaman İçinde Müzik**”, Yapı Kredi Yayınları.

**Kesit Akademi Dergisi**, Yıl:3, Sayı:10, Aralık 2007.

KİRNERBERGER, J. Philippe. 1774. “**Die Kunst Des Reinen Satzes In Der Musik**”, çev. BEACH.

KOÇYİĞİT, Özlem. 2012 “**Oda Müziği Sonatı Besteleme Geleneğinde J. Brahms Viyolonsel – Piyano Sonatları**”. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Eskişehir. s.62

MİMAROĞLU, İlhan. 1999, “**Müzik Tarihi**”, Varlık Yayınları, 6.Basım, İstanbul. s.40

NEWMAN, A. 1994. “**Bach and the Baroque**”, Pedragon Press, New York.

SAY, Ahmet. 1997. “**Müzik Tarihi**”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3.Basım, Ankara. s.213

SCHULENBERG, D. 1992. “**The Keyboard Music Of J. S. Bach**”, Oxford University Press, New York.

TOFF, N. 1996. “**The Flute Book**”, (Second Edition), Oxford University Press.

**Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, Anadolu Yayıncılık, İstanbul.

### **İNTERNET KAYNAKLARI**

<https://www.britannica.com/>

<https://www.oldflutes.com/baroq.htm>

<https://senfonikankara.blogspot.com/2014/07/antonio-vivaldi-1678-1741.html?view=flipcard&m=1>

[mozartcultures.com/Antonio-vivaldi](http://mozartcultures.com/Antonio-vivaldi)

[www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html.com](http://www.baroquemusic.org/bqxvivaldi.html.com)

## 10. EKLER

## Sonata V

Un poco Vivace

8

15

21

27

34

39

piano

forte

Allegro ma non presto

8

15

23

Flauto

30 *tr*

36 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *piano* *forte*

45

52

59 *piano*

66 *forte*

72 *tr*

78 *tr*

85 *tr* *tr*

92 *tr*

99

106

113 *piano* *f* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

The image shows a page of a musical score for the Flute part, numbered 19. The score consists of 13 staves of music, with measure numbers 30, 36, 45, 52, 59, 66, 72, 78, 85, 92, 99, 106, and 113 marked at the beginning of their respective staves. The music is written in a single treble clef. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several trills are indicated by the 'tr' symbol above notes. Dynamic markings include 'piano' (p), 'forte' (f), and 'f' (fortissimo). A large, semi-transparent red watermark is overlaid diagonally across the center of the page.

20

Un poco Vivace

Flauto

8

15

21

27

33

39

47

54

61

68

77

84

*piano*

Giga Allegro

Flauto

The musical score is written for a flute in 3/8 time, marked "Giga Allegro". It consists of 11 staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes several trills, indicated by "tr." above notes. Dynamic markings include "piano", "pianissimo", and "forte". The piece concludes with a double bar line and repeat dots. A large red watermark is visible across the center of the page.

7

13

20

27

35

43

50

57

64

72

79

86

*piano* *pianissimo* *forte*

*piano*



10

# SONATA No. 6

in G minor, RV 58

Vivace

## Fuga da capella

Alla breve

The musical score on page 11 consists of six systems of staves. The first system (measures 1-4) includes dynamics *tr*, *cresc.*, *f*, and *p*. The second system (measures 5-8) includes *tr*, *mf*, *f*, and *tr*. The third system (measures 9-11) includes *tr*, *mf*, and *p*. The fourth system (measures 12-15) is marked *Largo* and includes *p*, *tr*, *mf*, and *p*. The fifth system (measures 16-19) includes *tr*, *mf*, and *p*. The sixth system (measures 20-22) is marked *Allegro ma non presto* and includes *f* and *p*. The seventh system (measures 23-26) includes *mf*. The eighth system (measures 27-32) includes *cresc.*. The ninth system (measures 33-36) includes *f* and *tr*. The score is marked with a large red watermark.

12  
57  
*f*

64  
*mf* *tr*

71  
*f* *p* *tr*

77  
*f* *p*

82  
*f* *p* *f*

87  
*p*

94  
*mf* *tr*

100  
*tr* *cresc.* *f*

107  
*mf*

114

119  
*cresc.*

124  
*f* *p* *cresc.* *f*

## 11. ÖZGEÇMİŞ

Umut ŞENGÜN 25.12.1987 yılında Edirne’de doğdu. 1999 yılında Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nı kazanarak flüt eğitimine Uluç Konuk ile başladı. 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarına geçiş yaptı ve burada Vieri Bottazzini ile çalışmalarına devam etti. Maxence Larrieu, Raffaele Trevisani ve Alexa Still’in ‘*masterclass*’larına katıldı. Vieri Bottazzini’nin öncülüğünü ve solistliğini gerçekleştirdiği “All Flutes Chamber Orchestra” ile A. Vivaldi’nin “Dört Mevsim” adlı eserini 2006 yılında Amerika’da düzenlenen Amerikan Flütçüler Derneği’nin (Natioal Flute Association) açılış konserinde, 2008 yılında İngiltere’nin Manchester şehrinde düzenlenen İngiliz Flütçüler Birliğinde (British Flute Society), 2009 yılında İtalya’da düzenlenen Falaut Festivalinde, 5.Mersin Uluslararası Müzik Festivalinde, Kosova Flüt Sound Festivalinde ve Eskişehir Müzik Festivalinde seslendirdi.

Umut Şengün, 2009 yılının Haziran ayında F.Born'un "Carmen Fantasie" adlı eserini Türkiye’de kurulan "İstanbul Klarnet Korosu" ile solist olarak çalmaya hak kazandı. 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarından mezun oldu. 2010-2011 yılında Mersin Devlet Opera ve Balesinde flüt sanatçısı olarak 1 yıl boyunca görev aldı. 2011-2012 yıllarında Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrasında Konuk Sanatçı olarak 1 yıl boyunca görev yaptı. 2012-2013 yıllarında Kent orkestrası oda müziği grubunda konserler verdi. İstanbul Devlet Tiyatrolarında “Günün Çorbası ve Narnia Günlükleri” müziklerinde flüt sanatçısı olarak görev aldı. Halen, Şişli Terakki Vakfı Okulları’nda flüt öğretmenliği yapmaktadır.