

**T.C.  
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANA SANAT DALI  
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**A.VIVALDI'NİN MEVSİMLER BAŐLİKLİ ESERİNDE  
METİN VE MÜZİK İLİŞKİSİ  
VE  
“İLKBAHAR” KONÇERTOSUNDAKİ  
PROGRAMLI MÜZİK ÖZELLİKLERİNİN  
İNCELENMESİ**

**HAZIRLAYAN  
BUSE ATASAYAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ANKARA – 2021**

**T.C.  
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANA SANAT DALI  
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**A.VIVALDI'NİN MEVSİMLER BAŞLIKLİ ESERİNDE  
METİN VE MÜZİK İLİŞKİSİ  
VE  
“İLKBAHAR” KONÇERTOSUNDAKİ  
PROGRAMLI MÜZİK ÖZELLİKLERİNİN  
İNCELENMESİ**

**HAZIRLAYAN  
BUSE ATASAYAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ DANIŞMANI  
PROF. MAHMUT KAMERHAN TURAN**

**ANKARA – 2021**

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

Tarih: 11/01/2021

Öğrencinin Adı, Soyadı: Buse ATASAYAR

Öğrencinin Numarası: 21710177

Anabilim Dalı: Müzik Ana Sanat Dalı

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Mahmut Kamerhan TURAN

Tez Başlığı: A. Vivaldi'nin Mevsimler Başlıklı Eserinde Metin Ve Müzik İlişkisi ve "İlkbahar" Konçertosundaki Programlı Müzik Özelliklerinin İncelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans Tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 68 sayfalık kısmına ilişkin, 11 / 01 / 2021 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %10'dur. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

**ONAY**

Tarih: 11/01/2021

Öğrenci Danışmanı

Prof. Mahmut Kamerhan TURAN

## TEŞEKKÜR

Başkent Üniversitesi Performans Tezli Yüksek Lisans Programındaki eğitimim süresince her konuda yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen değerli tez danışmanım Prof. Mahmut Kamerhan Turan hocama ve enstrüman alanındaki gelişimime katkılarından dolayı değerli keman hocam Doç. Jülide Yalçın Dittgen'e teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmalarım ve tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan sevgili aileme ve eşime sonsuz teşekkür ederim.

## ÖZET

**Buse ATASAYAR, A. Vivaldi'nin Mevsimler Başlıklı Eserinde Metin ve Müzik İlişkisi ve “İlkbahar” Konçertosundaki Programlı Müzik Özelliklerinin İncelenmesi, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Performans Tezli Yüksek Lisans Programı, 2021**

Bu araştırma, A. Vivaldi'nin Mevsimler başlıklı eserindeki metin ve müzik arasındaki ilişki ve Op.8 No.1 (Mi Majör) “La Primavera” (İlkbahar) konçertosundaki programlı müzik özelliklerinin incelemesini amaçlamaktadır. Araştırma, icracıların bestelenmiş olan bu eser hakkında detaylı bilgiye sahip olabilmesini sağlamak ve bu sayede eseri bestecinin de istediği şekilde, yazmış olduğu şiirler ile birlikte yorumlayabilmesine yardımcı olmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** “İlkbahar” konçertosu, programlı müzik öğeleri, metin-müzik ilişkisi, .

## **ABSTRACT**

**Buse ATASAYAR, The relation between text and music in Vivaldi's composition and the investigation of programmed music features in the Spring concerto, Baskent University, Institute of Social Science, Master's Programme with Performance and Thesis, 2021**

This research focused on the relation between text and music in Vivaldi's Four Seasons violin concertos, and to interrogate the programmed music features in the "La Primavera" (Spring) concerto Op.8, No.1 (E Major). The aim of this research is to ensure that the performers can have detailed information about this composed work and thus help the performer to interpret the work in the way that the composer wants with his poems written specifically for this composition.

**Keywords:** “Spring” concerto, programmed music, text and music relation.

# İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vi

## BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1.1.Araştırmanın Problemi .....	1
1.2.Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi .....	1
1.4. Araştırmanın Örnekleme .....	2
1.5. Sınırlılıklar .....	2

## BÖLÜM II

BAROK MÜZİK .....	3
2.1 Barok Dönem Müziğine Genel Bakış.....	3
2.2 Barok Müzik Özellikleri .....	7
2.3. Barok Dönem Çalgı Müziği .....	9
2.4. Barok Dönem Çalgı Müziği Türleri.....	11

## BÖLÜM III

A.VIVALDI.....	14
3.1. Antonio Vivaldi'nin Hayatına Genel Bakış.....	14
3.2. Vivaldi'nin Konçerto Stili.....	15

## BÖLÜM IV

<b>DÖRT MEVSİM KEMAN KONÇERTOLARINDAKİ PROGRAMLI MÜZİK ÖZELLİKLERİ İLE METİN VE MÜZİK İLİŞKİSİ .....</b>	<b>18</b>
<b>4.1. Programlı Müzik .....</b>	<b>18</b>
<b>4.2. Dört Mevsim Keman Konçertolarındaki Programlı Müzik Öğeleri ve Metin Müzik İlişkisine Genel Bakış .....</b>	<b>19</b>
<b>4.2.1. İlkbahar (<i>La primavera</i>, Op.8, No.1, Mi Majör, RV 269) .....</b>	<b>21</b>
<b>4.2.2. Yaz (<i>L'Estate</i>, Op.8, No.2, Sol minör, RV 315) .....</b>	<b>22</b>
<b>4.2.3. Sonbahar (<i>L'autunno</i>, Op.8, No.3, Fa Majör, RV 293).....</b>	<b>23</b>
<b>4.2.4. Kış (<i>L'Inverno</i>, Op.8, No.4, Fa minör, RV 297) .....</b>	<b>24</b>

## BÖLÜM V

<b>“İLKBAHAR” KEMAN KONÇERTOSU’NUN İNCELENMESİ .....</b>	<b>26</b>
<b>5.1. Ritornello Formu .....</b>	<b>26</b>
<b>5.2. Form, Armoni ve Metin Müzik ilişkisi Açısından İnceleme .....</b>	<b>26</b>
<b>5.1.1. Bölüm 1 (Allegro) .....</b>	<b>28</b>
<b>5.1.2. Bölüm 2 (Largo).....</b>	<b>39</b>
<b>5.1.3. Bölüm 3 (Allegro) .....</b>	<b>45</b>

## BÖLÜM VI

<b>SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....</b>	<b>58</b>
<b>6.1. Sonuç.....</b>	<b>58</b>
<b>6.2. Öneri .....</b>	<b>58</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>59</b>



## TABLolar LİSTESİ

(Armonik Yapı Tablosu) .....	16
Koleksiyon Tablosu (Talbot, 2020).....	19
(Tablo 1) .....	28
(Ritornello Form Tablosu, İlkbahar Konçertosu, 1. Bölüm, Allegro).....	27
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 1 – 4 (Tablo 2).....	29
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 5 – 8 (Tablo 3).....	30
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 9 – 12 (Tablo 4).....	31
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 17 – 19 (Tablo 5).....	31
Keman Konçertosu, Op.8, No. 1, “İlkbahar” – Ölçüler 23 – 25 Tablo 6 .....	32
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 26 – 29 (Tablo 7).....	33
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 30 – 33 (Tablo 8).....	33
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 37 – 39 (Tablo 9).....	34
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 40 – 43 (Tablo 10).....	34
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 44 – 46 (Tablo 11).....	35
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 57 – 61 (Tablo 12).....	36
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 62 – 65 (Tablo 13).....	36
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 66 – 68 (Tablo 14).....	37
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 76 – 79 (Tablo 15).....	37
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 80 – 83 (Tablo 16).....	38
(Tablo 17) .....	39
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 84 – 90 (Tablo 18).....	40
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 91 – 98 (Tablo 19).....	41
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 99 – 102 (Tablo 20).....	41
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 103 – 106 (Tablo 21).....	42
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 107 – 110 (Tablo 22).....	42
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 111 – 118 (Tablo 23).....	43
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 119 – 122 (Tablo 24).....	43
(Tablo 25) .....	45
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 123 – 125 (Tablo 26).....	46

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 126 – 129 (Tablo 27).....	46
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 130 – 132 (Tablo 28).....	47
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 133 – 136 (Tablo 29).....	47
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 144 – 146 (Tablo 30).....	48
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 147 – 150 (Tablo 31).....	49
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 151 – 153 (Tablo 32).....	49
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 157 – 159 (Tablo 33).....	50
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 160 – 162 (Tablo 34).....	50
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 163 – 167 (Tablo 35).....	51
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 168 – 171 (Tablo 36).....	51
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 178 – 180 (Tablo 37).....	52
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 181 – 183 (Tablo 38).....	52
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 184 – 186 (Tablo 39).....	53
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 190 – 193 (Tablo 40).....	54
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 201 – 203 (Tablo 41).....	55
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 204 – 207 (Tablo 42).....	56
Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 208 – 211 (Tablo 43).....	56

# BÖLÜM I

## GİRİŞ

### 1.1. Araştırmanın Problemi

Bu zamana kadar herkes tarafından bilinen, tanınmış ve popüler olan Vivaldi Dört Mevsim Konçertolarının icra açısından akademik bir çalışmaya konu olmaması bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Esas olarak değinilmek istenilen temel problem ise programlı müzik ve eserin birbiriyle ne derece uyum içerisinde olduğu ve bu konçertoların bestecinin kendi tarafından yazılmış olan şiir ile birleşerek nasıl bir anlatıma sahip olduğunun icra açısından değerlendirilmesidir.

Bu araştırmada ilk olarak Barok dönem hakkında kısa bir bilgilendirme yapılarak Vivaldi'nin müzik stili ve yazmış olduğu Dört Mevsim Konçertolarında kullandığı programlı müzik özellikleri ele alınarak ve konçertolarındaki metin-müzik ilişkisi değerlendirilerek yorumlama açısından ortaya çıkacak problemlerin aşılmasıdır.

### 1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, icracı için eserin besteci tarafından olması gerektiği şekilde yorumlanmasına yardımcı olmaktır. Bu süreçte icracının araştırmada keman konçertolarındaki programlı müzik öğeleri, metin-müzik ilişkisi, form ve armonik analizi ile birlikte icracı için yorumlama açısından yol göstermesi amaçlanmaktadır.

### 1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi, çok bilinen ve tanınan Mevsimler konçertosunun sahip olduğu metin ve müzik ilişkisinin ele alınarak konçertoların ilki olan İlkbahar konçertosunun ayrıca form ve armonik açıdan incelenmesi ile literatüre katkıda bulunulmasının yanı sıra, bu konçertolara olan yaklaşımın icracı tarafından yorumlama açısından izlenecek yolların karşı tarafa örnek teşkil edebilecek olmasıdır.

Dört Mevsim konçertolarının yorumlanmasının iyileştirilmesine katkı olarak tüm keman literatürünün bu çalışmada kullanılacak benzer yollar ile incelenerek, daha doğru bir icra ortaya konulması anlamında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### **1.3. Araştırmanın Evreni**

Bu çalışmanın evreni, akademik veya kültürel anlamda Dört Mevsim Konçertoları ile ilgili bilgi edinmek isteyen kişilerdir.

### **1.4. Araştırmanın Örneklemi**

Bu çalışmanın örneklemi, Türkiye’de eğitim sürecinde olan ya da mezun olmuş keman sanatçılarına ek olarak akademik veya kültürel anlamda Dört Mevsim Konçertoları ile ilgili bilgi edinmek isteyen kişilerdir.

### **1.5. Sınırlılıklar**

Bu araştırma sadece A. Vivaldi’nin yazmış olduğu Mevsimler konçertosundaki metin ve müzik arasındaki ilişki ve Op.8, No.1 (Mi Majör), RV 269, “İlkbahar” (*La primavera*) Keman Konçertosu’nun programlı müzik özelliklerinin değerlendirilmesi ile sınırlandırılmıştır.

Diğer programlı müzik eserleri ve bu dört konçerto dışındaki keman literatürünü kapsamamaktadır.

## BÖLÜM II

### BAROK MÜZİK

#### 2.1. Barok Dönem Müziğine Genel Bakış

Barok dönem 1600-1750 tarihlerinde İtalya'da ortaya çıkan birçok sanat akımlarıyla birlikte Barok müzik alanında da oldukça abartılı, gösterişli aynı zamanda anlatım ve ifadelendirme açısından göz önünde olan bir dönemdir. Barok isim sanatının kısa tarihi hakkında bilgi vermek gerekir ise hem vokal hem de barok dönem enstrüman müziği alanında, adını ve eserlerini duyurmuş birçok önemli besteci sayesinde, birçok yeniliğin ortaya çıkması denilebilir.

Rönesans döneminde vokal müzik genellikle dini müzik olarak kiliselerde baskın bir rol oynamaktayken Barok dönem ile bu baskın karakter aynı zamanda enstrüman müziğinin gelişmesi sayesinde yerini enstrüman müziği ile paylaşmaya başlamıştır. Şunu söylemek ya da bu biçimde ifade etmek yanlış olmaz ki Barok dönemde enstrüman müziği vokal müzik ile birlikte daha önemli bir rol üstlenmiş, solo partilerin ön planda olmasıyla enstrümanlar da önemli bir yere sahip olduklarını göstermiş ve hem tek sesli hem de çoksesli müzik her iki alanda da gelişim göstermeye devam etmiştir.

Barok dönemi üç ana tarih içerisine bölerek hakkında detaylı bilgi verebiliriz. Bu tarihler sırasıyla, Erken Barok dönem (1600-1640), Orta Barok dönem (1640-1680) ve son olarak da Geç Barok dönem (1680-1750)'dir. Belirtilen bu tarihler arasında hem tarihsel hem de sanatın birçok kolu gibi müzik alanında da gelişmeler ve yenilikler sayesinde önemli bilim adamları ve besteciler hem isimlerini duyurmuş hem de yarattıkları icatlara ve eserlerine imzalarını atmışlardır.

Bilimsel alanda yaptıkları çalışmalar sayesinde Galileo Galilei astronomik teleskopun icadını bulmuş, Isaac Newton matematik ile klasik mekaniğin temelini atmış, Rene Descartes tümdengelim yaklaşımı sayesinde bilgi edinme yönteminin matematiğe verdiği önem ile kesinleştiğini savunmuştur. Dini alanda ise Protestanlar ve Katolikler arasında yaşanan dini

zıtlık ile karşı reform hareketi başlamış, ihtişam, güç, zenginlik ve mutlakiyet olgusu ile birlikte asiller ve soylular (papalar, krallar, imparatorlar, prensler vb.) arasında rekabet yarışı başlamıştır.

Barok dönemde toplum açısından müzik ele alındığında daha farklı bir konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Toplum tarafından bu dönemde müzik daha çok soylular ve asiller, belirli ve önemli kişiler ya da etkinlikler için sipariş üzerine bestelenip yazılıyordu. Dönemin saygın kişilerinin isteği üzerine yazılmaya başlandıkça müzisyenler hem saraylar hem de kilise tarafından besteci, icracı ve öğretmen olarak işe alınmaya başlamışlardı. Sonrasında ise opera evlerinin inşa edilmesi sayesinde genellikle aileleri tarafından yetiştirilen ya da çırak olarak eğitilen dönemin müzisyenleri, opera evlerinde besteci ve icracı olarak çalışmaya ve bu sayede para kazanmaya başlamışlardır. Bu dönemde maalesef kadınların müzik alanında bulunmalarına izin verilmiyordu ve bu sebeple dönemin öncü bestecileri erkek besteci ve icracılardan oluşmaktadır.

Müzik alanındaki gelişmeleri yukarıda bahsedilen tarihler içerisinde incelersek eğer erken barok dönem olarak belirtilen 1600-1640 tarihlerinde müzikteki tek sesli doku ile vokal olarak soprano partisi ya da solo parti dediğimiz keman ya da viyola gibi enstrümanlar solo enstrüman olarak ön plana çıkmıştır. Solo partinin ön plana çıkması konçerto yapısının Barok dönem ile farklı iki yapıyla - *Concerto Solo ve Concerto Grosso* - karşımıza çıkmasına sebep olmuştur. Müzikte yeni bir form olarak Barok Sonat formu ortaya çıkmış, bestecilerin eserlerine zıt bölümler eklenmesiyle ortaya çıkan bu form enstrüman alanındaki en önemli müzik türü olarak kabul edilebilir. Sonat formundan sonra ise bir de Barok Süit adıyla bir başka önemli enstrüman türü ortaya çıkarak Barok dönem enstrüman müziğine dans ritim ve stillerini katmıştır.

Dönemin sadece enstrüman müziği alanında değil vokal müzik alanında ise birçok yenilik ortaya çıkmıştır. Bunlardan en önemlileri *Koral, Kilise Kantatı, Oratoryo*'dur. Koraller dini kelimelerden oluşan ve genellikle ilahi tınılardan oluşan bir vokal türüdür. Kilise kantatı genellikle dini metinlere sahip ve aynı zamanda hem dini hem de dindışı metinlerden de oluşabilmektedir. Müzikteki vaaz niteliğinde, genellikle koro, vokal solist, org ve küçük bir

orkestra için yazılan ve bazı bölümlerinde koro, reçitatifler, arylalar ve düetler bulunan barok vokal müzik türüdür ve J.S.Bach'ın *Cantata No.140 "Awake, A voice is calling us"* kantatı güzel bir örnektir. Oratoryo ise çoğunlukla dini metinlere sahiptir hatta sıklıkla İncil'e dayalı metinlerden oluşmaktadır. Oratoryolar solo sesler, orkestra ve koro için bestelenmiş, aryalardan, reçitatiflerden, koral ve enstrümantal bölümlerden oluşan, Latince ve en önemlisi teatral olarak dekor ve kostüm olmayan kutsal nitelikli bir müzik yapıtıdır.

Barok dönemde disonant aralıkların sıklıkla kullanılmaya başlanmasıyla eserlerde anlatılmak istenilen duygu yoğunluğunun seyirciler ve dinleyiciler üzerinde etkili olabilmesi amaçlanmış ve bu sayede *Opera*'nın doğuşu bu dönemde başlamıştır. Yukarıda bahsedilen, barok döneme ait vokal müzik türlerine bir yenisini eklemek gerekir ise bu Opera olacaktır. Oratoryonun aksine sahne, dekor ve kostüm kullanılan, genellikle dindışı metinlere sahip, orkestranın eşlik konumunda olduğu ve kısaca müzik ve sahnenin yani tiyatronun birlikte kullanılarak hem müziğin hem de teatral anlatım biçiminin ön plana çıktığı Barok müzik alanındaki en önemli vokal müzik türlerinden biridir.

Orta Barok dönemi olarak adlandırılan 1640-1680 tarihleri arasında İtalya'da ortaya çıkan ve yukarıda bahsedilen vokal ve enstrüman müziği türleri ve stilleri tüm Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır. Müzikte tonal alandaki gelişmeler sayesinde duyguları etkili bir şekilde ifade etmek için Majör ve minör ses dizileri ortaya çıkıyor. Önceden bu etkiyi yaratmak için kilise modları (dorian, frigidian, lydian, mixolydian, vb.) kullanılırken Majör ve minör tonlarının doğuşu ile de duyguların anlatılmasındaki önem kendini göstermektedir. Bu ses tınılarının ortaya çıkması ve Barok dönem enstrüman müziğinin vokal müzikten bir adım daha önde ve önemli olmaya başlamasıyla yazılan eserler artık belirli bir enstrüman için yazılmaya başlanıyor, ve özellikle keman için yazılmaya başlanan eserler daha ön plana çıkmaya başlıyor.

“17. Yüzyılda orkestranın gelişmesi, orkestrada kullanılan çalgıları yapanların daha ileri yapım yöntemleriyle çalışmaları, çalgıcının gitgide eşlik görevinden ayrılıp tek başına ya da çalgı toplulukları içinde çalabilme yetisini kazanması, bestecilerin özellikle çalgılar için artan sayıda müzik yazmaları ve bu müziğe yeni biçimler kazandırmaları, bu çağa daha sonraki yüzyılların müzik evrimi açısından büyük önem kazandırmıştır” (Mimaroglu, 2009, s. 38)

1680-1750 tarihleri arasındaki geç barok dönem olarak bilinen bu dönemde, müzik alanındaki gelişmeler çoğunlukla armonik açıdan ön plandadır. Bunun dışında metinlerdeki ifade gücüne olan bir inanış ortaya çıkarak duygu ve anlatım gücünün önemini *Doctrine of Affection* ifade başlığı ile göstermektedir. *Doctrine of Affection*, duygu, sevgi ve tutku gibi hislerin müzik ve metin ilişkisinin gücü ile birlikte kullanılarak dinleyicilerin eserde anlatılmak istenilen duygulardan etkilenmesi olarak ifade edilebilecek bir inanç olarak tanımlanabilir. Barok dönemde, metinlerde duyguların ve ifadelerin gücünün daha da abartılı bir şekilde tonalitenin yaratmış olduğu etki ile sunulmaya başlaması ve metinlerde kullanılan kelimelerin oldukça anlaşılabilir ve kolay olması dinleyicilerin eserlerde anlatılmak istenilenleri daha rahat bir şekilde anlamlandırabilmeleri sağlanmıştır.

“Barok eserlerinin seslendirilmesinde, tempo ve müziksel anlatımın belirlenmesi için akorsal gidişat yani armonik yapı da göz önünde bulundurulmalıdır. Barok dönem müziğinde armonik yapı, melodik yapı ve müziksel cümleler eserin karakteristiğini şekillendiren temel özelliklerdendir. Barok müzikte cümleler genellikle bir gerilim ve rahatlama hissi uyandıracak şekilde düzenlenmişlerdir. Armonik açıdan bakıldığında; cümlenin ilk yarısı olan soru cümlesi, genel tonalitedeki ilgili dominant tonuna ulaşır. Cümlenin ikinci yarısı olarak yanıt cümlesi, tonik notasına ulaşarak ideal müzik cümlesini tamamlamış olur. Bu durum Barok Dönemi müziksel özellikleri açısından genellik arz etmesine karşın, müziksel cümlelerin uzunluğu, kalış ya da durak etkisi verilip verilmemesi konularında besteciler arasında birçok anlayış farklılıkları vardır” (Delikara, 2010, s. 206)

Armonik açıdan daha yalın bir şekilde ifade edersek eserlerdeki armonik geçişler tonik ve dominant olarak standart bir biçimde kullanılmaya başlanmış aynı zamanda eser içerisinde farklı tonlara geçici olarak geçiş yapılarak (modülasyon) ve bu dönemde kullanılan nüansların/dinamiklerin (*f,p*) şiddetine göre kullanımının da anlatım gücüne etkisi olduğu bilinmektedir.

Barok dönemde müzikal anlatımın etkili olabilmesi için armoni ve tonalitenin de önemli rol oynadığı göz ardı edilemez. Bu sebeple, barok dönemde armonik yapının majör ve minör ses dizilerinin ortaya çıkışıyla daha etkili bir hale gelmiş ve armoni ve tonalitenin kullanımı ile ifadeler daha belirginleşmiştir. Barok dönemde yeniliklerin çoğu aslında müzik alanında da



göze çarpacak şekilde abartılı ve gösterişli olmuş ve bu yeniliklerle hem armoni hem de müzik formları gibi müzik tarihinde kalıcı izler ve kişiler bırakmıştır. Dönemin en önemli ve bilinen bestecileri, C.Monteverdi (1567-1643), H.Purcell (1659-1695), A.Vivaldi (1678-1741), J.S.Bach (1685-1750), G.F.Handel (1685-1759)'dir. Sanatın birçok alanında gerçekleşmiş olan bilimsel ve sanatsal yenilikler ve önemli kişiler sayesinde genel anlamda Barok dönem sanat için görkemli ve bir o kadar da verimli bir dönem olmuştur.

## 2.2. Barok Müzik Özellikleri

Yukarıda kısaca belirttiğimiz barok dönem müzik özelliklerini daha detaylı bir biçimde incelersek eğer müzik alanındaki önemli özellikleri armonik yapı, ritim, melodi, tonalite ve bu dönemde ortaya çıktığını söylediğimiz müzikal türler olarak söyleyebiliriz. Bu dönemde kullanılan armonik yapının diğer dönemlere göre daha gösterişli ve abartılı bir biçimde olduğu fakat temel olarak bilinen tonik-dominant ilişkisi üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Kullanılan bu abartılı, süslü ve gösterişli armoni sadece yapısal açıdan değil tınısal ve tonal açıdan da oldukça zengindir.

Eserlerde bu denli abartılı ve süslü armonik yapı kullanımının hem icracı hem de dinleyicilere eserde anlatılmak istenilen duyguların olabildiğince yalın ve olması gerektiği gibi aktarılabilmesine olan rolü de büyüktür. Dönemin müzik alanındaki diğer müzikal öğelerle uyum içerisinde olduğunun anlaşılabilmesi için zincirin diğer halkalarını da armoniye eklemek gerekir. Ritim, melodi ve tonalite açısından ise barok dönem müziğinin dokusu tek sesli yapıyla birlikte polifonik bir yapıya da sahip olmuştur denilebilir. Nedir bu polifonik doku? Çokseslilik, birden fazla melodinin ya da eşlik partisinin armonik yapı açısından aynı anda devam etmesi fakat ritmik yapı açısından birbirlerinden farklı hatta bağımsız olan seslerin ilişkisi olarak tanımlayabiliriz. Çoksesli yapının bu dönemde ortaya çıktığını ve kendisini tek sesli yapı kadar ön plana olduğu söylenilebilir.

Barok dönemde melodilerin önemi aslında çoksesliliğin de kendini belli etmesiyle daha da artmış, ezgi ya da melodi hattının sahip olduğu tek sesli yapı ile kendisini ön plana

çıkarmasına yardımcı olmuştur. Aynı zamanda barok dönemde melodiler motifler üzerine kurulmuştur.

“Motif, müzikte gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük form ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır. Çoğu kez birbirini tamamlayan iki motif bir cümleyi oluşturmaktadır” (Cangal, 2011, s. 2).

Yani bir eserin en küçük yapı parçacığı ya da kendine özgü sahip olduğu belirli bir karakteri olmadan bir bütün haline gelmesi ve bizlere bir cümleyi anlatması pek de mümkün değildir. Melodilerin, motiflerin de kendi öz yapılarına sahip olmasıyla ortaya çıkan eserin bütünlüğü, anlatılmak istenilen hikâyenin ana kahramanı rolünde olması eserlerde yazılmaya başlanan bas partisinin sürekliliğine açılan bir kapı olmuştur.

Barok dönemde bas partisinin sürekli bas (basso continuo) olarak yazılmasıyla, eserlerdeki armonik yapıyla birlikte melodilerin daha anlamlı bir hale gelmeye başlaması sağlamıştır. Dönemin eserlerinde bestecilerin sıklıkla kullandığı tekrar eden bas partisi (basso continuo), org, klavye, çello, fagot gibi dönemin çalgıları tarafından üst partide yazılı olan melodiye ya da solo partisine eşlik etmek amacıyla bas partisine yazılmış ve aynı zamanda eserin armonisine uyum sağlamak için doğaçlama da yapılabilen bir bas hattıdır. Besteciler eşlik partisindeki bu devamlılık ile birlikte solo parti dediğimiz soprano partisi ya da çalgı için yazılmış olan solo partisinin önemini ortaya çıkartmıştır.

Barok dönem müziğinin karakterini oluşturan temel özellikler melodik yapı, armonik yapı ve müzikal cümlelerdir. Bu cümleler genellikle ya bir çözümlenmeye ya da bir gerilim hissi yaratmak için kullanılırlar. Bu tür duyguları dinleyicide uyandırmak için armonik yapıdaki tonalitenin rolü büyüktür. Armonik yapı açısından bakarsak eğer en temel melodik cümlenin iki ayrı armonik cümleden oluştuğunu görebiliriz. Bu soru-cevap cümlesinin ilk kısmı ana tonalitedeki ilgili dominant yani beşinci derece akoru ile o tona taşınarak soru cümlesini ve ikinci kısımdaki birinci derece tonik akoru ile de cevap cümlesini oluşturarak tonun temel varış noktasına ulaşır ve cümle biter.

Genellikle barok dönem müzikal özelliklerinde kullanılan motiflerin, armoninin ve cümle yapısının ne derece uzun ya da kısa olacağına besteciler kendileri karar vermektedirler.

Besteciler barok dönemde armonik yapı içerisinde bulunan tonalite sistemini geliştirerek müziğin farklı tonlara da geçici olarak gidebilmesini, ana tonalite dışındaki tonlarda da bulunarak müziğin durağanlığından kurtulmasını sağlamışlardır. Aynı zamanda bu akorlar eser içerisinde bir tondan başka bir tona yönelme hissini dinleyicilerin hissiyatı açısından bütünüyle sağlamaktadır. Dönemin müzik özellikleri içerisinde çeşitli farklı müzik biçimleri de bulunmaktadır. Bu türlerin önemi ve özellikleri, bir sonraki alt başlık olan enstrüman/çalgi müziği türlerinde incelenecektir.

### 2.3. Barok Dönem Çalgı Müziği

Barok dönem müziğinde operanın doğuşuna vesile olan ve belki de çoksesli müziğe karşı olarak görülebilecek tek sesli müzik, çalgı müziğinin gelişmesine, bu sayede yeni çalgı müziği formlarının ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Dönemin enstrüman yapımcıları kendilerini de geliştirerek çalgı yapımına yenilikler ve ilerlemeler katmıştır. Önceki yüzyıllardan itibaren gelişmekte olan çoksesli müzik ile birlikte kendini de belli eden eşlikli tek ses, zaman içerisinde farklılıklara uğrayarak Avrupa'nın birçok yerine yayılmıştır. Tek sesli müzikte çalgıların her birinin kendi karakter yapısına kavuşmaya başlamasıyla ve karakteristik özellikleri sayesinde gelişmeye devam etmiştir.

17. yüzyılda çalgı yapımcılarının her geçen gün daha da kendilerini geliştirerek yeni ve ileri yapım teknikleri kullanarak çalgıların gelişimine katkıda bulduklarını söylemek yanlış olmaz. Barok dönemde kullanılan başlıca çalgılardan biri lavta'dır. Lavta bizlerin de daha rahat kavrayacağı ve gözümüzde canlandırabileceği biçimde Türk müziğinde sıklıkla kullanılan ut çalgısına çok benzer olan telli bir çalgıdır. Önceden genellikle eşlik amacıyla kullanılan lavta sonradan kendisine Handel ve Bach gibi besteciler tarafından doğrudan müzik yazılmış bir çalgı haline gelmiştir. Barok dönemde sıklıkla kullanılan iki çalgı vardır bunlar lavta ve klavsendir. Bu iki enstrüman için yazılan müziğin geneli süitlerden oluşmaktadır. Dans müziği olarak ortaya çıkan süitler genellikle yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olarak dört bölümden oluşur ve bu çalgılar *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* gibi dans biçimlerine eşlik etmesi amacıyla kullanılmıştır.

Barok dönemin belki de en önemli ve kendini ön planda tutmayı başaran çalgısı keman olmuştur. Kemanın bu denli kendini göstermesi aslında barok dönem enstrüman müziğinin gelişmesiyle ve çalgı yapımcılarının da kendilerini geliştirerek keman ve diğer enstrümanların yapısal gelişimlerine katkı sağlamış olmasıdır. Keman aslında yüzyıllar önce genellikle Doğu ülkelerinde o zamanın yapısal şekli ile kullanılırdı ve o zamanlar adına *viol* denilen bu çalgının gelişmesiyle günümüzdeki şekline ulaşmıştır. Neredeyse ortaçağdan on yedinci yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış olan viol'ler, dönemin de opera ve birçok alanda kendini göstermiş bestecilerinden Monteverdi tarafından da orkestralarında *viola da gamba* ya da *viola da braccia* olarak kullanılmıştır. Viola da gamba denilen çalgı *bacak viol'u* olarak bilinirdi ve aynı zamanda sahip olduğu bu çalınma şekli ve yapısı ile birlikte günümüzdeki viyolonsel in şimdiki haline kavuşmasında en önemli çalgı olmuştur. Diğer viola da braccia çalgısı ise kol viol'u olarak çalınmasıyla kemanın gelişimine o zamanlardan yol gösterdiği ve öncülük ettiği de söylenebilir.

Dönemin keman yapımının gelişmesiyle besteciler tarafından kemana olan ilgi gitgide artmaya başladı ve italyan besteci Monteverdi, 1607 yılında yazmış olduğu Orfeo operası ile ilk kez yaylı çalgıları kullanan ve enstrümanların kendilerine özgü sahip oldukları pizzicato (telleri parmakla çekerek çalma), tremolo (yayın belli bir bölgesinde kalarak titreşim oluşturması) ve glissando (bir notadan diğer bir notaya geçerken kaydırılarak geçiş yapılması) gibi teknikleri de kullanmıştır. Monteverdi tarafından kullanılan bu teknikler, sonrasında birçok besteci tarafından da eserlerinde kullanılmaya başlanmış ve bu tekniklerden faydalanarak eser içerisinde dramatik etkiler yaratması amaçlanmıştır.

Kemanın yukarıda bahsedilen teknikler dışında daha yalın ve duru haliyle çalgının imkânlarını da ortaya çıkartan besteci Arcangelo Corelli'dir.

Corelli öncelikle kemanın bir melodi gibi duyulabileceğini yani şarkı söyler gibi bir tınıya ve renge sahip olabileceğini göz önünde bulundurmuş ve yazmış olduğu sonatlarının özellikle yavaş bölümlerinde kemanın bu niteliğini kullanmıştır (Mimaroglu, 2009).

Yazmış olduğu sonatlarında genellikle hep yumuşak, naif bir yay kullanımı istemiş, sol el için ise daha atik ve bir o kadar da dengeli geçişler kullanmıştır. Corelli'nin kendi keman

yazım özelliklerini gösteren ve tanınmış en ünlü eseri “La Folia” varyasyonları güzel bir örnek olarak verilebilir. Corelli’nin geliştirmiş olduğu keman sanatı ve katmış olduğu yenilikler Avrupa’ya da yayılarak birçok öğrenci tarafından öğrenilmek istenmiştir. Aynı zamanda, Corelli’nin öğrencisi de olan Giovanni Battista Somis, Antonio Vivaldi’ye öğretmenlik ederek öğretmeni sayesinde sahip olduğu bu keman üslubunu kendisinden sonraki yüzyıllardaki bestecilere de aktarmayı başarmıştır. Corelli sayesinde Avrupa’nın birçok yerine yayılan bu keman çalma sanatı, Almanya’da da kendini göstermiş ve Guiseppe Torelli adında bir kemancı ve besteci ortaya çıkmıştır. Torelli Almanya’da bir keman okulu kurmuş ve buradaki öğrencilerin yetişmelerine oldukça katkıda bulunarak, kendisi de öğretmenlik dışında ilk keman konçertosu yazan kişi olarak tanınmıştır.

#### **2.4. Barok Dönem Çalgı Müziği Türleri**

Barok dönem müziği alanında ortaya çıkmış birbirinden farklı müzik türleri vardır ve bu türler sayesinde bir sonraki klasik dönem müziği ve bestecileri için öncülük edecek ve önemi daha da artarak birçok besteci için ilham kaynağı olacaktır. Yukarıda anlatılan çalgı müziğinin gelişmesiyle birçok müzik formları ortaya çıkmıştır. Bu türlerden bahsedecek olursak eğer, *Sonat* ve *Konçerto* formu kendilerini bu dönemin en önemli formları olarak ilk sırada bulundurmaktadır. Enstrüman müziğine inanılmaz derecede önem katan bu iki form hakkında kısa bir bilgilendirme yapmak kaçınılmazdır.

*Sonat* teriminin kökleri aslında Latince *sonare* kelimesinden gelir ve anlamı ses ya da tınlama olarak bilinmektedir. Sonat formu ya da biçimi, on yedinci yüzyıl İtalya’sı enstrüman müziği alanından doğarak *Sonata da camera* adıyla ortaya çıkmış, sonrasında ise Haydn ve Mozart gibi önemli besteciler tarafından geliştirilmiş ve kesinleştirilmiş bir çalgı müziği türü *Sonata da chiesa* (kilise sonatı) olarak karşımıza çıkmıştır. *Sonata da camera*, süit formundaki dans özelliklerinden bahsettiğimiz dans bölümlerinden üçü ya da daha fazlasından oluşan bir barok dönem sonat formudur. Bu form için verilebilecek en güzel örnek ise Corelli’nin op.2 ve 4 sonatlarıdır. *Sonata da chiesa* ise genellikle yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere dört ayrı bölümden oluşur. Barok dönemde çalgı müziği için yazılmış olan bu form, bir yada birden fazla melodik enstrüman için yazılmıştır. Melodik çalgılar genellikle barok dönemin yukarıda

da bahsettiğimiz, sonraki dönemlerde de teknik ve tınısal açıdan gelişmekte olan keman için yazılmıştır. Vivaldi ve Telleman'ın sonatlarındaki bölüm başlıklarını dans formu ile birlikte karıştırarak kullandığı bu form, sonradan klasik dönem ve sonraki besteciler tarafından sonat formunun barok dönemde kilise sonatı olarak ortaya çıkan kökleri sayesinde basit bir sonat formu olacaktır.

Barok sonatlar, eşliği olmayan sonat, solo sonat ya da üçlü sonat olmak üzere üç farklı türden oluşmaktadır. İlk sonat biçimi tahmin edilebileceği üzere herhangi bir bas partisini çalgıları olmadan, eşiksiz olarak icra edilmektedir. Solo sonatlar, genellikle dönemin gözde çalgısı olan keman tarafından solo olarak seslendirilmekte ve bas partisinde yazılmış olan çello ya da harpsikord tarafından eşlik edilerek yorumlanmaktadır. Son olarak trio (üçlü) sonatlar ise tek bir solo enstrüman kullanmak yerine en az iki solo çalgı tarafından seslendirilen bir melodi partisine sahiptir ve tekrar eden bas tarafından eşlik edilerek icra edilmektedir. Sonat formunun özellikle keman için yazılmış olmasıyla hem keman eserlerinin yazımına hem de çalma tekniğine olan temellerin atılması olmuştur.

Diğer önemli çalgı müziği formu olan *konçerto* ise bu çalışmaya konu olan Vivaldi ve bestecinin en önemli eseri olan Dört Mevsim Konçertolarının da yapısını oluşturacak ve Vivaldi dışında diğer birçok besteci tarafından kullanılacak olan çok önemli bir enstrüman müziği formudur. Konçertonun tarihi hakkında kısaca bir bilgi vermek gerekirse, Konçerto teriminin etimolojik olarak kökleri ise yine Latince *concertus* kelimesinden gelmektedir. Bu terimin anlamı aslında birbirlerinden ayrı ses ve partilerin tınlanması olarak ifade edilebilir.

“Terimi ilk olarak on yedinci yüzyıl başında Ludovico Viadana, insan sesleri ve org için yazdığı ve “concerti ecclesiastici” adını verdiği motetlerde kullanmıştır. Başka çalgıların ve yalnız çalgılar için yazılmış bölümlerin de eklenmesiyle kilise için yazılmış bir türlü eserlerden “concerti da chiesa”, yani “kilise konçertoları” ortaya çıkmıştır” (Mimaroglu, 2009, s. 47).

Bir önceki paragrafta sonat formunun türlerinden biri olan “sonata da chiesa” hakkında bahsederken, aslında bu sonat biçimi ile konçerto formundaki “concerti da chiesa” arasında bir ilişki olduğu açıkça bellidir.

Konçerto formu barok dönemde de sıklıkla olduğu gibi günümüzde de çoğu müzik alanı ile ilgili kişiler tarafından genellikle bir çalgı ya da sesin ya da küçük bir çalgı ya da ses topluluğunun kendisinden daha da büyük olan bir topluluğa karşı olarak çalınması ya da seslendirilmesi olarak bilinmektedir. Barok dönemde bir yada birden fazla solo enstrüman ve çalgı topluluğu yada orkestra eşliği için yazılmış olan konçerto biçimi, karşımıza iki farklı konçerto türünü çıkarmaktadır. Küçük bir enstrüman topluluğunun büyük bir çalgı topluluğu ile birlikte çalındığı biçime *concerto grosso* denir. Bahsedilen bu küçük çalgı grubu genellikle iki keman ve bir çello ya da iki trompet gibi solo enstrümanları icra edenler tarafından oluşur ve “concertino” adı ile anılır, büyük çalgı topluluğu dediğimiz orkestra bölümünde çalanlar ise “tutti” ya da “ripieno” denilmektedir.

Konçerto formu genellikle birbirinden farklı hızlı-yavaş-hızlı şekilde üç bölümden oluşmaktadır. Konçerto formunun çoğunlukla birinci ve üçüncü bölümlerinde “ritornello formu” kullanılmaktadır. Ritornello formunun ifadelendirilmesi bu çalışmanın analiz kısmında da açıklanacağından, kısaca ritornello, geri dönüş anlamına gelen, bölümlerin içerisindeki küçük müzik parçacıklarının tekrar etmesi olarak da ifade edilebilen ve genellikle geç barok dönem konçertolarına ait bir çalgı müziği formudur. Birinci ve üçüncü bölümler dışında kalan ikinci bölümler de ise bu form içerisinde kullanılan “epizot” türü yer almaktadır. Epizotlar aslında solo çalgının kendini orkestra dışında duyurduğu ve çoğunlukla her ritornello kısmından sonra gelen solo partisi olarak açıklanabilir. Bu formun özellikleri, bu tez çalışmasının analiz kısmında daha detaylı bir biçimde incelenecektir.

Barok dönem enstrüman müziği alanında formal açıdan yapılan gelişmeler, çalgı tekniğindeki virtüözitenin artması gibi birçok müzik türünün ve özellikle de konçerto biçiminin yaygınlaşmasına ve Bach, Corelli ve Vivaldi gibi besteciler tarafından da kullanılmasına öncülük etmiştir. Yukarıda bahsetmiş olduğumuz barok müzik türlerinden

“Sonat ve Konçerto, teksesliliğin uyandırdığı yeni ilgiye dayanarak, tek başına çalan çalgıcının tek bir melodi çizgisinin kıvrımları ve ayrıntıları yoluyla dinleyicinin ilgisini çekme çabalarının sonucunda gelişmiş biçimlerdir” (Mimaroglu, 2009, s. 42).

## BÖLÜM III

### A.VIVALDI

#### 3.1. Antonio Vivaldi'nin Hayatına Genel Bakış

1678-1741 yılları arasında yaşamış olan ünlü İtalyan bestecisi ve keman virtüözü olarak tanınan Antonio Vivaldi, aynı zamanda geç barok döneminde ortaya çıkmış bir öğretmendir. Vivaldi, Venedik'te doğmuş ve kariyerine de doğduğu bu şehirde babasının eğitmenliğinde başlamıştır. Temel eğitimlerini ve müzik alanındaki çoğu bilgileri babası Giovanni Battista tarafından öğrenen Vivaldi, küçük yaşta gösterdiği başarılar sayesinde adını kısa sürede duyurmayı başarmıştır. Vivaldi'nin babası, hem berberlik yapan hem de müzik alanında oldukça iyi bir kariyere sahip olan ve saygın bir keman sanatçısıdır. Babası kemancılık alanda göstermiş olduğu başarıların dışında kariyerinin gelişmesiyle birlikte St.Marko kilisesindeki orkestralarda solist olarak kendini göstermiştir.

Vivaldi, babası tarafından aldığı müzik eğitiminden sonra Venedik'teki *San Geminiani* kilisesinde on yıl süren rahiplik eğitimine başlamıştır. Eğitimi süresince müzik alanındaki kariyerini daha da geliştiren Vivaldi, 1703 yılında aldığı rahiplik unvanı sayesinde kendisine Rahip Vivaldi denmiş ve sahip olduğu bu unvan ile ücret karşılığı müzisyenlik yapabilmıştır. Vivaldi'nin saçlarının renginden dolayı ona “Kızıl Rahip” diye de hitap edilmektedir. Aynı yıl içerisinde müzik kariyeri Venedik'te bir manastır, yetimhane ve müzik okulu olan *Ospedale della Pietà*'da profesyonel olarak başlamış ve burada müzik ve keman öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Burada eğitimci olarak göreve başlamasının yanı sıra aynı zamanda yapılan yıllık atamalar sonucunda rahiplik de yapmaya başlamıştır. Resmi olarak müzik öğretmenliğine atandıktan sonra neredeyse otuz yıl kadar bir süre buradan gelirini sağlamıştır.

Müzik bölümündeki diğer alanlarda da vermiş olduğu enstrüman derslerine ek şeflik ve bestecilik alanlarından da sorumlu tutulmuştur. Bestecilik alanlarındaki çalışmalarının ilerlemesi ve kendini giderek geliştirmesi 1705 yılında Vivaldi'nin ilk opusu olan *Sonates da Camera a tre*'yi yazmasına aracı olmuştur. Corelli etkisinde yazmış olduğu bu eser iki keman ve sürekli bas içindir. Pietà'daki eğitimi ve öğretmenliğinden ötürü kendini oldukça tanınmış bir kişi olarak



yapan Vivaldi, besteci ve keman alanındaki çalışmaları sayesinde kendini sanatsal açıdan daha da göstermeye başlamıştır. 1711 yılında yeni bir enstrüman müzik formu olan “konçerto” biçiminin öncüsü olmuş ve bu yapıya sahip op.31 L'estro Armonico eserinin ilk basımı gerçekleşmiştir. Pieta'da çalışmış olduğu pozisyona bir ek daha yapılan Vivaldi, artık keman, şeflik ve bestecilik alanında yapmakta olduğu öğretmenliğin yanında koro öğretmenliği de yapmaya başlamıştır. Dönemin daha çok ilgisini çeken formu olan operaya olan ilgisi daha baskın gelmiş ve opera alanına da ilgi göstermeye başlamıştır. Opera alanında ilgisi sayesinde kendi müzik bilgisini geliştirerek 1714-1717 tarihleri arasında altı tane opera yazıp yönetmiştir. Vivaldi kendisini bir opera bestecisi olarak ilk kez 1715 yılında yazmış olduğu RV 729 *Ottone in Villa* operasıyla göstermiştir.

Venedik'te yaşadığı süre boyunca özellikle Konçerto alanında kendini gösteren Vivaldi, bu alanda ikinci en önemli yapıtı olan Op.8 *Il cimento dell'armonia dell'inventione* konçertolarını bestelemiştir. Yazmış olduğu bu konçerto günümüzde de çoğu kişinin bildiği “Mevsimler” konçertosunun ta kendisidir. Mevsimler konçertosunun genel yapısından söz edersek eğer dört konçerto ve on iki bölümden oluşur ve her bir konçerto bir mevsimi konu almaktadır. Yazmış olduğu “Mevsimler” konçertosu sayesinde kral onbeşinci Louis tarafından Versailles sarayına davet almıştır.

### **3.2. Vivaldi'nin Konçerto Stili**

Konçerto formunun babası olarak bilinen Vivaldi, bulunduğu dönem içerisinde yazmış olduğu konçertolar ve diğer yapıtlarında oldukça yenilikler ortaya çıkartmıştır. Konçerto alanındaki önemi yazmış olduğu en bilinen konçertolar olan “Mevsimler” ile sahip olduğu kendi müzik dilini göstermiş ve yapıtlarında kullandığı yazım biçimleri ile kendini bu alanda öncü yapmış ve eserlerine imzasını atmayı başarmıştır. Vivaldi'nin konçertolarında kullandığı genel yapısal form, hafif ve doğallık açısından yana olan müziğinin, icra edilen topluluk içerisindeki çalgıların her birini solo olarak ön plana çıkarması ve solist ve orkestra arasındaki ilişkinin soru-cevap şeklinde diyaloglar halinde olması olarak anlatılabilir. Vivaldi'nin barok dönem içerisinde enstrüman müziği alanında ön plana çıkmasıyla yazmış olduğu konçertolardaki çalgıların teknik

özellikleri ve sahip oldukları tınıları ortaya çıkararak konçertolarındaki kendine özgü olan yazım biçimini belirlemiştir.

Vivaldi konçertolarında kendine özgü yapısal forma sahip temalar kullanmış ve kullandığı bu temalar yazım biçimi sayesinde oldukça anlaşılabilir bir düzene sahiptir. Dönemin kattığı majör ve minör ses dizilerini de konçertolarında etkili bir biçimde kullanan Vivaldi, genellikle konçertolarının ve eserlerinin ilk bölümlerinde tonun ana durağı olan birinci derece tonik akorunda arpejler ya da sesler şeklinde kullanmıştır.

Vivaldi, eserlerinde aslında stratejik bir biçimde kullandığı farklı tonlar sayesinde, yazmış olduğu Dört Mevsim konçertolarında her bir mevsime ait olan sevgi ve duyguları tasvir etmiştir (Everett, 1996).

Konçertolarında kullandığı motifler hem yalın hem de karışık bir yapıda, cümleler ise genellikle düzenli bir sırada ya da sistematik bir biçimde kullanılmamıştır. Vivaldi'nin müzikal açıdan sahip olduğu bu karışıklık ve sadelik, aynı anda iki karşıt duygunun bir uyum içerisinde olmasını sağlamakta ve müziğinin karakterini oluşturmaktadır. Eserlerinde kullandığı ritim, melodi ve armonik yapısı ile birlikte uyum içerisinde olan bu orantısızlık kendisini ve müziğini ne denli etkili bir biçimde ifade ettiğinin göstergesidir.

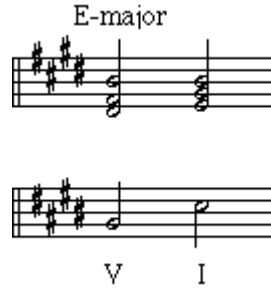
**VIVALDI: The Four Seasons, Spring, I: Allegro, bars 7 - 10**

I [IV] I [IV] I [IV] I [V]I [V]I

(Armonik Yapı Tablosu)

Kullanmış olduğu ritmik yapı sayesinde motiflerdeki vurguların sistematik bir şekilde olması gerekirken tam aksine güçsüz vurularda kullandığı vurgular ile ortaya değişik bir ritim yapısı çıkarmıştır. Bu ritmik yapıları temalarındaki melodilerde farklı genişlik ve seslenişlerle

kullanmış, eserlerindeki tonal yapının, müzik içerisindeki cümlelerin majör minör ses kullanımıyla oluşturduğu farklılıkları ön plana çıkarmıştır. Sahip olduğu zengin armonik yapı ile tek sesli ve çoksesli yapıyı aynı anda bir uyum içerisinde kullanmayı başarmıştır. Vivaldi aynı zamanda müziğinde notalar arası geniş atlamalar, senkoplar ve armonik açıdan sıklıkla yedili akorlar kullanmıştır. Hem dönemin hem de Vivaldi'nin eserlerinde birinci derece *tonik* (T) akoru ve beşinci derece *dominant* (V) akor kullanımı oldukça yaygındır ve bu kullanım ile genellikle bölüm sonlarındaki otantik kadans kullanımı gerçekleşmiştir. Konçertoları üç bölümlü bir yapıya sahip ve genellikle ritornello formunu kullanan Vivaldi, konçertolarında solistler için kadansları da etkili bir biçimde kullanmış ilk bestecidir. Konçerto alanına olan yenilikleri sayesinde müziğinde aynı zamanda programlı müzik yapısını da kullanacak olan Vivaldi, bu yapıyı "Mevsimler" konçertosunda oldukça etkili bir biçimde kullanmış ve programlı müziğin önünü açmıştır. Vivaldi'nin müzik içerisinde kullanımını sağladığı programlı müzik ve özellikleri bir sonraki bölüm başlığı altında incelenecektir.



**Otantik Kadans Örnek Tablosu**

## BÖLÜM IV

# DÖRT MEVSİM KEMAN KONÇERTOLARINDAKİ PROGRAMLI MÜZİK ÖZELLİKLERİ İLE METİN VE MÜZİK İLİŞKİSİ

### 4.1. Programlı Müzik

Programlı müzik ya da program müziği, sanatın birçok önemli dalının ifadelendirilmesinde olduğu gibi genellikle doğanın, duyguların, resim alanındaki plastik ve görsel sanatların, hikâyeye konu olan kahramanların ve belirli bir konunun müzik ile birlikte betimlenmesi olarak tanımlanabilir. Bu öge ile yazılan eserlerin genellikle kendilerine ait bir konusu ve bölümlerin ya da eserlerin başlıkları bulunmaktadır.

Programlı müzik, aslında on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında izlenimcilik akımı ile birlikte ortaya çıkmış olsa da, bu çalışmada barok dönemde de önemli bir yere sahip olduğu ortadadır. Çalgı müziği alanında Handel (Su Müziği) ve Vivaldi (Mevsimler Konçertosu) gibi besteciler tarafından eserlerinde kullanılmış ve belki de on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda program müziğinin öncüleri olmuşlardır. Bu akımın sahip olduğu programlı müziğin ana konularından biri doğanın betimlenmesidir. Önceki bölümlerde kemanın kendine özgü sahip olduğu bazı teknik özellikler (tremolo, pizzicato, glissando vb.) sayesinde o dönem yazmış olduğu “Capriccio stravagante” parçası ile ortaya çıkan bir besteci ve kemancı vardır, Carlo Farini. Bu besteci yazmış olduğu bu parçada horozun ötüşünü, köpeğin havlamasını, tavuğun gıdıklaması gibi sesleri taklit etmiştir. Belki de hem Vivaldi'ye hem de sonraki yüzyıllardaki bestecilere ilham kaynağı olan programlı müziğin temelini ilk C. Farini atmıştır diyebiliriz.

Müzik sanatının ifadelendirilmesi, müzik aracılığı ile anlatılmak istenilen duyguların, doğanın, karakterlerin, konunun vb. soyut bir yapıya sahip olmasından dolayı dinleyicilere betimlenmesi oldukça zordur.

“Sanat dalları içinde en soyut olanı müzik sanatıdır ve besteciler konulu eserlerini dinleyicinin hayal gücüne sunan bir anlatım biçimiyle bestelemişlerdir” (İlyasoğlu, 1995).

Vivaldi'nin müziğinde doğayı, hayvanları ve birçok duygunun öğelerini ses, ritim ve kendisi tarafından yazıldığı düşünülen *sonnet*'ler (şiiirler) yardımıyla betimlemek istemesi, programlı müzik biçiminde bestelemiş olduğu “Dört Mevsim Keman Konçertolarının bizlere ne anlatmak istediğini açıklamaktadır.

#### 4.2. Dört Mevsim Keman Konçertolarındaki Programlı Müzik Öğeleri ve Metin Müzik İlişisine Genel Bakış

Vivaldi'nin yazmış olduğu Dört Mevsim Konçertoları günümüzde de çoğu kişi tarafından tanınan ve bilinen bir eserdir. Her biri üç ayrı bölümden oluşan toplam dört tane konçertodan oluşan bu eser keman literatürünün önde gelen eserlerindedir. Vivaldi mevsimler konçertosunu yazmaya yaklaşık 1715 tarihinde başlamıştır. Sonrasında 1725 tarihinde yayınlanan bu dört konçertoluk seri aslında kendi dışında sekiz tane daha konçerto bulunan bir koleksiyon içerisinde yayınlanmıştır. Bu koleksiyon *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione (Uyum ve Buluş Denemesi)* olarak adlandırılmıştır. Toplamda on iki konçertodan oluşan bu koleksiyonun her biri müzik içerisindeki programlı müzik öğelerini vurgulamak ve müzik ile birlikte uyum içerisinde sergileyebilmek için Vivaldi'nin kendisi tarafından yazıldığı düşünülen şiiirler ile birlikte yazılmıştır.

Konçerto No.	Tonalite	Başlık	Katalog No.
Opus 8 No.1	Mi Majör	<i>La Primavera (İlkbahar)</i>	RV 269
Opus 8 No. 2	sol minör	<i>L 'estate (Yaz)</i>	RV 315
Opus 8 No. 3	Fa Majör	<i>L 'autunno (Sonbahar)</i>	RV 293
Opus 8 No. 4	fa minör	<i>L 'inverno (Kış)</i>	RV 297
Opus 8 No. 5	Mi bemol Majör	<i>La Tempesta di Mare (Deniz Fırtınası)</i>	RV 253

Opus 8 No. 6	Do Majör	<i>Il Piacere (Zevk)</i>	RV 180
Opus 8 No. 7	re minör	<i>Per Pisendel (Pisendel için)</i>	RV 242
Opus 8 No. 8	sol minör	-	RV 332
Opus 8 No. 9	re minör	-	RV 232 (keman) / RV 454 (obua)
Opus 8 No. 10	Si bemol Majör	<i>La caccia (Av)</i>	RV 362
Opus 8 No. 11	Re Majör	-	RV 210
Opus 8 No. 12	Do Majör	-	RV 178 (keman) / RV 449 (obua)

#### Koleksiyon Tablosu (Talbot, 2020)

Vivaldi tarafından yazılmış olan “Mevsimler Konçertosu”, Kont Venceslas von Morzin’e ithafen yazılmış ve ilk kez soylu Morzin’in orkestrası tarafından seslendirilmiştir.

“Vivaldi mevsimlere özgü olayların, sözgelişi, rüzgarın uğultusundan, yağmurun sesinden, kuru yaprakların düşüşüne, kuşların ötüşüne kadar plastik bir anlayışla resimlemiştir” (Yener, 2001, s. 364).

Vivaldi’nin bu konçertoda genellikle tasvir ettiği hayvan yankısı kuşlardır. İlkbahar ve Yaz konçertolarının ilk bölümlerinde kuşların cıvıltılarını kemanların *trilleri*, aşağıya doğru olan hareketler ve ardışık bir şekilde tekrar eden sekizlik ve on altılık nota örüntüsü ile betimlemek istemiştir. Vivaldi ilkbahar konçertosunda üveyik ve saka kuşunu kullanmış olduğu otuz ikilik notaların hızlı inişleri ile taklit etmiştir. Vermek istediği tüm bu etkilerin ortak noktası ise kuşların kalp çarpıntısının hızı ya da uçuş hızlarının hızını konçertoda kullandığı geniş aralıklar sayesinde

yansıtmaya çalışmasıdır. İcracılar için, çalgılarının olanakları ve yay kullanım tekniklerinin gelişmesiyle, bu denli hızlı ve kayan hareketleri artiküle ve kontrol etmek oldukça zordur. Kuşların tasvirinin yanı sıra İlkbahar konçertosunun ikinci bölümünde köpek havlaması, Yaz konçertosunun yavaş bölümünde ise böcek seslerini betimlemiştir.

#### 4.2.1. İlkbahar (*La primavera*, Op.8, No.1, Mi Majör, RV 269)

##### Allegro

Giunt' è la Primavera e festosetti  
La Salutan gl' Augei con lieto canto,  
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti  
Con dolce mormorio Scorrano intanto:  
Vengon' coprendo l' aer di nero amanto  
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti  
Indi tacendo questi, gl' Augelletti;  
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:

##### Largo

E quindi sul fiorito ameno prato  
Al caro mormorio di fronde e piante  
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.

##### Allegro

Di pastoral Zampogna al suon festante  
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato  
Di primavera all' apparir brillante.

##### Allegro

İlkbahar geldi  
ve kuşlar onu neşeli şarkılarıyla selamlıyorlar.  
Hafifçe esen zefir rüzgarı,  
pınarlarla söyleşiyor.  
Karalara bürünmüş gökyüzü,  
şimşek ve gök gürültüsü ile herkesi korkutuyor.  
Susmuş olan kuşlar havanın düzelmesiyle  
yeniden şarkılarına başlıyor.

##### Largo

Çiçeklerle kaplı çayırdaki yaprakların hışırtısını  
dinleyerek sadık köpeğinin yanında,  
çoban huzurlu bir uykuya dalmıştır.

##### Allegro

Masmavi bir gökyüzü altında neşeye çalan gayda  
eşliğinde, peri kızları ve çobanlar pırıltılarıyla ortaya  
çıkan baharın sevgi dolu çatısı altında dans ediyor.

Yukarıdaki şiirde Vivaldi ilk iki kıtada İlkbahar konçertosunun birinci bölümü olan *Allegro*'yu, üçüncü kıtada ikinci bölüm olan *Largo*'yu ve son olarak da dördüncü kıtada ise üçüncü bölüm olan *Allegro*'yu betimlemiştir. İlk bölümde kemanlar tarafından kuşların cıvıltısı, rüzgârın uğultusunu ve gökyüzündeki şimşek ve gök gürültüsünü, ikinci bölümde kurumuş yaprakların, viyola partisi ile köpeğin havlamasını ve solo keman partisi ile çobanın uykusunu, son bölümde ise dans havasını anlatmak istemiştir. Önceki dönemlerdeki besteci Farini tarafından yazılmış olan *capriccio* ile ilk olarak hayvan seslerinin taklidini yapmasından sonra Vivaldi ikinci bölümdeki köpek havlamasının tasvirini daha kuvvetli ve yayın köprüye doğru sürülerek çalınmasıyla (*quasi sul ponticello*) ortaya çıkan gıcırta sesinin gücü ile yapmıştır.

#### 4.2.2. Yaz (*L'Estate*, Op.8, No.2, Sol minör, RV 315)

##### *Allegro non molto*

Sotto dura Staggion dal Sole accesa  
Langue l' huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;  
Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa  
Canta la Tortorella e 'l gardelino.  
Zeffiro dolce Spira, mà contesa  
Muove Borea improvviso al Suo vicino;  
E piange il Pastorel, perche sospesa  
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;

##### *Adagio e piano – Presto e forte*

Toglie alle membra lasse il Suo riposo  
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri  
E de mosche, e mosconi il Stuol furioso!

##### *Presto*

Ah, che pur troppo i Suo timor Son veri  
Tuona e fulmina il Ciel e grandinoso  
Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.

##### *Allegro non molto*

Yakıcı yaz sıcağında  
çoban ve sürü kavrulur,  
çamlar tutuşmak üzeredir  
Guguk kuşunun çağrısına,  
kumru ve saka kuşu cevap verir.  
Tatlı tatlı esen zefir rüzgarlarının ardından,  
aniden kuzey rüzgarı kendini hissettirir.  
Yaklaşmakta olan fırtınadan korkan çoban kuşku  
içindedir.

##### *Adagio e piano – Presto e forte*

Kavurucu sıcak altında  
uyuyan çobanı,  
sinekler ve gök gürültüsü rahatsız eder.

##### *Presto*

Çobanın korktuğu fırtına sonunda patlamıştır.  
Göklerden şimşek ve gürültü ile gelen dolu fırtınası,  
başaklara ve tahıllara zarar verir.

Yaz konçertosunun ilk iki kıtasında birinci bölüm olan *Allegro non molto*'yu, üçüncü kıtasında ikinci bölüm olan *Adagio e piano-Presto e forte*'yi, son kıtada ise üçüncü bölüm olan *Presto*'yu seslendirmektedir.

Vivaldi'nin yazmış olduğu bu konçertosu şiir açısından oldukça ilginçtir. Yaz mevsiminin neşesi, tutkusu, gücü aslında ilk akla gelen duygular olmasına rağmen şiiri okuyunca daha karanlık ve depresif bir ruh halinin hâkim olduğu düşünülebilir. İkinci bölümde iki zıt tema kullanan Vivaldi, kavurucu sıcak ve gök gürültüsünü oluşturan melodik yapı ile bir anda gerçekleşen tempo değişikliği aracılığı ile *Adagio e presto*'ya geçiş yapmıştır. Vivaldi ilk defa böcek tasvirini bu bölümde kullanmıştır denilebilir. Hayvan tasvirleri arasında böceklerin betimlemesi bu zamana kadar kullanılmadığı için Vivaldi bu bölümde sineklerin ve sivrisineklerin seslerini kemanların çaldığı noktalı sekizlik on altılık notaların kullanımı ve köprüye yakın yay kullanımını ile seslerin etkisini abartarak tasvir etmiştir. Kemanların bu tasviri *tutti* tarafından tekrar edilen sekizlik ve on altılık notaların yarattığı gök gürültüsü ile bölünmüştür. Tekrar eden notaların örüntüsü sahip olduğu stil açısından, Vivaldi tarafından on yedinci yüzyıl İtalya'sındaki *stile concitato* ve on



sekizinci yüzyıl Almanya'sındaki *Sturm und Drang* etkisine benzerliği sebebiyle tasvir edildiği söylenebilir (Selfridge-Frield, 1994). Bu bölümde bahsedilen duygular aslında standart yaz mevsiminin özelliklerine uymamaktadır. Son bölümde ise fırtına ile birlikte ortaya çıkan gök gürültüsü ve şimşek betimlenmek istenmiştir.

#### 4.2.3. Sonbahar (*L'autunno*, Op.8, No.3, Fa Majör, RV 293)

##### Allegro

Celebra il Vilanel con balli e Canti  
Del felice raccolto il bel piacere  
E del liquor de Bacco accesi tanti  
Finiscono col Sonno il lor godere.

##### Adagio molto

Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti  
L' aria che temperata dà piacere,  
E la Staggion ch' invita tanti e tanti  
D' un dolcissimo Sonno al bel godere.

##### Allegro

Cacciator alla nov' alba à caccia  
Con corni, Schioppi, e cani escono fuore  
Fugge la belva, e Seguono la traccia;  
Già Sbigottita, e lassa al gran rumore  
De' Schioppi e cani, ferita minaccia  
Languida di fuggir, mà oppressa muore.

##### Allegro

Köylüler şarkı söyleyip dans ederek  
bereketli hasatı kutluyorlar.  
Baküs'ün tatlı şarabının etkisiyle,  
eğlence uykuyla son buluyor.

##### Adagio molto

Şarkı ve dansla birlikte  
eğlence de bitti,  
Doğayı kaplayan huzur  
herkesi tatlı bir uykuya çağırıyor.

##### Allegro

Gün ağarırken, avcılar av boruları  
ve köpeklerle ava çıkıyor.  
Kaçan hayvanın izini sürüyorlar.  
Yorgun ve yaralı hayvan ürüyor,  
köpeklerin ve silahların sesinden.  
Kaçmayı deniyor ama başaramıyor,  
ölüm kaçınılmaz.

Vivaldi'nin yazmış olduğu üçüncü konçerto olan Sonbahar konçertosunun ilk kıtasında birinci bölüm olan *Allegro*, ikinci kıtasında ikinci bölüm olan *Adagio molto* ve son iki kıtada ise üçüncü bölüm olan *Allegro* betimlenmiştir.

Önceki iki konçertodan farklı olarak Sonbahar konçertosunun ilk bölümü birinci kıtada, ikinci bölümü ikinci kıtada ve son bölüm ise üçüncü ve dördüncü kıtada anlatılmıştır. Bu konçerto da Yaz konçertosu gibi şiir açısından farklıdır. Sonbahar konçertosunda yazılmış olan şiir çoğunlukla yazın sonları ve sonbaharın başlarındaki avlanmanın mutluluğunu ve eğlenceli hasat zamanını anlatmaktadır. Aslında toplum tarafından bilinen sonbahar mevsimi daha hüzünlü, melankolik, genellikle depresyon ve endişe gibi duygularla ilişkili bir mevsim olarak görülmektedir. Bu konçertonun son iki kıtası dışında bu duyguları taşıdığı düşünülmemektedir.

#### 4.2.4. Kış (L'inverno, Op.8, No.4, Fa minör, RV 297)

##### Allegro non molto

Agghiacciato tremar trà nevi argenti  
Al Severo Spirar d' orrido Vento,  
Correr battendo i piedi ogni momento;  
E pel Soverchio gel batter i denti;

##### Largo

Passar al foco i di quieti e contenti  
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

##### Allegro

Caminar Sopra il ghiaccio, e à passo lento  
Per timor di cader girsene intenti;  
Gir forte Sdruzziolar, cader à terra  
Di nuove ir Sopra 'l ghiaccio e correr forte  
Sin ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;  
Sentir uscir dalle ferrate porte  
Sirocco, Borea, e tutti i Venti in guerra  
Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporta.

##### Allegro non molto

Dondurucu soğuk altında titreyerek,  
ürkütücü rüzgara karşı  
ısınmak için ayaklarını yere vururken,  
soğuktan herkesin dişleri tıkırdar.

##### Largo

Dışarıda yağan yağmura karşın,  
ocak başında insanı tatlı bir yorgunluk kaplar.

##### Allegro

Buzda yürürken  
düşmemek için herkes dikkat eder.  
Ama yine de kayıp düşülür.  
Kırılan ve parçalanan buzlar  
dikkati artırır.  
Ocak bacasında rüzgarlar birbiriyle yarışır.  
Poyraz ve diğerleri, kışın kaygı verici  
ve keyifli yanlarıdır

Dört Mevsim konçertolarının son konçertosu olan Kış konçertosunun ilk kıtasında birinci bölümü olan *Allegro non molto*, sonrasında gelen ikinci kıtanın ilk iki satırında ikinci bölüm olan *Largo*, ve sonrasında ikinci kıtanın takip eden iki satırdan itibaren son iki kıtada da üçüncü bölümü olan *Allegro* ifadelendirilmiştir.

Bu konçerto yukarıdaki şiirde de görülebileceği gibi diğer konçertolar gibi kıtasal olarak bir düzene sahip değildir. Kış konçertosu da iki farklı duygunun dinleyicide yaşattığı zıtlığa sahip bir konçertodur. Bu konçertoda kış mevsiminin dondurucu soğuğu betimlenmek istenmiş ve aynı zamanda da mevsimin sahip olduğu sakinlik, dinginlik ve huzur da anlatılmaya çalışılmıştır. Bu duyguların arasındaki ilişki -İlkbahar konçertosu hariç- önceki üç konçertoda da olduğu gibi kaçınılmazdır. Vivaldi bu konçertoda hem şiiri hem de toplumsal olarak kış mevsimini betimlemek istemiştir.

Birinci bölümde dondurucu soğğun etkisiyle titreyenlerin dış tıkırtıları, ikinci bölümde kemanların pizzicato tekniğı ile yağmur damlalarının seslerinin taklit edilmesi ve son bölümde ise buz parçalarının kırılma sesi ve rüzgârın sesi ifadelendirilmiştir.

Vivaldi yazmış olduğı bu konçertonun ikinci bölümünü diğerkonçertolardan farklı olarak fa minör konçertonun ilgili majör tonunda değil de Mi bemol Majör tonunda yazmıştır. Burada yazılmış olan keman partisi lirik bir melodi hattına sahiptir ve yağmurun ya da karın cama değen seslerini tasvir etmektedir.

Vivaldi sahip olduğı etkili yazım biçimi sayesinde yazmış olduğı bu dört konçertoda da şiirleri ve kendine özgü müziğini kullanarak daha kolay bir şekilde anlaşılabilmiş ve ifadelerinde daha etkili olmuştur.

## BÖLÜM V

### “İLKBAHAR” KEMAN KONÇERTOSU’NUN İNCELENMESİ

#### 5.1. Ritornello Formu

Vivaldi'nin bu konçerto serisini yazdığı dönemde sıklıkla konçertoların birinci ve üçüncü bölümlerinde kullanılan form özelliği olarak bu konçerto için de ritornello formu kullanılmıştır. Ritornello formu kelime yapısı olarak da “dönmek” anlamında dilimize çevrilebilir. Bunun form yapısındaki karşılığı ise orkestra tuttilerinin solo çalgı veya çalgı topluluklarının ön plana çıktığı ve epizot olarak tanımlanan bölümlerden sonra tekrar ederek bir bütün oluşturulmasıdır. Ritornello form parçası ile başlayan eserler bu parçanın alt parçaları olarak birçok küçük alt parçadan oluşur. Karakter ve farklı motif özellikleri ile birbirinden ayrılan bu küçük parçalar bestecinin eser içerisindeki kullanımına göre farklı tonaliteler ve farklı sıra ile kullanılabilirler. Ritornello form parçası kadans ile bitirildikten sonra epizot olarak tanımlanan parça başlar. Bu form parçasının en temel özelliği olarak solo çalgı veya çalgı grupları virtüözik anlamda ön plana çıkar. Bir başka özelliği olarak ise epizotların tonalite konusunda sağlam temeller üzerinde olmaması söylenebilir. Epizotlar armonik olarak dinleyiciye bir merkez hissi oluşturmaz. Bunun yerine yönelmeler ile birlikte solistik özellikler daha çok ön plana çıkartılır. Ardından gelen, ya da tekrar eden ritornello form parçası ise tonalite hissini tekrar oluşturur ve bu parça belirli bir tonalite çevresindedir. Bestecinin kullanımına bağlı olarak önceki gelişindeki küçük form parçaları değişik sıralar ile tekrar edebilir ya da farklı motif özelliklerine sahip küçük form parçaları da eklenebilir. Kadanslar ile birbirlerinden ayrılan bu bölümler bahsedilen bu özelliklere göre bestecinin isteğine göre tekrar eder. Aradaki ritornello form parçalarında sıklıkla farklı tonalitelere, ilgili minör veya ilgili majör tonalitelerine yönelmeler yapılırsa da son ritornello ana tonalitede olur ve bölüm bitirilir.

#### 5.2. Form, Armoni ve Metin Müzik ilişkisi Açısından İnceleme

Dört mevsim başlıklı eser içerisinde dört konçerto bulunan Vivaldi'nin bu eserinde her bir konçerto birbirine çok benzer form özellikleri taşımaktadır. Bu bölüm içerisinde, konçertoların ilki olan “İlkbahar” başlıklı (Op. 8, No. 1, RV 269) konçertonun form ve armonik analizi eser içerisinde bulunan metin müzik ilişkisi ile birlikte yapılacaktır. Bu analiz

içerisinde ritornello form parçaları “R” ile, epizot form parçaları ise “E” ile gösterilmiştir. Her birinin birbirinden ayırt edilmesi adına “R1, R2” veya “E1, E2” olarak sıralanışlarına göre numaralandırılmıştır.

<b>Ritornello</b> (1.Tema) <i>f</i>	<b>Ritornello</b> (1.Tema) <i>p</i>	<b>Ritornello</b> (2.Tema) <i>f</i>	<b>Ritornello</b> (2.Tema) <i>p</i>
Solo Epizot (+ 2 keman)	<b>Ritornello</b> (2.Tema)	Yeni Tema (orkestra için)	<b>Ritornello</b> (2.Tema)
Yeni Tema (orkestra için)	Solo Epizot	<b>Ritornello</b> (2.Tema) <i>(minör)</i>	Solo Epizot (+ 2 keman)
<b>Ritornello</b> (1.Tema)	Solo Epizot	<b>Ritornello</b> (2.Tema) <i>f</i>	<b>Ritornello</b> (2.Tema) <i>p</i>

(Ritornello Form Tablosu – İlkbahar Konçertosu, 1. Bölüm, Allegro)

### 5.1.1. Bölüm 1 (Allegro)

Aşağıdaki tabloda bu konçertonun birinci bölümünün tüm form parçaları ölçü numaraları ve buldukları tonaliteler ile gösterilmiştir:

Ritornello Numarası	Ritornello Alt Parçası	Ölçüler	Tonalite
R1	A	1 – 6	Mi Majör
	B	7 – 15	
E1		15 – 29	-
R2	B	29 – 32	Mi Majör
	C	32 – 38	
	D	38 – 42	
	B	42 – 45	
E2		45 – 57	-
R3	B	57 – 60	Do Diyez Minör
E3		60 – 67	-
R4	A	67 – 72	Do Diyez Minör
E4		72 – 77	-
R5	B	77 – 83	Mi Majör

(Tablo 1)

Giunt'è la Primavera  
Allegro

Violino principale  
Violini I.  
Violini II.  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Organo (o Cembalo)

**Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 1 – 4 (Tablo 2)**

Vivaldi Dört Mevsim konçertolarında kendi yazdığı düşünülen şiirler ile programlı bir müzik oluşturmuştur. Bu metin ve müzik ilişkisi farklı bir bölümde incelenecektir ancak motiflerin ve karakterin Vivaldi'nin müziğin belirli yerlerinde şiirden yapılan alıntılar ile açıklanabilmektedir.

Bölüm başında bulunan “Giunt'è la Primavera” tanımlaması müzik ve şiirin aynı anda başlamasına örnek olarak gösterilebilir. Şiirin de ilk dizesinde bulunan bu kelime aynı zamanda konçertonun da metin müzik ilişkisini örnekler. Konçertonun genel karakterini yansıtan ve çevirisi “bahar zamanı” olan bu tanım Vivaldi tarafından müziğe yön veren noktalar olarak devamlı olarak şiirden alıntılar ile birlikte notaya eklenmiştir.

Verilen örnek üzerinde görülen birinci ve dördüncü ölçüler arası ise büyük ritornello form parçasının altındaki a olarak tanımlanan parçadır. Vivaldi bölümün genel yapısına bakıldığı zaman ritornello form parçalarında bu alt parçayı sıklıkla kullanmasa da diğer ritornello alt parçaları bu motif yapısına benzerlik taşıdığı için bir bütünlük oluşturmaktadır.

**Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 5 – 8 (Tablo 3)**

Birinci ve dördüncü ölçüler arasında forte olarak duyurulan a alt parçası beşinci ve yedinci ölçüler arasında piano nüansı ile tekrar edilir. Bu şekilde besteci bir karşıtlık oluşturmuştur. Hemen ardından sekizinci ölçüde ise b olarak tanımlanan diğer alt parça başlar. Mi majör olarak baharın neşeli havasını vurgulayan ve birbirine benzer karakterlerde olan bu a ve b alt parçaları tonalitenin dinleyici tarafından algılanması adına da önemli rol oynar.

Öncesinde a alt parçasını piano nüansı ile tekrar etmesi gibi b alt parçasını onbirinci ölçüde tekrar ederek ilk ritornello form parçasını onbeşinci ölçüdeki kadans ile bitirir.



15  
CANTO DÈ GL'UCCELLI

6 5 6 5  
4 3 4 3

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 9 – 12 (Tablo 4)

On beşinci ölçüde ilk epizot başlamaktadır. “CANTO DÈ GL'UCCELLI” başlıklı bu kısım ise “kuşların şarkısı” olarak çevrilebilir. Burada kuşların baharı müjdeleyen cıvıltısı tasvir edilmiştir. Solo keman partisinin solistik anlamda ön plana çıkmasına ek olarak besteci diğer iki keman grubundaki birer müzisyene solo olarak eşlik yazmıştır. Bu sebeple sadece tek bir solo çalgı yerine üç ayrı keman tarafından tasvir edilme yoluna gidilmiştir.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 17 – 19 (Tablo 5)

Birbirleri ile kanonik olarak tanımlanabilecek şekilde aynı motifleri duyuran besteci bu diyalogu yirmi ikinci ölçüye kadar sürdürür.

la salutan gli Augei con lieto canto



Keman Konçertosu, Op.8, No. 1, "İlkbahar" – Ölçüler 23 – 25 (Tablo 6)

Yirmi üçüncü ölçüde yine şiirden yapılan bir tanımlama ile "la salutan gli Augei con lieto canto" besteci "kuşların neşeli şarkıları ile selamlaması" olarak betimlemiştir. Önceden bahsedildiği gibi metin ve müzik ilişkisi diğer bölümlerde de incelenecekse de verilen bu örnekler ile bundan sonraki nota örneklerinin de açıklaması yapılmak istenmiştir. Bu tanımlamalar çerçevesinde besteci müzik ve metin ilişkisini sürdürmüştür. Kuş cıvıltılarının kemanlardaki *trill* (*tr*) tekniği kullanılarak tasvir edildiği ilk epizot form parçası yirmi dokuzuncu ölçüye kadar devam etmektedir.



Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 26 – 29 (Tablo 7)

Yirmi dokuzuncu ölçüde mi majör tonalitesinde b alt parçacığı ile ikinci ritornello form parçası başlar.

30

SCORRONO I FONTI  
E i fonti allo spirar de' Zeffiretti - Con dolce mor.

6/4 5/3 6/4 5/3

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 30 – 33 (Tablo 8)

Otuzuncu ölçüde yapılan kadans ile besteci yeni bir alt parça eklemiştir. Tanımlaması c olarak yapılacak bu alt parça piano nüans ile genel olarak hâkim olan forte nüansına zıtlık oluşturur. Otuz iki ve otuz yedinci ölçüler arasında kemanların tasvir ettiği akarsuyun rüzgâr ile birleşerek yarattığı mırıldanmaları anlatmaktadır.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 37 – 39 (Tablo 9)

Otuz sekizinci ölçüde ise başka karaktere ve motif özelliklerine sahip olan yeni bir alt parça eklemiştir. Bu parçanın tanımlaması ise d olarak yapılacaktır. Bu alt parça piano nüansı sürdürmektedir ve bu zıtlık ile ardından kırk ikinci ölçüde gelecek olan b alt parçasının etkisini arttırmaktadır.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 40 – 43 (Tablo 10)

Kırkınıcı ölçüde yeniden duyurulan b alt parçası bu sefer ana tonalitenin dominantına yönelmiş ve si majör merkezindedir. Kırk beşinci ölçüdeki kadans ile besteci bu ritornello form parçasını bitirmektedir.

TUONI  
Vengon coprendo l'aer di nero amanto E lampi, e tuoni ad annun .

6  
4  
5  
3

\*)

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 44 – 46 (Tablo 11)

Kırk beşinci ölçüdeki kadans yeni bir epizot bölmesini başlatır. Burada tasvir edilen gök gürültüsü (*tuoni*) ve şimşekler tüm orkestra tarafından duyurulsa da devamında solo çalgı ön plana çıkmaktadır. Bu sebeple bu kısım başka bir alt parça olarak tanımlanmamıştır. Besteci bu diyalogu orkestra tuttisi ve solo keman arasında tüm epizot boyunca, elli yedinci ölçüdeki ritornelloya kadar sürdürmüştür.

CANTO D'UCCELLI  
Indi, tacendo questi, gli Augelletti  
60

6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3 Tasto solo

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 57 – 61 (Tablo 12)

Elli yedinci ölçüde kısa bir ritornello form parçası başlamaktadır. Alt parça b olarak tanımlanan bu kısım ilgili minörü olan do diyez minör tonalitesine olan yönelmeyi dinleyici açısından bir merkez vurgusu yapısı açısından önemlidir. Hemen sonrasında altmışıncı ölçüde üçüncü epizot form parçası başlar.

Tornan di nuovo al lor canoro incanto  
tr

65

1 Solo

1 Solo

tr

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 62 – 65 (Tablo 13)

İlk epizotta olduğu gibi besteci üç keman arasında bir diyalog olarak bu bölümü sürdürür. Bu bölümde de ilk epizotta olduğu gibi kuş tasvirleri yapılmaktadır.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 66 – 68 (Tablo 14)

Altmış yedinci ölçüde dördüncü ritornello form parçası başlar. Öncesindeki iki kısa ritornello ve epizot form parçaları gibi besteci yine kısa olarak do diyez minör vurgusu yapmaktadır. Bu gelişinde a alt parçası duyurulur ve hemen ardından yetmiş ikinci ölçüde yeni bir epizot başlar.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 76 – 79 (Tablo 15)

Yetmiş yedinci ölçüye kadar devam eden epizot yetmiş yedinci ölçüde b alt parçasının ana tonalite olan Mi majör tonunda duyurulması ile biter. Bütün bölüme baskında olarak sıklıkla kullanılmış olan b alt parçası eserin son ritornellosunda yalnız olarak kullanılmıştır. Genel kullanımda tüm ritornellolar olmasa bile büyük bir çoğunluğu ile eser bitirilirken besteci sadece bir tane alt parça ile bölümü bitirmeyi tercih etmiştir.

80 13

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 80 – 83 (Tablo 16)

İlk ritornelloda olduğu gibi b alt parçasını piano nüansı ile tekrar ederek bölüm biter.



### 5.1.2. Bölüm 2 (Largo)

Büyük bölümlerinde ritornello form yapısı kullanılan genellikle barok dönem konçertolarının yavaş bölümlerinde birçok farklı form özelliği kullanılabilir. Serbest denilebilecek form özelliklerine de sahip olmakla beraber iki bölümlü şarkı formu ise en çok görülen form biçimlerindedir. Vivaldi'nin Op.8, No.1, "İkbahar" başlıklı konçertosunun ikinci bölümü de iki bölümlü şarkı formu özelliklerini taşır.

Aşağıdaki tabloda bu bölümün form yapısı ölçü numaraları ile birlikte verilmiştir.

Form Parçası	Ölçü	Tonalite
A	84 – 91	Do Diyez Minör
B	91 – 103	
A	103 – 116	
B	117 – 122	

(Tablo 17)

E quindi sul fiorito ameno prato Al caro mormorio di fronde e piante Dorme'l  
 IL CAPRARO CHE DORME 85  
**Largo**

Violino principale  
 I.  
 II.  
 Violine  
 Viole

MORMORIO DI FRONDE E PIANTE  
 IL CANE CHE GRIDA

*pp sempre*  
*pp sempre*  
*sempre f si deve suonare sempre molto forte e strappato*

Caprar col fido can a lato. 90

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 84 – 90 (Tablo 18)

Besteci tüm bölümlerde olduğu gibi bu bölüm içerisinde de şiirdeki kelimeler ile müziğin tasvir ettiklerini göstermiştir. Bölüm A form parçası ile başlamaktadır. Seksen dördüncü ve doksanıncı ölçüler arasında duyurulmaktadır. Burada bestecinin düşüğü bölüm notu direkt olarak bölümün içeriğine şekil veren form ögesi olarak görülebilir. Bölümün yapısına şekil vermiş olan şiir içerisinde hoş ve çiçek dolu bir çayır üzerinde yanında köpeği ile birlikte uyuyan bir keçi çobanından bahsediliyor. Burada besteci solo keman partisinin üzerine “uyuyan keçi çobanı”, birinci ve ikinci kemanların üzerine “yaprak ve bitkilerin hırıltısı” ve viyolanın üzerine ise “havlayan köpek” notalarını düşmüştür. Buradaki amaç bu partilerin bu şiir içindeki karakterlerin bu enstrümanlar tarafından temsil edilmesidir. Solo keman partisine yazılan partilere göre yalnızca üç adet grup eşlik etmektedir. Keman grupları çift piyano nüans ve noktalı ritim gruplarıyla yaprakları betimlerken viyolalar ise forte nüans ile çobanın köpeğini betimler. Solo keman partisise uyuyan çobanı betimleyecek şekilde yazılmıştır. Buradaki betimlemeler icracıların hayal gücüne bırakılmış olsa da bir rüya tasvirinin çoban için yapıldığı düşünülebilir.

Ritornello konçertolarının ikinci bölümlerinde hem form yapısı hem de müzik dili olarak daha serbest bir yazım görülmesi çok sık karşılaşılan bir durum olarak görülebilir. Bu bölüm için de yapılan bu tasvirler haricinde somut bir yapıyla karşılaşmak zorlaşmıştır. Belirgin olmasa da bölüm solo keman tarafından çalınan motiflere göre sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 91 – 98 (Tablo 19)

91. ölçüde biten A form parçasından sonra 92. ölçüde B form parçası başlıyor olarak değerlendirilebilir. Motif olarak yeni bir yapıya geçiliyor gibi anlaşılmasa da keman gruplarının bir oktav üstte atılması bu etkiyi sağlamaktadır olarak düşünülebilir. Bu B parçası içerisinde de aynı betimleme aynı enstrüman grupları tarafından devam ettirilir. Ana tonaliteden uzaklaşılmasa da 99. ölçüde iki ölçülük bir dominantın dominantı ile dominant fonksiyonuna yönelme yapıldığı görülebilir.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 99 – 102 (Tablo 20)

99. ölçüdeki bu yönelme ana tonaliteye dönüşü güçlendirmek adına dominantı hazırlamak için yapılmış olarak düşünülebilir. Bunun ardından ise B parçası 102. ölçüde sonlandırılarak 103. ölçüde toniğe çözümlenerek başa geri dönülür.

105

P. R. 434

x

This musical score shows measures 103 to 106. The top staff is the violin part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 105 is marked with a '105' above the staff. The score ends with a small 'x' at the bottom right.

**Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 103 – 106 (Tablo 21)**

103. ölçüde bölümün başındaki motiflerin tekrar getirilmesine ek olarak kemanların çaldıkları motiflerin çaldığı oktav ise başlangıçtaki düzene geri dönmüştür.

110

15

This musical score shows measures 107 to 110. The top staff is the violin part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 110 is marked with a '110' above the staff. The score ends with a small '15' at the bottom right.

**Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 107 – 110 (Tablo 22)**

Bölümün başından farklı olarak besteci 106 ve 109. ölçülerde görülebilecek dört ölçülük yeni bir kısım ekler ancak bu A parçası içindeki motiflerden oluşturulmuştur. 110. ölçüde dominant fonksiyonuna ulaşılır.

Musical score for measures 111-114. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is G major and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 115-118. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is G major and the time signature is 4/4.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 111 – 118 (Tablo 23)

Ulaşılan bu dominant fonksiyonun 112. ölçüde toniğe çözülene kadar sürdürülür. Burada kemanların motifleri çaldıkları oktav sanki yeni bir B parçasını hazırlıyormuş gibi görünse de besteci 113. ölçüde oktavı düzelterek A parçasını uzatmıştır. Ancak B parçasının bitişini oluşturan, 110 ve 111. ölçülerde görülen kadans fikri ile kadansa yönelmektedir ve 116. ölçüde kadans otantik kadans yapmaktadır. 113. ölçüde yazılan 4 ölçülük kısım 117. ölçüde birebir tekrar edilir. Kadansı güçlendirmek için bu tekrarın yapıldığı düşünülebilir.

Musical score for measures 119-122. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is G major and the time signature is 4/4.

P. R. 434

x

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 119 – 122 (Tablo 24)

120. ölçüde, 116. ölçüde gerçekleştirilen kadans tekrarlanır. Bölüm ise nasıl başladıysa aynı şekilde; yaprak, bitkilerin hırıltısı ve köpeğin havlamasıyla devam eder ve 122. ölçüde son bulur.

### 5.1.3. Bölüm 3 (Allegro)

Önceden de değinildiği üzere barok konçertolarında sık karşılaşılan bir durum olarak birinci ve üçüncü bölümler ritornello olarak adlandırılan form biçiminde görülür. Bu konçertonun birinci bölümde olduğu gibi üçüncü bölümü de aynı şekilde ritornello formundadır.

Aynı şekilde bu analiz içerisinde ritornello form parçaları “R” ile, epizot form parçaları ise “E” ile gösterilmiştir. Her birisi birbirinden ayırt edilmesi adına “R1, R2” veya “E1, E2” olarak sıralanışlarına göre numaralandırılmıştır.

Aşağıdaki tabloda bu konçertonun üçüncü bölümünün tüm form parçaları ölçü numaraları ve buldukları tonaliteler ile gösterilmiştir:

Ritornello Numarası	Ritornello Alt Parçası	Ölçüler	Tonalite
R1	A	123 – 125	Mi Majör
	B	129 – 131	
	C	131 – 132	
	D	132 – 134	
E1		134 – 143	
R2	A	144 – 146	Do Diyez Minör
	E	147 – 150	
	F	151 – 156	
E2		156 – 180	
R3	A	180 – 183	Mi Majör
	A	183 – 186	Mi Minör
	e'	186 – 189	Mi Majör
	f'	190 – 193	
E3		194 – 201	
R4	A	202 – 205	Mi Majör
	d	206 – 211	

(Tablo 25)

DANZA PASTORALE  
Di pastoral zampogna al suon festante Danzan Ninfe e Pastor nel tet.  
Allegro 125

Violino principale  
I.  
Violini  
II.  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Organo  
(o Cembalo)

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 123 – 125 (Tablo 26)

Üçüncü bölümün başında verilen şiir ile ilgili yönlendirme tek seferde yazılmıştır. Pastoral bir dans olarak genel olarak tanımlanmış bu bölüm şiir içeriği olarak da kırsal gaydaların sesiyle müjdelenerek başlar, perilerin ve çobanların baharın parlak gölgesi altında dans etmesiyle betimlenir. Bu bölümün yapısını her bölümde olduğu gibi yine bu betimlemeler şekillendirir, bütün bir bölüm perilerin ve çobanların baharın coşkusuyla gayda eşliğinde dans etmesini betimler. Mi majörde, yani ana tonalitede başlayan bu bölüm ritornello parçasının ilk alt parçası olan a parçası ile başlar.

to amato Di primavera all'apparir brillante.

P.R. 434 Tasto Solo

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 126 – 129 (Tablo 27)



Aynı birinci bölümde olduğu gibi a alt parçası piyano nüansı ile 126. ölçüde tekrar eder ve aynı zıtlık fikri yeniden oluşturulmaya çalışılmış olarak düşünülebilir. Sonrasında ise 129. ölçüde ritornellonun ikinci alt parçasına verilen isim olan b alt parçası başlar. Bu parçalar içerikleri ve şiir de gereği bir dans müziğini temsil eder.

130

17

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 130 – 132 (Tablo 28)

131. ölçüyle birlikte yeni alt parça olan c alt parçası başlamaktadır. Besteci kısa alt parçalar ile birden fazla dans karakterini bölüm içerişinde şimdiden duyurmuştur. Aynı şekilde iki ölçülük c alt parçasının devamında 132. ölçünün ortasında kadans fikrini de taşıyan ilk ritornellonun son parçası olan d alt parçası gelir.

135

(p)

(1 Solo)

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 133 – 136 (Tablo 29)

134. ölçünün ortasında yapılan kadansın ardından solo keman ilk epizota başlar. Birinci bölümde açıklandığı gibi epizotlar tonal anlamda bir merkezden uzak ve sürekli olarak yönelen bir yapıya sahiptirler. Bu açıdan besteci başlayan bu epizot sonunda ilgili minör tonaliteye modülasyonu gerçekleştirecektir.

145 19

(Tutti)

Tasto Solo

7/5 6/4 5/#

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 144 – 146 (Tablo 30)

İlk epizot kısmı 144. ölçüde ikinci ritornellonun a alt parçası ile başlamasıyla sonlanır. Mi majör tonalitede olan ana ritornello sık karşılaşılan bir uygulama olarak tonun ilgili minörüne yönelmiştir. Birinci bölümlerde bu uygulama adına üçüncü hatta dördüncü ritornellolar beklense ve bölüm uzatılrsa da besteci burada bu değişimi erken göstermiştir.



147. ölçüde başlatılan e alt parçasından sonra yine yeni bir alt parça 151. ölçüde getirilir. F olarak adlandırılacak bu alt parça tekrar dans havasını geri getirir ve bu sefer solo ve birinci kemandaki altı sekizlik motif viyola ve viyolonsel tarafından da cevaplanır. Bu dans teması üzerine karşılıklı bir dans olarak görülebilir. Uzun bir alt parça olan f alt parçası ise 156. ölçüdeki kadans ile bitirilir. İlgili minöründe başlayan bu ritornello ana tonalitenin minör beşinci derecesi ile sonlandırılır. 156. ölçüde başlayan ikinci epizot kısmı ise konçerto içerisindeki en uzun epizottur. Bu kısım solistin ön plana çıktığı geleneksel kullanıma ek olarak sıklıkla orkestra içerisindeki grupların solo olarak yazılmış partileriyle eşlik edilir ve hatta bütünlük sağlayan bir tek enstrüman sesi oluşturulur. Özellikle birinci keman partisinin solo olarak solo keman partisinden üçlü altından çaldığı partiler solistin hacmini genişletir ve üç partili olarak duyulan bir solo keman partisini ortaya çıkartır. Bu açıklama 157 ve 170. ölçüler arasında verildiği nota kesitlerinde gösterilmiştir.



Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 157 – 159 (Tablo 33)



Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 160 – 162 (Tablo 34)

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 163 – 167 (Tablo 35)

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 168 – 171 (Tablo 36)

170. ölçüde ise tutti eşliği başlar ve yeniden ritornellonun gelmesi adına tonal olarak hazırlık başlar. 180. ölçüye kadar büyüyen bu hazırlık ana tonalitede, yani mi majörde üçüncü ritornellonun gelmesi ile sonlanır.



İlk ritornello içerisindeki a alt parçası piyano nüans ile tekrar edilerek yaratılan zıtlık bu ritornello içerisinde de 183. ölçüde direkt olarak minör modunda duyulan a alt parçasının tekrarıyla sağlanmış olarak düşünülebilir.

185

**Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 184 – 186 (Tablo 39)**

Minör modundaki bu a alt parçası 186. ölçüye kadar uzatılmıştır. Devamında ise yeni bir alt parça olarak algılanabilecek ancak ikinci ritornello içerisindeki e alt parçasının barok müziğinde sıklıkla kullanılan bestecilik tekniklerden birisi olan genişletme, yani orijinal motif veya temanın nota değerlerinin tam olarak iki katına çıkartılması tekniği kullanılarak yazılmış hali olarak düşünülebilir. Bu alt parçaya orijinalinden ayırt edilebilmesi adına e’ olarak tanımlanma yoluna gidilmiştir.

190

7 6 7 6 7 6 7 6 Tasto Solo

**Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 190 – 193 (Tablo 40)**

189. ölçüye kadar devam eden e' alt parçasını ise 190. ölçüde getirilen ve yine aynı şekilde yeni bir alt parça olarak algılanabilecek bir alt parça eklenir. Ancak bu alt parçanın da ikinci ritornello içerisinde kullanılan f alt parçasının motiflerinin fragmentasyon tekniği (parçalara ayırmak, parçalanma) kullanılarak kullanıldığı varsayılması yoluna gidilmiştir. Bu motifler e parçasının e' içerisinde iki katına çıkartılarak kullanılmasına karşın burada f içerisindeki motiflerin yarısı uzunluğuna indirgenmiştir. Bu alt parçayı da orijinalinden ayırt etmek adına f' olarak adlandırılma yoluna gidilmiştir. 193. ölçüye kadar devam eden bu alt parça dominant fonksiyonu üzerine durdurularak son epizot olan üçüncü epizot başlatılmıştır. Kısa bir epizot olan bu son epizot solo kemanın vurgulandığı bir şekilde ilerler, eşliği sadece tutulan dominant derecesidir.



Keman Konçertosu, Op.8, No.1, “İlkbahar” – Ölçüler 201 – 203 (Tablo 41)

201. ölçüde epizot kadans ile ana tonalite olan mi majöre bağlanır. Ritornellonun a alt parçası ile başlayan bu son ve dördüncü ritornello bu parçayı takip eden c alt parçasının 203. ölçüde orijinalinden farklı olarak cümle bağısız versiyonu ile devam eder. İlk ritornellodan farklı olarak a-b-c-d sırası takip ediliyor gibi görülse de besteci b alt parçasını burada da es geçmiş ve bölüm içerisinde de ilk ritornello hariç bir daha kullanmamıştır.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 204 – 207 (Tablo 42)

205. ölçüye kadar devam eden c alt parçası 206. ölçüde getirilen d alt parçası ile sonlandırılır. Kadans fikrini ilk ritornello içerisinde de taşımış olan bu alt parça ile ilk kadans 208. ölçüde yapılmaktadır.

Keman Konçertosu, Op.8, No.1, "İlkbahar" – Ölçüler 208 – 211 (Tablo 43)

208. ölçüdeki bu ilk kadansın arkasından besteci, d alt parçasının öğelerini tekrar ederek 211. ölçüde tekrar bir kadans gerçekleştirebilmek adına bölümü 3 ölçü uzatmıştır. Bu sefer kadansı güçlü vuruş olan birinci vuruş üzerine de denk getirmiş ve bölümü 211. ölçüde bitirerek eseri sonlandırmıştır.

## BÖLÜM VI

### SONUÇLAR VE ÖNERİLER

#### 6.1. Sonuç

Barok dönemin müzik alanındaki birçok yerde kendini göstermiş, dönemin sahip olduğu müzikal türlerin ortaya çıkmasıyla çalgı müziğinin gelişimine olan katkıları oldukça açıktır. Bu araştırmada Barok dönem müziği ve özelliklerinin sahip olduğu Sonat, Konçerto, Süit vb. yeni çalgı müziği formlarının ortaya çıkması ve gelişmesiyle dönemin müzik alanındaki ilerlemelerindeki rolü büyüktür. A. Vivaldi'nin barok dönem özellikleri ve kendisinin de dönemin hem vokal hem de çalgı müziği alanına katmış olduğu değerli ve önemli yeniliklerle kendisinden sonraki birçok besteci için liderlik etmiştir.

A. Vivaldi'nin özellikle keman müziğine getirdiği yenilikler ve dönemin önde gelen sonat ve konçerto formunun önemi bu çalışmanın ana konusu olan ve Allegro – Largo – Allegro olmak üzere üç bölümden oluşan “İlkbahar” başlıklı keman konçertosunun form, armoni ve metin-müzik ilişkisi açısından detaylı bir biçimde incelenmesiyle kendini göstermiştir. Eserin birinci ve sonuncu bölümlerindeki *ritornello* formu ile konçerto formunun yapısının besteci tarafından yazılmış olduğu düşünülen şiirler ile birlikte programlı müzik olarak adlandırılabilir bir yapı şeklinde kullanıldığı düşünülmektedir. Bu sayede, tasvir ve betimleme açısından eserlerde dinleyiciye anlatılmak istenilen doğa olaylarını, hayvan seslerinin taklidini, kullanmış olduğu majör minör armonik yapı ve ani dinamik değişimleri sayesinde ise duyguları ve hisleri etkili bir biçimde yansıtmıştır.

Yapılan bu araştırma tarafından elde edilen sonuca göre, Vivaldi'nin yazmış olduğu “Dört Mevsim Konçertoları” programlı müzik öğelerinin etkili bir biçimde kullanılarak dönem içerisinde kendini ya da eserlerde anlatılmak istenen hikâyeleri, kişileri, doğayı ifade ve tasvir etmenin farklı bir yol olduğunu göstermiştir.

#### 6.2. Öneri

Dört Mevsim konçertolarının yorumlanmasının iyileştirilmesine katkı olarak tüm keman literatürünün bu çalışmada kullanılacak benzer yollar ile incelenerek, daha doğru bir icra ortaya konulması anlamında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Delikara, A. (2010). Barok Dönemi Çalgı Müziğinde Seslendirme ve Yorumla Özellikleri. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 200-211.

Everett, P. (1996). *Vivaldi The Four Seasons and Other Concertos Op.8*. Cambridge: Cambridge University Press.

İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mimaroğlu, İ. (2009). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları A.Ş.

Selfridge-Frield, E. (1994). *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi, 3rd edition*. New York: Dover Publications Inc.

Talbot, M. (2020, Temmuz 30). *Oxford Music Online*. Ocak 13, 2021 tarihinde Grove Music Online:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120>.

Yener, F. (2001). *Müzik Klavuzu*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.