

**ANTONIO VIVALDI'NİN SOL MİNÖR FAGOT  
KONÇERTOSU'NUN FORM VE İCRA YÖNÜNDEN  
İNCELENMESİ**

Hazırlayan: Hande ÖZTANK  
Danışman: Doç. Ali AKPEROV

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Yönetmeliğinin Müzik Ana Sanat Dalı Üflemeli ve  
Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı İçin Öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ Olarak  
Hazırlanmıştır.

Edirne  
Trakya Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Nisan, 2009

## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirilmesinde bana her zaman destek olan danışmanım Devlet Sanatçısı ve Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı Başkanı Doçent Sayın Ali AKPEROV'a, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İngilizce Okutmanı Sayın Şeref YAZICI'ya, çok değerli sevgili arkadaşım Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Klarnet Okutmanı Sayın Vahdet ÇALIŞKAN'a ve sevgili arkadaşım Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi Sayın Elis SUVAT'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hande ÖZTANK

**Tezin Adı: Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Form ve İcra Yönünden İncelenmesi**

**Hazırlayan: Hande ÖZTANK**

**ÖZET**

Barok dönem; Rönesans ile Klasik Dönem arasında, 17. yüzyılın ilk yarısından, 18. yüzyılın ikinci yarısına dek yaklaşık olarak 150 yılı kapsayan bir dönemdir.

15. yüzyıldan sonra Rönesans ile birlikte toplum, Kilise ve İmparatorun otoritesinden kurtulma çabalarına girerek kültürel alanda egemenliğini ilan etmiştir. Artık yalnızca cennete hazırlanmak fikri yerini insana, insan yaşamına ve doğaya bırakmıştır bununla birlikte tüm sanat dallarında insan olabilmenin bilinci ön plana çıkmıştır. Barok Dönemde, armoni tekniği mükemmele kavuşmuş, kantat, opera gibi sahne sanatları gelişmeye başlamış ve senfonik orkestraların ilk tohumları atılmıştır.

Konçertonun gerçek yaratıcısı olarak kabul edilen Antonio Vivaldi, C. Monteverdi, J. B. Lully, A. Corelli, J.P. Rameau, D. Scarlatti, J. S. Bach ve G. F. Haendel Barok Dönemin önemli bestecilerindendir.

Bu araştırmada Antonio Vivaldi'nin yaşadığı dönem, dönemin özellikleri, Vivaldi'nin müzikal stili, müzik tarihindeki yeri ve önemi, günümüzde bestecinin Fagot Konçertolarının içinde önemli bir yeri olan Sol minör Fagot Konçertosu form ve icra yönünden incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:**

Antonio Vivaldi

Fagot

Konçerto

Sol Minör

Form

**Name of thesis: A study of G Minor Bassoon Concerto by Antonio Vivaldi According to Form and Performance**

**Prepared by: Hande ÖZTANK**

**ABSTRACT**

Baroque Period covers about one hundred fifty year from the early part of seventeenth century to the late part of the eighteenth century between the Renaissance and Classical Era.

After the fifteenth century, the society together with the Renaissance declares his own independence on cultural area; trying to get rid of the Church and the Emperor's authority. Besides, the idea of being prepared for heaven gives its place to human, human's life and nature; and also the conscious of being human comes to the fore in all arts. In Baroque Period, the harmony techniques get perfect some scene arts like opera, kantat begin to develop, and also some sample symphonic orchestras begin to appear.

Antonio Vivaldi who is accepted the real creative of concertos, C. Monteverdi, J.B.Lully, A.Corelli, J.P. Rameau, D. Scarletti, J.S.Bach and G.F. Haendel are the most important composers of Baroque Period.

In this study, A. Vivaldi's period, the features of that period, A. Vivaldi's music style, his place and his importance in music history, and also sol minor fagot concerto were scrutinized from the point of form and performance.

**Key Words:**

Antonio Vivaldi

Bassoon

Concerto

G Minor

Form

## İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	i
Özet .....	ii
Abstract.....	iii
İçindekiler.....	iv
Örnekler Listesi.....	vi

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

1.1 Problem.....	2
1.2 Alt Problemler .....	2
1.3 Amaç.....	2
1.4 Önem .....	3
1.5 Sınırlılıklar .....	3
1.6 Tanımlar.....	3

## BÖLÜM II

### YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli.....	8
2.2 Evren ve Örneklem .....	8
2.3 Verilerin Toplanması.....	8
2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması .....	8

## BÖLÜM III

### BULGULAR VE YORUM

<b>3.1 Barok Dönem.....</b>	<b>9</b>
<b>3.2 Barok Dönemde Müziğin Yapısı ve Özellikleri .....</b>	<b>13</b>
<b>3.3 Antonio Vivaldi.....</b>	<b>17</b>
<b>3.3.1 Antonio Vivaldi'nin Yaşamı.....</b>	<b>17</b>
<b>3.3.2 Antonio Vivaldi'nin Müzik Stili .....</b>	<b>29</b>
<b>3.3.3 Antonio Vivaldi'nin Eserleri .....</b>	<b>46</b>
<b>3.3.4 Konçerto .....</b>	<b>49</b>
<b>3.3.4.1 Konçerto Formu.....</b>	<b>50</b>
<b>3.3.5 Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Form Analizi.....</b>	<b>51</b>
<b>3.3.5.1 Birinci Bölüm .....</b>	<b>51</b>
<b>3.3.5.2 İkinci Bölüm .....</b>	<b>82</b>
<b>3.3.5.3 Üçüncü Bölüm .....</b>	<b>87</b>
<b>3.3.6 Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Fagot İcracılığının Teknik Yönden İncelenmesi .....</b>	<b>107</b>
<b>3.3.6.1 Sol Minör Ton Üzerinde Çalışmalar .....</b>	<b>107</b>
<b>3.3.6.2 Aralık Çalışmaları.....</b>	<b>116</b>
<b>3.3.6.3 Artikülasyon Çalışmaları .....</b>	<b>123</b>
<b>3.3.6.4 Tril Çalışmaları .....</b>	<b>130</b>

## BÖLÜM IV

<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>134</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>135</b>

**ÖRNEKLER LİSTESİ**

<b>Örnek 1:</b> .....	<b>14</b>
<b>Örnek 2:</b> .....	<b>15</b>
<b>Örnek 3:</b> .....	<b>15</b>
<b>Örnek 4:</b> .....	<b>15</b>
<b>Örnek 5:</b> .....	<b>15</b>
<b>Örnek 6:</b> .....	<b>30</b>
<b>Örnek 7:</b> .....	<b>31</b>
<b>Örnek 8:</b> .....	<b>33</b>
<b>Örnek 9:</b> .....	<b>34</b>
<b>Örnek 10:</b> .....	<b>36</b>
<b>Örnek 11:</b> .....	<b>38</b>
<b>Örnek 12:</b> .....	<b>39</b>
<b>Örnek 13:</b> .....	<b>43</b>
<b>Örnek 14:</b> .....	<b>51</b>
<b>Örnek 15:</b> .....	<b>52</b>
<b>Örnek 16:</b> .....	<b>53</b>
<b>Örnek 17:</b> .....	<b>54</b>
<b>Örnek 18:</b> .....	<b>55</b>
<b>Örnek 19:</b> .....	<b>56</b>
<b>Örnek 20:</b> .....	<b>57</b>
<b>Örnek 21:</b> .....	<b>58</b>
<b>Örnek 22:</b> .....	<b>59</b>
<b>Örnek 23:</b> .....	<b>60</b>
<b>Örnek 24:</b> .....	<b>61</b>
<b>Örnek 25:</b> .....	<b>62</b>
<b>Örnek 26:</b> .....	<b>62</b>
<b>Örnek 27:</b> .....	<b>63</b>
<b>Örnek 28:</b> .....	<b>63</b>
<b>Örnek 29:</b> .....	<b>64</b>
<b>Örnek 30:</b> .....	<b>65</b>

Örnek 31: .....	82
Örnek 32: .....	83
Örnek 33: .....	84
Örnek 34: .....	87
Örnek 35: .....	88
Örnek 36: .....	89
Örnek 37: .....	90
Örnek 38: .....	91
Örnek 39: .....	92
Örnek 40: .....	93
Örnek 41: .....	93
Örnek 42: .....	94
Örnek 43: .....	107
Örnek 44: .....	108
Örnek 45: .....	109
Örnek 46: .....	116
Örnek 47: .....	123
Örnek 48: .....	123
Örnek 49: .....	130



## BÖLÜM I

### Giriş

On yedinci yüzyılın başları daha ileri bir dünyanın eşiğidir. Yalnız müzikte değil, her alanda, araştırmalar, girişimler, serüvenler çağıdır. Ortaçağın karanlıkları artık dağılmıştır. Papa ve kutsal Roma imparatorluğu artık egemenliğini, gitgide bilinçlenen ulusalcılığa bırakmakta, feodal lordların gücü sönmekte, buna karşı krallarınki artmaktadır. Tecim gelişmekte, bunun sonucu denizaşırı ülkelere yönelmeler artmakta, sömürgecilik alıp yürümektedir.<sup>1</sup>

On yedinci yüzyılda müzikte de çeşitli gelişmeler yaşanmıştır; Kilise makamları yerlerini majör ve minör dizelere bırakmışlardır, kontrpuana bir tepki olarak tek ses evrimi belirmiş ve kontrpuanın yerini armonik müzik, dikey yazı almaya başlamıştır. Opera ve oratoryo ortaya çıkmış ve büyük bir gelişme göstermiştir. Ses müziğinin yerini almaya başlayan çalgı müziğinde önemli gelişmeler görülmüş ve çeşitli çalgı müziği biçimleri ortaya çıkmıştır.

Antonio Vivaldi, on sekizinci yüzyılın ilk yarısının en ünlü, en saygın müzikçisi ve konçertonun gerçek yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Ancak ne var ki Vivaldi, hayatının son yıllarında mutsuz bir hayat sürmüştür. Vivaldi'nin müziği ölümünden sonra yüz yıl kadar unutulmuş ve adı on sekizinci yüzyılın gölgede kalmış bestecilerinden biri olarak anılmıştır. Antonio Vivaldi'nin müzik tarihine bıraktığı derin izler ilk olarak J.S. Bach'ın araştırmaları ile gündeme gelmiş ve günümüzde aydınlığa kavuşmuştur.

Antonio Vivaldi, Venedik'li bir kemancı ve besteci olarak, 500'e yakın konçerto yazmıştır. Bunların arasında bestelemiş olduğu 40'a yakın fagot konçertosuyla, fagot repertuarında önemli bir yere sahiptir.

---

1 İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, Yedinci Basım, 2006

## 1.1 Problem

Konçertonun gerçek yaratıcısı olarak adlandırılan Antonio Vivaldi'nin, 40'a yakın fagot konçertosu bulunmaktadır. Bestecinin Sol minör Fagot Konçertosu, bestelediği 40'a yakın konçertonun içinde en çok tanınan ve icra edilen eserleri arasında yer almaktadır. Tüm bunlara rağmen, eserin icra edilişi ve özellikleri ile ilgili kapsamlı bir çalışma ve yazılı kaynak nadir bulunmaktadır.

## 1.2 Alt Problemler

1. Barok Dönem
2. Barok Dönemde Müziğin yapısı ve özellikleri
3. Antonio Vivaldi'nin Yaşamı
4. Antonio Vivaldi'nin müzik stili
5. Antonio Vivaldi'nin eserleri
6. Konçerto
7. Konçerto Formu
8. Antonio Vivaldi'nin Sol minör Fagot Konçertosu'nun Form Analizi
9. Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Fagot icracılığının teknik yönden incelenmesi

## 1.3 Amaç

Bu araştırmanın yapılmasında; Antonio Vivaldi'nin Sol minör Fagot Konçertosu, Vivaldi'nin bestelediği 40'a yakın fagot konçertosunun içinde önemli bir yere sahip olmasına rağmen, hakkında çok az kaynak bulunduğundan eserin form, armoni ve icracılık tekniklerinin incelenmesi açısından yardımcı olabilecek olan kaynakların bir araya getirilip, elde edilen verilerin değerlendirilerek sonuca ulaşılması amaçlanmıştır.

## 1.4 Önem

Antonio Vivaldi'nin yaşadığı dönemi ve döneminin müzikal özelliklerinin incelenmesi, Sol minör Fagot Konçertosu'nun teknik zorluklarının aşılabilmesi için gerekli egzersizlerin neler olduğunun tespit edilmesi, eserin armonik ve form yapılarının incelenmesi bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

## 1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Barok Dönem Bestecisi, Antonio Vivaldi'nin yazmış olduğu Sol minör Fagot Konçertosu'nun Form, Armoni ve İcra Yönünden incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

## 1.6 Tanımlar

**Allegro (ita.):** Canlı, çabuk. <sup>2</sup>

**Ansambl (Ensemble):** Birlikte. Birçok solistin beraberliği. <sup>3</sup>

**Arpej (Fr.):** Bir dizinin akorlarını oluşturan notaların birbiri ardına tek tek çalınması. <sup>4</sup>

**Artikülasyon (Fr.):** Açık, net sağlam ve doğru bir şekilde belirterek. <sup>5</sup>

**Coda (İta.):** Bir müzik eserinin sonuna eklenen bitiş bölümü. <sup>6</sup>

**Crescendo (İta.):** Sesi gittikçe kuvvetlendirerek. <sup>7</sup>

---

2 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

3 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

4 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

5 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

6 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

7 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

**Decrescendo (İta.):** Sesi gittikçe hafifleterek, azaltarak.<sup>8</sup>

**Disonans (Fr.):** Uyumsuz.<sup>9</sup>

**Diyatonik (Fr.):** İsimleri ve sesleri ayrı, birbirini takip eden yarım sesler dizisi.<sup>10</sup>

**Diyapazon(Yun.).** Ses ya da çalgının çıkarabileceği perdelerin genişliğine, registerine verilen ad.<sup>11</sup>

**Ekspozisyon (Exposition Fr.):** Sergileme.<sup>12</sup>

**Epizod(Fr.):** Küçük rondo formunda trio yerine kullanılan küçük müzik fikri taşıyan kısım.<sup>13</sup>

**Fraz (Frase Fr.):** Müzik cümlesi, tümce.<sup>14</sup>

**Form (İng.):** Müzikte biçim.<sup>15</sup>

**Polifoni(Fr.):** Çok seslilik. Birbirleriyle ilgili ama tek başlarına da kusursuz ve bağımsız yatay ezgilerin armoni kuralları içinde bağdaşmaları. Kusursuz ezgi ya da özgür partilerin armoni kuralları içindeki bileşimleri. (Yatay üslup).<sup>16</sup>

**Kadans (Cadanse Fr.):** Konçertolarda orkestranın susup, solistin tek başına çalarak yeteneklerini sergilediği küçük kısım.<sup>17</sup>

---

8 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

9 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

10 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

11 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

12 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

13 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

14 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

15 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

16 Leyla Pamir, “Müzikte Geniş Soluklar”, Boyut Kitapları, Haziran,1998

17 Murat Özden Uluç, “Müzik Sözlüğü” Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006

**Kantat (Alm.):** Enstrümantal eşlikli, koro, solo, reçitatif, düet partilerini de içeren dinsel ya da din dışı vokal eser.<sup>18</sup>

**Kontrpuan(Alm.):** “Nokta noktaya karşı” anlamına gelen kontrpuan, melodiye karşı özgürce yürütülen birden çok karşı partiyi tanımlar.<sup>19</sup>

**Kromatik(Fr.):** Müzikte, yarım sesler sırasıyla gelişimi gösterir.<sup>20</sup>

**Largo(İta.):** Pek ağır, temkinli.<sup>21</sup>

**Libretto(İta.):** Bestecinin müziklendirdiği opera, operet, oratoryo, kantat, vs. metni.<sup>22</sup>

**Modülasyon(Fr.):** Geçki. Bir tonaliteden diğer tonaliteye geçiş.<sup>23</sup>

**Motif(Fr.):** Kendi içinde bütünlüğü olan, en az 2 notadan oluşabilen, en küçük melodi, armoni ya da ritim parçacığı.<sup>24</sup>

**Opus(İta.):** Eser, yapıt. 1500'lü yıllardan beri bestecilerin eserlerini numaralamak için kullandıkları tanım.<sup>25</sup>

**Ostinato(İta.):** Müzikal bir motifin sürekli olarak -ve genellikle bas seslerde- tekrarlanması.<sup>26</sup>

---

18 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

19 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

20 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

21 Murat Özden Uluç, Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü, 1999

22 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

23 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

24 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

25 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

26 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

**Presto(İta.):** Hızlı, çabuk.<sup>27</sup>

**Reçitatif(Fr.):** 17. yy'dan beri opera, oratoryo, kantat gibi türlerde arya yanında belli başlı tarz olan, çalgı eşlikli konuşma biçimi solo şarkı.<sup>28</sup>

**Ripieno(İta.):** Bir orkestra ya da koroda aynı partiyi seslendirenler; güçlendirme için çalan takviye çalgılar.<sup>29</sup>

**Ritornello(İta.):** Şarkı formunda sözlü nakarat.<sup>30</sup>

**Rondo (Fr.):** Ana temanın sık sık tekrarlandığı bir müzik formu.<sup>31</sup>

**Senkop (Fr.):** Ölçüde güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun güçlü vuruş yerine devam etmesi.<sup>32</sup>

**Sekvens (Sekans):** Kısa bir motifin aynı ses partisinde yakın seslerde değişerek tekrarlanması ya da başka bir armonik düzende uygulanması.<sup>33</sup>

**Transpoze (Fr.):** Bir müziği tümüyle koruyarak, özgün yazıldığı tondan başka bir tonaliteye aktarmak.<sup>34</sup>

---

27 Murat Özden Uluç, Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü, 1999

28 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

29 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

30 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

31 Murat Özden Uluç, Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü, 1999

32 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

33 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

34 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

**Tutti (İta):** Tüm, hepsi.<sup>35</sup>

**Uvertür (İta):** Opera, operet, bale gibi sahne müziklerinde; dinleyiciyi hazırlamak için en başta yer alan orkestral giriş.<sup>36</sup>

**Unison (Ünison):** Tüm çalgı ya da seslerin ezgiyi aynı seslerde veya oktavlı aralıkla duyurması.<sup>37</sup>

**Varyasyon (Fr):** Bir müzikal düşüncenin ya da temanın türlü biçimlerde değiştirilerek tekrarı.<sup>38</sup>

---

35 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

36 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

37 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

38 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul-2004

## BÖLÜM II

### YÖNTEM

#### 2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada “nitel araştırma tekniklerinden betimsel tarama ve kaynak taraması” modeli kullanılmıştır.

#### 2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Antonio Vivaldi'nin müziği, örneklemini ise, Antonio Vivaldi'nin Sol minör Fagot Konçertosu oluşturmaktadır.

#### 2.3 Verilerin Toplanması

Tarama modelinde yapılan bu araştırmada Antonio Vivaldi'nin seçilen eseri analiz edilmiş, konu ile ilgili elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ulaşılabilen süreli-süresiz, yerli-yabancı kaynaklar incelenmiş ve araştırma için gerekli veriler elde edilmiştir.

#### 2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada elde edilen veriler, Antonio Vivaldi'nin Sol minör Fagot Konçertosu'nun form bakımından incelenip daha iyi anlaşılabilmesi ve eserin bilinçli bir şekilde icra edilebilmesi için çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.



## BÖLÜM III

### BULGULAR VE YORUM

#### 3.1 Barok Dönem

17 yüzyılın ilk yarısından 18. yüzyılın ikinci yarısına dek geçen süre “Barok Dönem” adıyla anılır. Portekizce “çarpık inci” anlamına gelen “barok” sözcüğü kendi döneminde değil, 18. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmaya başlamıştır.

Barok sözcüğü ilk kez 1700'lü yılların ortalarında Fransız felsefeci Noel-Antonio Pluche tarafından müzik yapıtlarının sınıflandırılması için kullanılmıştır. Pluche, 1746 yılında yayımlanan “*Spectacle de la natura*” (Doğanın Gösterisi) isimli yapıtında müzikleri ülkelere göre sınıflamak yerine, “*Musique Chantate*” (Şarkılı Müzik) ve “*Musique Baroque*” olarak ayırmak gerektiğini belirtmiştir. Pluche burada barok sözcüğünü “eğri, biçimsiz, kaba” anlamında kullanmıştır. Bunun yanı sıra iki ünlü kemancının yorumunu karşılaştırırken birinin yorumunu geçmiş dönem zevkine uygun bulmuş ve “*Yeryüzündeki pırlantalar yerine, denizin dibindeki eğri incileri (barok) zorla sökmeye uğraşiyor.*” yorumunu yapmıştır. Bu değerlendirmenin altında bir küçümseme vardır.

15.yüzyıldan sonra Rönesans ile birlikte toplumun orta çağ karanlığından sıyrılıp, kültürel alanda egemenliğini ilan etmesi sanatın tüm dallarında kendini göstermektedir. Bütün sanat dallarında insancıl bir ruh egemen olur. Sanatçılar artık bireysel duygularını anlatabilmekte, çevresinde olan biteni sorgulayabilmektedirler ve kendilerince yorumlar üreterek Kilise ve İmparatorun otoritesinden kurtulma çabalarındadır. Ortaçağda yalnızca cennete hazırlanmak üzerine kurulu üretimler, yerini insan yaşamına, doğaya, duygu ve düşüncelere bırakmış, insan olabilmenin bilinci önem kazanmıştır.

18. yüzyıl sanatçıları, 1600-1750 yılları arasında gerek güzel sanatlar olsun, gerekse müzik dünyasının ürettiği yapıtlar olsun hepsini “abartılı, fazla karmaşık, zevksiz ve düzensiz” bulmuş ve bu yapıtları küçümsemek adına “barok” sözcüğünü kullanmışlardır.

Barok müzikteki duygusal abartı, dönemin mimari yapıtlarında da kendini göstermektedir. Bunda Rönesans dönemi boyunca süregelen ve birbiriyle çatışma halinde olan iki kurumun etkisi büyüktür. Bir tarafta kiliseye kendi gücünü göstermek isteyen soylu kesim ve krallar, diğer tarafta ise Protestan başkaldırının ardından eski gücünü yeniden toplamak adına sanatın kitleleri etkileme gücünden yararlanmak isteyen Katolik Kilisesi. Bu iki kurum arasında yaşanan çatışma, sanatı ve sanatçıları yeni yapıtlar üretmeye teşvik etmiştir. Geniş alanlara büyük ve geniş pencereleli saraylar yapılmış, içleri dev aynalar ve tablolarla süslenmiştir. Soylu kesim ve kralların gösterişli binalarına karşılık Katolik Kilisesi de, dönemin mimarisinden yararlanmanın yanında, Cizvit Tarikatı'nın misyonerlik çalışmalarından da yararlanmaktaydı. 1575 yılında Roma'da yapılan ve Cizvitlere ait olan Gesu Kilisesi, barok dönem dini yapılarının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

On yedinci yüzyılın ilk yarısı ile, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısını kapsayan barok dönem, bazı müzik tarihçilerine göre kendi içinde daha anlaşılır olması bakımından erken, orta ve olgun barok şeklinde üç alt evrede incelenir.

Erken barok gerçekte barok çağın koşullarının hazırlandığı bir dönem olarak anlaşılmalıdır: Venedik'te çok koroluluk, Kuzey İtalya'da sürekli bas olarak belirginleşir. Bundan başka Napoli Çembalo Okulu da bu dönemin bir başka önemli hareketidir. Çok koroluluk, koro üyelerinin en az iki gruba bölünerek, çoğunlukla karşılıklı konuşurcasına müzik yaptığı bir uygulamadır. Bu akımı başlatan sanatçının Giovanni Gabrieli olduğu söylene de daha önceleri benzer örnekler vardır. Sürekli bas, yaratılan müzik eserinin armonik dokusunda yer alan en pes çizgi ve buna bağlı olarak gerçekleştirilen ve yarı kurallara bağlı, yarı doğaçlamaya dayanan bir seslendirme biçimidir. Erken barok evrede sürekli bas uygulamasının egemenliği dışında pek çok okul ve akım belirginleşmiştir.

Bunlardan özellikle Venedik Okulu, Floransa Okulu, Napoli Çembalo Okulu önemlidir. Venedik Okulu 16. yüzyılda Venedik'te müzik sanatı açısından çığır açıcı yenilikler getirmiştir. Bu okul çağdaşı olan Roma Okulu ile birlikte çoksesli müzik

geleneğinin doruğu sayılmaktadır. Venedik Okulu'nun çalgısal müzikteki ulaştığı düzeye eşit sayılabilecek bir başarıyı Floransa Okulu vokal müzikte göstermiştir. Müzik tarihinde Monodi tarzı olarak adlandırılan ve operanın gelişiminde de önemli bir teknik sayılan bu anlayış, Floransa Okulu'nda biçimlenmiş ve gelişmiştir.

Monodi 1600'lü yıllarda ortaya çıkan ve yeniden doğuş çağının (rönesans) metni müziğe köle etmesine bir tepki olmak üzere, metni müziğin efendisi sayan bir anlayıştır. Monodi burada, ezginin ikinci planda olması ve sözü destekleyen, onun daha etkili olmasını amaçlayan bir öge olarak anlaşılmalıdır. Grekçe kökenli monodi sözcüğü “şarkı” anlamına gelmektedir.

Rönesans'ın sonlarında Floransa'da Kont Bardi'nin etrafında toplanan sanatçılar ve sanat koruyucuları, eski Grek tiyatrosunu yeniden canlandırmaya çalışmışlardır. Bu gruba “Camerata” (Odalılar) adı verilmektedir. Bu topluluğun çalışmaları yeni bir müzikli tiyatro türünü ortaya çıkarmıştır. Bu tür önceleri “Dramma Per Musica” (Müziksel Dram) olarak anılmış ve gelişim süreci içerisinde “Opera” sözcüğü kullanılmıştır.

İlk operalar dönemin ünlü ozanı ve camerata üyesi Ottavio Rinuccini'nin librettoları üzerine Giulio Caccini ve Jacopo Peri'nin bestelerini içermektedir. Bu ve daha sonraki eserlerin çoğunun konusu eski Grek mitolojisinden alınmaktadır. Teknik olarak ise monodi tarzı benimsenmiş yani sürekli bas üzerinde reçitatif tarzı bir ezgi oluşturulmuştur. Erken barok evrenin sonuna doğru opera, oratoryo, konçerto, süit, toccata, varyasyon, kantat gibi barok çağa özgü bütün türler ve teknikler artık olgunlaşmış, sürekli bas ise artık bütünüyle müziğin vazgeçilmez bir uygulaması haline gelmiştir.

Orta barok evre, bütün barok türlerinin ve tekniklerinin çok daha olgun biçimleriyle müzik yaşamına egemen olduğu evredir. Bu dönemde en önemli gelişmeler İtalya, Fransa ve Almanya'da görülmüş, İngiltere ve diğer Avrupa ülkeleri de bu gelişmeye daha sınırlı ölçekte olsa da katkıda bulunmuşlardır.

Dönemin en önemli özelliği, çalgısal müzik ilk kez vokal müzikle eşit düzeye ulaşmıştır. Aynı dönemlerde opera türüne önemli bir katkı Venedik'te görülmüştür. Opera tarihinde Venedik Operası olarak anılan bu dönem, 1637'de Venedik'te açılan “Teatro San Cassiano” nun kurulmasıyla başlamıştır. Bu operanın en önemli özelliği, opera tarihinde operanın ilk kez halka açık olması ve ilk kez bilet satılarak seyircilerin opera izlemesidir. Ayrıca stil olarak Floransa tarzı monodik yapı benimsenmiş ve ilk kez olarak operanın başlamasından önce üvertür çalınması geleneği de başlatılmıştır. Başka bir önemli nokta da, koronun önemsenmesi ve arya'nın geliştirilmesiyle birlikte virtüöz şancıların ve ustaca ses gösterişinin operaya kazandırıldığı bir dönemdir.

18. yüzyılın ilk yarısını kapsayan (1700-1750) Olgun Barok yapıtları barok dönemin önceki evrelerinden tamamıyla farklıdır. Müzik yapısında tutarlılık, denge ve geniş bir soluk göze çarpar. Bu evrede besteleme tekniği gelişmiş, yapıtın özü güçlülük kazanmış ve dış çizgileri belirginleşmiştir. Motiflerin içindeki kadanslar, müziğin bütünündeki birlikteliği korumaktadırlar. Olgun Barok müziğinin dengesi, stil, teknik ve ifade arasındaki ilişkiyle sağlanmaktadır. Müziğin akışı bu dönemde, melodik ve ritmik güçlere bağlıdır.

Erken ve Orta Barok evrelerinde kilise, tiyatro ve oda müziği biçimleri ayrı birer dal olarak incelenirken, olgun barok döneminde bu ortadan kalkmış ve kilise, tiyatro ve oda müziği biçimleri artık birbiriyle kaynaşmıştır. Erken ve Orta Barok bir anlamda deneysel bir süreç olarak kabul edilir. Olgun Barok ise bu deneysel sürecin sonuçlarını yansıtır.

Claudio Monteverdi (1567-1643), Jean Babtiste Lully (1632-1687), Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi (1678-1741), Jean Phillipe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757), Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve George Friedric Haendel (1685-1759) barok dönem müziğinin öncü isimleridir. Diğer sanat dallarında ise, edebiyatta İngiltere'de John Donne ve John Milton, İspanya'da Cervantes, Fransa'da Corneille, Racinne ve Moliere, resimde Hollanda'da Rubens ve Rembrandt, İtalya'da mimar Borromini ve heykeltıraş Bernini barok sanatın ustaları kabul edilir. Ayrıca felsefede Bacon ve Descartes, bilimde ise Galileo, Kepler ve Newton bu dönemin bir başka önemli isimleridir.

### 3.2 Barok Dönemde Müziğin Yapısı ve Özellikleri

Barok dönemle birlikte müzik “kontrast” (karşıtlık) kavramı ile tanışır. Ses dolgunluğunda, ritimde, yapının yürüyüşünde, anlatım ve ruhsal derinlikte. Karşıtlık, barok müziğin her ögesinde kendini göstermektedir. Ses dolgunluğunda karşıtlık, çalgı topluluğunu ikiye bölerek elde edilmektedir. Ayrıca bu yöntem konçerto geleneğinin ilk adımı olarak kabul edilmiştir ve tüm barok bestecileri, derin duyguları, düşünceleri, coşkuyu, arzuları ve tutkuları anlatmak için karşıtlıklardan (kontrast) yararlanmışlardır.

Ortaçağ ve Rönesans'ın ilk yarısında ses şiddeti tek düze bir özellik taşıırken, barok dönem boyunca gelişen ses düzeyinin alçalıp yükselmesi (gürlük) müziğe yeni bir ifade kazandırmıştır. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretler de ilk kez bu çağda ortaya çıkmıştır. Barok dönemde Klasik dönemdeki kadar olmasa da, piano ve forte arasındaki ses farklılığı anlatım olanaklarını genişletmiştir. Barok dönemde ideal ses, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin, sade bir armoni aracılığında birleştirilmesiyle doğmaktadır.

Besteciler bas ve tiz sesin, iki temel melodi çizgisi gibi yazılması ve bas sesin gücünün, belirli bir çalgı ile uzamasını gerekli görmüşlerdir. Barok dönemde bu öge, “sürekli bas” (basso continuo) olarak adlandırılmaktadır. Bu durum daha sonra Olgun Barok bestecilerinin armoniyi zenginleştirmesiyle ortadan kalkmıştır. Lavta, klavsen ve org barok müziğinin sürekli bas çalgılarıdır.

Barok dönemde, armoni ögesindeki aşamanın dışında kadans (durgu) ve ritim öğeleri de gelişme göstermiştir. Önceki çağlarda eserin başka bir bölüme geçeceğini veya bittiğini belirten bir olgu kullanılmamaktadır. Barok dönemle birlikte bir kapanış tümcesi, birbirini izleyen armonilerin getirdiği, sözün sonunu belirten güçlü bir durgu (kadays) doğmaya başlamıştır. Eserlerde kapanışlar ve geçişler daha güçlü yer almaktadır.

Rönesans'inkinden farklı olarak yeni kontrpuan anlayışı; sürekli bas çalgısının yönlendirdiği doğrultuda çeşitli melodi çizgilerinin birleşmesidir. Armonik akorların yürüyüşü belirli bir çerçeveye bağlıdır. Bu durum bestecilere uyuşumsuz akorları

kullanabilme fırsatını vermiştir. 17. yüzyıl başında deneysel olarak kullanılan uyumsuz akorlar, çağın sonunda belli bir tonal sistemin parçası haline gelmiş ve bilinçli olarak dramatik anlatıma katkıda bulunmuşlardır. Yarım aralıkların (kromatik dizinin) kullanımı da önceleri rastgele, sonradan ise belli bir disiplin içinde yer almıştır. Bugün bildiğimiz majör ve minör ses dizileri böylece doğmuştur.

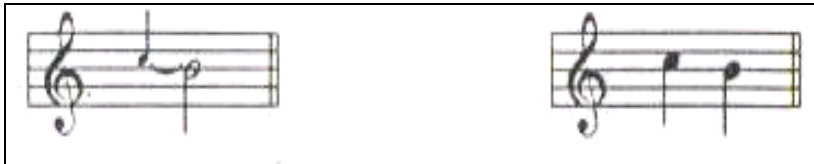
Barok dönemde ritmik özellikler de armonik yapıya bağlı olarak gelişmektedir. Rönesans ile ortaya çıkan Musica Reservata yöntemi (korunmuş müzik) barok dönemin kantata ve operalarında geliştirilerek kullanılmıştır. Descartes'in "ikilik" felsefesinden etkilenen ritim, bir yanda ölçüye bağlı ve düzenli, diğer yanda ise ölçüsüz ve özgür bir şekilde kullanılmaktadır. Bu iki çeşit ritim ardarda kullanıldığında da etkili bir karşıtlık ortaya çıkmaktadır.

Barok dönem müziği denince akla gelen bir diğer konu da süslemelerdir: Herhangi bir sesi süsleyen, renklendiren ve belirten ses veya karakteristik ses gruplarına süsleme adı verilmektedir. Süslemeler genel olarak iki çeşitte belirlenmektedir:

- a. Tek bir notaya bir can vermeye yarayanlar; Vorschlag, mordent ve tril,
- b. Bir notadan ötekine gidiş geliş yumuşatan süslemeler; Gruppetto vb..

Vorschlag; süslenen sesteki ikili önde gelen süreli bir sestir. İki zamanlı nota değerinin önüne geldiğinde o nota değerinin yarısı değerinde çalınmaktadır. Yazılışı ve okunuşu aşağıdaki gibidir:

### Örnek 1:



Mordent; asıl sesle komşusu arasında tek bir gidiş-geliştir. Yazılışı ve okunuşu aşağıdaki gibidir:

**Örnek 2:**



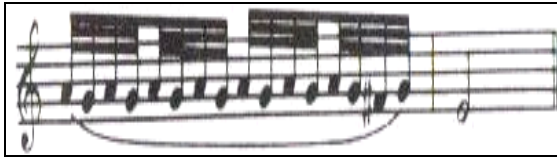
Tril; asıl nota ile komşuları arasında, sürekli hızlı bir gidiş-geliştir:

**Örnek 3:**



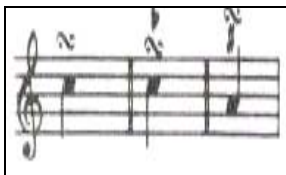
Barok Dönem müziğinde triller, esas notaya üst komşu sestem başlayarak yapılmaktadır:

**Örnek 4:**



Gruppetto; esas sesi bir üst ve bir alt komşu sesleriyle çevreleyen ve birkaç sestem oluşan, karakteristik ses grubuna denir. Gruppetto, kısa tril ve mordent'in birleşimidir. Yazılışı ve okunuşu aşağıdaki gibidir:

**Örnek 5:**



Süslemeler barok müzikte yoğun olarak kullanılmıştır. Ses ya da çalgı müziği önemli sesleri belirtmek ve renklendirmek için süsleme tekniğini kullanmıştır. Çembalo çalan yalnız yazılı notalara bağlı kalıp, onları süslemekle yetinirken, şarkıcılar ve tek sesli çalanlar, çaldıkları partileri koloraturalarla doldurmak durumundaydılar.

Barok dönem müziğinde bir diğer gelişim, modal sistemden tonal sisteme tam anlamıyla geçiştir. Bu geçişle birlikte tonal dizge içinde hareket yeteneği artmış, sistemin standartlaşması ve ton değiştirme tekniklerinin de yerleşmesiyle armoni dünyasının zengin, dramatik ifade yollarının kapıları açılmıştır.

“Barok üslup’la “yeni müzik” arasındaki fark, biçim, cümle yapısı, teknik, üslup ve çalgıya verilen önemdedir. En basit bir tanımlamayla Barok polifonik, Klasik müzik ise homofonik’dir diyebiliriz. Polifoni’de dikey bir armonik düzenin içinde birden fazla *yatay ses çizgisi* armonik kurallara bağımlı olarak özgürce hareket eder. Homofoni’nin temeli ise ezgi, figürasyon ve ezginin altındaki ayrıntılı, armonik eşliklerdir.”<sup>39</sup>

Ayrıca bu dönemde opera sanatının yanısıra oratoryo, kantat gibi diğer dramatik formlar yaratılıp geliştirilmiş ve böylece insanın çok yönlü biçimde irdelenip anlatılması sağlanmıştır. Opera sanatında böyle bir gelişme yaşanırken barok dönemle birlikte çalgı müziği de kendine özgü biçimlere kavuşmuştur. Çalgısal müzik alanında Bologna’da barok çağa özgü pek çok çalgısal tür biçimleri gelişmiştir: Üçlü sonat, solo keman sonatı, solo viyolonsel sonatı, büyük konçerto, keman konçertosu başlıca örnekleridir. Bologna’da çalgısal türlerin gelişmesinin yanısıra, erken barok evrede görülen çalış parlaklığından vazgeçilmiş, erken barok evre ile olgun barok evrede görülen gösterişli hava, yerini daha duru ve dengeli bir müziğe bırakmıştır.

“Barok dönemde müzik, modern müzikal dilin gelişiminde kuşkusuz en önemli kilometre taşı olmuştur. Bu yüzelli yıl içerisinde, müzikal formlar değişip, geliştikçe bir yandan da daha sonrasının ve bugünün müzik standartları belirmeye başlamıştır. Bir başka önemli görünüm ise müziğin, bu dönemde evrensel bir dil taşımaya başlaması, ulusallıktan çıkıp tüm Avrupa ve dünyaya seslenmesidir.”<sup>40</sup>

39 Leyla Pamir, “Müzikte Geniş Soluklar”, Boyut Kitapları, Haziran,1998

40 İsmail Lütfü Erol, Klasik Müziğe İlgili Duyanlar İçin Kılavuz Kitap, Yurtrenkleri Yayınevi, 1998, Ankara



### 3.3 Antonio Vivaldi

#### 3.3.1 Antonio Vivaldi'nin Yaşamı

Barok çağın temel bestecilerinden biri olan Antonio Vivaldi, 1678 yılında Brescialı Giovanni Battista (1655-1736) ve karısı Camille Vivaldi'nin (1655-1728) oğulları olarak Venedik'te dünyaya gelmiştir. Doğduğunda sağlık durumu elverişsiz olduğu için fazla yaşamaması olasılığını göze alan ailesi, önce aile içinde geçici bir vaftiz töreniyle bebeği kutsamıştır. Ardından yaklaşık iki ay sonra sağlık durumu düzelen Antonio Vivaldi, kilisede resmi olarak vaftiz edilmiştir.

“Besteci hayatının sonraki yıllarında yazdığı bir mektupta, doğduğu andan itibaren ona musallat olan bir solunum yetmezliği yüzünden, hayatını oldukça güçlükle sürdürebildiğini ve esas mesleği papazlığın gereği olan ayin yönetme işini uzun bir süredir gerçekleştiremediğini belirtmişti.”<sup>41</sup>

Vivaldi hayatı boyunca büyük olasılıkla bir çeşit astım hastalığının sıkıntısını çekmiştir.

Vivaldi ilk müzik derslerini, asıl mesleği berberlik olan fakat aynı zamanda kemancı olarak da yaşamını kazanan babası Brescialı Giovanni Battista Vivaldi' den almıştır. O tarihlerde yaşamını tümüyle keman çalarak kazanmaya başlayan Giovanni Battista Vivaldi, aynı zamanda 1685 yılında kentin ünlü San Marco Kilisesi'nin orkestrasında da çalmaya başlamıştır. Aynı tarihlerde Giovanni Legrenzi de bu kurumun müzik yöneticisi olmuş ve Vivaldi'ye müzik dersleri vermiştir.

Antonio Vivaldi'den sonra aileye beş yeni üye daha katılınca baba Giovanni Battista'nın da geçim sorunları iyice artmıştır. Üstelik o tarihlerde Venedik'in büyük ekonomik sıkıntılar yaşaması, kentin eski ticari ve stratejik öneminin azalmasına ve bu da gelir dağılımında çalkantılara sebep olmuştur.

Bu durum Giovanni Battista Vivaldi'nin ek işler bulmasını gerektirdiği için,

---

41 Michael Talbot, Antonio Vivaldi, DVA, Stuttgart, 1985

1689'da San Marco'daki görevinin yanında kentteki bir tiyatrodaki çalmaya ve “Ospedale dei Mendicanti” de keman öğretmenliği yapmaya başlamıştır.

Baba Vivaldi kilise kayıtlarında kızıl saç renginden dolayı, “Giovanni Battista Rossi” olarak anılmıştır. Sonraki yıllarda “Il prete Rosso” (Kızıl Papaz) olarak anılacak olan Antonio Vivaldi de bu fiziksel özelliğini babasından almıştır.

Vivaldi, 1693 yılında 15 yaşına gelmiş ve eğitimi konusunda bir karar alması gerekmiştir. Babası onun, ailenin en büyük erkek çocuğu olduğu için din eğitimi almasını daha uygun bulmuş ve onu kiliseye yönlendirmiştir. O dönemde kilisenin, maddi durumu iyi olmayan kişilere sunduğu eğitim ve barınma olanakları da oldukça iyidir. Soylu aileler ilk erkek çocuklarının babanın yerini almasını daha uygun bulduğu için küçük erkek çocuklarının papaz olmasını istemektedirler. Ayrıca o dönemde Venedik Cumhuriyeti sınırları içinde, papazların başka işlerde çalışmalarına da izin verilmektedir. Pek çok erkeğin papazlık eğitimi almasına yol açan bu durum, XVIII. Yüzyıl sonlarına doğru Venedik'te papaz sayısının oldukça artmasına sebep olmuştur.

Vivaldi papazlık eğitimine 1693 yılında başlamış ve bu eğitimi yaklaşık olarak on yılda tamamlamıştır. Oldukça zor sınavlar ve sekiz aşamalı bir terfinin ardından 23 Mart 1703' de papazlığa kabul edilmiştir. Bu süre içinde Vivaldi zaman zaman San Marco Kilisesi orkestrasında babasının yerine çalmıştır. 1700-1703 tarihleri arasında Roma'da bir süre Arcangelo Corelli'nin yanında çalışmıştır. Vivaldi'nin Venedik'te 1705 yılında yayımlanan ilk yapıtlarında Corelli'nin etkileri görülmektedir.

12 Ağustos 1703 tarihinde “Ospedale della Pieta” yönetim kurulu, 8 lehte, 2 aleyhte ve 1 çekimsiz oy ile aldığı kararla Antonio Vivaldi'yi okula yeni müzik öğretmeni olarak kabul etmiştir. Kurul, koro yöneticisi Francesco Gasparini'nin (1661-1727) önerileri doğrultusunda, öğrencilerin çalgı eğitimlerinin daha iyi düzeye yükseltilmesinin sağlanması açısından Vivaldi'yi bu göreve getirmiştir. Böylece Vivaldi Papaz oluşundan yaklaşık 6 ay sonra, tamamen din dışı bir göreve adım atmıştır.

Besteci yaşamının sonraki yıllarında yazdığı bir mektupta yaşadığı bu durumu şöyle anlatacaktır:

“Papaz olduktan sonra bir yıl bile bu görevi sürdüremedim. Hastalığım, ayını üç kez yarıda bırakmama neden olduğu için mesleğimi hiç icra edemedim.”<sup>42</sup>

“Ospedale della Pieta” Vivaldi'nin yaşamında çok önemli bir yere sahip olacak ve sonraki kuşaklarda iki ad birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak anılacaktır. O dönemde Venedik'te dört “Ospedali” bulunmaktadır. Aynı zamanda “Hastane” anlamına da gelen “Ospedale” sözcüğü, yetim, kimsesiz ve terk edilmiş kız çocukları için kurulmuş eğitim kurumlarını ifade etmek için kullanılmaktadır ve bağlı buldukları kiliseye göre adlandırılmaktadır. “Ospedale della Pieta”nın kuruluşu 1346 yılına dayanmaktadır. Önceleri yaklaşık beş yüz dolayında öğrencisi olan kurumda, Vivaldi'nin yaşamının sonlarına doğru barınan kız sayısı bine ulaşmıştır.

Okulda eğitim gören kızlar, “Figlie di comun” (Sıradan kızlar), ve “Figlie di Coro” (Koro kızları) olarak iki gruba ayrılmıştır. “Figlie di comun” olarak adlandırılan gruba yalnızca genel eğitim verilmiş, “Figlie di Coro” olarak adlandırılan ve müziğe yetenekli olan diğer grup özel eğitim görmüştür. Bu şekilde eğitilen kızların en iyileri okulun koro ve orkestrasında görev almıştır. Koroda yaklaşık yirmi kişi söylemiş, on kişi de yaylı çalgılar orkestrasının temelini oluşturmuştur. Yapıtların çeşitliliğine göre yaylı çalgılar grubuna üflemeli çalgılar ve vokal solistler de katılmıştır.

“Ospedale della Pieta”daki müzik eğitiminde yaşı büyük ve bilgisi fazla olanlar kendinden küçükleri eğitmiştir. Ayrıca koronun ve orkestranın en kıdemli üyesine “Maestra” (Şef, Maestro yerine, kadınlar için kullanılan ifade) adı verilmiştir. Bunun dışında, kentin ünlü bir erkek müzisyeni “Maestro di coro” (Koro şefi) unvanıyla koroyu yönetmekle görevlendirilmiştir. Zaman zaman da bazı çalgılar için kadroya öğretmenler alınmıştır. Vivaldi de göreve bu yolla başlamıştır.

Okulun orkestra ve korosunun konserleri, yoğun ilgiyle takip edilmiş ve Venedik'teki en önemli müzik olaylarının başında gelmiştir. Hatta o döneme ilişkin izlenimlerini kaleme almış birçok kişi, kurumun orkestrasının Paris Operası'ndan bile daha iyi olduğunu söylemiştir. Korodaki tenor ve bas partileri bazen kentteki

---

42 Michael Talbot, Antonio Vivaldi, DVA, Stuttgart 1985

kiliselerden gelen erkekler tarafından seslendirilmiş, bazen de okul öğrencisi kızlar tarafından, kendi seslerine uydurularak söylenmiştir.

Ospedale'deki görevi, önceleri sadece keman dersi vermekle sınırlı olan Vivaldi, daha sonra öğrencilerin kompozisyon bilgilerini arttırma ve orkestra konserleriyle ilgilenme konularından da sorumlu olmuştur. Kayıtlar incelendiğinde, Vivaldi'nin göreve başlamasının ardından geçen altı yıl içinde iki keman, bir viola, bir viyolonsel yanın da, bir keman yayı ve diğer çeşitli çalgılar için tel alımıyla da ilgilendiği ortaya çıkmaktadır.

Venedik'teki Sala Yayınevi 1705'te, Vivaldi'nin 12 Üçlü Sonatı'nı Op. 1 numarasıyla yayımlamıştır. Besteci, Corelli'nin üçlü sonatlarında kullandığı yapıyı aynen korumuş, iki keman ve sürekli bas için on iki yapıt bestelemiştir. Bir başka önemli benzerlik de, Vivaldi'nin dizinin son sonatını, tıpkı Corelli'nin Op. 5 dizisinde olduğu gibi “La Follia” teması üzerine çeşitlemelerden oluşturmasıdır. Ancak müzik tarihçisi Michael Talbot, Vivaldi'nin Op. 1 sonatlarının 1705 yılından önce basıldığı görüşündedir.<sup>43</sup> Çünkü Talbot'a göre, 1705 baskısında Vivaldi'nin adının altında sadece “*Musico di violino professore*” (Venedikli kemancı) ifadesi yer almaktadır. Ospedale della Pieta'daki görevine hiç değinilmemiştir. Günümüzdeki anlamla bir ilgisi olmayan “Professore” kelimesi, o dönemde mesleği sadece çalgıcı olan kişileri tanımlamak için kullanılmıştır. Bir diğer nokta da, o dönemde yayınevleri çoğunlukla ilk baskıda yapıt kime ithaf ediliyorsa onun armasına yer verir, sonraki baskılarda kendi armalarını kullanırlardı. Oysa bu yapıtta, yapıtın ithaf edildiği kişi olan Venedikli Kont Annibale Gambala'nın arması yoktur.

Vivaldi kısa bir süreç içerisinde, Venedik'in tanınmış simaları arasına girmiştir. Ospedale'deki görevi Vivaldi'ye hem öğretmenlik, hem de bestecilik alanında geniş imkanlar sunmuştur. Venedik'te yaşayan ya da kente gelen çoğu insan Ospedale'nin konserlerine mutlaka gitmiş ve Vivaldi'nin yapıtlarını dinlemiştir. 1708 yılının son günlerinde okulu ziyaret eden Danimarka ve Norveç Kralı IV. Frederik'in (1671-1730) onuruna verilen konserde vokal ve çalgı yapıtları seslendirilmiş, besteci kısa bir süre sonra Op. 2 numarasıyla basılan 12 Keman Sonatı'nı IV. Frederik'e ithaf etmiştir.

---

43 Michael Talbot, Antonio Vivaldi, DVA, Stuttgart 1985

Vivaldi'nin Ospedale'deki görevi, her yıl toplanan yönetim kurulunun aldığı karar doğrultusunda uzatılmıştır. 1706 ve 1707'deki toplantılarda Vivaldi'nin işine devam etmesini istemeyenler, 24 Şubat 1709'da yapılan yönetim kurulunda amacına ulaşmış ve besteci altı yıllık yoğun bir çalışmanın ardından işsiz kalmıştır.

Daha sonra “Ospedale della Pieta” yöneticileri, 27 Eylül 1711'de yaptıkları bir toplantıyla Vivaldi'yi oy birliği ile yeniden okula keman öğretmeni olarak görevlendirmişlerdir.

1713 yılında, okulda koro yöneticisi olarak çalışan Francesco Gasparini, sağlık nedenlerini ileri sürerek altı aylık izin almıştır. Fakat daha sonra Gasparini, Ospedale'deki görevine bir daha geri dönmemiştir. Önce Floransa'ya, ardından da Roma'ya giderek yaşamını Venedik dışında tamamlamıştır.

Gasparini'nin görevden ayrılmasıyla birlikte Vivaldi de, dini bayramlar ve yortular için koro şefinin bestelemekle yükümlü olduğu yapıtların bir bölümünü üstlenmek durumunda kalmıştır. Her ne kadar Gasparini'nin yerine göreve Pietro Scarpari başlamış olsa da okul idaresi, kısa zamanda onun fazla yetenekli olmadığını fark ederek işine son vermiştir.

1719'da Carlo Pietro Grua (1665-1726), Scarpari'nin yerine atanıncaya kadar Vivaldi de vokal yapıtlar bestelemeyi sürdürmüştür. Besteci, RV 589 Gloria'yı, “Ospedale della Pieta” da koro yöneticisi olarak çalıştığı dönemde yazmıştır.

1711 yılında Amsterdam'da Estienne Roger Yayınevi tarafından basılan Op. 3, “*L'estro armonico*” (Armonik Esin) başlıklı on iki konçerto, Vivaldi'nin bestecilik kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu yapıtıyla besteci, “solo konçerto” biçiminde müzikler yazmaya başlamıştır.

Vivaldi hayatı boyunca, 450'den fazla konçerto bestelemiştir. Bu sayının 329 tanesi tek bir çalgı içindir; bunun 220'sini keman konçertoları oluşturur. Barok dönemde solo konçertolar, önceleri daha çok yaylı çalgılar için bestelenmekteydi. Ancak aynı

dönemde, üflemeli çalgılarda da gelişmeler yaşanmış ve besteciler yapıtlarında bu çalgılara da yer vermeye başlamışlardır. Antonio Vivaldi de üflemeli çalgılar için solo konçertolar yazan önemli bestecilerden biridir.

Vivaldi, üflemeli çalgılar için yazdığı yapıtları tıpkı yaylı çalgılar gibi “Ospedale della Pieta” daki kullanım için düşünmüştür. Besteci ilk üflemeli konçertosunu da obua için yazmıştır. Vivaldi yaşamı boyunca 40'a yakın fagot konçertosu bestelemiştir. Bu durum, birçok müzik tarihçisinin ilgisini çekmiştir çünkü o dönemde Venedik'te fagotun yaygın olarak kullanıldığına dair bir kayıt yoktur ayrıca Vivaldi'nin kendi döneminin bestecileri arasında fagot için solo yapıt veren sanatçılara da rastlanmamaktadır.

Artık Vivaldi ile özdeşleşmiş olan “*Mevsimler*” (Le Quattro Stagioni) başlıklı keman konçertoları, 1725 yılında Amsterdam'da Le Cene yayınevi tarafından Op. 8 numarasıyla yayımlanan on iki yapıtın ilk dördünü oluşturmaktadır. “*Il Cimento dell'armonia e dell' inventione*” (Armoni ve buluşun yarışması) adını taşıyan bu konçertolar içinde ilk dört tanesi, “*La Primavera*” (İlkbahar, Op.8, No.1-RV 269), “*L'Estate*” (Yaz, Op.8, No.2 – RV 315), “*L'Autunno*” (Sonbahar, Op. 8, No 3- RV 293) ve “*L'Inverno*” (Kış, Op. 8, No 4- RV 297) başlıklarını taşımaktadır.

Burada farklı olan, Vivaldi bu kez partisyona kendi kaleme aldığı dizeleri eklemiştir. Besteci burada, müzikle anlatmaya çalıştıklarını bir kez de yazıyla vurgulamak istemiştir. Bir diğer deyişle Vivaldi, dizelerin yanına koyduğu harfleri partiyon üzerine de yazarak, hem çalanlar hem de dinleyenler için bir çeşit dipnotlar oluşturmuştur.

Antonio Vivaldi'nin flüt konçertoları, Üflemeli çalgılar için bestelediği yapıtlar içinde en tanınmışlarıdır. 1728 yılında Op. 10 numarasıyla yayımlanan yan flüt konçertolarının dışında daha önceki yıllarda bestelemiş olduğu blok flüt yapıtları da vardır.

Frankfurtlu bir mimar olan ve yaşamının son yıllarında Frankfurt'ta belediye başkanlığı da yapan Uffenbach, 1715 yılında Venedik'e gelmiş ve Vivaldi ile tanışmıştır. Uffenbach, 4 Şubat 1715 gecesi izlediği operadan ve özellikle Vivaldi'nin çaldığı

kadanstan çok etkilenmiş ve bestecinin yapıtlarını alarak ülkesine götürmek istemiştir. Vivaldi, Uffenbach'a o sırada elinde hazır yapıtlarının olmadığını belirtmiş ancak üç gün sonra elinde on tane “concerto grosso” ile gelerek Uffenbach'a siparişlerini vermiştir.

Vivaldi'nin yaşamında 1713'ten sonra sahne yapıtlarının da önemli bir yeri olmuştur. Daha çok çalgı yapıtlarıyla tanınan besteci, bir mektubunda doksan dört sahne yapıtı olduğundan söz etmiştir.

30 Nisan 1713 tarihinde toplanan “Ospedale della Pieta” yönetim kurulu, Vivaldi'nin istediği bir aylık izni vermiştir. Besteci okuldan ayrı kalacağı bu dönemde, Vicenza'ya giderek ilk operasını sahnelemek düşüncesindedir. 17 Mayıs 1713 günü, Vicenza'daki “Teatro Garzerie” de temsil edilen “*Ottone in Villa*”nın ( Ottone Şatosunda) metni, Napolili Domenico Lalli'ye (1679-1741) aittir. Asıl adı Sebastiano Biancardi olan metin yazarı Venedik'te sürdürdüğü yaşamı boyunca opera librettoları yazarak büyük başarı kazanmış ve birçok besteciyle çalışmıştır.

Vivaldi'nin Vicenza'daki temsili çok başarılı olmuştur. Bunun üzerine Vivaldi yaklaşık bir yıl sonra Venedik için “*Orlando Finto Pazzo*” (Sahte Deli Orlando) adlı yeni bir yapıt bestelemiştir. Vivaldi'nin sahne yapıtlarına olan ilgisi büyük ihtimalle Ospedale'deki görevinden ayrı kaldığı süre içinde (1709-11) başlamıştır. Bu yapıtlarının çoğunda döneme damgasını vuran “Napoli Okulu”nun etkisini görmek mümkündür.

Ancak Vivaldi, Venedik için bestelediği ilk yapıtta bir takım zorluklarla karşılaşmıştır. 1714 yılının sonbaharında sahnelenen “*Orlando Finto Pazzo*” adlı yapıt seyirci tarafından fazla beğenilmemiş ve kısa sürede programdan çıkarılmıştır. Ancak Vivaldi bu başarısızlık karşısında yılmamış ve “*Nerone fatto Cesare*” (Sezar Olmuş Neron) adlı bir pastişle tekrar seyircilerin karşısına çıkmıştır. Vivaldi, bu eserine farklı bestecilerin yapıtlarından derlediği aryalara on iki tane de kendi bestelediği aryayı eklemiştir. Eseri için, Orlando finto Pazzo'da şarkı söyleyen sanatçılarla birlikte çalışmış ve sonunda başarıyı yakalamıştır.

San Moise Tiyatrosu'nda sahnelenen “*La Constanza trionfante*”nin (Galip Gelen Sebat) ardından Vivaldi bu kez kendi tiyatrosunda “*Arsilda, Regina di Ponto*” (Pontus Kraliçesi Arsilda) adlı operayı sahneye koyarak, büyük başarı kazanmıştır.

Vivaldi'nin opera bestecisi olarak başarıları devam ederken 29 Mart 1716 tarihinde “Ospedale della Pieta”daki işine, kurumun maddi imkanlarının kısıtlı olduğu gerekçesiyle son verilmiştir. Fakat bu kararın ardından yaklaşık iki ay sonra 29 Mayıs tarihinde okul yöneticileri Vivaldi'yi “Maestro di Concerti” (Konser Yöneticisi) unvanıyla tekrar işe almışlardır. Besteci, Ospedale della Pieta ile yeniden anlaşmasının ardından 1716 Kasımında “*Juditha Triumphans*” (Muzaffer Judith) adlı yapıtını bestelemiştir. Venedikli şair Giacomo Casseti'nin metni üzerine yazılan yapıtın konusu o dönemin askeri olaylarından oluşmaktadır.

Vivaldi, 1717 yılının sonlarında Ospedale della Pieta'daki görevinden bir kez daha ayrılmıştır. Bu kez farklı bir kente, Venedik'ten çok uzak olmayan Mantova'ya yeni bir görev için gitmektedir. Bestecinin Mantova'daki yeni görevi kayıtlarda, “Maestro di Capella di Camera” (Oda Topluluğu Yöneticisi) olarak geçmektedir. Bu unvan kilise müziği dışındaki tüm alanları kapsamaktadır.

Vivaldi 1718 Karnaval sezonunda yeni operası “*Armida*”yı önce Venedik'te ardından da Mantova'da başarıyla sahnelemiştir. Bu başarıyla birlikte başka kentlerin de kapısı açılmış ve “*Scandenberg*” adlı operayı Floransa'da sahneleyen besteci, “*Teuzzone*”yi de Mantova için hazırlamaya girişmiştir. Operanın metni, dönemin ünlü libretto yazarı Apostolo Zeno'ya aittir. Bir süre sonra Vivaldi'nin operalarında sık sık rol almaya başlayan Anna Giro'nun (1696-1750), bestecinin özel yaşamında önemli bir rolü olacaktır. Besteci aralarındaki ilişkinin arkadaşça olduğunu belirtmesine karşın, Anna ve kız kardeşi Paolina uzun yıllar boyunca Vivaldi'ye yolculuklarında eşlik etmişlerdir.

Vivaldi, sık sık Anna Giro'nun üstün yeteneğinden söz eder ve yapıtlarının o olmadan bir anlamının olmadığını belirtirdi. Ancak, 1735 yılında “*Griselda*” operasının metni için Vivaldi ile çalışan oyun yazarı Carlo Goldoni (1707-1793), besteci ile aynı görüşte değildi ve genç kadın için şunları söylüyordu:



“Güzel bir sesi yoktu ve iyi bir müzisyen değildi. Ama etkileyici bir dış görünüşü, güzel gözleri ve saçları vardı. Oyunculuk yeteneği fazlaydı. Ancak yetenekleri bir prima-donna olmasına yeterli değildi.”<sup>44</sup>

Vivaldi, Mantova'da oldukça verimli bir çalışma dönemi geçirmiştir. Burada içlerinde 1719 yılında sahnelenen en ünlü operalarından “*Tito Manlio*” (Titus Manlius)'un da bulunduğu birçok yapıt bestelemiştir. Bu arada Habsburg İmparatoru VI. Karl'ın annesi Elenore Magdalena'nın 19 Ocak 1720 tarihinde ölmesi, imparatorluk topraklarında uzun bir yas döneminin yaşanmasına neden olmuştur.

Mantova da bu topraklar içinde yer aldığı için kentteki opera temsilleri iptal edilmiştir. Bunun sonucunda Vivaldi tekrar Venedik'e döner ve Sant Angelo'daki yöneticilik görevini üstlenerek kaldığı yerden operalarını sahnelemeyi sürdürür. 1719 sonbaharı sezonu için “*La Verita in Cimento*”yu (Sağlam Gerçek) hazırlamıştır. Bu yapıt, büyük bir kesimin beğenisini kazanırken bir yandan da bu başarıyı çekemeyenleri harekete geçirmiştir.

1720 Aralık ayında “*Il Teatro alla Moda*” (Moda Tiyatro) adıyla bir broşür yayımlanmıştır. Bu broşürde başta Vivaldi olmak üzere, o günlerde Venedik'teki opera çevrelerinde söz sahibi olan kişiler alaycı bir dille eleştirilmiştir. Ancak Vivaldi'ye karşı yapılan bu eleştiriler onun şöhretini etkilememiştir. Venedik dışında da operalarını sahnelemeye devam eden Vivaldi'nin, Floransa'nın ardından Milano ve Roma'da da yeni yapıtları sahnelenmiş ve başarı kazanmıştır. Vivaldi'nin operalarında genellikle Napoli Okulu'nun etkileri görülmektedir. Aryalarda sözlerin fazla bir önemi yoktur daha çok solistlerin teknik becerileri öne çıkmıştır. Bestecilerin o dönemde en çok üzerinde durduğu konu, şarkıcıların olağanüstü teknikleriyle dinleyenlerin etkilenmesini sağlamaktır.

2 Temmuz 1723 günü toplanan “*Ospedale della Pieta*” yönetim kurulu, bestecinin Pieta'daki çalışmalarına devamlılık kazandırmak amacıyla yeni bir karara daha imza atmıştır. Besteciden, her ay okul için iki konçerto bestelemesi isteniyor ve

---

44 Michael Stegemann, Vivaldi, Rowohlht,1990

Vivaldi eğer Venedik dışında ise, yapıtların posta masrafı besteci tarafından karşılanarak okula ulaştırılması, eğer Vivaldi Venedik'te ise yeni yapıtlarını okul orkestrasına çalıştırmakla görevlendirmiştir.

Amsterdam'daki “Le Cene” yayınevi 1725 tarihinde Vivaldi'nin on iki konçertosunu Op. 8 numarasıyla yayımlar. Yapıt ayrıca “*Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*” (Armoni ve Buluşun Yarışması) başlığını taşımaktadır. Burada armoni, besteciliğin teknik kısmını, yapının temelini, buluş ise belli bir yaratıcılığı gerektiriyordu. Bu yapıtta ilk dört konçertoyu oluşturan Mevsimler'den başka iki yapıt daha vardır. Bunlar, “*La tempesta di mare*” (Deniz Fırtınası) ve “*La caccia*” (Av) başlığını taşımaktadır.

Antonio Vivaldi, 1720'lerin ortalarına gelindiğinde ününün doruğuna ulaşmıştır. Çalgı yapıtları tüm Avrupa'da alıcı buluyor bir yandan da operaları İtalya'nın farklı kentlerinde sahneleniyordu. Aynı dönemde yaşayan Tomaso Albinoni (1671-1751) ve Benedetto Marcello ise kendilerini amatör olarak adlandırmaktaydılar.

Müzik tarihinde besteciliğinin yanı sıra yan flüt çalmasıyla ve bu çalgı hakkında yazdığı kitapla ünlü olan Johann Joachim Quantz, 1726 yılında Venedik'i ziyaret etmiş ve Vivaldi ile tanışmıştır. Vivaldi her ne kadar üflemeli çalgılar için konçertolar bestelemiş olsa da, o güne dek flütü solo bir çalgı olarak düşünmemiştir. Ancak Quantz'ın bu çalgıdaki ustalığı onun ilgisini çekmiş ve Quantz'ın ziyaretinden iki yıl sonra Op. 10 numarasıyla altı flüt konçertosunu Amsterdam'daki Le Cene yayınevi aracılığıyla satışa sunmuştur.

1728 yılında Habsburg İmparatoru VI. Karl (1685-1740), Trieste'ye yaptığı bir gezi sırasında Vivaldi ile tanışmıştır. Özellikle müziğe büyük ilgi duyan İmparator, Vivaldi'yi maddi açıdan ödüllendirmekle kalmaz Vivaldi'yi şövalye unvanıyla da onurlandırır. Bu tarihi buluşma, Vivaldi'nin biyografilerin neredeyse tümünde, bestecinin 1730'ların başında Viyana ve Prag'a yaptığı varsayılan yolculuk ile ilişkilendirilmektedir.

Vivaldi uzun yıllardan beri gezilerine genç soprano ile birlikte çıkmıştır. Ancak bu gezide onlara Vivaldi'nin babası da katılmıştır. Baba Giovanni Battista'nın bu geziye katılma nedeni, bir süre önce eşini kaybeden Giovanni Battista'nın oğlu ile birlikte Venedik'ten ayrılıp, yaşamını başka bir kentte sürdürme isteğidir. Gezi sırasında Vivaldi Viyana'da kısa bir süre kalır ve ardından Prag'a gider. 1730 yılının ilkbaharında bestecinin “*Farnace*” adlı yapıtı burada temsil edilir. Bestecinin Prag gezisi Farnace'nin sahnelenmesinin hemen ardından son bulmaktadır.

1730' ların ortalarına gelindiğinde, Vivaldi'nin müziğine olan ilgi azalmaya başlamıştır. Sahne yapıtlarının artık eskisi kadar sık oynamamasının yanı sıra, çalgı yapıtlarına olan ilgi de azalmıştır. “*Le Cene*” yayınevi bestecinin yeni yapıtlarını basmak için artık eskisi kadar istekli davranmıyordu. Ancak bu durum Vivaldi'nin çok da yakındığı bir durum değildir. Çünkü yapıtlarının basılıyor olması onun el yazması nota satışlarını düşürmekte ve kazancının düşmesine sebep olmaktadır.

“*Ospedale della Pieta*” yönetim kurulu, 5 Ağustos 1735 tarihinde toplanmış ve Antonio Vivaldi'yi bir kez daha “*Maestro de Concerti*” unvanıyla göreve kabul etmiştir. Ancak bu kez Vivaldi'nin yapması gerekenler sadece konserleri yönetmek değil, bunun yanı sıra öğrencilere ders vermektir. Bestecinin kentten ayrılmasına izin verilmiyor olması da, opera yapıtlarının başka yerlerde seslendirilmelerine gitmesini engelleyecek bir durum oluşturmuştur. Ancak Vivaldi sabit bir gelire kavuşmuş olmasından ötürü bu durumdan fazla rahatsız olmamıştır.

1737-1739 yılları arasında bestecinin hayatının büyük bir bölümü, Ferrara için bestelemeye başladığı operaların bestelenme süreçleri ile geçmiştir. Bu arada bir grup asilzade, Maria Bollani'yi iki opera librettosu seçmek ve sonra da dönemin tanınmış bestecilerinden biriyle anlaşmakla görevlendirmiştir. Bir takım yazışmalardan sonra metinler üzerinde anlaşma sağlanmış ve Vivaldi eserler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Fakat bir süre sonra Bollani ve Vivaldi arasında, Bollani'nin besteciye yeni metinler önermesi ve ücret konularında anlaşmazlık gibi bir takım sorunlar yaşanmaya başlar. Uzun bir süre devam eden mektuplaşmalarının ardından aralarındaki anlaşmanın sağlanmış olmasına rağmen, bu kez de Ferrara Kardinali Tommaso Ruffo, Vivaldi'nin esasında bir din adamı olduğu halde hiç ayın yönetmemiş olmasını ve Anna Giro ile olan ilişkisini sebep göstererek bestecinin kente girmesini yasaklamıştır. 1738 yılının

Ocak ayında Vivaldi'ye Amsterdam'dan bir davet gelir. Bu davet Antonio Vivaldi'nin hala Avrupa çapında bir üne sahip olduğunun kanıtıdır. Kentteki Schouwburg Tiyatrosu, kuruluşunun yüzüncü yılını kutlamak amacıyla bir konser düzenlemiş ve Vivaldi'nin bir yapıtını (RV 562a) seslendirmiştir.

1740'lara gelindiğinde, Avrupa'nın hemen her ülkesinde, XVII. Yüzyılın son çeyreğinde doğmuş olan bestecilerin yapıtlarına artık modası geçmiş gözüyle bakılmaktadır.

“Sonraki dönemlerde “Barok” olarak adlandırılacak olan çağ sona ermek üzereydi, artık “Aydınlanma” zamanıydı.”<sup>45</sup>

1730 yılının sonlarında altmış yaşını tamamlayan Antonio Vivaldi, “Ospedale della Pieta” daki görevini sürdürmeye devam ediyordu. 1739 yılının son aylarında Bavyera Kralı Ferdinand'ın ve 21 Mart 1740'ta Polonya Prensi Friedrich Christian'ın Venedik ziyaretlerinde Ospedale della Pieta'ya uğrayarak Vivaldi ve öğrencilerinin verdiği konserleri izlemeleri bestecinin ününün hala sürdüğünü göstermektedir. Aslında bu eski yıllardan kalma bir alışkanlıktır. Çünkü Vivaldi ve müziğinin Venedik için artık “Modası Geçmiş”tir.

Bunun üzerine Vivaldi şansını başka kentlerde arama düşüncesiyle Venedik'i terk etmeye karar vermiştir. “Ospedale della Pieta” yönetim kurulunun 29 Nisan 1740 tarihli belgeyle bestecinin notalarının satın alınmasına onay vermesi, Vivaldi için büyük bir maddi destek olacaktır. Vivaldi'nin Venedik'ten ne zaman ayrıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak 1740 sonbaharında Anna Giro ile birlikte kuzeye doğru yola çıktıkları düşünülmektedir. Vivaldi, önceki yıllarda karşılaştığı İmparator VI. Karl'ın, kendine yeni bir hayat kurmada yardımcı olabileceğini düşünmüştür ancak 20 Ekim 1740 tarihinde imparator'un ölmesi bestecide büyük üzüntü yaratmıştır.

Antonio Vivaldi, yaşamının son günlerini geçirdiği Viyana'da 28 Temmuz 1741 günü sabaha karşı, büyük bir maddi sıkıntı içinde bu dünyadan ayrılmıştır. O zaman bestecinin yanında sadece Anna Giro vardır. Sade bir cenaze töreniyle aynı gün toprağa

---

45 Aydın Büke- İpek Mine Altınel, Müziği Yaratanlar Barok Dönem, Dünya Yayıncılık, Kasım 2006

verilen bestecinin mezarı ve yaşadığı ev sonraki yıllarda kentin geçirmiş olduğu imar çalışmaları nedeniyle bugün kaybolmuştur.

### 3.3.2 Antonio Vivaldi'nin Müzik Stili

Bir Vivaldi bestesinin diğer besteleriyle karıştırılmaları oldukça kolaydır. Bunu söylemek, ne Stravinsky'nin Dallapiccola'dan ona miras kalan “Vivaldi aynı formu birçok defa besteleyebilir” şeklindeki kibirli gözlemini onaylamak, ne de kendi eserlerinden ve bazen diğer bestecilerden kopya ederek alıntı yaptığı gerçeğinde açık bir azaltma yapmaktadır. Diğer bestecilerin yapıtlarından direkt alıntı ya da derleme yapması eleştirmenler tarafından sıkça eleştirilmesine rağmen Vivaldi'nin stili olağanüstü şekilde sabit kalmıştır.

Stili Op. 1'de (1705) neredeyse tamamen oluşmuş, Op. 2'de (1709) esasları tamamlanmış, daha sonra da yüzeysel melodik özellikleri hariç zamanın modası ile aynı hızda kalarak küçük değişiklikler göstermiştir.

Vivaldi'nin stili, dönemin ünlü bestecisi Telemann (1682-1767)'in stiline yarısı kadar biçimlendirilebilmiş olsaydı, kendisine ait opera eserlerin'den Orlando (1727)'deki Ristori'nin, Orlando furioso (1714) canlandırmasını ya da Ferrara (1738)'daki Fernace (1727)'nin orijinal versiyonundan kullandığı hareketleri onaylamış olamazdı.

Değişik enstrümanların ve insan sesinin potansiyelleri ve limitleri dikkate alındığında Vivaldi'nin stili çok da fazla değişmez. Vivaldi, Caldara ve Lotti gibi kilise için katı stilde, tiyatro için serbest stilde yazan diğer bestecilerden değildir. Vivaldi, öğrenilen stilde yazmış olduğu düşünüldüğünde bile kendi bireyselliğini bastıramayacak biçimde kötü bir taklitçidir. Kendi stili öyle farklı ve tutarlıdır ki, Vivaldi'nin müziği hakkındaki bir tartışmayı sürdürebilmek için, bestecinin bazı yapıtlarının en ilginç bölümlerindeki stile bakmak yeterli olacaktır.

Barok dönemin, ünlü bestecisi Vivaldi'yi ölçeceğimiz norm İtalyan geleneğinin ana teması olacaktır. Ancak İtalya dışından “Geç Barok”un majör figürleri de

kaçınılmaz olacaktır. Antonio Vivaldi'nin melodisinde, önce geniş bir alan, daha sonra alışılmışın dışında kullanılan geniş aralıkların kullanımını dikkat çekmektedir.

İtalyan bestecileri müzik stilinde, özellikle keman'da, bağlayıcı ve bağlayıcı olmayan teller arasında ileri geriye göz ardı etme tekniğini benimsemişlerdir. Daha sonra tuşe bölümünde yukarı ve aşağı daha serbestçe hareket etmeye yönelmişlerdir.

1690'lar sırasında büyüyen yaylı ansamble için ünison yazma popülaritesi, o zamandan sonra bas partileri prografifi olarak anılacak (bastan ayrı olsalar bile akılda kalacak), bazı melodik gelişimlerin yukarı partilerce benimsenmesine yol açacaktır. (Özellikle kadansların, çıkıcı dörtlülü ya da inici beşlilerinde.)

Vivaldi'yi diğer bestecilerden ayıran özellik, oktav ve bileşik aralıklara verdiği değerdir. Bu değer basit iletişim aralıklarının değerinden tamamen farklıdır. Tarihsel bilinç olmadan “Gloria”(RV 589)'un girişini sıradan bulabiliriz.

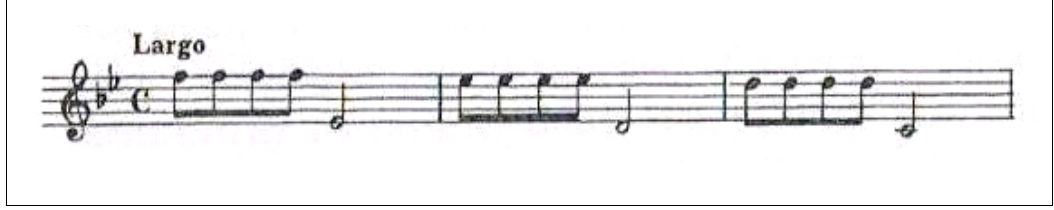
### Örnek 6:



Barok dönemin ünlü bestecileri, Vivaldi'nin eserinin girişindeki o vuruşlu oktavları, romanımsı heyecan verici ve taklide değer olarak yorumlamışlardır.

Geniş aralıkları kullandığı yerde ya iki partili yazımın tek satırda taklit edildiğini, ya da beklenen basit bir aralığın bir ya da iki oktav yukarıya veya aşağıya yerleştirildiğini görürüz. (Concerto Funebre RV 579/P. 385'in girişi gibi)

### Örnek 7 :



Vivaldi, her iki okazyona da eğilim göstermekle birlikte, melodilerinde diyatonizm veya kromatizm için genel bir tercih göstermez. Ama armonik gelişimden ayrılmadan melodik kromatizmin daha öne çıktığı görülmektedir. Pesleştirilmiş supertonic minör tonalitelerinde, tizleştirilmiş subdominant da, hem majör hem minör tonalitelerinde yaygındır. Minörlerde tizleşmiş dördüncü derece, yine tizleşmiş bir üçüncü derece ile devam etmektedir. (Bu melodik minör gamının, üst ucundaki yapının merak uyandıran bir reproduksiyonudur.) Minör gamının altıncı ve yedinci derecelerini bize olağanüstü gelecek şekilde değiştirir: inici formlar, bir dominant armoninin çıkıcı bir satırı için, çıkıcı formlar da, inici satırlar için konvansiyonel oldukları zaman kullanılırlar.

Bazen Vivaldi'nin müziğindeki alışılmamış kromatik sapma, İtalyan ya da Slav halk müziği etkisini akla getirmektedir. Bunun nedeni, Slavların liman bölgesinde yer alan Pieta'da bulunduğu sıralarda Vivaldi'nin sık sık Dalmaçyalı denizcilerin günlük şarkılarını duymasıdır.

Vivaldi'nin ritmi ile ilgili ilk gerçek, onun özellikle de açılış bölümlerinde iki sekizlik bir dördlük ya da iki onaltılık iki sekizlik gibi vuruşun güçlü bölümündeki iki notanın zayıf bir bölüm tarafından takip edilmesinden hoşlanmasıdır. Aynı zamanda hem melodik hem de eşlik eden partilerde senkopları ve uzantılarını kullanmaktadır.

Quantz, Vivaldi'nin “Lombardic” ritmin (bir onaltılık noktalı sekizlik) ilk kullanıcılarından biri olduğunu iddia etmektedir. “*Lebenslauf*” eserinde bunun, ilk olarak sunulduğunu, “*Versuch*” adlı eserinde de 1722 tarihlerinde yöntemin ilk olarak ortaya çıktığını ve bunlarla Vivaldi'nin kendi görüşünü kanıtladığını ileri sürmektedir.

Ancak Quantz'ın da itiraf ettiği gibi “Lombardic” ritim İskoç stilinin bir özelliğidir. Bu yüzden Vivaldi'nin buna yatkınlığı sadece üzerinde çalıştığı opera fikri için bir yenilik olmuştur. “Saccade” (normal noktalı grubun tekarca kullanımı) ritmik formülü ise, Vivaldi tarafından belirli klişe durumlarda kullanılmıştır.

Antonio Vivaldi, sıklıkla kontrast nota değerleri ile, bir yapının değişik bileşenlerinde (melodi, karşı melodi, eşlik partileri ve bas), Fransız müziğinde o dönemde bulunmayan fakat İtalyanların kullandığı çeşitlendirilmiş ritmi kullanma eğilimini son noktalara taşımıştır. Her bileşen çoğu zaman birkaç ölçüde devam eden kendi ritmik damgasını taşımaktadır. Sonra ritimler yeni kalıplarla tekrar yayılır ve bu süreç bu şekilde tekrarlanır. Bazen, bir notalandırılmış ritmin diğeri içine yerleştirilmesinin mümkün olmadığı bir bağlamda, ikili ve üçlü aynı nota değeri, değişik partilerde aynı anda ortaya çıkmaktadır.

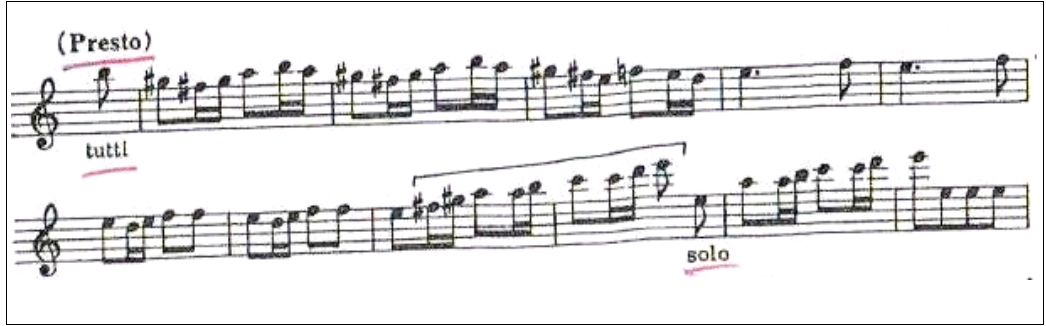
Bütün müzik tarihi boyunca, ikinci cümlenin birinci cümleyi dengelediği yerlerde motiflerin, frazların ve daha büyük birimlerin çiftler halinde gruplanması normaldir. Bazen, özellikle de yapının alt seviyelerinde, birinci cümle ve onu takip eden ikinci cümle uzunluk bakımından birbirine uydurulur ama aynı zamanda ilişki de asimetrik kalmaktadır.

Geç Barok döneminde tekrar ve sekvens, sıkça takip eden cümleyi uzatmak için daha uzun kullanılmaktadır. Vivaldi'nin yenilik olarak yaptığı, uzunluk olarak eşit olan birimleri üçlü olarak gruplamak ve böylece takip eden etkinin iki takip edilene sahip olmasını sağlamaktır. Vivaldi müziğinin bir diğer popüler aracı, aynı yapısal birimin birinci cümleye ikinci cümlenin birleştirilmesidir.

Konçerto RV 356 (Op. 3 numara 6)'nın finalinde solistin atağı parantezli motife dönmektedir. Bu kadans öncesi yeni bir müziksel paragrafa hızlı bir gelişme olarak algılanabilir.



### Örnek 8 :



Vivaldi materyali özetlerken, fraz tekrarını eler ya da tüm bir ölçü grubunu keser. Fraz yapılandırmasının sonuçları genellikle şaşırtıcıdır yani daha önce simetrik olan sonra asimetrik, ya da bunun tam tersi olabilir. Besteci bir melodiye yapısal bir oluşumdan çok, tekrar bir araya gelebilen motiflerin geçici bir düzenlemesi olarak görmektedir. Vivaldi sekvenslere gereğinden çok bağlı olduğu için hakkında çok şey yazılmıştır. Aslında bu birçok İtalyan çağdaşları ile birlikte paylaştığı bir zayıflık olarak görülür. Bach, sekvensi daha az kullanmaz ancak çoğu zaman melodik veya armonik öğelerle zenginleştirmekte ve ne zaman duracağı hakkında daha iyi bir fikre sahip olduğunu eserlerinde göstermektedir.

Vivaldi, frazlarını her partide eklemeli “sus”larla artiküle etmeyi tercih etmektedir. İlginç olan, “sus”ların sadece tamamlanmamış kadanslardan sonra değil, aynı zamanda tamamlanmış kadanslardan sonra da görülmesidir. Bu durumlarda kadans, dinleyicinin tahmin ettiğinden daha önce oluşmakta ve genel “sus”tan sonra müziğin devamına hazırlanmaktadır.

Besteci çoğunlukla klasik dönemde kullanılan eril-dişil antitezini “Concerto Finale RV 300” (Op. 9 numara 10) yapıtında kullanmıştır. Ancak Vivaldi, büyük “dişil” cevabı açılış ritornellosunda iki kere görüldükten sonra kullanmaz. Ritornellonun en iyi fikirleri solo pasajlarından çıkarılabilir olsa da Vivaldi sıklıkla ritornellonun daha akılda kalıcı bölümlerini göstermekte isteksizdir ve daha çok geleneksel olanı tekrar etmeyi tercih etmektedir.

Vivaldi'nin armonisi de eşit olarak ileriye yöneliktir. Daha önce hiçbir besteci yediliyi bir akorda serbestçe kullanmamıştır. Emin olmak için yediliyi üç yoldan biriyle gösterir: Bir önceki akordaki aynı notadan, bir nota ileriden; aynı akordan başka bir notayla, bazen de yediliyi başka bir akordan göstermektedir.

### Örnek 9:



Dokuzlu daha az görülür ama görüldükleri zaman da aynı derecede önemle kullanılırlar. Daha uyumsuz akorlar da (11'lik ve 13'lük) görülür ve genelde dominant pedalın üçlüsü üzerindeki tekrarından kaynaklanmaktadır.

Vivaldi'nin bütün uyumsuz akorları, özellikle bir yapının ortasında gizlenmişlerse akılcı bir yolla çözülmezler. Bu sesler genellikle başka bir partide ya da farklı bir oktavda çözülmektedirler. Vivaldi'nin bir akoru iki ya da üç partide aynı anda arpejlemesiyle örneğin dörtlü bir disonans ses, akorun normal bir üyesi gibi alınmakta ve bir enstrümandan diğerine büyük bir gerilim yaratarak geçmektedir. Bu onu taklit edenlerin çabucak yapabileceği birşey değildir.

Armonisinin bir başka özelliği ve keskin efektlerin sebebi, değişik partilerde doğru olmayan armonik ilerleme senkronizasyonudur: Bir parti (ya da daha fazla) vuruştan önce yeni akora geçer, diğerleri vuruşa yetişir. Vivaldi, herhangi bir armonik prensiple açıklanamaz. Fakat kendi yarattığı bir teknikten doğan, daha süslü yazımlarında da disonans durumları görülmektedir.

Vivaldi'nin müziğinin armonik ritmi, akor değişimindeki oran, döneminin kendi bestecilerine oranla daha geniş ve tutarsız olarak serbest hareket etmektedir. Aynı nota değerleri ve hatta aynı figürasyon ile saklanan sekizlik ya da onaltılık yavaşlama ya da hızlandırma alışılmış değildir. Tempoyu beklenmedik şekilde durdurarak sonra da kulak yavaş tempoya alıştığı anda hızlı akorlar serisi kullanarak dinleyiciyi şaşırtır. Bu Vivaldi'nin dramatik eğilimi olarak adlandırılır ancak armonik ritimdeki düzensizlikler ekstra müziksel faktörlerle oluşmuş değildir. Bu, bestecinin doğal müziksel fikrinin bir parçasıdır.

Bazı eleştirmenler, Vivaldi'nin kimi zaman sadece, monoton olarak uzayıp giden durağan baslarını fazlasıyla ilkel bulmaktadır. Quantz, özellikle Vivaldi'yi kastederek, İtalyan bestelerindeki basların melodik olmayan karakterini eleştirir. Vivaldi'nin baslarının çoğu kez güçsüz olduğu doğrudur ancak onların sadeliği, onun baş döndürücü bir tarz yaratmasına olanak sağlamaktadır.

Turin yazımları keşfedilene kadar Vivaldi'yi, önce barok stile sonra da klasik stile yol verecek olan kontrpuandan ayrılmanın asıl öncüsü olarak saymak akılcı değildir. Bestecinin, sadece yayımlanmış enstrümantal müziğini tanımış olan kendi zamanının eleştirmenleri geleneksel kontrpuan eksikliğini düzen bozucu bulmaktadırlar. Bu sert eleştirilere Vivaldi'nin savunması adına anonim bir cevap yayımlandı ve yayımlanmış konçertolarındaki bölümlerden birinin (diğerlerinden farklı olarak, Op. 8, numara 11) bir füg olduğu söylendi.

“Bu bölümün gerçekte yalnız başına bir istisna olmadığı, Turin koleksiyonu konçertolarındaki bölümlerin de titiz derecede “fugal” olmaları ile ve aynı derecede kutsal vokal müziği ile ispatlanıyor.”<sup>46</sup>

Antonio Vivaldi, füg tarzında yazarken, yapının ifadesel kaliteleri hakkında, kendi ve dinleyicinin entellektüalitesine meydan okuma fikrinden çok daha dikkatlidir. Temayı uzatma, eksiltme ve ters çevirme; değişik temaların ayrı ekspozisyon ve sonraki kombinasyonları Vivaldi'nin daha az ilgisini çekmiştir. Ancak, bölümün en tepe noktası ve stretto için, uzun pedal noktalarında ikili ve üçlü kontrpuana olan düşkünlüğünü belli

46 Michael Talbot, Antonio Vivaldi.

etmektedir. Vivaldi'nin fugal yazımdaki en büyük başarısı belki de “*La Sena Festeggiante*”nin ikinci partisiyle başlayan uvertürüdür. Bir Fransız uvertürü olarak bölüm, asıl nesnenin çok mükemmel olmayan bir imitasyonudur. (Füg subjeleri, ilk kemandan aşağı hareket etmek yerine, bastan yukarı hareket eder; materyal, karakter olarak, çok ciddi hatta kiliseye ait gibi duyulmaktadır.)

Aşağıdaki alıntı, modülasyondan hemen sonra ilgili majör, mi bemole başlamaktadır. Üç temel subje, A, B ve C önce birleştirilmektedir sonra da basta B formu ile birleşerek D epizodik motif ortaya çıkmaktadır. Bir çift stretto, (B ve C) hem B hem de C tarafından eşlik edilen A strettosuna yol vermektedir. Böylece, en yüksek noktada dört parti de, ciddi şekilde motifsel olmaktadır. Vivaldi'nin kadanstan kaçınma yeteneği bu pasajda görülmektedir:

### Örnek 10:

The image displays a musical score for a fugue, likely from Vivaldi's 'La Sena Festeggiante'. The score is written in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial entry of the subjects. The second system continues the development. The third system is marked '(Presto)' and shows the subjects A, B, C, and D. Subject A is played by the first violin (vns. 1), subject B by the second violin (vln. 2), subject C by the bass, and subject D by the first violin (vns. 1). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Vivaldi aynı zamanda ostinatoya da düşkündür. Hep aynı anahtarda kalan ya da diğer anahtarlara taşınan temel baslar, sonat ve konçerto bölümlerinde, kantata ve opera aryalarında ve hatta koro kısımlarında bulunmaktadır. Kendi döneminin bestecileri tarafından da iyi bilinen “*Chaconne*” isimli özel bir bas, en az beş harekette ortaya çıkmaktadır.

Vivaldi ve döneminin bestecileri, tekrarlama noktasında kadanstan kaçınarak, nadir olarak temel basın çeşitliliğini değiştirmeye çalışırlar. Bunun yerine, kısmi varyasyon kullanımından sonra üst partilerin yapısını ya da figürasyonunu çeşitlendirirler. Ostinato figürleri (aynı tonda tekrarlanan notalar grubu) yine çok kullanılmaktadır. Vivaldi sık sık tekrarlanan figürü pedal notasına verir ve onu geliştirir.

İki ya da daha çok bölüm arasındaki imitasyon, düzenli olarak en homofonik şekilde Vivaldi'nin bölümlerinde bulunmaktadır. İki kısım olduğunda genelde dörtlü ya da beşli olarak uzak ya da ünisonudur. Sanki iki kısım arasında bir atışma duyulur gibi olur ve bu atışma tekrarlarla daha yoğun bir hale gelir. Vivaldi, daha önceki İtalyan bestecilerin trio-sonatlarında bulunan, bu çeşit imitasyonu başlatmamıştır. Ama hatlarındaki enerji ve yedililer ile sıkça zenginleştirdiği armonisinin içtenliği ona yeni bir hayat getirmiştir.

Ancak, Corelli, Couperin, Purcell ya da Bach'ın müziğinden, daha bütünsel olarak ele alınan Vivaldi'nin müziğinde daha az görülen ostinato ya da imitasyon gibi spesifik kontrpuan araçları ile (melodik satırları birleştirme sanatı olan), kontrpuanı eşit tutmak bir hata olur. Vivaldi, iki ya da üç kontrast melodik ve ritmik karakteri bir araya getirerek bir kontrpuanist olarak mükemmele gösterişsiz şekilde ulaşmaktadır.

Bestecinin şaşırtıcı derecede parti yazma yeteneği vardır. İtalyan müziğinde genelde diğer partilerin armonik kalıntıları kullanan bir viyola partisi bile, Vivaldi'nin elinde göz alıcı hale gelmektedir.

Zaten Vivaldi'nin parti yazımı eleştiri dışıdır. Bas dahil olmak üzere onun birkaç partide paralel hareket seçimi sıkça onu riskli bir biçimde ardarda beşliler ya da oktavlara yaklaştırmaktadır. Vivaldi'nin bestelerinde tekrar tekrar görülen pasaj tipi, bir

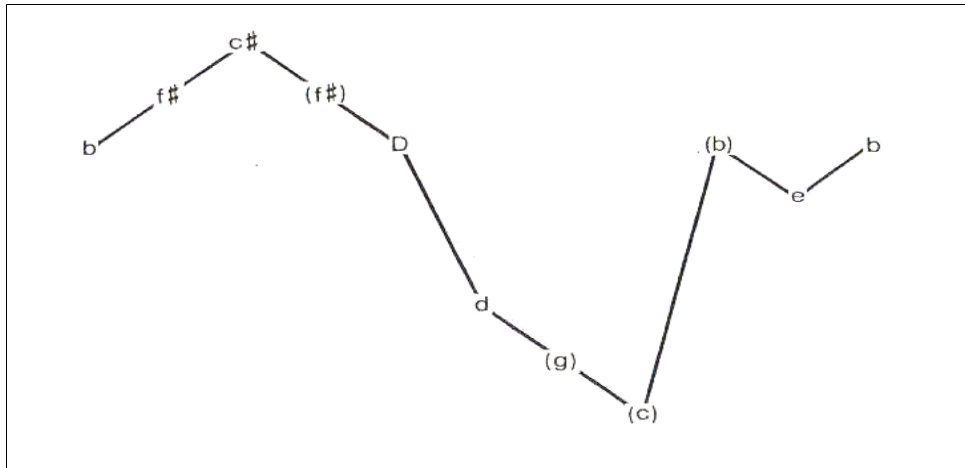
keresinde Corelli'yi Bologna'daki eleştirilenlerle büyük bir tartışmaya sürüklemiştir. Belki de kendi çağdaşları arasında Goldoni'nin ima ettiği şey buydu:

“Ancak birçok uzman iddia ediyor ki o (Vivaldi), kontrpuanda başarısızdı ve basları doğru şekilde besteledi, partilerin güzel şarkı söylemesini sağladı.”<sup>47</sup>

Vivaldi'nin kendine özgü bir modülasyon yaklaşımı vardır. Geleneksel dominant akoru yerine mediant, subdominant, submediant ya da ana nota akoru yoluyla yeni bir anahtar oluşturarak, normal modülasyon sürecini kesintiye uğratmaktadır. Dinleyiciye yeni gam yavaşça değil, birdenbire sunulmaktadır.

O dönemde bir bölüm içinde modülasyon yapmak nadir olarak istisnayı. Ancak buna rağmen bazı minör gamlı bölümler beşliler etrafında yukarı aşağı oldukça büyük mesafeler kat etmektedirler. Bu durum, Vivaldi'nin en cesaretli ve ikna edici tonal tasarımlarından biri olan “Gloria RV 589”un “Et in terra pax” bölümünde ortaya çıkmaktadır. Aşağıdaki şematik temsilde, majör olan tonlar büyük harflerle, minör olanlar da küçük harflerle gösterilmektedir. Parantez içindeki tuşlar da kadans yapılmaksızın sadece geçilen tuşlardır.

### Örnek 11 :



Do minörden si minöre geçiş dahice ancak armonik olmayan bir sanatla yapılmaktadır: başa dönüşlü bas notası fa, dominant bir yedilik do minör, mi diyez gibi fa diyezde çözülmektedir.

<sup>47</sup> Michael, Talbot, Antonio Vivaldi

### Örnek 12 :



Vivaldi, kendinden önceki bestecilerin hepsinden daha fazla olmak üzere majör ve minör arasındaki kontrastı emin bir gösteri duyusuyla ortaya koymaktadır. Herkes için olmasa da birçokları için, bir bölümün ana temalarının ilgili majör ya da minör gamında bir noktada tekrar ortaya çıkması ve gerekirse yorumlanması normaldir. Bu Corelli'de hiç görülmeyen, Albinoni ve Torelli tarafından da tutucu bir şekilde pratiğe dökülen bir durumdur. Ancak Alman bestecilerin eserlerinde bu konuda daha cesur davrandıkları ortaya konulmaktadır.

Vivaldi aynı zamanda, özellikle bir finalden önce saptırma amaçlı paralel minör gamlara kısa geçişler yapmaktadır. Bu tür yerler karakter yönünden çoğunlukla liriktir; daha coşkulu olan materyalle kontrast yaratılmaktadır. Konçerto RV 159'un finali, gerçekten deneysel bir bölümdür; Vivaldi, tematik olarak kendi kendine yeten iki bölümü (ilki la minörde üç partili konçertino, ikincisi la majörde dört partili ripieno) oluşturmak için bu tekniği kullanmaktadır.

Bazen Vivaldi, aynı materyalin majör ve minör versiyonlarını yan yana koymaktadır. Buna bilinen bir örnek, Konçerto "Alla Rustica RV 151" in ilk bölümündeki minör gamın bitişidir. Vivaldi'nin tartışmalarda stili üzerine çok az konusu geçen tonlama yönlerinden biri de, tonal bölgeyi seçmedeki çabukluğu, dominant ya da (sadece minör gamlar için) ilgili majör gamdan değişik, tonik olarak en önemli gamı seçebilme özelliğidir.

Diğer bestecilere kıyasla Vivaldi'nin bölümlerinin oranı küçük ama göze çarpıcıdır. Bazen Vivaldi, bir majör gam bölümünde mediant minör yerine dominantı kullanmaktadır. Bu sadece D. Scarlatti'nin klavye sonatlarından tanıdık gelen bir şeydir. Ancak minör gamlarda bu fonksiyon için subdominantı görmek şaşırtıcıdır. (Örn. Çello sonatı RV 42'deki iki yavaş bölüm) Bu alışılmamış yöntem, bölümün normal tonal gidişatını tersine çevirir çünkü geleneksel diyez ve bemoller yer değiştirmiştir. Şunu da eklemek gerekir ki, bemol tarafa olan bu tonal eğilim (aynı hareket içinde olmayabileceği gibi), sık görülen armonik eğilim ile aynı yönde paraleldir ve bunun tipik ifadesi plagal kadanstır (IV-I).

Bugünün yorumcularının tematik gidişat ya da müziksel birlik olarak adlandırdığı Vivaldi'nin tarzı, en iyi şekilde gelişmiş güzel ve tahmin edilemez olarak tanımlanmaktadır. Bir bölümün iki partisi arasındaki yerleşik tematik iletişim (tekrardan ve seçilen formda yerleşik fikirlerin gelişiminden bahsetmeyen) kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Fikirlerle en ince ayrıntısına kadar uğraşmak, Vivaldi'nin doğasına yabancıdır. “Bachian” pratiği ile olasılıkların izin verdiği ölçüde çalışmak ona göre değildir.

Aynı çalışmanın bölümleri arasındaki tematik bağlantı, çoğu zaman göstermelidir. Bir oda sonatının dans bölümleri arasında benzerlikler bulunduğu onlar eski varyasyon suit stiline izleri olarak açıklanmakta ve birçok İtalyan çağdaşının müziğindeki örneklerle eş tutulmaktadır. Daha gerçekçi olan benzerlikler ise, Vivaldi'nin yaratıcılığının üretkensizliği ya da belirli bir fikre olan aşırı bağlılığı olarak ele alınmaktadır.

Bunun bir örneği, RV 763 “*L' ottivana*” keman konçertosunda görülmektedir. Burada Vivaldi, allegro bölümündeki (largo'dan önce) bir frazi transpoze eder ve bunu largo bölümünün başında solistin girişinde kullanır. Yine de hem yerleşik hem de bilinçli yapılan bağlantılar özellikle Vivaldi'nin form olarak en radikal ve yaratıcı deneylerinin bulunduğu solistsiz konçertolarında bulunmaktadır.



Müziksel çeşit ve form arasındaki çizgi Vivaldi'nin müziğinde sınır tanımaz: sonat bölümleri konçertolarda, konçerto bölümleri operalarda (*“La Fortuna in Macchina”* başlıklı yapıtında ikinci bölüm birinci bölümün ritornellosunu temel alır.), ilahi vokal eserlerdeki bölümler konçertolarda kullanılmaktadır. İkili bölümler ritornello formuna genişletilmektedir; ritornello hareketleri de “da capo arias” olarak yeniden düzenlenmektedir.

Vivaldi'nin eserlerinde yaptığı alıntılar oldukça değişkendir. Bazen bir ya da hatta iki bölüm olduğu gibi alınmakta ya da minimal enstrümantal değişiklikler yapılmaktadır. Bazen de ana materyal değil alt materyal kullanılmaktadır. Fagot için yazılan ancak obua için düzenlenen Vivaldi'nin bazı konçertolarında bu durum ortaya çıkmaktadır.

Ana temanın tekrar bestelendiği durumlarda yan temaların kullanımı daha az görülmektedir. RV 210 (Op. 8, numara 11)'in açılış bölümü ritornello'dan parçaların duyulduğu epizodik bir yazım içermektedir. Vivaldi bu kısımların birbirine geçişi ile kaybolan tematik bütünlüğü kısaltmıştır. Sonra, önceden ana materyal olarak duyulan kısım, alt materyal olarak ortaya çıkar ya da tam tersi durum söz konusu olur.

Keman sonatı RV 3'ün allemande açılışı, oda konçertosu RV 101'in ilk solo kısmı için temel oluşturmakta ve daha sonra flüt ve yaylı versiyonu RV 437'de de aynı temel kullanılmaktadır. Bir konçertodaki ritornellonun kadans ölçüleri (RV 103 birinci bölüm), bir başka konçertonun (RV 156) açılış ölçülerinde tekrar ortaya çıkmaktadır.

Vivaldi, yapılan tüm eleştirilere rağmen, kendi müziğinden alıntı yapması ile açıkça gurur duymuş ve onu sanatının yararlı ve haklı bir parçası olarak kabul etmiştir. Vivaldi'nin orkestral yapılarının göze çarpan şekli onların ferah olmasıdır. Vivaldi, homofonik olarak yazarken karakteristik figürlerle çeşitlendirilmiş değişik katlarla (her biri bir ya da daha fazla müziksel satır ile temsil edilen) oluşturulan bir yapıyı tercih etmektedir. Bu kalıpların birçoğunun, -her ne kadar çoğunlukla daha gelişmiş bir formda olsalar da- Viyana Klasiklerinde ortaya çıktığı görülmektedir.

Vivaldi aynı zamanda orkestraya, “kırık” eşlikler (figürün birkaç değişik enstrüman tarafından çalınan fragmanların birleşimiyle oluşturulan) kullandıran ilk bestecilerden biridir. Bu buluşun önemi, ansambl müzikte ilk kez özgün satırların, yapının anlaşılır olması bakımından daha büyük oluşumlarla yapılması ve orkestrasyonun gelişiminde bir dönüm noktası oluşturmasıdır.

Vivaldi'nin, yapıtlarını birleşik yapılarda yazdığı zaman, bunları en geniş ses diyapozonlarında kullandığı görülmektedir. Keman konçertosu RV 356 (Op. 3 no. 6)'nın yavaş bölümündeki üç keman ve bir viyolanın, solisti bir ay parlaklığı ile sardığı nokta buna bir örnektir.

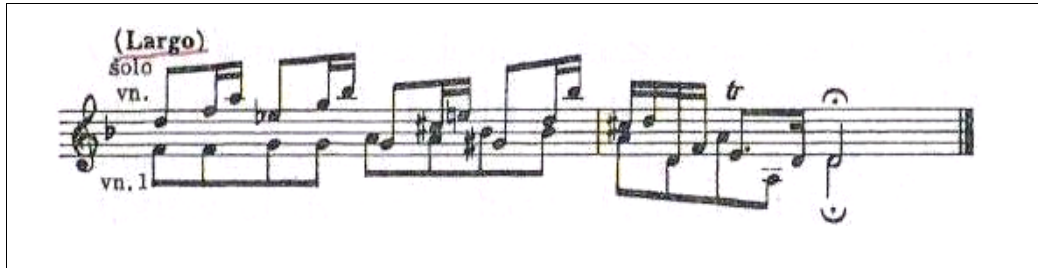
Daha önceki orkestral yapılar ile karşılaştırıldığında Vivaldi'nin kendisinininki ve az çok onun taklitçileri olan bir çok İtalyan çağdaşıninkiler bazı yerlerde tek başına ya da kombinasyon halinde uygulanan üç değişik yöntemin etkisini göstermektedir. Bu yöntemler, basitleştirme, inceleştirme ve hafifleştirme olarak adlandırılmaktadır. Basitleştirme, ünison ve oktavin ikiye katlanarak gerçek parti sayısının azaltılması ile oluşturulmaktadır. Bu basitleştirme işleminin en uç safhası görkemli, dramatik bir etki için, kullanılan orkestral bir ünisonudur.

Yapıyı inceltme yöntemi normalde bulunan katlanmış enstrümanların çıkarılmasıdır. Üst partilerdeki en yaygın form, bir solo enstrümana bırakılarak ses tınısında bir değişiklik yapılmaktadır. Bu çıkarılan enstrüman genelde viyolonsel, kontrabas ve fagot olan melodi enstrümanları ve sürekli bas enstrümanlarıdır.

Yapının hafifletilmesi, bas partisinin bastırılması ve orta rejistere transferi ile gerçekleştirilmekte ve bu da genelde kemanlar ve viyolalar tarafından çalınmaktadır. Vivaldi bas partilerini o anki ses perdesinin bir oktav altından notaya aktarmaktadır. Bu çeşit yüksek baslar sıklıkla orta veya üst partilere çıkmakta ve akorların ikinci perdesini (ters çevrimini) oluşturmaktadır. Ancak bu durum, Vivaldi'nin sunduğu bassetti'yi sevmeyen -C.P.E. Bach da dahil olmak üzere- Ortadoks teorisyenlerine göre terstir. Fakat aralarında Haydn da olmak üzere birçok besteci tarafından da kabul edilmektedir.

Vivaldi, Keman sonatı RV 12'nin açılış bölümünü konçerto RV 582'nin ağır bölümünde kullanır ve kemanlara çaldırır. Son iki ölçü akorun ters çevrilmesinin gizemli etkisini gösterir.

### Örnek 13:



Vivaldi, enstrümanların hafif seslerini kullanmayı sever. Normalde, sessizleştirme (sürdin) tüm ansambl için mümkün olduğu kadar uzun olarak yazılmaktadır. “Teuzzone”nin üçüncü perdesinde ağır marş şeklindeki “Sinfonia” bölümünde “tutti gl'istromenti sordini” de kullanılan enstrümanlar sadece yaylılar değil, aynı zamanda iki trompet, iki obua, bir fagot ve “timpani scordati”dir.

Bir başka, belki de daha sonraki aynı bölüm, “konçerto funebre RV 579”ün girişinde sürdinli enstrümanlar bir tenor chalumeau ve üç “viole all'inglese”de görülmektedir. Bazen bir solo keman genel sessizleştirmeden hariç tutulur ve daha kuvvetli hale getirilir. Vivaldi, Normal sürdinler kadar yaylılar için daha ağır muteler (piombi) kullanmaktadır. (Her iki tip de Orlando Finto Pazzo'da görülür.)

Vivaldi'nin Pizzicato kullanımı çoğunlukla genelden daha seçicidir, ancak baskın olarak bas partilerinde bulunmaktadır. Vivaldi, yaratıcılıktan da uzak kalmaz: “Sento in seno ch'in pioggia di lagrime” aryasında (Guistino II,I) aynı partileri çalan üç enstrüman (birinci keman, ikinci keman ve kontrabas) dışındaki yaylı enstrümanlar üzerine yağın yağmur efekti ile eşlik edilmektedir.

Viyola ve kontrabas kimi zaman öne çıkmaktadır. “Bel riposo de mortali” (Guistino I,IV) aryası, Messiah'taki Pastoral Senfoniye stil olarak çok benzemekte ve sadece kontrabaslara için önce 'do' da başlayan pes tondadır. “Orlanda finto pazzo”nun cehennem sahnesindeki tüm kemancılara Hades'in kasvetini daha iyi anlatmak için viyola çalmaları direktifi verilmektedir.

Vivaldi'nin tempo, dinamikler, fraz ve artikülasyon gibi konularda ince nüansları kendi zamanına göre, Walter Koldener'in de söylediği gibi olağanüstüdür. Başka bir yerde Koldener, oyuncuların çok iyi oynadığı Pieta'daki performans şartlarının bestecileri daha yaratıcı olmaya ittiği şeklinde ilginç bir önerme yapar. Bu doğrudur çünkü Vivaldi'nin opera müziği daha gürültülü mekanlar için ve detayları çok ince olmadan yazılmıştır.

Vivaldi'nin müziğinde temponun temel evrensel göstergeleri aslında daha büyük bir hassaslık içindir, böylece “allegro (ma) non molto” ya da (Vivaldi'nin esprisi) “allegro piu che possibile” ifadeleri bulunabilir. Alternatif ya da ek olarak bölümün genel karakteri “largo e cantabile” deki gibi tanımlanmaktadır.

Vivaldi'nin besteciliğinin ilk günlerinden itibaren hem teraslı dinamikleri (ekleme veya azaltma ile iletişimde bulunan dinamik seviyede ani değişimler) ve aşamalı dinamikleri (crescendo ve decrescendo) kullandığı hakkında çok az şüphe vardır. İkinci tip dinamikler, keskin şekilde belirtilmemiş ancak çok daha sonra kullanıma giren “piu piano” gibi yön aralıklarında tekrarlanmıştır. Bu yöntem Vivaldi'nin müziğinde eşiksiz birinci keman ile başlayan “*Giga RV 79, Op I, no 11*” deki kadar erken görülmektedir. De Brosses 1739'daki Venedik ziyaretinde orkestral performanstaki dinamik değişim karşısında hayret eder ve şöyle yazar:

“Onların bizim bilmediğimiz ama kendi performansımıza kolayca koyabileceğimiz ve müziğe sınırsız değer katan bir eşlik yöntemi var. Bu sesi yükseltip alçaltma sanatı ve bunu nüans ve gölgeleme olarak terimleyebilirim. Bu aşamalı ya da aniden yapılıyor. Forte ve piano, fortissimo ve piannissimo yanında daha fazla empatik mezzo piano ve mezzo forte'leri var.”<sup>48</sup>

---

48 Michael Talbot, Antonio Vivaldi

Koldener Vivaldi'nin müziğinde 13 dinamik işaretleme aşaması belirtmiştir. Buna Cato'nun kızının ihaneti karşısındaki acıyı daha iyi anlatmak için kullanılan kavisli bir tremolonun ani bir atak aldığı Cato'nun aryası “*Dove svebarti allora*” (*Catone in Utica II,I*) da eklenebilir. Yapıdaki değişik katlar sıkça dinamik olarak kontrastlanmaktadır; örneğin “*La Primavera*”nın ikinci bölümündeki köpek (viyola) havlamaları “*molto forte strappato*”, yapraklar (kemanlar) *piannissimo* hışırtısı gibi. Vivaldi özellikle bazı özel efektler kullanmak istediği yerlerde yaylıların partilerini dikkat çekici bir şekilde tam olarak ifade etmektedir. Ses kaymaları çoktur, sayısızdır ve etrafı çevrili nota sayına göre çeşitlenmektedir.

Vivaldi'nin dikkat çekici olarak kullandığı bir diğer yenilik, arşe değişiminin vuruştan bir nota önce (vuruşla birlikte değil) yapıldığı arşenin senkoplu stilidir. Benzer pasajların ifade edilmesindeki açık, görünen tutarsızlıklar orijinal kaynaklarda bol olarak bulunmaktadır.

Bazı durumlarda Vivaldi, bölümün başında isteğini açıkça belli ederken, yorumcuyu da aynı tutum içinde bırakır; bazı diğer durumlarda da varyasyon planlanmış, tasarlanmış olarak görülmektedir. Çok sık olarak da bu çelişki, Vivaldi'nin daha önceki sayfalara dönmeyerek tekrar kullanımı ezberden yapma alışkanlığı yüzündendir.

Vivaldi'de artikülasyonlara yönelik açıklamalara sık rastlanmaktadır. Dolayısıyla şöyle ifadelerle de karşılaşılabilir: “*archate lunghe*” (uzun arşe), “*archate sciolte*” (ayrık -detişe- arşe) -her ikisi de özellikle reçitatiflerin bas partilerinde yaygındır- “*attacata alla corda*” (yayın üstünde), “*battude*” (martellato stilinde) ve “*spiccato*”. Hem noktalar hem de çarpmalar “*staccato*” için kullanılmakta; ses kayması (*glissando*) altına yerleştirilmekte ve bunlar sırayla “*portato*” ve “*uçan staccato*” yu işaret etmektedir.

Benzer nota değerinde yazılmış değişik kısımlar artikülasyona kontrast oluşturmaktadır; RV 580 (Op. 3 no. 10)'un ağır bölümündeki si minör kısım “*a locus classicus*” buna örnek olarak gösterilebilir. Burada dört solo kemanın her biri kendi kırık akorlarını ifade ve artiküle etmekte ve oluşturmaktadır. Doğaçlama söylenen “*continuo*” gerçekleştirilmesi Vivaldi'nin gözünden kaçmaz ve “*Il cembalo arpeggio*”

direktifi “*L'autunno*” nun yavaş bölümünde görülür. Arpejleme aynı zamanda “*Orlando*”da Angelica'nın reçitatif başlangıcı için (Quinto somigli, o tempestoso mare) yazılmıştır.

Vivaldi'nin müzik stili hakkındaki hiçbir tartışma, onun Fransız stiline öğelerinden (bir erdem ya da saygı göstergesi olarak) zaman zaman alıntı yapmasından bahsetmeden tamamlanmış sayılmaz. Bu alıntı, özellikle kendine özgü Fransız türlerinde görülmektedir: “*La Sena festeggiante*”nin ikinci partisini sunan uvertür; hem konçertolarda, hem de (dans şarkıları olarak) operalarda bulunan minuetler, birkaç chaconnes bunlara örnektir.

Vivaldi, bu bölümlerde ve “*Alla Frabcese*” olarak adlandırılmış diğer birkaç bölümde noktalı ritimleri yaygın olarak kullanmıştır; noktanın uzunluğu ve izleyen notanın kısalığı şüphesiz Fransız abartısı ile yapılmıştır. Bir diğer özellik ise bunların bestecinin daha tipik olarak farklılaştırılmış ritimleriyle kontrast oluşturan homoritmik karakteridir.

### 3.3.3 Antonio Vivaldi'nin Eserleri

#### Operaları :

- Orlando Finto Pazzo (Venedik, 1714)
- Nerone Fatto Cesare (Venedik, 1715)
- L'Arsilda Regina di Ponto (1716)
- La Costanza Trionfante degli Amore (1716)
- L'incoronazione di Dario (Venedik, 1716)
- Tieteberga (1717)
- Armida al Campo d'Egitti (1718)
- Scanderbeg (Floransa, 1718)
- La Verita in Cimento (1720)
- Filippo, re di Macedonia (1721)
- La Creola (1723)
- L'inganno Trionfante in Amore (Venedik, 1725)

Cunegonda (Venedik, 1726)  
 Dorilla in Tempe (1726)  
 Farnace (Venedik, 1726)  
 La Fede Tradita e Vendicata (1726)  
 Hypermnestra/ Impermestra (Floransa, 1727)  
 Rosilena ed Oronta (Venedik, 1728)  
 L'Atenaide (Floransa 1728)  
 Le Fida Ninfa (1732)  
 Montezuma (1733)  
 Griselda (Venedik, 1735)  
 L'Olimpiade (Venedik, 1734)  
 Ginevra Principessa di Scozia (Floransa, 1736)  
 L'Oracolo in Messenia (Venedik, 1738)  
 Rosmira (1738)  
 Feraspe (Venedik, 1739)  
 L'Odio vinto della Costanza

Oratoryoları :

Moyses Deus Pharaonis (Venedik, 1714)  
 Juditha Triumphans Devicta Holofernis Barbarie (Venedik, 1716)

Antonio Vivaldi'nin kilise müziği çoktur. Türkiye'de seslendirilen “Gloria”sı, 14 tane “Vesper”, 8 sesli bir “Kyrie”, “Stabat Mater”, “O qui coeli teraeque” başlangıçlı şarkı moteti, “Magnificat”, “Salve Regina”, “Nisi Dominus” başlangıçlı “Beatus vir” ve “Credo” Vivaldi'nin günümüzde de seslendirilen başlıca kilise müziği yapıtlarıdır. Bunların dışında, 24 dindışı kantatı, serenatları ve çeşitli aryaları vardır.

Vivaldi'nin çalgısal bestelerinin toplamı 500'ü aşar. Bunlardan çok azı sağlığında opus sayısı almış defterler biçiminde yayınlanmış, çoğu da yazma olarak kitaplıklarda korunmuştur. Marc Pincherle'ye göre, 454 konçertosu, 23 senfonisi, 75 sonat ve üçlü, 2 org parçası olmak üzere 554 parçası elimizde bulunmaktadır. Çağında yayınlanmışlar 14 defterdir;

Sonate da Camera (12 Oda Sonatı), Op. 1 ( 2 keman ile bas ya da çembalo için;

1705-09)

12 Keman Sonatı, Op. 2 (sürekli basla; 1709)

L'Estro Armonico (Uyumlu Esin), Op. 3 (Yaylılar ve sürekli bas için 12 konçerto)

La Stravaganza (Özellik), Op. 4 (1 keman, yaylılar ve sürekli bas için 12 konçerto)

6 Keman Sonatı, Op.5 (sürekli basla; 1716)

3 Keman, Viyola ve Sürekli Bas için 18 Konçerto Op. 6 ve 7

Il Cimento dell' Armonia e dell' Invenzione, Op. 8 (12 Keman Konçertosu; ilk dördü

“Le Quatro Stagione”/ Dört Mevsim başlığı altında gruplanmıştır; 1730)

La Cetra (Lir), Op, 9 (1 keman, yaylılar ve sürekli bas için 12 konçerto; 1728)

6 Flüt Konçertosu, Op, 10 (Flüt, yaylılar ve org için; 1728)

12 Keman Konçertosu, Op. 11 ve 12 (1 keman, yaylılar ve org için)

6 Flüt Sonatı, Op. 13 (Flüt ve sürekli bas için; 1737)

6 Viyolonsel Sonatı, Op. 14 (Viyolonsel ve sürekli bas için)

Konçertoları, Vivaldi'nin en önemli yapıtlarıdır. Fanna'ya göre, bestecinin konçertoları 12 kümeye ayrılmaktadır:

I. Küme : Keman için; bir ya da dört keman ile yaylılar ve sürekli bas için 238 tanedir.

II. Küme : Sevi viyolası için; 6 tanedir.

III. Küme : Viyolonsel için; 27 tanedir.

IV. Küme : Keman ve diğer yaylılar için; örneğin; 4 keman, 1 viyolonsel ile yaylılar ve sürekli bas için toplam 16 tanedir.

V. Küme : Mandolin Konçertoları; 2 tanedir.

VI. Küme : Flüt Konçertoları; 16 tanedir.

VII. Küme : Obua Konçertoları; 17 tanedir.

VIII. Küme : Fagot Konçertoları; 38 tanedir.

IX. Küme : Trompet Konçertosu; 1 tanedir.

X. Küme : Korno Konçertoları; 2 tanedir.

XI. Küme : Yaylı Orkestrası için; 52 tanedir ve genellikle konçerto yerine senfoni olarak adlandırılmaktadır.

XII. Küme : Çeşitli çalgılar için; 52 tanedir. Örneğin; 2 obua, 2 klarnet ve yaylılar ile sürekli bas için.



### 3.3.4 Konçerto

“Bir veya daha çok solo çalgı ve orkestra için kapsamlı -genellikle sonat formunda ve 3 bölümlü- beste. Konçertonun kelime anlamının mücadele etmek olan Concertare' den geldiği öne sürülür.”<sup>49</sup>

Konçerto kelimesi ilk olarak 1519 yılında kullanılmıştır. Günümüze kadar konçertonun; ses konçertosu, konçerto grosso ve solo konçerto gibi çeşitli örnekleri olmuştur. 16. yüzyıl sonlarına doğru Andrea ve Giovanni Gabrieli ile kilise konçertosu (Concerta da Chiesa) ortaya çıkmıştır. Bir insan sesi olan bu tür, dinsel esinle yazılmış, çalgısal eşlikli ses için bir parçadır, bir bakıma kantatadır. Sürekli basla eşlenen şarkısal kilise müziğine konçerto denmesi Barok Çağ boyunca devam etmiştir.

Concerto Grosso ise Barok Çağın en önemli konçerto türü olarak kabul edilir ve yalnız çalgılar içindir. Concertino adı verilen küçük grubun, concerto grosso, concerto, tutti ya da ripieni denen büyük grup ile karşılıklı ve birlikte müzik yapması ilkesine dayanır. Tür olarak adını büyük grup için kullanılan concerto grosso'dan alır.

Concerto Grosso'nun yanında solo konçerto da gelişmiştir. İlk olarak 18. yüzyılda G. Torelli (1650-1708) ile ortaya çıkan solo konçerto, orkestranın karşısında solo çalgının olmasıyla concerto grosso'dan ayrılır. Vivaldi ve Haendel bu türü geliştirmiştir. Bach ise ilk klavyeli konçertoları yazmıştır. Solo konçerto, ilk önceleri tek temalıyken, giderek iki temalılığını almıştır. Daha sonra ise Bach'ın oğulları konçertonun birinci bölümünde ikinci bir tema kullanarak Mozart'a öncülük etmişlerdir.

Solo konçertoda solocular birden fazla ise ikili, üçlü ya da dördü konçerto olarak adlandırılır. Konçerto tarihinde Vivaldi'nin çok önemli bir yeri vardır. 500 dolayında olan konçertolarının çoğu bir keman ve orkestra, 40' a yakını fagot ve 30 kadarı flüt ile orkestra, bunun dışında birçoğu da iki, üç veya dört keman ile orkestra içindir.

Haendel, Tartini, G.M. Alberti, Locatelli, J.J. Quanz, J.M. Leclair Vivaldi'nin etkisinde kalan bestecilerdir. J.S. Bach da Vivaldi'nin bazı keman konçertolarını piyano için yazmış ve piyano konçertoları dalının kurucusu olmuştur.

---

49 İrkin Aktüze, Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, 2004

### 3.3.4.1 Konçerto Formu

Esas itibari ile klasik sonat formu üzerine kurulan konçerto formu üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm; Sonat-allegro formundadır ve üç kısımlıdır.

İlk önce adına “Sergi” (Ekspozisyon) denilen ana tema ortaya konulmaktadır. Orkestranın ana temayı duyurması ile başlar ve daha sonra esas tonda sona erdirilir.

“İkinci kısım, sergideki malzemelerin kullanılmasıyla oluşan bir gelişme yapısıdır.

Solo çalgı parlak bir girişle başlamakta ve esas fikirle birlikte girmektedir. Bunu solo çalgı ile orkestranın birinci ve ikinci temayı karşılıklı işlemesi takip eder.”<sup>50</sup>

Üçüncü kısım, serginin tekrarlanmasıdır. “Yeniden Sergi” (Reekspozisyon) olarak adlandırılır. Çeşitli tonlara modülasyonlarla gelişir ve esas tonda sona erdirilir. Yeniden sergi bir tutti ile başlar ancak birinci kesite göre daha kısa olur. Kısa tutti bölüm 6/4'lı akor üzerinde durur ve burada solo çalgı kadans kısmına geçer.

Kadans; Bir konçerto bölümünün sonunda yorumcunun bütün ustalığını sergilediği solo kısma verilen addır. Kadans seslendirilirken orkestra susar ve bu susuş bir taç işareti (puandorg) ile belirtilir. Kadans temelde doğaçlamaya dayalıdır. Kadansı kısa bir tutti bölümü izler ve bölüm bitirilir. Tarihte birçok konçertoya değişik besteciler kadanslar yazmışlardır.

İkinci bölüm; Genellikle genişletilmiş “Lied” (şarkı) formunda yazılır. Birinci bölüme oranla daha süslüdür ve daha az virtüözite vardır. Bu bölümde kadans ender olarak kullanılır.

Üçüncü bölüm; Genellikle hızlı tempodadır ve rondo formunda yazılır. Ancak nadir olarak serbest sonat formunda da yazılabilir.

---

50 Vahdet Çalışkan, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Aralık 2006

### 3.3.5 Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Form Analizi

#### 3.3.5.1 Birinci Bölüm: Presto

54 ölçülek yaylılar orkestrası girişi sol minör eksenli üzerindeki I. ve V. derece (eksen-tonik ve çeken-subdominant) akorlarının seslerinden kurulmuş motiflerden oluşmaktadır.

#### Örnek 14:

*Bassoon Concerto in G minor*  
Antonio Vivaldi  
RV. 495

**Presto**

The image displays a musical score for the Bassoon Concerto in G minor by Antonio Vivaldi, RV. 495, in the Presto tempo. The score is in 3/8 time and G minor. It features a Bassoon part and a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello and Contrabass, Basso Continuo). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a later section. The right-hand page shows a close-up of the string ensemble part, specifically the Violin I and II parts, with a measure number of 19.

Eserin 23. Ölçüsünden başlayıp, 38. Ölçüye kadar ki kısmında kromatik bir armoni yürüyüşü görülmektedir.

**Örnek 15:**

The image shows a single system of musical notation for Example 15. It consists of five staves. The top staff is empty. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The third staff is an alto clef with a key signature of two flats, containing a similar melodic line. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The image shows a system of musical notation for measures 28-36. It consists of five staves. The top staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The third staff is an alto clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The image shows a system of musical notation for measures 37-45. It consists of five staves. The top staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The third staff is an alto clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

39.uncu ölçüden 55.inci ölçünün başlangıcına kadar bu üç kesit birbirini giriş-gelişme-sonuç etkisi vererek takip etmektedir. Fagot solosunun girişi, arkasında basso continuo eşliğiyle 55. ölçüde başlayıp, 105. ölçüye kadar sürmektedir.

**Örnek 16:**

47

Dördüncü kesitte Tema burada ilk kez sergilenmektedir. (a1 cümlesi, 55.-70. ölçüye kadar)

**Örnek 17:**

57

Musical score for Example 17, measures 57-66. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a bass line with eighth notes and a piano accompaniment with chords and eighth notes.

67

Musical score for Example 17, measures 67-70. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a bass line with eighth notes and a piano accompaniment with chords and eighth notes.

Beşinci kesit geliştirim (a2 cümlesi, 71.-85. ölçüye kadar)

**Örnek 18:**

Musical score for measures 71-75. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper voice with many sixteenth notes, while the lower voices provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 76-84. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper voice with many sixteenth notes, while the lower voices provide a steady accompaniment.

Musical score for measure 85. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper voice with many sixteenth notes, while the lower voices provide a steady accompaniment.

Altıncı kesit sonuç kısmı, birinci çevrim armoniler üzerinde motifin yürütülmesiyle verilmektedir. Burada sol minörün III. derecesi olan si bemol majör eksenine geçiş hissedilmektedir. (a3 cümlesi, 86.-105. ölçüye kadar).

**Örnek 19:**

94

102



Orkestra giriş müziğindeki yapı, 105. ölçüden itibaren si bemol majör ekseninde, yani sol minör tonunun ilgili majöründe verilmektedir. 113. ölçüden itibaren çıkıcı bir armonik yürüyüş hissedilmektedir, bu şekilde do minör yani IV. derece (altçeken-subdominant) armonisine geçiş yapılmaktadır. Bu kısım 133. ölçüde do minör ekseninde tam kadans ile sonlanır ve fagot solosu başlar.

### Örnek 20:

Musical score for Example 20, measures 105-110. The score is in 3/4 time and features a complex orchestral texture with multiple staves including woodwinds and strings.

Musical score for Example 20, measures 111-120. The score is in 3/4 time and features a complex orchestral texture with multiple staves including woodwinds and strings.

Musical score for Example 20, measures 121-131. The score is in 3/4 time and features a complex orchestral texture with multiple staves including woodwinds and strings.

132. ölçüden itibaren ilk yedi ölçüde tema do minör tonunda yani sol minör IV. derecesi üzerinde verilmekte, 140. ölçüden 148. ölçüye kadar çıkıcı bir ezgi yürüyüşü gerçekleştirilmektedir. Bu yürüyüş sonrasında inici ezgisel hareketlerle si bemol majör etkisi hissedilmekte, 155. ölçüde aynı armoni üzerinde başlayan köprü ile bu etki iyice belirginlik kazanmakta ve bu kesit 173. ölçüde mi bemol majör ekseninde ( sol minör VI. derece) tam kadans ile sonlanmaktadır.

### Örnek 21:

Musical score for Example 21, measures 132-139. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The key signature is one flat (B-flat).

Musical score for Example 21, measures 140-146. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The key signature is one flat (B-flat).

Musical score for Example 21, measures 147-154. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The key signature is one flat (B-flat).

154

163

171

Bunun devamındaki sekiz ölçüde (173.-180. ölçüye kadar) başlangıçtaki giriş müziği mi bemol majör tonunda bir ara müziği olarak kullanılmaktadır.

### Örnek 22:

181. ölçüden 186. ölçüye kadar olan kısımda, motifin birinci çevrim akorları üzerinde diyatonik bir armoni yürüyüşü yükselmektedir. 187. ölçüden inici bir grafik seyreden ezgisel yapı, 140. ölçüdeki motifin dikey olarak ters çevrilmesinden elde edilen motifin geliştirilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır.

### Örnek 23:

181

Musical score for Example 23, measures 181-186. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a dense, ascending melodic line. The middle staves are mostly empty, with some notes in the bass line. The bottom staff shows a series of chords and bass notes.

188

Musical score for Example 23, measures 188-193. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a dense, ascending melodic line. The middle staves are mostly empty, with some notes in the bass line. The bottom staff shows a series of chords and bass notes.

192. ölçüden itibaren iki farklı armonik yürüyüş ardı ardına gelmektedir. Bunlardan ilki, 155. ölçüdeki köprüden alınan motifin ikincil dominant akorlar üzerinde geliştirilmesiyle elde edilmiştir ve ezgisel bakımdan yanaşık hareketlerle yükselen bir grafik çizmektedir. İkinci yürüyüş ise dörtlü ilişkiler üzerine kurulu olup, ezgisel bakımdan atlamalı ve kontrpuantik (karşıt noktasal) bakımdan ters hareketlere yer verilmesiyle gerilimi tırmandırarak sonuca götüren bir etki taşımaktadır.

### Örnek 24:

The musical score for Example 24, measures 196-205, is presented in two systems. The first system (measures 196-205) shows a bass line with a melodic motif, a piano accompaniment with chords, and a grand piano section with a complex harmonic structure. The second system (measures 205-214) shows a bass line with a melodic motif, a piano accompaniment with chords, and a grand piano section with a complex harmonic structure.

The musical score for Example 24, measures 205-214, is presented in a single system. The score is in 2/4 time and features a bass line with a melodic motif, a piano accompaniment with chords, and a grand piano section with a complex harmonic structure.

211. ölçüden 224. ölçüye kadar olan kısımda sol minör V. derecesi olan re majör tonunda bir ara müziği, orkestra tarafından verilmektedir. Yapı, girişte ve diğer ara müziklerinde kullanılan yapıyla aynıdır.

### Örnek 25:

Musical score for Example 25, measures 215-224. The score is in 3/4 time and features a complex arrangement of instruments including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one flat (B-flat). The score shows a re-exposition of a theme in the key of D major (F#) starting at measure 215.

225. ölçüden itibaren fagotun başlangıç teması ufak süslemelerle zenginleştirilerek sol minör tonunda yeniden verilmektedir. (re-exposition)

### Örnek 26:

Musical score for Example 26, measures 225-234. The score is in 3/4 time and features a complex arrangement of instruments including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one flat (B-flat). The score shows a re-exposition of a theme in the key of D minor (F) starting at measure 225.

233. ölçüden başlayarak hissedilen armoni yürüyüşü, ezgisel bakımdan 71-85. ölçüler arasındaki yapıyı temel almaktadır. Sonrasında ise iki ölçülük bir orkestra eşliği vardır.

### Örnek 27:

Musical score for Example 27, measures 234-241. The score is in 3/4 time and features a bassoon solo in the first staff. The piano accompaniment is in the second and third staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

243. ölçüden 260. ölçüye kadar olan kısımda ise 155. ölçüdeki motifin dikey olarak ters çevriminin bir sekizli aşağıdan kullanımıyla yeni bir yapı elde edilmiş ve bu yapının geliştirilmesiyle V. derecedeki re majör tonuna geçiş sağlanmış ve fagot solo sol minör tonunda tam kadans ile sonlandırılmıştır.

### Örnek 28:

Musical score for Example 28, measures 249-256. The score is in 3/4 time and features a bassoon solo in the first staff. The piano accompaniment is in the second and third staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).



260. ölçüden parçanın sonuna kadar olan kısım 22.-55. ölçüler arasında yer alan yapının tekrarıdır ve yine orkestra tarafından seslendirilmektedir.

### Örnek 29: Form Tablosu

Giriş (orkestra)	54 ölçü (22+16+16 ölçü şeklinde gruplanabilir)
A Bölmesi	(fagot) a1 (15 ölçü), a2 (15 ölçü), a3 (20 ölçü)
Ara Müziği(orkestra)	28 ölçü (16+12 ölçü)
B Bölmesi	(fagot) b1 (7 ölçü), b2 (5 ölçü), b3 (9 ölçü)
Ara Müziği(orkestra)	8 ölçü
C Bölmesi	(fagot) c1 (11 ölçü), c2 (8 ölçü), intermezzo(11 ölçü)
Ara Müziği	(orkestra) 4 ölçü
A1 Bölmesi	(fagot) a1 (8 ölçü), a2 (8 ölçü), 2 ölçü ara müziği, a3 (8 ölçü)Coda (orkestra) 24 ölçü



## Örnek 30: I. Bölüm

*Bassoon Concerto in G minor*

Antonio Vivaldi  
RV.495

Presto **Giriş**

Bassoon

Violin I **Sol Minör**

Violin II

Viola

Violoncello  
and Contrabass

Basso Continuo

9

2

19

Musical score for measures 19-27. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes a bass line, a treble line, a grand staff (treble and bass), and a piano accompaniment (treble and bass). The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines, with a focus on harmonic movement and dynamic contrast.

28

Musical score for measures 28-36. The score continues the piece, maintaining the same key signature and time signature. The texture remains complex, with a focus on rhythmic and melodic development. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation, while the upper staves feature more active melodic and rhythmic lines. The overall mood is one of intense musical exploration and technical challenge.

37

3

Musical score for measures 37-46. The score is written for five staves: a single bass staff at the top, followed by two treble staves, a grand staff (treble and bass), and another grand staff at the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The grand staff at the bottom shows a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

47

Sol Minör

A1

Musical score for measures 47-56. The score is written for five staves: a single bass staff at the top, followed by two treble staves, a grand staff (treble and bass), and another grand staff at the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music continues with a similar rhythmic pattern to the previous section. A circled annotation 'Sol Minör' is placed above the top staff at measure 50, and another circled annotation 'A1' is placed above the second treble staff at measure 51. The grand staff at the bottom shows a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

4

57

Musical score for measures 57-66. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The music concludes with a double bar line at measure 66.

67

A2

Musical score for measures 67-76. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase, followed by a section of sixteenth-note runs. The piano accompaniment (bottom two staves) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The music concludes with a double bar line at measure 76.

76

Musical score for measures 76-84. The score is written for a grand piano and includes a bass line and a piano accompaniment. The bass line features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

A3

85

Musical score for measures 85-93. The score is written for a grand piano and includes a bass line and a piano accompaniment. The bass line features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). A circled annotation "Si b Majör" is placed above the bass line in measure 86.

6

94

Musical score for measures 94-101. The score is written for a piano and includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The bass line features a prominent eighth-note pattern. The grand staff contains chords and melodic lines.

102

Köprü

Si b Majör

Musical score for measures 102-109. The score is written for a piano and includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The bass line features a prominent eighth-note pattern. The grand staff contains chords and melodic lines. The section is labeled "Köprü" (Bridge) and "Si b Majör" (B-flat Major).

111

Do Minör

7

Musical score for measures 111-120, Do Minör. The score is written for a grand piano and includes a separate bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices in the piano part and a simple bass line. The melody in the upper voices is characterized by eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, providing harmonic support for the vocal line.

121

Musical score for measures 121-130, Do Minör. The score continues from the previous system and maintains the same instrumentation and key signature. The musical development continues with similar melodic and harmonic patterns, showing a progression of chords and melodic lines. The texture remains consistent, with the piano part providing a rich harmonic background for the vocal melody.

8

131

B1

Do Minör

Musical score for measures 131-140. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The time signature is 4/4. The section is labeled "Do Minör". The score consists of five systems of staves. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment. The fifth system shows the piano accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

140

B2

B3

Musical score for measures 140-149. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The time signature is 4/4. The section is labeled "B2" and "B3". The score consists of five systems of staves. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment. The fifth system shows the piano accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



147

Musical score for measures 147-153. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of five staves: a bass line, two vocal staves, and a piano accompaniment. The bass line features a complex melodic pattern with many sixteenth notes. The vocal staves are mostly empty, indicating rests. The piano accompaniment consists of chords and bass notes.

154

Köprü

Musical score for measures 154-160. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of five staves: a bass line, two vocal staves, and a piano accompaniment. The bass line features a complex melodic pattern with many sixteenth notes. The vocal staves are mostly empty, indicating rests. The piano accompaniment consists of chords and bass notes. The word "Köprü" is written in a circle above the first measure.

10  
163 C1

tr

171 C2

tr

181 **Intermezzo** 11

Musical score for measures 181-187. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a single melodic line in the bass clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a bass line with dotted rhythms and a right-hand part with block chords.

188

Musical score for measures 188-194. The score continues in 3/4 time with a key signature of two flats. The melodic line in the bass clef becomes more active with sixteenth-note runs. The piano accompaniment remains consistent with the previous section, featuring a bass line and block chords in the right hand.

12

196

A2

Musical score for measures 196-204. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern in the strings, with the first violin part containing a circled measure labeled 'A2'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

205

Köprü

A3

Ré Majör

Musical score for measures 205-213. The score is written for a string quartet and piano accompaniment. The key signature is one flat. The time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern in the strings, with the first violin part containing a circled measure labeled 'Köprü'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line. The score also includes a circled measure labeled 'Ré Majör' in the first violin part and a circled measure labeled 'A3' in the first violin part.

215

13

Musical score for measures 215-224. The score is written for a grand piano and includes a separate bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices: a vocal line in the upper treble clef, a piano accompaniment in the upper right, and a bass line in the lower left. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line enters in measure 215 and continues through measure 224.

225

Sol Minör

Musical score for measures 225-234. The score is written for a grand piano and includes a separate bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices: a vocal line in the upper treble clef, a piano accompaniment in the upper right, and a bass line in the lower left. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line enters in measure 225 and continues through measure 234.

14

234

Musical score for measures 234-240. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves: a single bass staff at the top, followed by three grand staff systems (treble, middle, and bass clefs). The music features a melodic line in the top bass staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff systems.

241

Köprü

Re Majör

Musical score for measures 241-246. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves: a single bass staff at the top, followed by three grand staff systems (treble, middle, and bass clefs). The score includes a section labeled "Köprü" (Bridge) and "Re Majör" (D Major). The music features a melodic line in the top bass staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff systems.

249

15

Musical score for exercise 249, measures 1-6. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 6. The second and third staves are empty. The fourth staff shows a bass line with dotted and eighth notes. The fifth and sixth staves show a piano accompaniment with chords and moving lines.

256

Sol Minör

Musical score for exercise 256, measures 1-6, titled "Sol Minör". The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 6. The second and third staves show a piano accompaniment with chords and moving lines. The fourth staff shows a bass line with dotted and eighth notes. The fifth and sixth staves show a piano accompaniment with chords and moving lines.

16

264

Musical score for measures 264-272. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music consists of several staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The piece is in a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

273

Musical score for measures 273-281. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music consists of several staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The piece is in a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.



282

17

Musical score for measures 282-287. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music consists of several voices: a single bass line at the top, followed by two treble clef staves, a grand staff (treble and bass clefs), and a grand staff at the bottom. The melody is primarily in the upper voices, with a steady accompaniment in the lower voices. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 287.

288

Musical score for measures 288-293. The score continues from the previous system and is written for a piano. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4. The texture is similar to the previous system, with a single bass line at the top, two treble clef staves, and two grand staves. The melody continues in the upper voices, and the accompaniment remains steady. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 293.

### 3.3.5.2 İkinci Bölüm: Largo

Largo, genel olarak bakıldığında iki bölmeden ve bir Coda'dan oluşmaktadır. A bölümü sol minörde olup, eksik ölçü ile başlayan orkestra girişinden sonra, 5. ölçünün sonundan 21. ölçüye kadar fagot solosu, giriş kısmını oluşturan temaları orkestra ile karşılıklı olarak seslendirmektedir. Largo'nun tamamında fagot soloya eşlik amaçlı olarak sadece basso continuo ile viyolonsel ve kontrabaslara görev verilmiştir. Bu bölüm, 21. ölçüde ilgili majör tonu olan si bemol majörde tam kadans ile sonlanmaktadır.

#### Örnek 31:

**Largo**

Bassoon

Violoncello and Contrabass

Basso Continuo

B bölümü si bemol majör tonunda (ilgili majör), A bölümünde olduğu gibi sakin ve yavaş hareketlerden oluşan ezgisel bir yapı içermektedir ve üç ölçülük bir orkestra girişi ile başlamaktadır. Ayrıca A bölümünü öncül cümle gibi kabul edersek, B bölümü bunun soncul cümlesi konumunda olmaktadır. Bu bölme, 36. ölçüde sol minörde tam kadans ile son bulmaktadır. 37. ölçüden parçanın sonuna kadar olan kısımda ise coda yer almaktadır.

### Örnek 32:

22

27

32

37

## Örnek 33: II. Bölüm

18

**Largo** **Giriş A Sol Minör**

Bassoon

Violoncello and Contrabass

Basso Continuo

5

**Sol Minör**

11

15

3 3 3 3 3 3 3 3

18

Si b Majör

22

B

20

27

Musical score for measures 20-31. It consists of three systems of staves. The first system has a single bass staff with a melodic line. The second system has a grand staff (treble and bass) with a bass line and chords. The third system has a grand staff with a treble staff and a bass staff, both containing chords and a bass line. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

32

Musical score for measures 32-36. It consists of three systems of staves. The first system has a single bass staff with a melodic line, ending with a trill (tr.) and a circled label "Sol Minör". The second system has a grand staff with a bass line and chords. The third system has a grand staff with a treble staff and a bass staff, both containing chords and a bass line. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

37

Coda

Musical score for the Coda section, measures 37-40. It consists of three systems of staves. The first system has a single bass staff with a whole rest. The second system has a grand staff with a bass line and chords. The third system has a grand staff with a treble staff and a bass staff, both containing chords and a bass line. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

### 3.3.5.3 Üçüncü Bölüm: Allegro

Allegro, yine sol minör tonunda ve 18 ölçülük bir orkestra girişi ile başlar. İlk sekiz ölçülük kesit ünison yapıdadır, ikinci 10 ölçülük kesit ise ardı ardına tekrarlanan eksen, alt çeken ve çeken armonilerinin tekrarlarından oluşan akorsal bir yapı üzerine kurulmuştur.

#### Örnek 34:

**Allegro**

The musical score for Example 34, titled "Allegro", is presented in three systems. The first system (measures 1-8) shows the initial unison entry for all instruments. The second system (measures 9-12) and the third system (measures 13-16) illustrate the repeating harmonic structure, characterized by a steady bass line and a melodic line that repeats every two measures. The instruments listed are Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello and Contrabass, and Basso Continuo. The score is in 4/4 time and D minor.

19. ölçüde fagot solosu, giriş temasını seslendirmeye başlar. Bunu diyatonik yapıdaki üç ölçümlük bir ezgi yürüyüşü izler ve 26. ölçüde başlayan geliştirim, 29. ölçüde ilgili majör tonda (si bemol majör) tam kadans ile son bulur.

### Örnek 35:

20

23

26



29. ölçünün sonundan itibaren orkestra tarafından seslendirilen ara müziği ilgili majör tonunda devreye girmektedir. Yapısal bakımdan başlangıçtaki orkestra giriş müziği ile aynıdır, sadece tekrarlar kaldırılmıştır.,

**Örnek 36:**

29

tr

33

37. ölçüde fagot teması, üçlemelerle yapıyı geliştirme yoluna giderken, do minör yani alt çeken armonisine geçiş yapmakta ve bu gelişim, 48. ölçüde bu tonda tam kadans ile son bulmaktadır.

### Örnek 37:

37

40

43

46

48. ölçünün sonunda orkestranın do minör tonunda (altçeken) seslendirdiği ara müziği başlamaktadır. Bu kez, başlangıç müziğinin sadece akorsal ikinci yarısındaki yapı temel alınarak kullanılmıştır. 53. ölçüden itibaren fagot solo, yeniden temayı geliştirim görevini üstlenmiş bulunmaktadır. Bu geliştirim, 57. ölçüde başlayan armonik bir yürüyüşle desteklenmekte ve 62. ölçüde mi bemol majör (VI. derece) tonunda tam kadans ile son bulmaktadır. Bu kadansı orkestra tarafından seslendirilen beş ölçülük bir ara müziği izlemektedir.

### Örnek 38:

49

53

57

61

65

Bu beş ölçümlük ara müziği sayesinde sol minör çeken tonuna (re majör) geçiş yapılarak yeniden sol minöre dönülmektedir. Sol minör üzerindeki yedi ölçümlük geliştirmeden sonra 73. ölçüde başlayan ve çeken armonisi üzerinde kurulmuş olan köprü, 79. ölçüde sol minörde tam kadans ile sonlanmaktadır.

### Örnek 39:

Example 39, measures 67-72. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the bass clef and a supporting harmonic structure in the treble clef. The key signature is one flat (B-flat).

Example 39, measures 73-75. The score continues the melodic and harmonic development from the previous section. The bass clef part shows a more active melodic line, while the treble clef part provides harmonic support.

Example 39, measures 76-79. The score concludes the section with a final cadence in the sol minor mode. The bass clef part features a prominent melodic line, and the treble clef part provides harmonic support.

Parçanın bundan sonraki kısmında ise başlangıçta 9. ölçüden 18. ölçüye kadar olan armonik yapı, orkestra tarafından yeniden seslendirilerek coda görevi üstlenmektedir.

### Örnek 40:

### Örnek 41: Form Tablosu

Giriş (orkestra)	8+10 ölçü olarak gruplandırılabilir
A bölümü(fagot)	a1 (4 ölçü), a2 (7 ölçü)
Ara müziği (orkestra)	5 ölçü
B bölümü(fagot)	b1 (8 ölçü), b2 (4 ölçü)
Ara müziği (orkestra)	5 ölçü
C bölümü (fagot)	c1 (4 ölçü), c2 (7 ölçü)
Ara müziği (orkestra)	5 ölçü
A1 bölümü (fagot)	a1(V.derecede başlıyor ve geliştiriliyor, 7 ölçü), köprü ve kadans (7 ölçü)
Kapanış-Coda (orkestra)	11 ölçü

## Örnek 42: III. Bölüm

21

**Allegro** Giriş

Bassoon

Sol Minör

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello  
and Contrabass

Basso Continuo

4

The musical score is written for a chamber ensemble. The top system includes the Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello and Contrabass, and Basso Continuo. The Bassoon part begins with a whole rest. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a similar rhythmic pattern. The Basso Continuo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (F major). The tempo is marked Allegro. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'Giriş' (Introduction) and 'Sol Minör' (Sol Minor) marking. The second system shows the continuation of the piece, starting with a measure rest in the Bassoon part.

22

8

Musical score for measures 22-25. The score is written for five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves (two treble clefs and one bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. The grand staff shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The three individual staves contain various melodic and harmonic parts, including a prominent line in the second staff from the top with a long note in measure 23 and a sharp sign in measure 25.

12

Musical score for measures 26-29. The score is written for five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves (two treble clefs and one bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music continues the complex texture from the previous system. The grand staff shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The three individual staves contain various melodic and harmonic parts, including a prominent line in the second staff from the top with a long note in measure 26 and a sharp sign in measure 27.

16

Giriş Teması A1

23

Musical score for measures 16-23. The score is in 2/4 time and D minor. It features a bass line with eighth-note patterns, a piano accompaniment with chords and eighth-note patterns, and a vocal line with a melodic phrase. The key signature is one flat (D minor).

20

Musical score for measures 20-23. The score is in 2/4 time and D minor. It features a bass line with eighth-note patterns, a piano accompaniment with chords and eighth-note patterns, and a vocal line with a melodic phrase. The key signature is one flat (D minor).



24

A2

23

Musical score for measures 23 and 24. The score is written for a grand piano and a bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Measure 23 features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a grand piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 24 continues the bass line and grand piano accompaniment.

26

Musical score for measures 25 and 26. The score is written for a grand piano and a bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Measure 25 features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a grand piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 26 continues the bass line and grand piano accompaniment.

29

*tr*

## Köprü Si b Majör

25

Si b Majör

Musical score for Köprü Si b Majör, measures 29-32. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano introduction with a trill in the first measure. The notation includes a bass line, a vocal line with lyrics 'Si b Majör', and a grand staff with piano accompaniment.

33

Musical score for Köprü Si b Majör, measures 33-36. The score continues with piano accompaniment and vocal lines. The notation includes a bass line, a vocal line, and a grand staff with piano accompaniment.

26

B1

37

Musical score for B1, measures 26-37. The score is written for a grand piano and a bassoon. The bassoon part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with '3' below the notes. The piano accompaniment consists of a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Do Minör

40

Musical score for Do Minör, measures 40-49. The score is written for a grand piano and a bassoon. The bassoon part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with '3' below the notes. The piano accompaniment consists of a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

43 27

B2

46

Do Minör

28

Köprü

49

Do Minör

Musical score for Köprü, measures 28-49. The score is in D minor and 4/4 time. It features a bass line, a vocal line, a piano accompaniment, and a guitar line. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The guitar line is a simple eighth-note bass line. The vocal line is a melody of half and quarter notes with a long phrase spanning measures 32-34.

53

C1

Musical score for Köprü, measures 53-59. The score is in D minor and 4/4 time. It features a bass line, a vocal line, a piano accompaniment, and a guitar line. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The guitar line is a simple eighth-note bass line. The vocal line is a melody of quarter and eighth notes with a long phrase spanning measures 53-59.

57 C2 29

60

Mi b Majör

30

63

Köprü

A1

Musical score for measures 30-63. The score is written for a piano and includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' (Al). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line is highly active, while the grand staff provides harmonic support with chords and moving lines.

67

Musical score for measures 67-79. The score is written for a piano and includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' (Al). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line is highly active, while the grand staff provides harmonic support with chords and moving lines.

31

70

Musical score for measures 70-72. The score is written for a single melodic line in the bass clef and a grand piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melodic line in measure 70 consists of a series of eighth notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Köprü

73

Re Majör

Musical score for measures 73-75, labeled as a 'Köprü' (bridge) in 'Re Majör' (D major). The score is written for a single melodic line in the bass clef and a grand piano accompaniment. The key signature has no sharps or flats. The melodic line in measure 73 consists of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.



32

76

Musical score for measures 76-78. The score is written for a grand piano and includes a separate bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 76 features a complex, fast-moving bass line with many sixteenth notes. Measures 77 and 78 show a more melodic and harmonic development with sustained notes and moving lines in both hands.

79

Sol Minör

Coda

Musical score for measures 79-82, labeled as the Coda section. The key signature changes to two flats (B-flat major or D minor). Measure 79 begins with a rest in the bass line and a melodic line in the treble. Measures 80-82 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and sustained chords in the treble, creating a sense of finality.

83

33

Musical score for measures 83-85. The score is written for five staves: a single bass staff at the top, followed by two treble staves, a grand staff (treble and bass), and a final grand staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top bass staff contains a melodic line starting with a whole rest, followed by eighth and sixteenth notes. The two middle treble staves contain a vocal line with notes and rests. The grand staff below contains a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the treble. The bottom grand staff contains a second piano accompaniment with a similar eighth-note bass line and chords.

86

Musical score for measures 86-88. The score is written for five staves: a single bass staff at the top, followed by two treble staves, a grand staff (treble and bass), and a final grand staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The two middle treble staves contain a vocal line with notes and rests. The grand staff below contains a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the treble. The bottom grand staff contains a second piano accompaniment with a similar eighth-note bass line and chords.

### 3.3.6 Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Fagot İcracılığının Teknik Yönden İncelenmesi

Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun birinci bölümü 3/8'lik ölçü içinde yazılmıştır ve “*Presto*” temposundadır. Eserin ikinci bölümü, “*largo*” temposunda ve 2/4'lük ölçü içinde, üçüncü bölümü ise, “*allegro*” temposunda ve 4/4'lük ölçü içinde yazılmıştır. Eserin üç bölümünde de ortaya çıkan en karakteristik özellik; bağlı, dilli ve atlamalı pasajlardır. Konçerto, Fagot icracılığı açısından incelendiğinde, karşılaşılan teknik özellikler ve bunların doğru çalınması için uygulanması gereken çalışma teknikleri şunlardır:

#### 3.3.6.1 Sol Minör Ton Üzerinde Çalışmalar

Eser Sol Minör tonunda olduğu için önce sol minör tonu üzerinde ton egzersizi, ardından sol minör tonu üzerinde gam ve etüd çalışmaları yapılmalıdır:

#### Örnek 43: Sol minör üzerinde ton egzersizi

Tonstudien · Tone Studies

Örnek 44: Sol minör üzerinde gam çalışması

Handwritten notes: 3 0 7- 14 12- 9 0

SOL MINORE

### Örnek 45: Sol minör tonunda etüdler

#### Etüd 1: L. Milde

Nº 6.

Allegretto

The musical score is written on eight staves in bass clef with a common time signature. It begins with the tempo marking "Allegretto" and the title "Nº 6.". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including "f" (forte) and "p" (piano), and articulation marks like accents (^) and slurs. The score includes repeat signs at the beginning and end, and some handwritten annotations in Turkish, such as "düz" (straight) and checkmarks, indicating specific performance instructions. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of a handwritten musical score, numbered 110, contains four systems of music. Each system consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style, featuring many slurs and accents. The dynamic marking 'f' (forte) is used throughout. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The score is written in black ink on a white background.

## Etüd 2: Gatti, "22 Grandi Esercizi"

30

*Andante mosso*

N° 10

83747

This page contains ten staves of musical notation for a bassoon part. The notation is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The first staff begins with a series of eighth notes, followed by a more complex rhythmic pattern in the second staff. The third and fourth staves continue with similar rhythmic motifs, while the fifth staff introduces a more intricate pattern with slurs. The sixth and seventh staves show a continuation of the eighth-note patterns with some chromatic movement. The eighth and ninth staves feature a more active, sixteenth-note passage. The final staff concludes with a series of sixteenth notes and rests. The page number '31' is located in the upper right corner, and the number '83747' is printed at the bottom center.



This page contains ten staves of musical notation for a bassoon part. The music is written in bass clef and includes various note values, rests, and articulations such as slurs and accents. The notation is complex, with many notes beamed together and some slurs spanning across multiple staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the phrasing. The music is contained within a rectangular border.

83747

83

*rallen..... tan..... do.....*

**I.<sup>o</sup> Tempo**

83747

Detailed description: This page of a musical score, numbered 83 in the top right corner, contains ten staves of music. The first three staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The fourth staff begins with the tempo instruction 'I.<sup>o</sup> Tempo' and includes the performance directions 'rallen..... tan..... do.....' written below the staff. The remaining staves continue with various musical textures, including sixteenth-note runs and chordal passages. The score concludes with a final measure on the tenth staff. The number '83747' is printed at the bottom center of the page.

## Etüd 3: Marcel Bitsch "Vingt Etudes Pour le Basson"

13

Vif

*mf* *sfz*

Un peu moins vite

*p* *f* *p*

*f* *p* *idem.*

revenez au premier

mouvement

*f*

A.1.20,602

### 3.3.6.2 Aralık Çalışmaları

Eserin üç bölümünde de etkin şekilde kullanılan atlamalı aralıkların teknik yönden sorunsuz bir biçimde çalınabilmesi için aşağıdaki egzersizler ve esere ön hazırlık olarak yine aşağıdaki etüdler çalışılmalıdır:

#### Örnek 46: Aralık Egzersizleri<sup>51</sup>

Egzersiz 1:

4 fois - 4 times - Viermal

<sup>51</sup> Fernand Oubradous, "Enseignement Complet Du Basson"

Egzersiz 2:

4 lois - 4 times - Viermal

The musical score consists of 14 staves. The first two staves are in bass clef, and the remaining 12 staves are in treble clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The piece is titled '4 lois - 4 times - Viermal'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef, while the rest of the score uses bass clefs. The music is organized into measures, with repeat signs and first/second endings indicated. The piece concludes with a final cadence in the last staff.

11,70v

## Egzersiz 3:

4 fois chaque reprise - Each repetition 4 times - Jede Wiederholung viermal

The musical score consists of 12 staves, alternating between bass and treble clefs. The first staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The third staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The fourth staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The fifth staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The sixth staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The seventh staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The eighth staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The ninth staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The tenth staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The eleventh staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The twelfth staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

4. 4. 10 200

## Etüd 1: L. Milde, Studien Für Fagott

**Nº 10.**

The image displays a musical score for a study piece titled "Etüd 1: L. Milde, Studien Für Fagott, Nº 10." The score is written in bass clef and consists of 11 staves. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily marked with slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The piece is numbered "Nº 10." at the top center of the first staff.

Etüd 2: L. Milde, Studien Für Fagott

№ 18.

The musical score is presented on 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several measures with dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and the word *tr* (trill) above the notes.



Etüd 3: Gatti, no 1

Moderato

Nº1

The musical score is presented in a single system with 12 staves. It begins with the tempo marking 'Moderato' and the title 'Nº1'. The music is written in bass clef with a common time signature (C). The piece is characterized by a dense, rhythmic texture, primarily using eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together in groups of four or six. The melody is often written in a descending or ascending scale-like fashion, with frequent slurs and ties. The overall style is that of a technical exercise, focusing on finger dexterity and rhythmic precision.

9

This page of musical notation, numbered 9 in the top right corner, contains ten staves of music. The notation is highly complex, featuring a dense arrangement of chords and intricate rhythmic patterns. The music is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The overall style is characteristic of a highly technical piano piece, possibly a study or a short composition. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests, as well as complex chordal structures. The page is set against a white background with a black border.

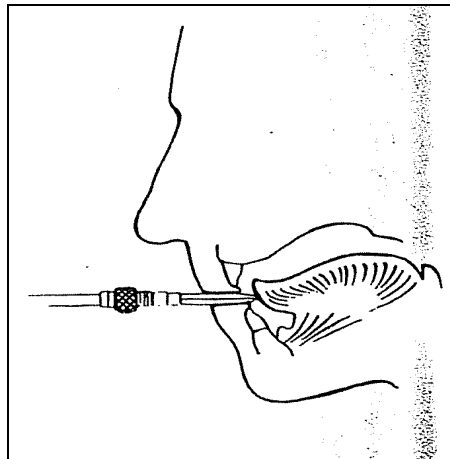
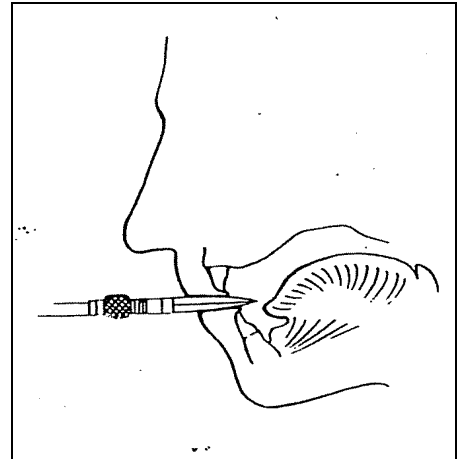
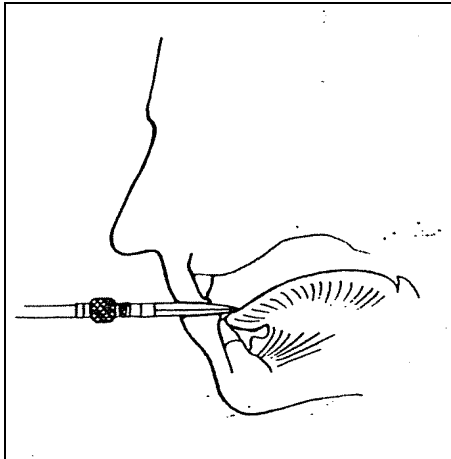
### 3.3.6.3 Artikülasyon Çalışmaları

Dil çalışmaları ile ilgili teknik problemleri aşabilmek için aşağıdaki egzersizler ve ilgili etüdlere çalışılmalıdır:

#### Örnek 47: Staccato egzersizleri

Staccato; sesleri kesik kesik duyurmak anlamına gelmektedir ve staccato olarak çalınacak yerler, notaların üzerine konulan nokta (.) işareti ile belirtilir. Sesin staccato duyurulması, çalıcının “ta” hecesini kullanmasıyla ve dilin hızlı bir biçimde, kamışa çarpıp geri gelmesiyle sağlanmaktadır:

#### Örnek 48:



Egzersiz 1:

♩ :80   ♩ :100   ♩ :120   ♩ :144

The image shows a handwritten musical score for an exercise titled "Egzersiz 1". The score is written in bass clef with a 5/4 time signature. At the top, there are four tempo markings: ♩ :80, ♩ :100, ♩ :120, and ♩ :144. The score consists of four systems of music. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has one staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. There are several handwritten annotations in red ink, including a large "f" (forte) and some scribbles. The score ends with a double bar line and repeat dots.

## Egzersiz 2: Georg Junge "Fagott-Studien"

Exercise 2 consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves use bass clefs. The music features a series of eighth-note patterns, often beamed together, with some notes marked with accents (>) and slurs. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

## Egzersiz 3: Georg Junge "Fagott-Studien"

Exercise 3 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second, third, and fourth staves use bass clefs. The music features a series of eighth-note patterns, often beamed together, with some notes marked with accents (>) and slurs. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Etüd 1: Marcel Bitsch "Vingt Etudes Pour le Basson"

Allegro

2

*f staccato*

The image displays a musical score for a bassoon etude. It consists of ten staves of music. The first staff is marked with a '2' and the tempo 'Allegro'. The first two staves are marked with a forte dynamic 'f' and the articulation 'staccato'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is written in bass clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

## Etüd 2: L.Milde, Studien Für Fagott

Nº 10.

Presto

*p*

*f*

*p*

*Fine* *p*

*f* *p* *p*

*f* *f*

*P.D. C. al Fine*

## Etüd 3: L. Milde, Studien Für Fagott

Presto

*f* *f*

*f* *p* *p*

*f* *p* *f*

*p* *f*

*f* *p*



This page of handwritten musical notation, page 129, features ten systems of two staves each. The notation is dense and includes various dynamics and articulations. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system also starts with *f*. The third system continues with *f*. The fourth system introduces a piano (*p*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic, and then returns to *f*. The fifth system starts with *p*. The sixth system begins with *pp*. The seventh system starts with *f*, followed by a *p* dynamic. The eighth system begins with *f*. The ninth system starts with *f*. The tenth system begins with *f*. The notation includes slurs, accents, and various rhythmic markings throughout the piece.


### 3.3.6.4 Tril Çalışmaları

Tril çalışmalarını sorunsuz bir hale getirebilmek için aşağıdaki egzersizler çalışılmalıdır:


**Örnek 49:** Tril çalışmaları, E. Bourdeau “Trente Etudes Pour le Basson”

**FLYING LEAF**  
to study Trills


**Trills**  
(Major & Minor)  
that can be obtained with the Bassoon.

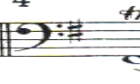
1 

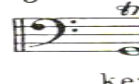
Trill with right hand thumb.

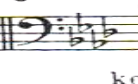
2  or E# & F#

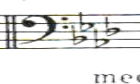
with key 7.

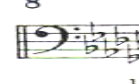
3  thumb on key 6.

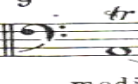
4  key 7 put off the G.

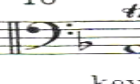
5  key 9.

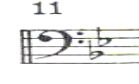
6  key 8.

7  or G# & A♭.  
medium hole 5.

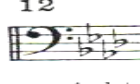
8  or G# & A♭.  
key 9.

9  medium hole 5.

10  key 10.

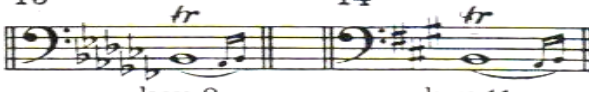
11  or A# & B#.  
right hand index.

Fork fingering for the ending following.

12  or A# & B#.  
right hand index.

OF A $\sharp$  & B $\flat$ .                      OF C $\flat$  & D $\flat$ .

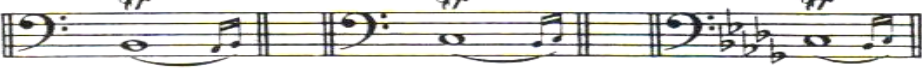
13                      14

Fork fingering. 

key 9.                      key 11.

or B $\sharp$  & C $\sharp$ .

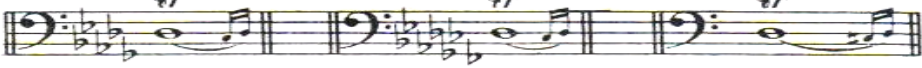
15                      16                      17



right hand index.                      left hand ring finger.                      key 11.

or C $\sharp$  & D $\sharp$ .                      or C $\sharp$  & D $\flat$ .

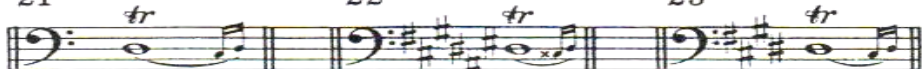
18                      19                      20



left hand medium second hole.                      key 11.                      left hand medium.


or E $\flat$  & F $\sharp$ .                      or E $\flat$  & F $\flat$ .

21                      22                      23



key 11.                      1<sup>st</sup> finger.                      3<sup>d</sup> finger.


24                      25                      26



E without thumb close hole 5 as well as keys 9 & 7. Trill with 4<sup>th</sup> finger.                      1<sup>st</sup> finger.                      Stop holes 4 & 5 as well as key 9. Trill with 2<sup>d</sup> & 3<sup>d</sup> finger.

or E $\sharp$  & F $\sharp$ .

27                      28



Close hole 5 as well as key 9 & 7. Trill with 4<sup>th</sup> finger.                      For F $\sharp$  keep the 2<sup>d</sup> hole closed. Trill with key 7.

29 *tr* 30 *tr* 31 *tr* or A $\flat$  & B $\flat$ .

key 9. key 8. 5<sup>th</sup> finger.

or A $\flat$  & B $\flat$ .

32 *tr* 33 *tr* 34 *tr*

3<sup>d</sup> finger. 5<sup>th</sup> finger. key 10.

or A $\sharp$  & B $\sharp$ .

35 *tr* another termination: 36 *tr* or A $\sharp$  & B $\sharp$ .

B $\flat$  fingering  
Trill with 4<sup>th</sup>  
finger.

Fork fingering  
Trill with 4<sup>th</sup>  
finger.

or A $\sharp$  & B $\sharp$ .

37 *tr* another termination: 38 *tr*

Fingering of B $\flat$ .  
Trill with 5<sup>th</sup> finger.

Fork fingering  
Trill with key 9.

or C $\flat$  & D $\flat$ .

39 *tr* 40 *tr* 41 *tr*

key 11. With index on 4<sup>th</sup>  
hole right hand. 3<sup>d</sup> finger.

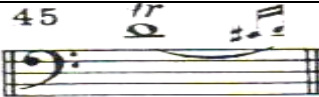
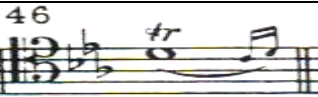
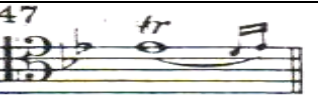
or B $\sharp$  & C $\sharp$ .

42 *tr* or C $\sharp$  & D $\sharp$ .

43 *tr* or C $\sharp$  & D $\sharp$ .

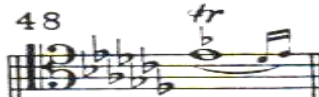

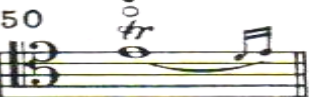
44 *tr*

key 11. Fingering of C $\sharp$   
trill with medium  
on 2<sup>d</sup> hole Fingering of  
C $\sharp$  trill with  
key 11.

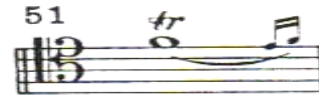
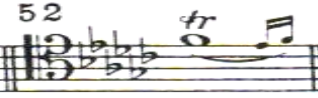

45 *tr*  46 *tr*  47 *tr* 

with 2<sup>d</sup> finger.                      key 11.                      fingers 1 & 2.

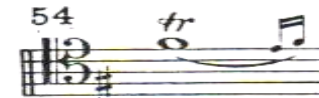
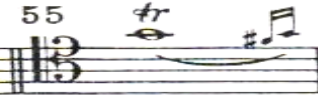

or D# & Eb.                      or Fb & Gb.                      Right hand.

48 *tr*  49 *tr*  50 *tr* 

Lift up key 9.                      E without thumb, with key 7 stopped, trill 4<sup>th</sup> & 5<sup>th</sup> finger.                      Left hand stop 2 holes & key 9 open 8 & trill with 2<sup>d</sup> finger.



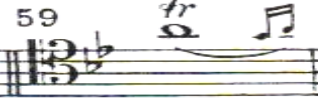
51 *tr*  52 *tr*  53 *tr* 

Hold 2<sup>d</sup> hole and not the first. Trill with 1<sup>st</sup> finger on key 18.                      Ordinary fingering for F, trill with 2<sup>d</sup> finger on key 17.                      Trill with 4<sup>th</sup> & 5<sup>th</sup> finger the E# in vacuo.

54 *tr*  55 *tr*  56 *tr* 

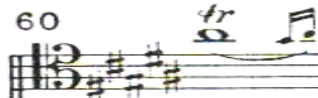
5<sup>th</sup> finger.                      key 11.                      4<sup>th</sup> finger.

or Ab & Bb.

57 *tr*  58 *tr*  59 *tr* 

key 11.                      Open key 10 & trill with 4<sup>th</sup> & 5<sup>th</sup> fingers.                      key 11.

or Bb & Cb.

60 *tr* 

Lift up the 5<sup>th</sup> finger & key 9.

## BÖLÜM IV

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzikte Barok Dönem, Rönesans ile Klasik Dönem arasında 17. yüzyılın ilk yarısı ile, 18. yüzyılın ikinci yarısına dek süren bir dönemdir. Rönesans ile birlikte kilise sınırlarının dışına taşan sanatçıların bu dönemde eserlerinde artık bireysel duygularını yansıtabilmeleri, 17. yüzyılın başlarında daha ileri bir dünyanın temellerinin atılmasına sebep olmuştur.

Barok Dönemin ünlü bestecisi ve kemancısı Antonio Vivaldi, konçertonun yaratıcısı kabul edilmektedir. Vivaldi'nin geliştirmiş olduğu konçerto biçimi kendinden sonraki kuşaklara yol göstermiştir. Ayrıca Vivaldi, konçertoda ilk defa tek bir çalgıyı orkestra karşısına çıkarırken, senfoni biçiminin de ilk öğelerini hazırlamış ve senfoniyi yaratmıştır.

Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu, Barok Dönem Müzik Stilinin güzel bir örneğidir ve üç bölümlük form yapısıyla da Barok Dönem Müzik Stiline uygunluk göstermektedir.

Bu araştırmada, Venedik'li besteci ve kemancı olan Antonio Vivaldi'nin hayatı, müzik stili, yaşadığı Barok Dönemin özellikleri, konçerto formu ve Sol Minör Fagot Konçertosu incelenmiş ve yorumlanmıştır. Sol Minör Fagot Konçertosu'nun icrasında, yorum, karakter ve teknik bakımdan ortaya çıkabilecek zorlukların çözülebilmesi için araştırmanın “Bulgular ve Yorum” bölümünde belirtilen çalışmalar önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin, **“Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü”** Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003
- Büke, Aydın- Altınel, İpek Mine **“Müziği Yaratanlar, Barok Dönem”** Dünya Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2006
- Cangal, Nurhan, **“Müzik Formları”** Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004
- Erol, İsmail Lütfü, **“Klasik Müziğe İlgili Duyanlar İçin Kılavuz Kitap”** Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 1998
- Hacıev, Paraşkev, **“Temel Müzik Teorisi”** İngilizceden Çeviren, Ahter Dönmez Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999
- İlyasoğlu, Evin, **“Zaman İçinde Müzik”** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
- Kaygısız, Mehmet, **“Müzik Tarihi”** Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999
- Lloyd, Norman, **“The Golden Encyclopedia of Music”** Golden Press, New York
- Mimaroglu, İlhan, **“Müzik Tarihi”** Varlık Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2006
- Oransay, Gültekin, **“Bağdarlar Geçidi”** Küğ Yayınları, 1977
- Pamir Leyla, **“Müzikte Geniş Soluklar”**, Boyut Kitapları, Haziran, 1998
- Sadie, Stanley, **“The Grove Dictionary of Music and Musicians”**
- Say, Ahmet, **“Müzik Tarihi”** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara, 1997
- Stegemann, Michael, **“Vivaldi”**, Rowohlt, 1990
- Talbot, Michael, **“Antonio Vivaldi”** J.M. Dent & Sons LTD, 1978