T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANTONİO VİVALDİ'NİN (OP.14) 6 VİYOLONSEL SONATI'NIN FORM VE VİYOLONSEL İCRA TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

ILGIN MUSTAFA AKINCIOĞLU

TEZ DANIŞMANI
Doç. TANJU ARABOĞLU

EDİRNE 2019

Tezin Adı: Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın Form ve Viyolonsel İcra Teknikleri Bakımından İncelenmesi

Hazırlayan: Ilgın Mustafa Akıncıoğlu

ÖZET

Solo çalgı için birçok eser besteleyen Vivaldi, viyolonsel çalgısı içinde farklı formlarda bir çok eser bestelemiştir. Bunların en önemlilerinden olan op.14 numaralı altı sonatlık set 1720-1730 yılları arasında bestelenmiş ve 1740 yılında yayınlanmıştır. RV 47 (Sib Majör), RV 41 (Fa Majör), RV 43 (La Minör), RV 45 (Sib Majör), RV 40 (Mi Minör) ve RV 46 (Sib Majör) numaralı sonatlar her viyolonsel icracısı tarafından çalışılması ve kavranılması gereken pasajlar içerir. Vivaldi'nin müziğinde sonatlar viyolonselin önemini ortaya koymakta ve Barok dönem viyolonsel icra tekniklerini içermektedir.

Sonatların form incelemesi yapıldığında Üç Bölmeli Şarkı Formu, İki Bölmeli Şarkı Formu, Bir Bölmeli Şarkı Formu ve Prelüd formunun kullanıldığı görülmüştür. Sonatların icrasında sağ el tekniklerinden; detache, loure, legato, staccato, spiccato ve martele'nin, sol el tekniklerinden; çift sesler, akor, vibrato, , süslemeler ve parmak yerleşimi (parmakların konumlandırılması-duate)'nin kullanıldığı belirlenmiştir.Antonio Vivaldi viyolonsel sonatlarında parmak numaralarını yazmıştır.Çalışmanın sonuç kısmında icraların kolaylaştırılması amacıyla çeşitli öneriler getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Antonio Vivaldi, Viyolonsel, Sonat, Form, İcra Teknikleri

Dissertation Name: Examination of Six Violoncello Sonata (op.14) of Antonio Vivaldi in terms of Form and Violoncello Performance Technics

Written by: Ilgin Mustafa Akincioglu

ABSTRACT

Vivaldi composed a lot of works for the solo instrument and composed many works of different forms in the violoncello. One of the most important of these was the six sonatas set number op.14 which was composed between 1720-1730 and published in 1740. RV 47 (Sib Major), RV 41 (Fa Major), RV 43 (La Minor), RV 45 (Sib Major), RV 40 (Mi Minor) and RV 46 (Sib Major) number of sonatas to learn and play by each cello contains the necessary passages. Sonatas showing the importance of the cello in Vivaldi's music also show Baroque period cello playing techniques.

When investigating form of sonatas, it is seen that three-pane song from, one-pane song form and prelude form were used. In performing sonatas, right hand techniques such as detache, loure, legato, staccato, spiccato and martele and left hand techniques such as dual sound, chord, vibrato, embroideries and finger placement (finger positioning-duate) were used. In addition to that, in the result section of the study, different suggestions were defined to facilitate performances.

Keywords: Antonio Vivaldi, Cello, Sonata, Form, Playing Techniques

ÖNSÖZ

Dönemsel olarak Barok müziğiyle ilgili yapılan araştırmalarda bir çok kaynağa ulaşılsa da Barok dönemin ünlü İtalyan bestecisi Antonio Vivaldi ile ilgili az sayıda Türkçe kaynağa ulaşılmıştır. Vivaldi'nin kısa yaşamına sığdırdığı yüzlerce eser arasındaki çalgısal çalışmaları, günümüzdeki çalgı eğitiminde de yer almaktadır.Barok dönem sonat formunu Corelli'den sonra o dönem için zirveye taşımış olan bir bestecinin viyolonsel sonatlarının incelenmesi bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur.

Çalışmanın literatür taraması aşamasında sınırlı sayıda Türkçe kaynakların yanı sıra, erişilebilen yabancı kaynaklardan da olabildiğince faydalanılmaya çalışılmıştır.Bu araştırmada öncelikle Barok dönem özellikleri ele alınarak Vivaldi'nin yaşamı ve müzikal kişiliği işlenmiş,Barok dönem sonat formunu Corelli'den sonra zirveye taşımış bir besteci olan Vivaldi'nin viyolonsel sonatları,Barok dönemdeki form anlayışı ve yaylı çalgı icra teknikleri açısından incelenmiş ve bu doğrultuda öneriler geliştirilmiştir.

Çalışmamın en başından beri beni destekleyen, değerli görüşleriyle beni yönlendiren ve tez konumu belirlenmesine ön ayak olan başta tez danışmanım ve çalgı hocam Doç. Tanju ARABOĞLU'na, üzerimde emeği olan tüm hocalarıma ve benim her zaman yanımda olan sevgili aileme şükranlarımı sunarım. Çalışmamın akademik camiaya faydalı olması dileklerimle...

Ilgın Mustafa AKINCIOĞLU

İÇİNDEKİLER

Özet…….....i

Abstract ……..…….…….....ii

Önsöz…..…...…….....iii

İçindekiler...……iv

Şekiller Listesi…….....…….....viii

Resimler Listesi…….....ix

Tablolar Listesi…….....x

BÖLÜM I

GİRİŞ…….....1

1.1 Problem…..…….....8

1.1.1 Alt Problemler…….8

1.2 Amaç…….....8

1.3 Önem……..8

1.4 Sınırlılıklar…….....9

1.5 Tanımlar……....9

BÖLÜM II

YÖNTEM…….....13

2.1 Araştırma Modeli...…….13

2.2 Evren ve Örneklem...……...13

2.3 Verilerin Toplanması……..13

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması...……..13

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1 Birinci Alt Problem Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın Form Yapısı İncelendiğinde Barok Döneme ait öne çıkan form elemanları nelerdir? ……..…14

3.1.1 Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Form Bakımından İncelenmesi…….16

3.1.2 Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Form Bakımından İncelenmesi…….20

3.1.3 Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Form Bakımından İncelenmesi…….24

3.1.4 Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Form Bakımından İncelenmesi……...28

3.1.5 Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Form Bakımından İncelenmesi…….32

3.1.6 Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Form Bakımından İncelenmesi…….36

3.2 İkinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Viyolonsel İcra Teknikleri Bakımından Hangi Güçlükleri İçermektedir Ve Bu Güçlükler Nasıl Aşılabilir?…….40

3.2.1 Sağ El Teknikleri……..40

3.2.1.1 Yay Tekniği……....41

3.2.1.2 Detache (Detaşe)……44

3.2.1.3 Loure……...47

3.2.1.4 Legato…….....48

3.2.1.5 Staccato……...51

3.2.1.6 Spiccato……...53

3.2.1.7 Vurgu (Aksan)……54

3.2.1.8 Martele……56

3.2.2 Sol El Teknikleri……...59

3.2.2.1 Çift Sesler……59

3.2.2.2 Akor……59

3.2.2.3 Vibrato……60

3.2.2.4 Süslemeler……63

3.2.2.5 Parmak Yerleşimi (Parmakların Konumlandırılması-Duate)……..66

BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER…….....68

KAYNAKÇA…….....73

EK-1 (Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın Notaları)……..78

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-28.ölçüler arası)…….42

Şekil 2: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünden (28.-57.ölçüler arası)……...43

Şekil 3: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümü (1.-40.ölçüler arası)……45

Şekil 4: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümü (1.-4.ölçüler, 9.-11.ölçüler ve 34.-42.ölçüler arası)……...46

Şekil 5: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümü (1.-33.ölçüler arası)……47

Şekil 6: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümü……49

Şekil 7: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünden (1.-20.ölçüler arası)…….50

Şekil 8: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümü……51

Şekil 9: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-12.ölçüler arası)…….52

Şekil 10: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (54.-70.ölçüler arası)……...53

Şekil 11: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünden (3.-7.-19.-23.-36.-63.-65.-67.-69.-84ölçüler)……...54

Şekil 12: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-19. ölçüler arası)……55

Şekil 13: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-10.ölçüler arası)…….56

Şekil 14: Antonio Vivaldi'nin (op.14) İkinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-2.-3.-7.-8.-9.-17.-18.-22.-23.-25.-26.-27.-28.-31.-32.ölçüler)……...57

Şekil 15: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-13.ölçüler arası, 17.-21.ölçüler arası, 23.-29.ölçüler arası, 32.-37.ölçüler arası) …….58

Şekil 16: Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünde (Largo) Çift Sesler (5. ve 7.ölçüler)……...59

Şekil 17: Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünde (Largo) Akorlar (1.-5.-7.-14.-30.ölçüler)…….60

Şekil 18: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünde Vibrato Kullanılması Gereken Pasaj…….....61

Şekil 19: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde Vibrato Kullanılması Gereken Pasaj (1.-5.ölçüler arası, 8.-15.ölçüler, 18.-28.ölçüler arası)…) ……62

Şekil 20: Kısa Tril Örneği…….……63

Şekil 21: Uzun Tril Örneği……64

Şekil 22: Alt ve Üst Basamak ……...65

Şekil 23: Uzun Basamak ……...65

Şekil 24: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde Parmakların Konumlandırılması (2.ve 3.ölçüler)……..67

Şekil 25: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde Parmakların Konumlandırılması (12.ve 13.ölçüler)……..67

Şekil 26: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünde Parmakların Konumlandırılması (29.ve 30.ölçüler)……..67

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Antonio Vivaldi……5

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı……...17

Tablo 2: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması…..…….17

Tablo 3: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması…..…….18

Tablo 4: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması…..…….19

Tablo 5: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması…..…….20

Tablo 6: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı…..…….20

Tablo 7: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması…..…….21

Tablo 8: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması…..……...22

Tablo 9: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması…..…….23

Tablo 10: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması…..…….23

Tablo 11: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı…..…….24

Tablo 12: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması…..…….25

Tablo 13: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması…..…….26

Tablo 14: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması…..…….27

Tablo 15: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması…..……...28

Tablo 16: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı…..…….28

Tablo 17: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması…..…….29

Tablo 18: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması…..…….30

Tablo 19: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması…..……...31

Tablo 20: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması…..……...32

Tablo 21: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı…..…….32

Tablo 22: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması…..…….33

Tablo 23: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması…..…….34

Tablo 24: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması…..…….35

Tablo 25: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması…..……...36

Tablo 26: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı…..…….36

Tablo 27: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması…..…….37

Tablo 28: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması…..…….37

Tablo 29: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması…..…….38

Tablo 30: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması…..…….39

Tablo 31: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'ndaki Çeşitli Tartımlarda Tril'ler…..……...64

Tablo 32: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'ndaki Çeşitli Tartımlarda Basamaklar …..……..…66

BÖLÜM I

GİRİŞ

Barok, on yedinci yüzyılın ve on sekizinci yüzyıl başlangıcının sanatındaki genel eğilimleri (büyük orantılar, dramatik davranışlar, hele süslemeyle ilgili beğeniler) tanıtmak için kullanılan terimdir; *"düzensiz biçimdeki inci"* anlamına gelen, Portekizce *barocco* sözcüğünden alındığı sanılır. Söz konusu evrenin çağdaşları, yaşadıkları yıllan bu terimi kullanarak anıyor değillerdi. *Beuvquc, rococo, gothique* gibi tanıtta adlar, bu çağlara sonradan, sanat tarihçilerince verilmiştir (Mimaroğlu, 1995, s.45).

Uzun cümleli, süslü, zaman zaman karmaşık ve gösterişli bir anlatım sergileyen dönem eserlerinde kontpuan ile homofonik[1] yazının birlikte kullanılması, dolgun ve ihtişamlı bir üslubun biçimlenmesini kolaylaştırmıştır. Ezgiyi yorumlayan parti ön plana çıkar, öteki sesler eşlikçi durumunda kalmış ve bu yazı tekniğine *armoni* denmiştir. Majör ve minör tonaliteleri kullanılmış, çokseslilik dikey yapılmıştır (Selanik, 2010, s. 86). Tek bir melodi çizgisinin eşlik partileri tarafından desteklenmesi durumu yeni bir teknik olmayıp Rönesans dönemindeki madrigallerin icraları da aynı ilke üzerine kurulmuştur. (Boran ve Şenürkmez, 2010, s.83).

"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" (Erol, 1998).

Çelebioğlu'na göre geniş çapta prodüksiyonların, görkemli sahne müziği ve kontrastların hakim olduğu Barok dönem müzik özellikleri şunlardır:

1) Asil sınıf müziğe daha yakın ilgi duymaya başlayınca Barok çağda dindışı müzik kilise müziğine göre ön plana çıkar,

[1] Eşlikli tek ses (Selanik, 2010, s. 86).

2) 1600'lere kadar vokal müzik hakimdir. Barok çağda enstrümantal müzik kişilik kazanır.

3) 19. yüzyıla kadar müziği millileştirmek gibi bir düşünce olmamasına rağmen Barok çağda bu alanda kıpırdanmalar göze çarpar.

4) Bu çağın en önemli yeniliği dramatik öğedir. Opera, oratoryo ve kantat alanlarında büyük gelişmeler kaydedilir. Kilise müziği ikinci planda kalır.

5) Homofonik stil: Polifonik müziğin yerine · geçmemekle beraber devrin sonunda J.S. Bach'a kadar birçok gelişmeler gösterdi.

6) Tonalite: Daha açık ve anlaşılır bir ton fikri gelişti. Bugün bilinen şekliyle major ve minör kavramı kilise modlarının yerini aldı.

7) Armoni: Müzik tarihinde ilk olarak akor yapısı ve bağlanışlarına yer verildi. Eski kontrapunktik veya yatay yaklaşımın yerini, armonik veya dikey yaklaşım aldı. Ton değiştirmede özellikle kromatizm, barok armoni anlayışında büyük rol oynar. Armonik renklerin zenginleşmesi yönünde çalışmalar yapıldı.

8) Şifreli Bas: Yepyeni bir düşünce olan Şifreli bas kavramı ortaya çıkar. Bütün Barok çağa bazen *Şifreli Bas devri* denir.

9) Yeni formlar: Dans süiti, solo sonat, trio sonat, solo konçerto, konçerto grosso, uvertür ve füg (Bu aynı zamanda koral formudur). Vokal müzikte yeni formlar; aria, arioso ve eşlikli solo şarkıdır.

10) 17. yüzyılın başlarında *recitative* bir yapısal form olmaktan çok dramatik stil olarak ortaya çıktı.

11) Opera, oratoryo ve kantat Barok çağın üç büyük vokal formu olarak yer alır. Her üçü de yeni fikirler, olgular ortaya koyar: Dramatik «declamation» (recitative), eşlikli solo şarkı (aryalar ve ariosolar), koro ve orkestra (1986, s.25)

Sonat, konçerto ve vokal formların gelişimi ile birlikte, barok dönemde bir başka önemli özellik olan *tonalite* kavramı belirgin bir hal almıştır. 16. yüzyılda kullanılan kilise modları, yerini yeni anahtar ve ton kavramlarına bırakmıştır. Bu yeni kavram, tonlar arasındaki belirli bağ ve geçişlerin oluşmasını sağlayarak dönemin bestecilik sistemini belirlemiştir (Coşkun, 2013, s.10).

Bir başka görüşe göre Barok sanatın özellikleri şöyle özetlenebilir: *"... Dolayısıyla gösteriş ve görkeme düşkündür, abartmalı bir biçimcilikten yanadır; işçiliğe, sanatta ustalığa (virtüözite) önem verir. Yaşamdan tad alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemelerle devinim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır..."* (Braun'dan Akt. Say, 1997, s.174).

On sekizinci yüzyılın ilk yansının en ünlü, en saygın müzikçisi, Tartini, ya da Scarlatti ya da Rameau ya da Bach, Telemann, Haendel değil, Antonino Vivaldi (1678-1743) idi (Mimaroğlu, 1995, s.52).

"Vivaldi (1678 – 1741), çağdaşları arasında farklı niteliklere sahip bir besteci ve kemancıdır. Keman tekniğinin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuş, konçerto türüne kuruluş bakımından bir kesinlik kazandırmıştır" (Mertkan, 2010, s.5).



Resim 1: Antonio Vivaldi[2]

[2] http://www.classical.net/music/comp.lst/vivaldi.php (Erişim Tarihi: 01.03.2019)

Vivaldi'nin basılan ilk konçertoları biçime yönelik yeniliklere son derece açıktı. Bu konçertolar özellikle Corelli ve Torelli'nin konçertoları ile paralellik gösteriyordu. Aynı biçimsel kuruluşu diğer yapıtlarında da kullanmıştır.

Vivaldi, konçertolarının biçimsel kuruluşlarının üç bölümlü olmasından dolayı operadaki ritornello yazısını konçertoya uyarlamıştır. 18.yüzyılın ilk yarısında görülen üslup değişiklikleriyle Vivaldi'nin müziği aynı paralelde yer almış, yüzyılın önemli değişimleri Vivaldi'nin üretiminde aynen karşılığını bulmuştur. Solo konçerto finalleri ve orkestra konçertolarında, Corelli modelini izlemiştir. Yaptığı katkılarla klasik senfoni biçiminin öncüsü olarak değerlendirilmiştir. (Boran ve Şenürkmez, 2010, s.116).

Vivaldi'nin önemi, eserlerinin anlam ve anlatım gibi daha öznel kavramlarla ilgili değerleri yanında, müzik biçimlerinin gelişmesine sağladığı hızlanma yönündendir. Her ne kadar Torelli, ilk keman konçertosunu yazan kişi olarak tanınırsa da Vivaldi, bu biçimi gelecek günlerin bestecilerinin örnek olarak kullanacakları ve geliştirecekleri özelliğe ulaştıran, tek çalgıcı ile orkestranın karşılaşması tekniğini geliştiren ilk besteci olduğu gibi, Haydn ve Stamitz'den önce senfoni biçiminin ilk öğelerini de sunmuştur. (Mimaroğlu, 1995, s.52).

Müzikal çeşitlilik ve form arasındaki farklılıklar ve benzerlikler Vivaldi'nin müziğinde sınır tanımaz: sonat bölümleri konçertolarda, konçerto bölümleri operalarda (*"La Fortuna in Maccnina"* başlıklı yapıtında ikinci bölümün birinci bölümün ritornellosunu temel aldığı gibi), ilahi vokal eserlerdeki bölümler konçertolarda kullanılmaktadır. İkili bölümler ritornello formuna genişlemektedir; ritornello hareketleri de *"da capo arias"* olarak yeniden yapılandırılmaktadır (Öztank, 2009, s.41).

Barok dönemdeki orkestra müziği türlerinin en önemlilerinden biri olan küçük bir çalgı grubunun tün orkestra ile yarıştığı konçerto türü *Concerto Grosso* önceleri çok bölümden oluşmasına rağmen, Vivaldi ile birlikte, birbirine bağlı üç bölüm (hızlı, ağır, hızlı) son form yapısını oluşturmuştur (Uğurlar, 2010, s.22).

Vivaldi, çağının en büyük kemancılarından biri olarak görülmüştür. Bestelerinde çalgının bağımsızlığına önemli yer vermiş, özellikle *Concerto Grosso* türüne uygun sololu konçertoların yaratıcısı olmuştur. Opera uvertürleri ve Pieta[3] Orkestrası için bestelediği elli "***Concerti ripieni"*** klasik öncesi senfoninin kökeni sayılmaktadır. (Çelebioğlu, 1986, s.119).

"Barok dönemin önde gelen ustalarından Vivaldi'nin müzik stilinde çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında bazı farklılıklar gözlenmektedir: Melodik yapıda artık ikili aralıklarını inici bir biçimde kullanması ve bazen de geniş aralıklara yer vermesi, melodik yürüyüşün kendine özgülüğü, senkoplara sıkça yer vermesi, kendi müzik anlayışının başlıca özelliklerindendir" (Ulrich ve Michels'ten Aktaran Mertkan, 2006, s. 5).

Tonal bakımdan, müzik cümleleri arasında majör ton – minör ton ya da minör ton – majör ton farklılıkları oluşturmasıyla, kendinden sonra gelen bestecilerden Schubert'in esin kaynağı da olmuştur. Armonik bakımdan, sık kullandığı yedili, bazen de dokuzlu akorlarla ve bu akorlara yabancı kalan diğer seslerle parçaların armonik dokusunu zenginleştirmiştir. Kendi müzik anlayışını, çağdaşlarından ileriye götürmek için eserlerine pedal sesler koyması ve uzak tonlara beklenmedik bir şekilde yaptığı geçişler yine Vivaldi'ye özgü yeniliklerdir. Eserlerindeki ağır bölümlerde iki parti arasında uyguladığı "kontrpuan (ezgiye karşı ezgi) tekniği, "kanon"(melodidinin taklit yoluyla tekrarı) etkisi verir. *"Basso Ostinato"* (bas partisindeki figürün tekrarlanması)'yu (monotonluk yaratmadan kullanabilmesi de, Vivaldi'nin özelliğidir. (Mertkan, 2006, s. 5).

Çağdaşları ile karşılaştırıldığında farklı bir müzikaliteye sahip olan Vivaldi, iyi bir besteci ve kemancı olarak keman tekniğinin gelişmesine ve keman literatürünün genişlemesine önemli katkılar sağlamıştır. Bunun dışında, dönemin önemli besteci ve kemancılarından Abaco ve Albinoni de Vivaldi'den oldukça etkilenmiştir (Mertkan, 2006, s.1).

[3] Venedik'te fakir, düşkün ve kimsesiz kız çocukları için kurulmuş olan bir yetimhane. Vivaldi'nin müzik kariyerinde önemli bir yere sahiptir.

1.1 Problem

Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın form yapısı Barok döneme ilişkin hangi form elemanlarını içermektedir ve bu sonatta viyolonsel icrası bakımından ne gibi teknik zorluklar vardır?Söz konusu bu problemin çözümüne yönelik olmak üzere aşağıda alt problemlerde verilmiş olan sorulara yanıtlar aranmıştır.

1.1.1 Alt Problemler

1. Birinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın form yapısı incelendiğinde Barok döneme ait öne çıkan form elemanları nelerdir?

2. İkinci Alt Problem, Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, viyolonsel icra teknikleri bakımından hangi güçlükleri içermektedir ve bu güçlükler nasıl aşılabilir?

1.2 Amaç

Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın form ve viyolonsel icra teknikleri bakımından incelenerek, Barok dönem form anlayışını yansıtan yönlerinin ortaya çıkarılması ve icrasındaki zorlayıcı pasajların belirlenerek çözüm önerilerinin geliştirilmesidir.

1.3 Önem

Bu çalışma, Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın temellendiği müzik anlayışının viyolonsel icrasına getirdiği katkıların ortaya konulması ve kavranılması açısından önemli görülmektedir.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın form ve viyolonsel icra teknikleri bakımından incelenmesi ile sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

Aksan (Fr.Accent): Bir müzik cümlesinin veya parçasının, gerekli anlam derecesini belirtebilmek için, seslerin gürlük ve sürece değişikliğe uğratılmasıdır. Vurgu. (Çalışır, 1988: 91)

Analiz: Bir müzik eserinin vasıflarını aydınlatmak amacıyla yapısal modelini ve teknik özelliklerini çözümleme çalışması. (Say, 2001: 247)

Aralık: İki sesi ayıran uzaklığa denir. Aralıklar, iki ses arasındaki incelik ve kalınlık ayrımını belirler ve kalın ses ile ince ses arasındaki derecelerin sayısına göre adlandırılır. (Say, 2001: 66)

Adagio: Yavaş fakat gösterişli bir tempoda. (Çalışır, 1988: 95)

Allegro maestoso: Canlı ve gösterişli. (Çalışır, 1988: 95-96)

Artikülasyon: Müzikte yer alan her sesin ayrım ve bağlantılarının belirginleştirilmesi. Seslerin birbirleriyle ilişkisinin uygulanması için müzik yazısında özel işaretler ve uyarıcı sözcükler kullanımı. *Örnek: staccato (kesik çalış), non legato (bağlı değil), legato (bağlı).* (Say, 2005: 106)

Coda: Füg, sonat ya da senfoni gibi bir yapıtın bitiş bölümü. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Crescendo: Kuvvetleşerek, artarak. (Çalışır, 1988: 98)

Decrescendo: Sesi söndürerek. Ses gürlüğünü giderek hafifletme. (Say, 2005: 426)

Diminuendo: Ses hacminin giderek azalmasını ifade eder. (Çelebioğlu, 1986: 310)

Diyatonik: Adları ayrı olan iki nota arasındaki yarım sese denir. (Çalışır, 1988: 64)

Dolce: Tatlı bir ifadeyle. (Çalışır, 1988: 99)

Dominant (Çeken): Bir dizide, ezgi ile armoninin oluşmasında çekimsel bir etki oluşturan beşinci dereceye verilen addır. Genel olarak dizinin birinci derecesine (eksen) bağlanır (Karolyi, 1999: 46)

Forte (*f*): Güçlü gürlükte çalınması öngörülen. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Fortissimo (*ff*): Çok kuvvetli. (Çalışır, 1988: 98)

İcra: Müzik eserlerini okuma, çalma, seslendirme (Say, 2005: 645)

Kromatik: Adları aynı olan iki nota arasındaki yarım sese denir. (Çalışır, 1988: 64)

Largo: Ağır, geniş. (Çalışır, 1988: 95)

Legato: Bağlı olarak kesmeden çalmak ya da söylemek. (İlyasoğlu, 1999: 301)

Lento: Yavaş bir şekilde. (Say, 1995: 771)

Majör: Etimolojik anlamı en büyüktür. Tonal armonide minörün karşıtı olarak kullanılır. İki tam, bir yarım, üç tam, bir yarım ses aralıklarından oluşur. (Say, 1995: 790)

Marş: Yürümeye eşlik eden, ritm öğesi güçlü, çok eski müzik türlerinden biridir. Marşlarda genellikle trio bölüm yer alır. (Feridunoğlu, 2014: 119)

Motif: Genellikle iki ve ender olarak üç, hızlı eserlerde bazen dört ölçüyü dolduran, en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi bulunan; melodi, armoni ve ritm bakımlarından özel bir karakter sahibi olabilen, en küçük müzik fikri ve en küçük form öğesi için kullanılan terim. (Say, 2005: 848)

Menuet (Fr.); Menuetto (İt.); Menuett (Al.): 3/4'lük ölçü sayısında eski bir Fransız dansı. (İlyasoğlu, 1999: 302)

Meno mosso: Daha yavaş. (Say, 1995: 817)

Metronom: Yunanca kökenli bir kelimedir. Bir müzik eserinin hangi tempoda çalınacağına yardımcı olan alettir. (Say, 1995: 819)

Mezzo forte (*mf*): Orta kuvvetlikte. (Çalışır, 1988: 98)

Mezzo piano (*mp*): Orta hafiflikte. (Çalışır, 1988: 98)

Nüans: Bir müzik parçasında, seslerin çeşitli gürlük derecelerini gösteren işaretler. *Örnek; piano (hafif), mezzo-forte (orta gürlükte).* (Çalışır, 1988: 95)

Oktav: Diyatonik gamın sekizinci derecesi. (Say, 1995: 969)

Ostinato: Devam eden, uzayan, sürekli. (Say, 1995: 1007)

Pedal: Herhangi bir partide tutularak uzayan bir sesin üstünde bu sese yabancı armonilerin bulunmasıdır. Genelde bas partisinde olur. Bu terim orgun ayak pedalından gelir. (Feridunoğlu, 2014: 66)

Piano (*p*): Hafif, yumuşak çalmak, söylemek. (İlyasoğlu, 1999: 304)

Poliritmik: Çok ritimli. (Çalışır, 1988: 191)

Prelüd: İlk olarak Koral ve füg'ün giriş müziği olarak kullanılsa da daha sonra kendisini izleyen formlardan bütünüyle ayrılmış ve şarkı formunda bağımsız bir yapıya sahip olmuştur. (Say, 1995: 1067)

Presto: Çok çabuk bir şekilde. (Çalışır, 1988: 95)

Ritardando (ritard.): Gecikerek. (Çalışır, 1988: 97)

Scherzo: Mizah öğesine ağırlık veren ve katlı şarkı formunda yazılmış eser. Menuet'in çabuklaştırılmasından ortaya çıkmıştır. (Say, 1995: 1114)

Sekvens: Müzik yapısında daha yukarıda ya da aşağıda olmak üzere melodinin tam tekrarı için kullanılan terim. Ayrıca katolik kilise müziğinde de kullanılır. (Say, 2005: 1121)

Senkop: Sesli bir süre değeri, hafif bir vuruş ya da zaman üzerinde başlayıp, kuvvetli bir vuruş veya zaman üzerinde devam edecek demektir. (Çalışır, 1988: 87)

Sforzando (sfz ya da sf): Birden gürleştirerek. (Çalışır, 1988: 98)

Sonat: İtalyanca *"ses verme"* anlamına gelen *"sonare"* kelimesinden türemiştir. Genellikle dört bölümlü olan, piyano, keman, çello gibi solo çalgılara ya da piyano eşliğinde yaylı ya da üflemeli çalgılardan birine yazılan kompozisyondur. Büyük formlar arasında en temel formdur. (Say, 1995: 1132)

Sonat Allegrosu: Sonat formunun ilk bölümünü oluşturan yapı. Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi adında üç bölmeden oluşur. 18.yüzyıldan sonra önem kazanmaya başlamıştır. (Feridunoğlu, 2014: 98)

Staccato: Kesik kesik çalma. (Say, 1995: 1134)

Stesso tempo: Aynı, bir önceki tempoyu andıran tempoda. (Say, 1995: 1134)

Sekvens: Müzik yapısında daha yukarıda ya da aşağıda olmak üzere melodinin tam tekrarı için kullanılan terim. Ayrıca katolik kilise müziğinde de kullanılır. (Say, 2005: 1121)

Tema: Bir müzik eserinin ana fikri. (Say, 2001: 266)

Tonalite: Bir müzik parçasının belli, merkezi bir tona göre armonik olarak düzenlenmesidir. (İlyasoğlu, 1999: 305)

Trio: Üç çalgı için yazılmış oda müziği eseri. Senfonilerde ikinci menuet adı verilen bölüm. İlk zamanlar bu bölüm sadece üç çalgı ile seslendirildiğinden bu adı almıştır. (Çelebioğlu, 1986: 325)

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Yöntemi

Bu araştırma, içerik analizi ve kaynak tarama yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır.

İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir (Yıldırım-Şimşek,2006:227).

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Antonio Vivaldi'nin viyolonsel için yazdığı eserler, örneklemini (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Araştırma için Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın partisyonlarına ulaşılmıştır. Barok dönem ve Antonio Vivaldi'nin hayatı- eserleri ile ilgili yerli-yabancı kitap, e-kitap, dergi, e-dergi, tez ve e-tezlerin veri depolaması yapılmıştır. Böylece çalışma için kuramsal çerçeve oluşturulmuştur.

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Veriler toplandıktan sonra, Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, icra edilerek form ve viyolonsel teknikleri açısından çözümü yapılmıştır. Barok dönem anlayış kapsamında form elemanları ve icra teknikleri incelenerek değerlendirilmiş ve müzikal yorumlanması tamamlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1 Birinci Alt Problem

Antonio Vivaldi'nin (Op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın form yapısı incelendiğinde Barok döneme ait öne çıkan form elemanları nelerdir?

Sonat formu, kendi kimliğini barok dönemin ilk zamanlarında bulmuştur. İtalya'da sonat, yavaş ve hızlı dans parçalarından oluşan eser veya yavaş-hızlı karşıtlıklarıyla örülen eserlerin adıdır. A.Corelli gibi her iki tarzda da müzik yapan bestecilere barok dönemde karşılaşılır (Erol, 2012: 18).

İtalya'nın dışında süit formundaki dans parçalarının zenginleşmesi, sonat formuna doğru hızla yürüyen çalgı müziği formlarına temel hazırlamıştır. Üstün nitelikli kemanların yapılmış olması, *"Viol"* adlı geleneksel yaylı çalgıyı geride bırakmış, *viola da gamba* ise günümüz viyolonseline dönüşmüştür. Böylece ilk viyolonsel sonatı da yine bu dönemde bestelenmiştir (Say, 1997: 197).

17.yüzyılın sonlarına doğru, yani barok dönemin ortalarında, sonat formu konçerto grosso şekline dönüşmüştür. J.Bach'ın Brandenburg Konçertoları, konçerto grosso formunun bu dönemdeki en iyi örneklerindendir. Ayrıca en az J.Bach'ın olduğu kadar, A. Vivaldi'nin solo konçertoları da bu dönemin önemli yapıtları arasındadır. Sonat, konçerto ve vokal formlarının gelişiminin ortalarında, barok dönemin bir başka önemli özelliği ortaya çıkmıştır. 16.yüzyılın eski kilise modları, yeni dizi anlayışlarıyla yer değiştirmeye başlamıştır. Barok dönemle birlikte besteciler yeni bir dizi uygulamasından giderek etkilenmişlerdir. Majör ve minör olarak bilinen belli bir etkiye sahip dizi uygulamaları, giderek barokta biçimlenerek önemli bir yapıya dönüşmüştür. Bu biçimler içinde füg ve prelüd öne çıkar (Tan, 2018: 49).

Barok dönemi sonatları genellikle ağır-hızlı ve ağır-hızlı olmak üzere iki büyük bölümden oluşmuştur. Ağır bölümler hızlı bölümlerin prelüdü olarak yazılmaktadır. Bölümler arasında ton aynı kalmakla birlikte, ölçülerde değişiklik yapılmıştır. Barok dönemin sonat formunda yazılan hızlı bölümlerin form yapıları Cangal'a göre (2008, 146) şöyle özetlenebilir: Ana tonda bir tema duyurulur, bu tema yeni bir tona doğru hazırlık yaparak gelişir. Bu yeni ton majör eserlerde beşinci derece tonu, minör eserlerde ise paralel (ilgili) majör tonda duyurulur. Bazen, minör beşinci derece tonunda da duyurulabilir. Yeni tonda yapılan tam kararla birinci bölme sona erer ve çoğunlukla tekrar yapılır. İkinci bölmede birinci bölmenin yakın tonlarına geçilir, tema üzerinde taklidi gelişmeler yapılarak modülasyon ile ana tona dönülür. Ana tonda duyulan temanın tekrarı ya da taklitleri ile üçüncü bölme başlar. Böylece barok dönemi sonat formunun hızlı bölümleri genellikle üç bölme olarak görülür. Barok dönemi sonat formunda tek tema hâkimiyeti vardır. Ağır tempoda yazılan bölümlerin formu çoğunlukla A B A şeklinde üç bölmeli şarkı formunda yazılır. Ağır-çabuk-ağır-çabuk olarak dört bölümden oluşan sonatlar daha çok Corelli zamanında görülmektedir. Bazı kilise sonatlar ve oda sonatlarının çoğu beş veya daha çok bölümlü yazılmıştır. Bunu yanı sıra, 1650 sonrası özellikle Venedik'te kalıp bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu yapı üç bölümden oluşan, ilk ve son bölümlerin hızlı tempoda, orta bölümün ağır tempoda yazılan bir kalıptır. Bu sonat şekli, Bologna okulundan Giovanni Batista Vitali'nin (1644-1692) eserlerinde daha belirgin bir hal almıştır. Üç bölümlü kalıp, A. Scarlatti'nin ortaya koyduğu çabuk-ağır-çabuk uvertürü anımsatır (Uğurlar, 2010: 26).

Sonat formu, kendi adıyla ilk kez 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Canzone ile süitin bir birleşimi olan sonat çok bölümlü, müzikal açıdan oldukça geliştirilmiş, bir veya birkaç çalgı için yazılmış çalgısal bir formdur. Bu bakımdan oda müziği türlerinden bir sayılabilir. Sonat, birlikte çalma müziği olmakla birlikte özellikle Kuhnau'dan itibaren tek çalgı için yazılmaya başlandığını unutmamak gerekir. 16. yüzyılın sonunda İtalyan'lar *canzone da sonar* olarak adlandırdıkları, çalgılar, org veya bakır nefesli çalgılar için yazılmış eserlere dikkat çekseler de, bir süre sonra sonat terimi polifonik (çok sesli) nitelikte, çalgısal bir eser için kullanılmaya başlamıştır (Hodeir, 2003, s.85).

Çalgı müziği biçimlerini geliştirmesindeki büyük önemi, solist çalgıcıyı orkestra ile karşılaştırma tekniğini geliştiren ilk besteci olması, senfoninin Haydn ve Stamitz için örnek olacak prototipini hazırlaması Vivaldi'yi 18.yüzyılın ilk yarısının en önemli bestecilerinden biri yapmıştır (Selanik, 2010, s.122). Solo çalgı için birçok eser besteleyen Vivaldi, viyolonsel çalgısı içinde farklı formlarda bir çok eser bestelemiştir. Bunların en önemlilerinden olan op.14 numaralı altı sonatlık setin 1720-1730 yıları arasında bestelenmiş ve 1740 yılında yayınlanmıştır. RV 47 (Sib Majör), RV 41 (Fa Majör), RV 43 (La Minör), RV 45 (Sib Majör), RV 40 (Mi Minör) ve RV 46 (Sib Majör) numaralı sonatlar her viyolonsel icracısı tarafından öğrenilmesi ve çalınması gereken pasajlar içerir.

3.1.1 Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Form Yapısı İncelendiğinde Barok Döneme Ait Öne Çıkan Form Elemanları Nelerdir?

"Barok dönemin müziğini anlatmak için seçilen en belirgin sözcük karşıtlıktır. Karşıtlık müziğin içerisinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir. Nüans (forte-piano) ses gürlüğündeki hareketleri belli bir şekilde gösteren işaretler ilk kez bu dönemde çıkmıştır. Eser içerisinde bir melodiden başka bir melodiye geçiş ve birden fazla temanın olması bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Ritim yani eser içerisinde yavaş ve hızlı birden çok ritmi farklı bölümlerin ayrılması birer karşıtlığa örnektir" (Tan, 2018, s.46).

Vivaldi, altı setlik viyolonsel sonatlarının her birinin form kurgusunu, Corelli'nin sonat formunda standartlaştırdığı gibi Ağır-Hızlı-Ağır-Hızlı olmak üzere dört bölüm üzerine kurmuştur. Bu türe aynı zamanda *sonata da chiesa (kilise sonatı)* da denmiştir.

Dört bölümlü Sonat formunda olan Birinci Sonat'ın bölüm başlıkları ve tonal yapısı aşağıda belirtilmiştir:

I.	**II.**	**III.**	**IV.**
Largo	Allegro	Largo	Allegro
Sib Majör	Sib Majör	Mib Majör	Sib Majör

Tablo 1: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı

I.Largo

Birinci Viyolonsel Sonatının ilk bölümü, *Largo* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. Birinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır[4].

Bölümün ilk 7 ölçüsü (A) bu tonda geçer ve Fa Majör yani dominantta yarım kalış yapar. Ardından (B) bölmesi Sol minörün dominantı Re majörüyle başlar. Eşliğin ritmik yapısı (A) bölmesine benzer. Tematik farklılıklarla 15.ölçüde (A) bölmesi tekrar başlar ve 22.ölçüde son bulur.

I. LARGO		
A	**B**	**A**
Sib Majör	Sol Minör	Sib Majör
1.7.ölçüler arası	8.-14.ölçüler arası	15.-22.ölçüler arası

Tablo 2: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması

[4] Erken barok dönemde Heinrich Schütz (1585- 1672), Johann Hermann Schein (1586-1630) ve Samuel Scheidt (1587-1654) gibi besteciler Alman Barok müziğinin Bach ve Haendel'e kadar uzanmasında önemli katkılarda bulunmuşlardır. Alman müziğinde önemli bir yeri olan "Lied"(şarkı ya da ABA diziliminde bir form) 17. yüzyıl içinde Heinrich Albert (1604- 1651) ve Andreas Hammerschmidt gibi besteciler tarafından geliştirilmiştir. Çalgı müziğinde ise, 17. yüzyılın ikinci yarısında Dietrich Buxdehude (1637- 1707) ve Heinrich Biber (1644- 1704), İtalyan etkisinde kalmaksızın, barok stilini Alman müzik zevkine uygun ilerletmişlerdir (Mertkan, 2006).

II.Allegro

Birinci Viyolonsel Sonatının ikinci bölümü *Allegro* başlıkta, 3/8'lik ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. İkinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-12.ölçüler arasında Sib majör tonunda, ikinci periyod ise 13.-28.ölçüler arasında Fa majör tonundadır.

(B) bölmesi periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 29.-43.ölçüler arasında Sol minör tonunda başlar, Re minör tonunda devam eder. İkinci periyod (b) 44.-58. ölçüler arasında ve Do minör tonundadır. (b) periyodunda 53.ölçüye kadar dominant (Sol Majör) fonksiyondaki armonik yapı hakimdir. Daha sonra periyod sonuna kadar tonik fonksiyon sürmüştür.

(A) bölmesi tekrar ilkine benzer şekilde 59.ölçüde başlar. İki periyoddan oluşan bölmenin (a) ve (b) periyodları Sib majördedir. (a) periyodu, 59.-75.ölçüler arası, (b) periyodu, 76.-91.ölçüler arasındadır.

II. ALLEGRO					
A		**B**		**A**	
(a)	(b)	(a)	(b)	(a)	(b)
1.-12. ölçüler arası	13.-28. ölçüler arası	29.-43. ölçüler arası	44.-58. ölçüler arası	59.-75. ölçüler arası	76.-91. ölçüler arası
Sib Majör	Fa Majör	Sol Minör-Re Minör	Do Minör	Sib Majör	Sib Majör

Tablo 3: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması

III.Largo

Birinci Viyolonsel Sonatının üçüncü bölümü *Largo* başlıkta, 3/4'lük ölçü sayısında ve *Mib Majör* tonundadır. Üçüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi donanımda iki bemol görünmesine karşın parça içinde *lab* kullanılmasından dolayı Mib Majör tonundadır (1.-13.ölçüler arası). (B) bölmesi ilgili minör tonda Do minördedir ve 7 ölçülük kısa bir kesittir (14.-20.ölçüler arası). 21.ölçüde tekrar (A) bölmesi gelir ve 33.ölçüde son bulur.

III. LARGO		
A	**B**	**A**
Mib Majör	Do Minör	Mib Majör
1.-13.ölçüler arası	14.-20.ölçüler arası	21.-33.ölçüler arası

Tablo 4: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması

IV.Allegro

Birinci Viyolonsel Sonatının dördüncü bölümü *Allegro* başlıkta, 3/4'lük ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. Dördüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-8.ölçüler arasında Sib majör tonunda, ikinci periyod ise 9.-22.ölçüler arasında Fa majör tonundadır.

(B) bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod 23. Ölçüde Fa majörde başlar. 28. ve 29.ölçüdeki kromatik geçiş tonaliteyi Re minöre götürür, 34.ölçüde son bulur.

(A) bölmesi tekrar ilkine benzer yapıda fakat üç periyoddan oluşur. 35.ölçüde başlayan ilk periyod Sib majör tonundadır. Ardından gelen üçüncü periyod (c) 50.ölçüde başlar ve tekrar Sib majöre geri döner. Birbirine benzer iki cümlecikten oluşan bu periyod 57.ölçüde son bulur.

IV. ALLEGRO					
A		**B**	**A**		
(a)	(b)	(a)	(a)	(b)	(c)
1.-8. ölçüler arası	9.-22. ölçüler arası	23.-34. ölçüler arası	35.-41. ölçüler arası	42.-49. ölçüler arası	50.-57. ölçüler arası
Sib Majör	Fa Majör	Fa Majör -Re Minör	Sib Majör	Fa Majör	Sib Majör

Tablo 5: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması

3.1.2 Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Form Yapısı İncelendiğinde Barok Döneme Ait Öne Çıkan Form Elemanları Nelerdir?

Dört bölümlü Sonat formunda olan İkinci Sonat'ın bölüm başlıkları ve tonal yapısı aşağıda belirtilmiştir:

I.	**II.**	**III.**	**IV.**
Largo	Allegro	Largo	Allegro
Fa Majör	Fa Majör	Fa Majör	Fa Majör

Tablo 6: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı

I.Largo

İkinci Viyolonsel Sonatının birinci bölümü *Largo* başlıkta, 3/8'lik ölçü sayısında ve *Fa Majör* tonundadır. Birinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-8.ölçüler arasında Fa majör tonunda, ikinci periyod ise 9.-17.ölçüler arasında Do majör tonundadır.

(B) bölmesi tek periyoddan oluşur. (a) periyod, 18.-25.ölçüler arasında Sol minör tonundadır.

(A) bölmesi 26.ölçüde başlar. Tek periyoddan oluşan bölme Fa majördedir. 34. ve 35.ölçülerdeki tematik yapı A bölmesinin (a) periyodundaki 11.ve 12.ölçüler arasındaki yapıyla benzerlik gösterirler. Bölme Fa majörde son bulur.

I. LARGO			
A		**B**	**A**
(a)	(b)	(a)	(a)
1.-8. ölçüler arası	9.-17. ölçüler arası	18.-25. ölçüler arası	26.-37. ölçüler arası
Sib Majör	Do Majör	Sol Minör	Fa Majör

Tablo 7: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması

II.Allegro

İkinci Viyolonsel Sonatının ikinci bölümü *Allegro* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Fa Majör* tonundadır. İkinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-6.ölçüler arasında Fa majör tonunda, ikinci periyod (b) ise 7.-16.ölçüler arasında Do majör tonundadır. (b) periyodun 11.ölçüsünde Barok dönem için yenilikçi bir yaklaşım sayılabilecek Altere bir geçiş teması vardır. Bu temada tonalite geçici olarak Lab majöre geçmiştir. Buradaki amacın dominanta yani Sol Majöre kromatik bir yaklaşım hareketi olarak düşünülebilir. Ayrıca bu tematik yenilik bölme için tonal bir zenginlik katmıştır.

(B) bölmesi tek periyoddan oluşur. (a) periyod, 17.-25.ölçüler arasında Do majör tonundadır. Bu periyod da modülasyon hareketleriyle oldukça zengindir. Periyodun ilk iki ölçüsü (17.-18.ölçüler arası) Do majördeyken ardından üç ölçülük (19.-21.ölçüler arası) La minör tema gelir. 22.ölçü Sol minörde geçerken ardından 23.ölçüde Re minör tonalitesine döner. 25.ölçü tekrar (A) bölmesini hazırlar.

(A) bölmesi 26.ölçüde başlar. Tek periyoddan oluşan bölme Fa majördedir.

II. ALLEGRO			
A		**B**	**A**
(a)	(b)	(a)	(a)
1.-6. ölçüler arası	7.-16. ölçüler arası	17.-25. ölçüler arası	26.-37. ölçüler arası
Fa Majör	Do Majör	Do Majör	Fa Majör

Tablo 8: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması

III.Largo

İkinci Viyolonsel Sonatının üçüncü bölümü *Largo* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Fa Majör* tonundadır. Üçüncü bölümün form yapısı İki Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod (a) 1.-6.ölçüler arasında Fa majör tonundadır.

(B) bölmesi iki periyoddan (a+b) oluşur. İlk periyod, 7.ölçüde başlar ve Sol minör tonundadır. İkinci periyod (b) 11.ölçüde başlar ve Re Minör tonundadır. Bu periyoddaki tartımsal özellikler (A) bölmesindeki temaya benzemektedir. Bu periyod Fa Majöre dönüş yaparak bölümü sonlandırır.

III. LARGO		
A	**B**	
(a)	(a)	(b)
1.-6. ölçüler arası	7.-10. ölçüler arası	11.-16.ölçüler arası
Fa Majör	Sol Minör	Re Minör-Fa Majör

Tablo 9: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması

IV.Allegro

İkinci Viyolonsel Sonatının dördüncü bölümü *Allegro* başlıkta, 3/8'lik ölçü sayısında ve *Fa Majör* tonundadır. Dördüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi üç periyoddan oluşur (a+b+c). İlk periyod (a) 1.-8.ölçüler arasında Fa majör tonunda, ikinci periyod (b) 9.-18.ölçüler arasında Do majör tonunda ve üçüncü periyod (c) Do minör tonundadır. Üçüncü periyodun son üç ölçüsünde (30.-32.ölçüler arasında) Do majör tonalitesinde I-V7-V kadansı yapılarak bölüm sona erer.

(B)bölmesi iki periyoddan oluşur. (a) periyodu, 34.-45.ölçüler arasında Sol minör tonunda ve (b) periyodu 46.-54.ölçüler arasında La minör tonundadır.

(A) bölmesi tek periyoddan oluşur. 55.-78 ölçüler arasında ve Fa majör tonundadır. Her üç bölmenin ortak özelliği, bölmeler kuvvetli bir kadans yapısıyla biter.

IV. ALLEGRO					
A			**B**		**A**
(a)	(b)	(c)	(a)	(b)	(a)
1.-8. ölçüler arası	9.-18. ölçüler arası	19.-33. ölçüler arası	34.-45. ölçüler arası	46.-54.ölçüler arasında	55.-78. ölçüler arası
Fa Majör	Do Majör	Do Minör	Sol Minör	La Minör	Fa Majör

Tablo 10: Antonio Vivaldi'nin İkinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması

3.1.3 Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Form Yapısı İncelendiğinde Barok Döneme Ait Öne Çıkan Form Elemanları Nelerdir?

Dört bölümlü Sonat formunda olan Üçüncü Sonat'ın bölüm başlıkları ve tonal yapısı aşağıda belirtilmiştir:

I.	II.	III.	IV.
Largo	Allegro	Largo	Allegro
La Minör	La Minör	La Minör	La Minör

Tablo 11: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı

I.Largo

Üçüncü Viyolonsel Sonatının birinci bölümü *Largo* başlıkta, 3/4'lük ölçü sayısında ve *La Minör* tonundadır. Birinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-8.ölçüler arasında La Minör tonunda, ikinci periyod (b) 9.-16.ölçüler arasında Do Majör tonundadır. (b) periyodu Do Majör tonalitede de başlasa da devamında Do minör armonisel özellik gösterip tekrar Do majöre dönmektedir.

(B) bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod, 17.-26.ölçüler arasında La minör tonundadır. 20.ölçüde Re minör tonalitesine hazırlık başlar ve bölme Re minörde karar kılar.

(A) bölmesi en son Re minör kalıştan sonra yine La minörde gelir ve iki periyoddan oluşur.

I. LARGO				
A		B	A	
(a)	(b)		(a)	(b)
1.-8. ölçüler arası	9.-16. ölçüler arası	17.-26. ölçüler arası	27.-34. ölçüler arası	35.-40.ölçüler arası
La Minör	Do Majör	La Minör-Re Minör	La Minör	La Minör

Tablo 12: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması

II.Allegro

Üçüncü Viyolonsel Sonatının ikinci bölümü *Allegro* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *La Minör* tonundadır. İkinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır. Bu bölümde daha gelişmiş bir form yapısı karşımıza çıkmaktadır. Periyodların daha uzun olması, geçiş köprüsü ve coda'nın kullanımı bölmeleri tamamlayan öğeler olarak bu gelişimin bir sonucudur.

Bölümün (A) bölmesi iki benzer periyoddan oluşur ($a+a_1$). İlk periyod (a) 1.-10.ölçüler arasında La Minör tonunda, ikinci periyod (a_1) 11.-19.ölçüler arasında yine La minör tonundadır. Her iki periyodun uzunluğu temaların bütünlüğü açısından bakıldığında dikkat çekicidir.

(B)bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod, 20.-26.ölçüler arasında Do Majör tonundadır. (A) bölmesine tonalite olarak geçişi kolaylaştırmak için 27.-30.ölçüler arasında La minör tonunda Geçiş Köprüsü vardır.

(A) bölmesi tek periyoddan oluşur. 31.ölçünün üçüncü vuruşunda La minörde başlar. 42.ölçüde codayla bölüm kapanır. Coda yapısı bölümün adeta bir özeti olarak sunulur.

II. ALLEGRO					
A		**B**		**A**	
(a)	(a_1)	(a)	Geçiş Köprüsü	(a)	Coda
1.-10. ölçüler arası	11.-19. ölçüler arası	20.-26. ölçüler arası	27.-30.ölçüler arasında	31.-41. ölçüler arası	42.-49.ölçüler arası
La Minör	La Minör	Do Majör	La Minör	La Minör	La Minör

Tablo 13: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması

III.Largo

Üçüncü Viyolonsel Sonatının üçüncü bölümü *Largo* başlıkta, 3/4'lük ölçü sayısında ve *La Minör* tonundadır. Üçüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-6.ölçüler arasında La Minör tonunda, ikinci periyod (b) 7.-15.ölçüler arasında Do majör tonundadır.

(B)bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod 16.-24.ölçüler arasında Re Minör tonundadır. Fakat dominant armoni üzerine kurulu bir temayla uzun süre devam eder.

25.ölçüde gelen tema (A) bölmesinin (a) bölmesine tematik olarak benzer unsurlar taşıdığından (A) bölmesinin (a_1) periyodu olarak düşünülebilir. Bu periyod 25.-35.ölçüler arasında ve La minör tonundadır.

III. LARGO			
A		**B**	**A**
(a)	(b)	(a)	(a_1)
1.-6. ölçüler arası	7.-15. ölçüler arası	16.-24. ölçüler arası	25.-35. ölçüler arası
La Minör	Do Majör	Re Minör	La Minör

Tablo 14: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması

IV.Allegro

Üçüncü Viyolonsel Sonatının dördüncü bölümü *Allegro* başlıkta, 2/4'lük ölçü sayısında ve *La Minör* tonundadır. Dördüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-8.ölçüler arasında La Minör tonunda, ikinci periyod (b) 9.-17.ölçüler arasında Do majör tonundadır. 18.ölçüden bölmenin sonuna kadar (31.ölçü) devam eden Coda, Do minör tonunda ve bölmenin karakteristik ezgisel-ritmik yapısındadır. Son iki ölçüde Do majörde karar kılar.

(B) bölmesi üç periyoddan oluşur (a+b+c). (a) periyodu 32.-39.ölçüler arasında Do majör tonundadır. (b) periyodu 40.-47.ölçüler arasında ve Re minör tonundadır. (c) periyodu 48.-55.ölçüler arasında ve Sol minör tonundadır. (B) bölmesi Klasik dönemin önemli formalarından olan Sonat Allegrosunun gelişme bölümünün bir özeti gibi düşünülebilir. Gelişme bölümünde sergi bölümünün temaları ezgi ve ritmik özellikleri işlenirken burada da tonal olarak tema işlenmektedir. Bu anlamda Vivaldi sonatlarının, klasik dönem sonat formuna katkı yaptığı düşünülebilir.

56.ölçüde (A) bölmesinin genişlemiş ve gelişmiş haliyle (A_1) gelir. Tek periyoddan oluşan (A_1) bölmesi La minördedir ve adeta varyasyon formunun hareketli pasajlarını içerir. 75.ölçüde gelen Coda bölmeyi bitirir. Dördüncü bölümün bölmelerinin ortak özelliği eşlik yapısının diğer bölümlere göre homofonik olmasıdır. Ayrıca her bölmenin periyodlarının tematik özellikleri farklı tonlarda işlenmiştir.

IV. ALLEGRO							
A			**B**			**A_1**	
(a)	(b)	**Coda**	(a)	(b)	(c)	(a_1)	Coda
1.-8. ölçüler arası	9.-17. ölçüler arası	18.-31. ölçüler arası	32.-39. ölçüler arası	40.-47.ölçüler arası	48.-55.ölçüler arası	25.-35. ölçüler arası	75.-80.ölçüler arası
La Minör	Do Majör	Do Minör	Do Majör	Re Minör	Sol Minör	La Minör	La Minör

Tablo 15: Antonio Vivaldi'nin Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması

3.1.4 Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Form Yapısı İncelendiğinde Barok Döneme Ait Öne Çıkan Form Elemanları Nelerdir?

Dört bölümlü Sonat formunda olan Dördüncü Sonat'ın bölüm başlıkları ve tonal yapısı aşağıda belirtilmiştir:

I.	II.	III.	IV.
Largo	Allegro	Largo	Allegro
Sib Majör	Sib Majör	Re Minör	Sib Majör

Tablo 16: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı

I.Largo

Dördüncü Viyolonsel Sonatının birinci bölümü *Largo* başlıkta, 3/8'lik ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. Birinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). İlk periyod (a) 1.-8.ölçüler arasında Sib Majör tonunda, ikinci periyod (b) 9.-20.ölçüler arasında Sib Majör tonundadır. (b) periyodu Sib Majör tonalitede de başlasa da 16.ölçü itibariyle Re minör devam eder.

(B) bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod, 21.-31.ölçüler arasında Do Minör tonundadır. Bölmenin son üç ölçüsünde (29.-31.ölçüler arası) Sib Majöre döner. Bu bölmedeki ritmik yapı (a_1) yapısındadır.

(A) bölmesi tek periyoddan oluşur ve Sib Majör tonundadır. (a_1) bölmesi, (A) bölmesinin (a) periyoduna benzer karakterdedir.

I. LARGO			
A		B	A
(a)	(b)		(a1)
1.-8. ölçüler arası	9.-20. ölçüler arası	21.-31. ölçüler arası	32.-45. ölçüler arası
Sib Majör	Sib Majör	Sib Majör	Sib Majör

Tablo 17: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması

II. Allegro

Dördüncü Viyolonsel Sonatının ikinci bölümü *Allegro* başlıkta, 2/4'lük ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. İkinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi gelişmiş tek periyoddan oluşur. Periyod 1.-6.ölçüler arasında Sib Majör tonunda devam ederken, Fa majör tonalitesinde genişlemesini sürdürür (7.-14.ölçüler arası). 15.ölçüde (B) bölmesine geçmeden önce tekrarlı motiflerle Fa Majörde Geçiş Köprüsü gelir. Geçiş köprüsünün tartımsal materyali yine (B) bölmesini hatırlatır.

(B) bölmesi gelişmiş tek periyoddan oluşur. Periyod, 24.-47.ölçüler arasında Sol Minör tonundadır. Bölmenin 42.-47.ölçüler arasında tartımsal farklılıklar göze çarpar. 47.ölçüde Sib Majöre döner.

(A1) bölmesi gelişmiş tek periyoddan oluşur (48.-71.ölçüler arası) ve Sib Majör tonundadır. (A) bölmesiyle öncül cümlesi birbiriyle benzerlik gösterse de soncul cümlesi daha bağımsızdır. 72.ölçüde tüm bölümün materyallerinden oluşan Coda yapısı bölümü sonlandırır.

II. ALLEGRO				
A	**Geçiş Köprüsü**	**B**	**A1**	**Coda**
1.-14. ölçüler arası	15.-23. ölçüler arası	24.-47. ölçüler arası	32.-45. ölçüler arası	72.-78. ölçüler arası
Sib Majör	Fa Majör	Sol Minör	Sib Majör	Sib Majör

Tablo 18: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması

III.Largo

Dördüncü Viyolonsel Sonatının üçüncü bölümü *Largo* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Re Minör* tonundadır. Üçüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod 1.-9.ölçüler arasında Re Minör tonundadır. 5.ölçüden itibaren 9.ölçüde Fa Majörde karar kılacak armonik yürüyüş başlar.

(B) bölmesi küçük bir periyoddan oluşur. Periyod, 10.-13.ölçüler arasında Sol Minör tonundadır.

(A_1) bölmesi tek periyoddan oluşur ve Re Minör tonundadır. Öncül cümlesi (A) bölmesiyle benzerlik gösterirken soncul cümlesi onaltılık süre değerlerinden oluşan temadan oluşur.

III. LARGO		
A	**B**	**A1**
1.-9. ölçüler arası	10.-13. ölçüler arası	14.-21. ölçüler arası
Re Minör	Sol Minör	Re Minör

Tablo 19: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması

IV. Allegro

Dördüncü Viyolonsel Sonatının dördüncü bölümü *Allegro* başlıkta, 2/4'lük ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. İkinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi gelişmiş tek periyoddan oluşur. Periyod 1.-26.ölçüler arasındadır ve Sib Majör tonundadır. Vivaldi bu bölmede periyod yapısındaki müzikal fikirleri dağınık bir biçimde kullanmıştır. Tartımsal benzerlikteki motifler farklı tonalitelerde karşımıza çıkar (1.ölçüdeki temel fikir 2.-5.-6.-12-13.-17.-18.ölçülerde görülür). Ayrıca 9.-11.ölçü arasındaki atlamalı motif sekvens yaparak 14.-16.ölçüler arasında görülebilir. 19.-22.ölçüler arasındaki cümle tekrar ederek bölmeyi Fa Majörde bitirir.

(B) bölmesi, (A) bölmesine benzer karakterde çeşitli motif ve müzikal fikirlerin çeşitlendirilerek kullanıldığı gelişmiş tek periyoddan oluşur. Periyod, 27.-60.ölçüler arasını kapsar. Sol Minör başlayan (B) bölmesi, çeşitli müzikal fikirlerin işlendiği temaların farklı tonalitelerde gösteriminden oluşur. 27.-36.ölçüler arası Sol Minör, 37.-50.ölçüler arası Do Minör, 51.-60.ölçüler arası Re minördedir. Kullanılan tematik malzeme çeşitlilik gösterir.

(A1) bölmesi de (A) bölmesi gibi gelişmiş tek periyoddan oluşur (61.-85.ölçüler arası) ve Sib Majör tonundadır. (A) bölmesiyle öncül cümlesi birbiriyle benzerlik gösterse de soncul cümlesi daha bağımsızdır.

IV. ALLEGRO		
A	**B**	**A1**
1.-26. ölçüler arası	27.-60. ölçüler arası	61.-85. ölçüler arası
Sib Majör	Sol Minör	Sib Majör

Tablo 20: Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması

3.1.5 Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Form Yapısı İncelendiğinde Barok Döneme Ait Öne Çıkan Form Elemanları Nelerdir?

Dört bölümlü Sonat formunda olan Beşinci Sonat'ın bölüm başlıkları ve tonal yapısı aşağıda belirtilmiştir:

I.	II.	III.	IV.
Largo	Allegro	Largo	Allegro
Mi Minör	Mi Minör	Mi Minör	Mi Minör

Tablo 21: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı

I.Largo

Beşinci Viyolonsel Sonatının birinci bölümü *Largo* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Mi minör* tonundadır. Birinci bölümün form yapısı birbirinden bağımsız cümle[5] yapılarının ardarda gelerek sekvens yaptığı bir *prelüd* görünümündedir.

Bölümün prelüd teması 1.-5.ölçüler arasındadır ve Mi Minör tonundadır. Ardından aynı ritmik özellikte fakat Si Minörde gelen tema La Minör ve Do Majör

[5] Barok müzikte cümleler, doruk noktası olarak görülmeyen tepedeki noktaya ulaşırlar ve ardından cümlenin son bulduğu notada rahatlarlar. Bu tanımda anlatılmak istenen, barok müzikte ideal bir müzik cümlesinin eser içerisindeki seyridir. Yani, 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 (Mertkan, 2006, s.32).

tonlarına geçişler yapar. 11.ölçüde tekrar Mi Minör tonunda tema gelir ve prelüdün giriş temasına benzer ritmik yapıdadır.12.ölçüdeki kromatik bas yürüyüşü dikkat çekicidir. Bu yürüyüş aynı zamanda 14.ölçüdeki Si Minör tonu hazırlar. Son iki ölçü Mi Minörde Tam Kadans ile biter.

I. LARGO							
PRELÜD							
1. Tema		2. Tema			3.Tema		
1.-2. ölçüler arası	3.-5. ölçüler arası	6.-7. ölçüler arası	8.ölçü	9.-10.ölçüler arası	11.-13.ölçüler arası	14.ölçü	15.-16.ölçüler arası
Mi Minör	Si Minör	Si Minör	La Minör	Do Majör	Mi Minör	Si Minör	Mi Minör

Tablo 22: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması

II. Allegro

Beşinci Viyolonsel Sonatının ikinci bölümü *Allegro* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Mi Minör* tonundadır. İkinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi iki benzer periyoddan oluşur ($a+a_1$). (a) periyodu 1.-8.ölçüler arasındadır ve Mi Minör tonundadır. Ardından (a_1) periyodu 9.ölçüde gelir ve 13.ölçüye kadar devam eder. 14.ölçüde Geçiş Köprüsü Sol Majör tonunda (B) bölmesine geçişi hazırlar.

(B) bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod, 19.-24.ölçüler arasında Sol Majör tonundadır.

(A_1) bölmesi gelişmiş tek periyoddan oluşur (25.-39.ölçüler arası) ve Mi Minör tonundadır. (A) bölmesiyle (A_1) bölmesinin öncül cümlesinin ilk iki ölçüsü birbiriyle benzerlik gösterse de soncul cümlesi daha bağımsızdır .

II. ALLEGRO				
A		**Geçiş Köprüsü**	**B**	**A1**
a	a1			
1.-8. ölçüler arası	9.-13. ölçüler arası	14.-18. ölçüler arası	19.-24. ölçüler arası	25.-39. ölçüler arası
Mi Minör		Sol Majör	Sol Majör	Mi Minör

Tablo 23: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması

III.Largo

Beşinci Viyolonsel Sonatının üçüncü bölümü *Largo* başlıkta, 12/8'lik ölçü sayısında ve *Mi Minör* tonundadır. Üçüncü bölümün form yapısı Bir Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölüm iki periyoddan oluşur (a+b). (a) periyodu 1.-5.ölçüler arasında, (b) periyodu 6.-10.ölçüler arasındadır. İki zıt karakterdeki temadan oluşur.

III. LARGO	
A	
a	b
1.-5. ölçüler arası	6.-10. ölçüler arası
Mi Minör	

Tablo 24: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması

IV. Allegro

Beşinci Viyolonsel Sonatının dördüncü bölümü *Allegro* başlıkta, 3/8'lik ölçü sayısında ve *Mi Minör* tonundadır. Dördüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır.

Bölümün (A) bölmesi gelişmiş iki periyoddan oluşur (a+b). (a) periyodu 1.-8.ölçüler arasındadır ve Mi Minör tonundadır. Dominant akorda (Si Majör) başlayan (b) periyodu 20.ölçüde La Minörde karar kılıncaya kadar devam eder. 21.ölçüde (b) periyodunu armonik olarak tamamlayan yedi ölçülük tema 27.ölçüye kadar devam eder ve La Minörde sona erer.

(B) bölmesi, (A) bölmesine benzer karakterde çeşitli motif ve müzikal fikirlerin çeşitlendirilerek kullanıldığı gelişmiş tek periyoddan oluşur. Vivaldi önceki bölümlerde de aynı yola başvurmuştur. Periyod, 28.-40.ölçüler arasını kapsar. Mi Minörde başlayan (B) bölmesi, dominant akoruyla (A_1) bölmesine bağlanır.

(A_1) bölmesi de (A) bölmesi gibi gelişmiş iki periyoddan oluşur (a+b). (41.-61.ölçüler arası) ve Mi Minör tonundadır. (a) periyodunun öncül cümlesinin ilk dört ölçüsü (A) bölmesinin (a) periyoduyla benzerlik gösterse de ardından gelen motifler ve (b) bölmesi daha bağımsızdır ((A) bölmesinin (b) periyodu gibi La Minöre geçmemiştir). Son altı ölçüdeki Codanın yapısı (63.-68.ölçüler arası), 21.ölçüdeki motifsel yapıya benzer bir şekilde bölümü bitirir.

IV. ALLEGRO					
A		**B**	**A_1**		**Coda**
(a)	(b)		(a_1)	(b)	
1.-8. ölçüler arası	9.-27. ölçüler arası	28.-40. ölçüler arası	41.-51. ölçüler arası	52.-61.ölçüler arası	63.-68.ölçüler arası
Mi Minör	Mi Minör-La Minör	Mi Minör	Mi Minör	Mi Minör	Mi Minör

Tablo 25: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması

3.1.6 Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Form Yapısı İncelendiğinde Barok Döneme Ait Öne Çıkan Form Elemanları Nelerdir?

Dört bölümlü Sonat formunda olan Altıncı Sonat'ın bölüm başlıkları ve tonal yapısı aşağıda belirtilmiştir:

I.	II.	III.	IV.
Largo	Allegro	Largo	Allegro
Sib Majör	Sib Majör	Sol Minör	Sib Majör

Tablo 26: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Bölüm Başlıkları ve Tonal Yapısı

I.Largo

Altıncı Viyolonsel Sonatının birinci bölümü *Largo* başlıkta, 3/4'lük ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. Birinci bölümün form yapısı birbirinden bağımsız temaların olduğu bir *prelüd* olarak yapılandırılabilir.

Bölümün giriş teması 1.-8.ölçüler arasındadır ve Sib Majör tonundadır. Ardından daha hareketli bir tema 9.ölçüde başlar. Do Minör tonundaki ve onaltılık süre değerindeki tema 17.ölçüye kadar devam eder. 18.ölçünün son vuruşunda 1.temanın ilk dört ölçüsü belirir. Devamında bağımsız yapılardan oluşan temalar gelir.

I. LARGO		
PRELÜD		
1. Tema	2. Tema	3.Tema
1.-8. ölçüler arası	9.-17. ölçüler arası	18.-33.ölçüler arası
Sib Majör	Do Minör	Sib Majör

Tablo 27: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünün Form Şeması

II. Allegro

Altıncı Viyolonsel Sonatının ikinci bölümü *Allegro* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. İkinci bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır. Bölümün ritmik ve karakteristik yapısı Süit dans parçalarından *Allemande*'ye benzemektedir.

Bölümün (A) bölmesi tek periyoddan oluşur. Periyod, 1.-4.ölçüler arası öncül (Sib Majör), 6.-12.ölçüler arası soncul (Fa Majör) cümlesinden oluşur.

(B) bölmesi gelişmiş tek periyoddan oluşur. Periyod, 13.-22.ölçüler arasında Fa Majör tonundadır. 15.ve 16.ölçülerde Re Minör tonu içindeki kromatik bas yürüyüşü dikkat çekicidir. 20.ölçüde Sol Minöre geçiş yapılır.

(A_1) bölmesi de tek periyoddan oluşur (23.-34.ölçüler arası) ve Sib Majör tonundadır.

II. ALLEGRO		
A	**B**	**A_1**
1.-12. ölçüler arası	13.-22. ölçüler arası	23.-34. ölçüler arası
Sib Majör	Fa Majör	Sib Majör

Tablo 28: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün Form Şeması

III.Largo

Altıncı Viyolonsel Sonatının üçüncü bölümü *Largo* başlıkta, 4/4'lük ölçü sayısında ve *Sol Minör* tonundadır. Birinci bölümün form yapısı, cümle yapılarındaki motiflerinin kopyalandığı farklı tonalitelere gidişlerin olduğu İki Bölmeli Şarkı Formundadır. Bölüm solo ve eşlik yapısıyla oldukça polifonik bir düzlemdedir.

(A)bölmesi 1.-8.ölçüler arasındadır ve Sol Minör tonundadır (Donanımda bir bemol belirtilmesine rağmen parça içinde *mib* gösterilmiş ve Sol Minör armonik yürüyüş vardır).

(B)bölmesi, (A) bölmesinin giriş temasının Do Minör tonunda sekvens haliyle başlar. 12.-14.ölçüler arası Re Minöre modülasyon yapar. Soncul cümlesinin giriş motifi (15.ölçü), (A) bölmesinin 4.ölçüsündeki motifin tekrarıyla oluşturularak başlar ve bölme Sol Minör tonunda son bulur.

Ardından daha hareketli bir tema 9.ölçüde başlar. Do Minör tonundaki ve onaltılık süre değerindeki tema 17.ölçüye kadar devam eder. 18.ölçünün son vuruşunda 1.temanın ilk dört ölçüsü belirir. Devamında bağımsız yapılardan oluşan temalar gelir.

III.LARGO	
A	**B**
1.-8. ölçüler arası	9.-20. ölçüler arası
Sol Minör	Do Minör-Re Minör-Sol Minör

Tablo 29: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünün Form Şeması

IV. Allegro

Altıncı Viyolonsel Sonatının dördüncü bölümü *Allegro* başlıkta, 3/8'lik ölçü sayısında ve *Sib Majör* tonundadır. Dördüncü bölümün form yapısı Üç Bölmeli Şarkı Formundadır. Bölümün ritmik ve karakteristik yapısı Süit dans parçalarından *Courante*'ye benzemektedir.

Bölümün (A) bölmesi iki periyoddan oluşur (a+b). (a) periyodu 1.-8.ölçüler arasındadır ve Sib Majör tonundadır. (b) periyodu daha gelişmiş bir görünümdedir ve Fa Majör tonundadır (9.-27.ölçüler arası).

(B) bölmesi, (A) bölmesine benzer karakterde tek periyoddan oluşur. Periyod, 28.-39.ölçüler arasını kapsar ve Re Minör tonundadır.

(A_1) bölmesi de (A) bölmesi gibi iki periyoddan oluşur (a_1+b). (a_1) periyodu, 41.-47.ölçüler arasında ve Sib Majör tonundadır. (b) periyodu, 48.-57.ölçüler arasındadır ve Fa Majör başlayıp Sib Majörde biter.

IV. ALLEGRO				
A		**B**	**A_1**	
(a)	(b)		(a_1)	(b)
1.-8. ölçüler arası	9.-27. ölçüler arası	28.-39. ölçüler arası	40.-47. ölçüler arası	48.-57.ölçüler arası
Sib Majör	Fa Majör	Re Minör	Sib Majör	Fa Majör-Sib Majör

Tablo 30: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünün Form Şeması

3.2 İkinci Alt Problem

Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, viyolonsel icra teknikleri bakımından hangi güçlükleri içermektedir ve bu güçlükler nasıl aşılabilir?

Bir müzik eserinin icra yönünden incelemesi yapılırken ve bu incelemeyle ortaya çıkan sonuçları uygularken bestecinin müzikalitesi, çalgının dönemsel yapısı ve eserin yazıldığı dönem dikkate alınması önemlidir. Çünkü müzik teorisi, organoloji ve bestecilik teknikleri vs. yüzyıllar süren süreçte devamlı olarak değişim ve evrim geçirir. Bunun doğal sonucudur ki bir Barok dönem eserini incelerken Romantik dönem ya da günümüz (20.-21.yüzyıl) müzikal özelliklerine göre değerlendirmek çok da doğru olmayacaktır. Barok dönemde de yaylı çalgılar için yazılan bir müziği doğru incelemek için, birbirinden farklı müzikal özelliklere sahip teknikler önemli yer kaplar. Ve bu müzikal özellikler sayesinde, barok müziğin de özgün yapısı ortaya çıkmış olur.

Barok dönemin önemli bestecisi Vivaldi'nin müziğinde viyolonselin önemini gösteren sonatlar, Barok dönem viyolonsel icra tekniklerini de gösterir. Vivaldi, 12. pozisyon, yeni arşe çeşitleri, çelloda başparmak kullanımı gibi yeni çalım teknikleri geliştirmiştir (Michels, 2005, s.327).

Bu anlamda Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın sağ ve sol el icra teknikleri bakımından iki kategoride incelenecektir.

"Yaylı çalgılarda sağ el ve sol el'in birbirinden çok farklı işlevleri vardır. Sağ elde (yayda) temel davranış yayın tele sürtülmesidir. Sol elde ise parmak düşürülüp kaldırılmasıdır. Sonuç olarak sağ el ses üretir, sol el ise sesleri belirler. Bu nedenle bu farklı iki işlemin ayrı ayrı ele alınması zorunluluktur" (Orhan, 2009:363).

3.2.1 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Sağ El Teknikleri Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Yaylı çalgılarda sağ elin işlevi, ses üretmektir. Yay teknikleri yayı kullanma becerilerinin biçimlendirilmesiyle oluşan ve farklı müziksel karakterleri, anlatımları veren tekniklerdir. Bu teknikler ifade edilmek istenen müziğin, doğru şekilde duyurulabilmesi açısından önemlidir.

Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın sağ el teknikleri bakımından incelendiğinde sekiz teknik ve icra şekli tespit edilmiştir. Bunlar; yay tekniği, detache, loure, legato, staccato, spiccato, vurgu(aksan), martele olarak belirlenmiştir. Burada belirtilen kavramlar teknik olduğu kadar icra şekli olarak da düşünülebilir.

3.2.1.1 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Yay Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Rönesas'tan Barok Dönem'e doğru gidildikçe çalgı müziği vokal müziği kadar önem kazanmaya başlamıştır. Bu gelişme çalgı tınılarının zenginleştirilmesine ve yeni çalgılar icat edilmesine sebep olmuştur. Rönesans müziğinin homojen tınısı, müzisyenlerin çalgı ailelerini gruplaştırarak müzik yapma eğilimi göstermelerini sağlamıştır (İlyasoğlu,1999:15).

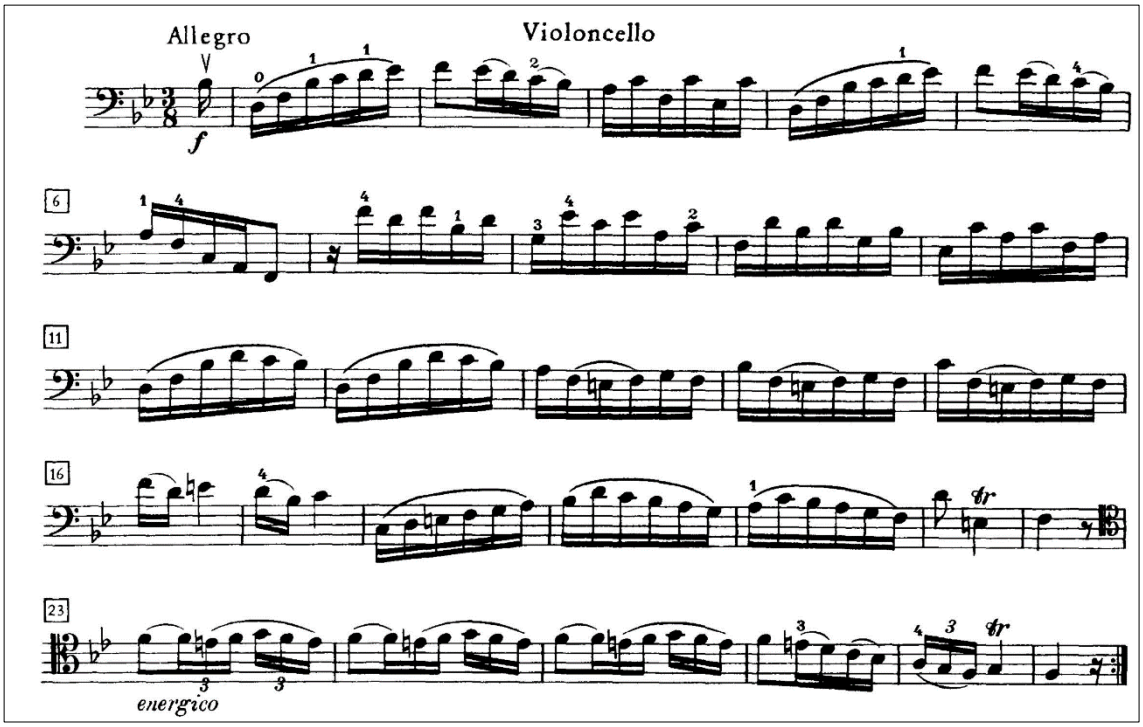
Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı incelendiğinde yay tekniğinin temel bir yer oluşturduğu görülür. Yay tekniğindeki hakimiyet, viyolonseldeki ses üretimini daha kaliteli hale getirir ayrıca birçok entonasyon problemini de ortadan kaldırır.

"Yaylı çalgılar için yazılmış eserlerin seslendirilmesinde, arşe (yay) kullanımı ile ilgili sorunların yanı sıra bir başka önemli konu da eserin müzikal ve ritmik yapısına uygun olarak duate koyma/parmak numarası saptamadır" (Çilden, 2001, s.373).

Viola da Gamba yay tutuş tekniğinden viyolonsele uyarlanan alttan yay tutuş tekniği, 17.yüzyıl sonunda viyolonselin kendi form ve adını alması ile İtalya'da G. Muffad tarafından tanımlanmış ve standart bir hale gelmiştir (Araboğlu, 2011, s.43) Doğal olaraktır ki, Vivaldi'nin 6 viyolonsel sonatının icrasında yayın tutuşu da Barok döneme uygun bir yay tekniği ile gerçekleşmelidir. Literatürde, Barok dönem ile takip eden dönemler arasında yay tekniği konusunda büyük farklılıklar olduğu geçmektedir.

Barok sanatçıları yayı iki temel şekilde tutmuştur. Bir tanesi modern yay tutuşuna yakın, diğeri ise daha farklı olmuştur. Barok dönemde yay, başparmağı ahşabın altına yerleştirerek değil, kılın altına yerleştirerek tutulmuştur. Değişik sertlikte ve ağırlıkta tasarlanmış olan modern yay prensipte barok yaya benzer, fakat şekil farklılıkları vardır. Bir ucundan diğer bir ucuna kıl geçirilen yay uygun esneklikte ve ahşap bir baston görünümündedir (Mertkan, 2006, s.11).
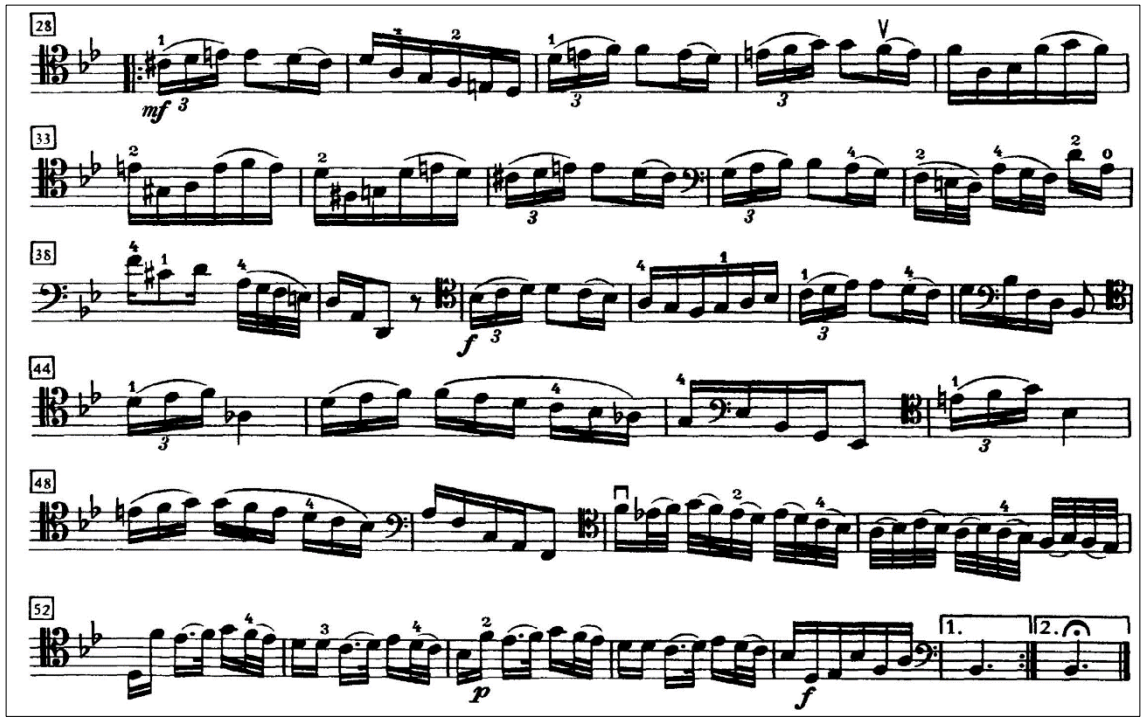
Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün 1.-28.ölçüler arasındaki pasaj, Barok yay tekniğini gösteren önemli pasajlardan biridir. Yayın tutuşunda elin rahatlığı bu ve buna benzer pasajların hızlı ve rahat icrası açısından önemlidir. Başparmağın yayın tutuşundaki önemi kadar diğer parmakların hafifçe kıvrılarak parmakların etli kısımlarının yaya temas edecek şekilde dengeli olması da sağlanmalıdır.



Şekil 1: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-28.ölçüler arası)

Yaylı çalgılarda arşe kullanım tekniğinin uygulama şekli elde edilen sesin niteliğine ve niceliğine önemli ölçüde etki eder. Hız, uzunluk, arşenin baskısı, arşenin kullanılan bölümü ve köprüye olan uzaklık seslendirme sırasında birbirleriyle etkileşim içindedirler ve koordineli bir biçimde kullanılmalıdırlar. Bu sağlandığı ölçüde doğal, tatmin edici ve iyi bir ton elde edilebilir (Delikara, 2010, s.41).

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü bölümünün 28.-57.ölçüler arasının icrası yay tekniği açısından önemlidir. Bu ve buna benzer pasajlarda, sağ elin yayı tutuş pozisyonundaki kol ağırlığının yayın üzerinde olması önemlidir. Çünkü kolun ağırlığı omuza, parmaklara yansıdığında omuz sürekli kalkabilir, kol- parmaklar sertleşebilir. Böylece esnek bir kabiliyete sahip sağ elin yayın üzerindeki hareketleri kısıtlanır.



Şekil 2: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünden (28.-57.ölçüler arası)

3.2.1.2 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Detache (Detaşe) Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

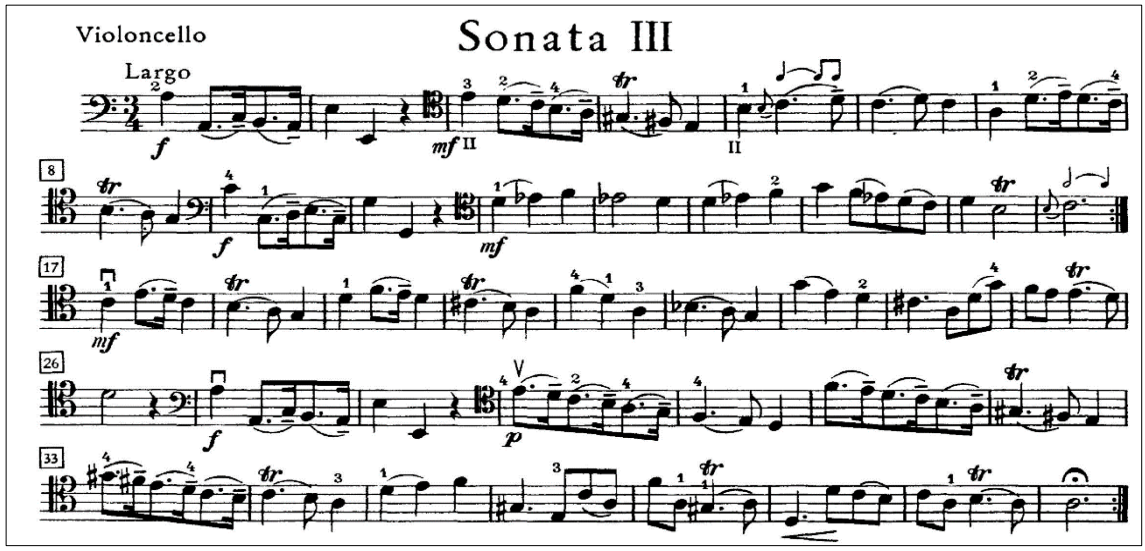
"Detaşe sağ elin her türlü yay tekniklerinin temelini oluşturan, önemli bir yay (arşe) hareketidir. Detaşe çalma tekniği, notaları birbirinden ayırarak her notanın ayrı yay hareketiyle çalınmasıdır. Yayın basıncı ve hızı değiştirilmeden yayın yönünün değiştirilmesi sağlanır ve çalınan sesler arasında kesinti/boşluk oluşturulmaz. Detaşe, çoğunlukla yayın alt ve üst yarısında uygulanmakla birlikte orta *ökçe- uç ve bütününde herhangi bir tartımla çalınabilir. Detaşe'de iyi bir ton elde etmek ve seslerin aynı nitelikte çalınmasını devam ettirmek için yay kılları tele tam yapışmalı, yay eşit basınç ve eşit hızda eşiğe paralel hareket etmeli ve her nota süresi kadar çalınmalıdır. Detaşe, notaların üzerine konulan çizgiyle* ***(_)*** *gösterilir".*[6]

[6] MEB Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Viyolonsel Kitabı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2013, s.28.

Fransızca kökenli *"detache"*, birbirini takip eden notaların her birinin farklı yay hareketiyle (çekerek ve iterek) çalınmasına denmektedir (Mertkan, 2006, s.15). Detache, yayın her tarafında uygulanır (alt yarı, orta, üst yarı, bütün yay gibi). Detache uygulanırken, sesler arasında kopukluk, boşluk yaratmadan, aynı dozda- gürlükte ses elde edilmesi hedeflenir. Bu şekilde çalmada ses diğer sese (notaya) kadar taşınır. Detache, müzikal cümlenin farklı seslerini iyi ayırmak amacıyla, çekilen arşe hareketinde ve itilen arşe hareketinde tek bir nota çalmaya dayanmaktadır. Arşe hareketinin yön değişimleri sırasında (çekme-itme) ses sürekliliğinin sürdürülmesi zorunludur (Öztopalan ve İşgörür, 2010: 61).

Barok arşesinin yapısal özellikleri ve tutuş tarzı doğal olarak legato olmayan türde bir arşe vuruşu meydana getirir. Günümüzde yapılan barok detaşesinin uygun tanımı; ardışık yay hareketlerinin legato tarzında birleştirilmesidir. Detaşe kullanımında yay tellerden tamamen ayrılmamalıdır. Ayırma sırasında yay, telden kendi esnekliğinde ve doğal elastikiyetiyle ayrılmalıdır. Barok detaşe' de sesin ton olarak ayrılması amaçlanmaz, mümkün olduğu kadar yumuşak bir ayrım olması gereklidir. (Mertkan'dan Aktaran Delikara, 2010, s. 43).

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın birinci bölümü, genel olarak detache icra gerektiren bir bölümdür. Kesit kesit incelendiğinde ilk iki ölçüdeki motifteki sesler arasında kopukluk ve boşluk olmamalıdır. Kaldı ki bölüm içinde bu motif sekvens yaparak aynı ritm kalıbında gelmektedir. Yayın üst ve orta bölümünün kullanımı duyumu icra problemlerini ortadan kaldırır. Detache tekniğinin tam duyumu için kullanımında yay tellerden tamamen ayrılmamalıdır.

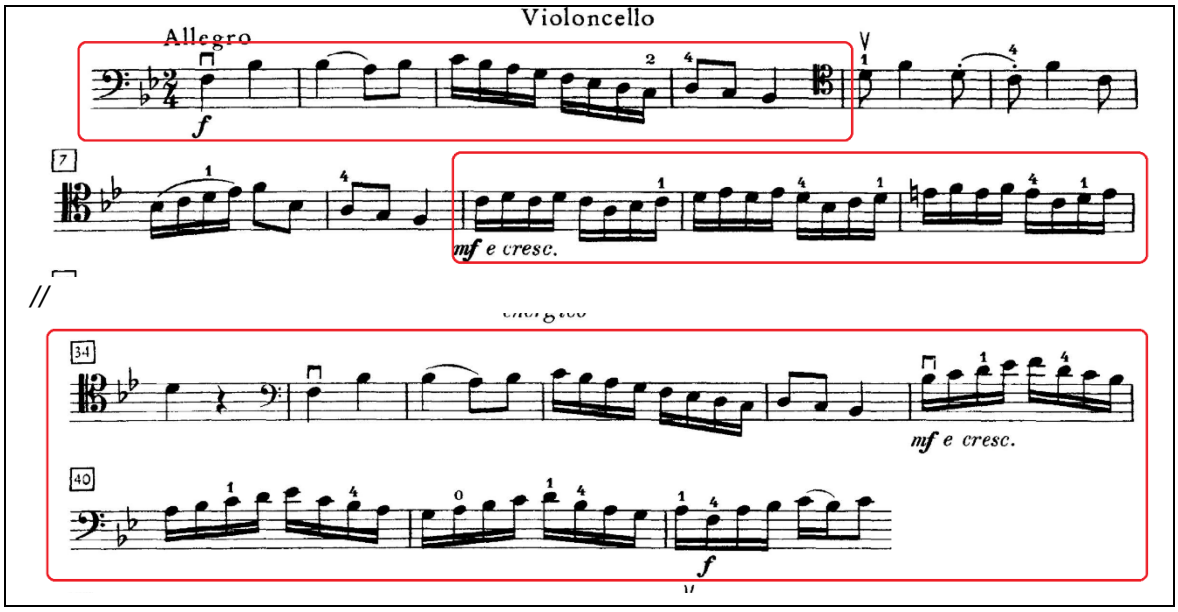


Şekil 3: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümü (1.-40.ölçüler arası)

Detache tekniğini hızlı pasajlarda duyurmak ağır pasajları duyurmaktan daha zor olabilir. Öncelikle şunu bilmekte fayda vardır ki detache Barok müziğinin karakterini yansıtan en uygun tekniklerdendir. *"Allegro"* gibi hızlı tempolarda belirli bir keskinlik ve canlılık olması için yayın hareketi de daha hızlı olmak zorunda olsa da barok yay kullanımı günümüzdekinden daha doğal bir hareket oluşturur ve hakimiyeti daha kolaylaştırır.

"Barok dönemde tempo işaretleri hızı ve ruh halini belirtiyor aynı zamanda hareketlerin karakterlerini de işaret ediyordu. Örneğin "Allegro" Barok müziğinde neşeli ama ille de hızlı olmamayı işaret eder, Largo görkemli şarkı söyleyici tarzı işaret eder bu da her zaman yavaş değildir. Barok dönemde tempoya Müziğin ezgisel ve tartımsal yapısına göre karar verilmelidir. Barok dönemde müziğin seyri sırasında tempo işaretlerinin değişimi büyük titizlik ve hassasiyetle yapılmalıdır" (Delikara, 2010, s. 202).

Aşağıda belirtilen pasajların Allegro tempodaki detache icrası Barok müzik karakterinin yansıtılmasına uygun düşer. Sesin ton olarak ayrılması yerine mümkün olduğunca yumuşak bir ayrım düşünülmelidir.



Şekil 4: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümü (1.-4.ölçüler, 9.-11.ölçüler ve 34.-42.ölçüler arası)
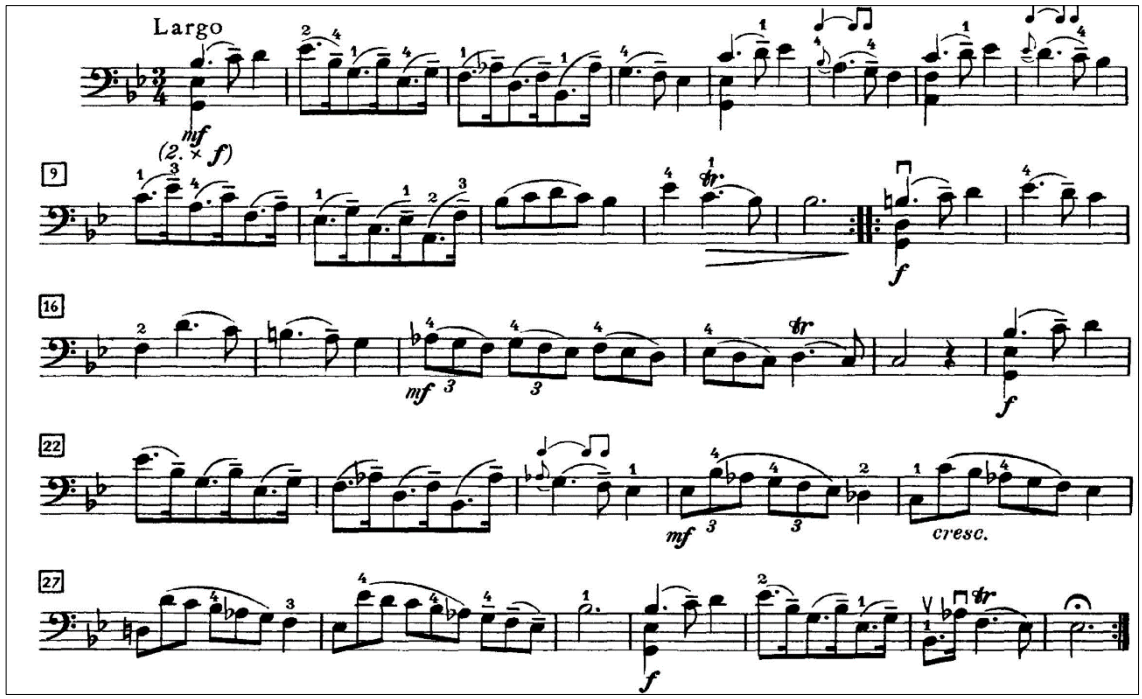
Legato (notaları birbirine bağlı seslendirmek) ve *staccato* arasında bir yerlerde olan *detache* kısaca yumuşak bir *portato*'ya (seslerin ayrı ve belirgin duyulması) benzer. Bu durumda ayrım fark edilmez, fakat bir şekilde durup diğer notaya geçilirken vibrasyonun devamlılığı gereklidir. Yayı tellerin üstünden ayırmadan dengelemek ve bastırmakla oluşan bu etki, oldukça tehlikesiz olacaktır. Genel olarak yayın üst ve orta bölümü düz yumuşaklığı verecektir. Bu sınırlı sıçrama her bir vuruşun sonunda duyulmalıdır (Mertkan, 2006, s.16).

3.2.1.3 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Loure Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Bu teknik, detaşe-porte yay tekniğinin aynı yay hareketinde uygulanmasıdır. Bir anlamda bağlı portato da denilebilir. Sesler arasında boşluk bırakılması esastır. Böylelikle müzik cümlelerinin bölümlenmesi ya da hecelenmesi sağlanmış olur. Modern Loure tekniğinde sağ kol-bileğin fiziksel durumu ve kullanışlılığı göz önüne

alınarak genellikle iterek yapılan yay hareketiyle uygulanması tercih edilmektedir. (Ulucan,2005:25)

Aşağıdaki pasaj tam bir *loure* örneğidir. Pasajın icrasında yayın gereken ayırma süresince durdurulmasına dikkat edilmelidir. Sesler arasında ayrım yapılsa da özellikle ardıl gelen ikinci sesler de bu ayrım hissettirilebilir.



Şekil 5: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümü (1.-33.ölçüler arası)
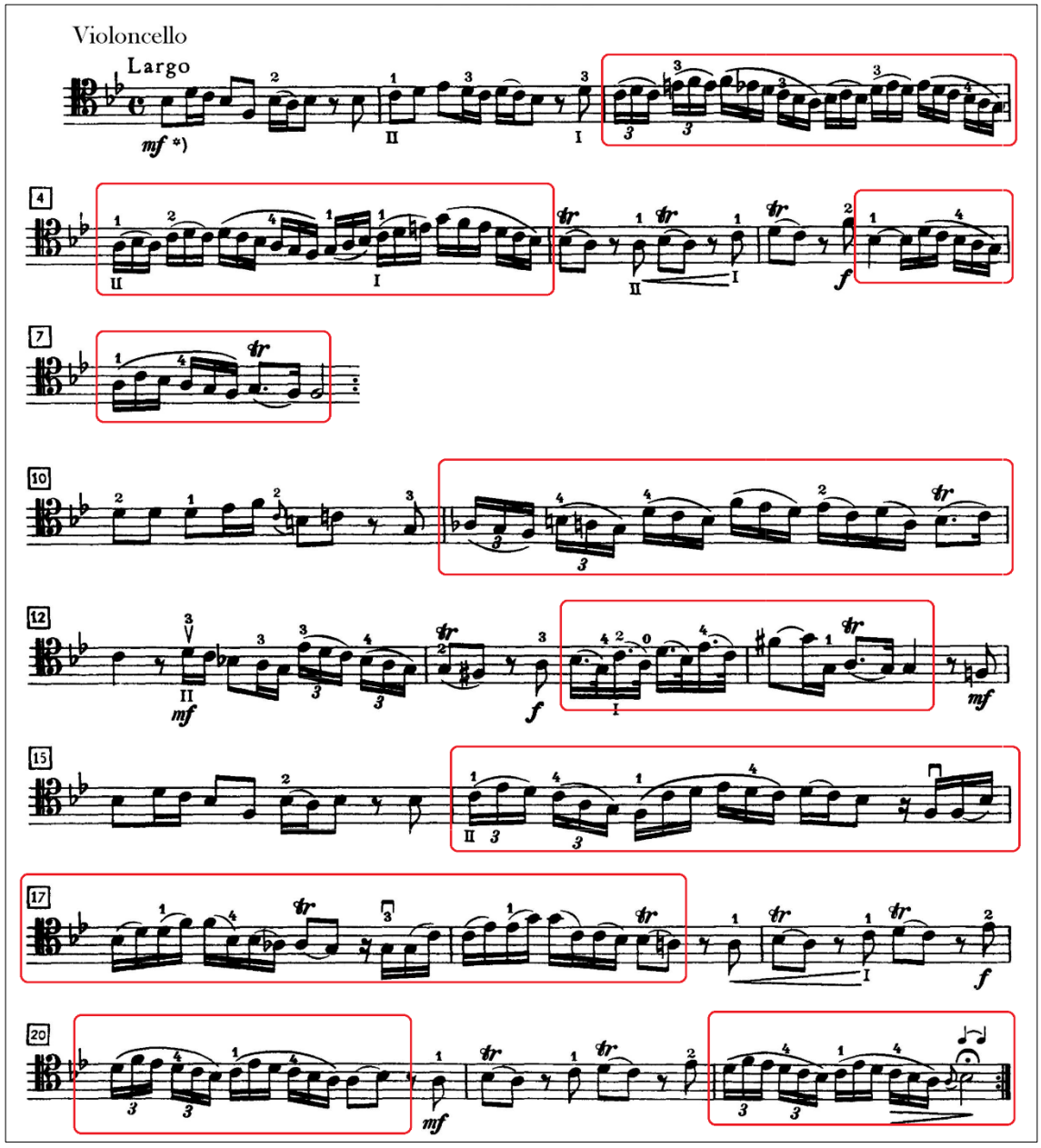
3.2.1.4 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Legato Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Legato yay tekniği, bir yayda birkaç sesin kesintisiz olarak aynı yönde çalınması ile gerçekleştirilir. Bu davranışta dikkat edilmesi gereken, her nota biriminin aynı kalitede çalınması ve nota birimlerinin değerlerini, kullanılacak yay alanına dengeli bir

şekilde dağıtmakla gerçekleştirilebilir. . Legato, notaların üzerine konulan bağ işaretiyle gösterilir (Kapçak ve Çilden, 2012:275).

"Bütün müzik stili dönemlerinde en temel yay tekniği olmuştur. Süreklilik sağlamak ve akıcı bir melodik yapı oluşturmak için en gerekli unsurdur. Barok legatosu, sağ kolun, parmakların ve bileğin esnekliği ile gerçekleştirilebilir. Barok legato yay tekniğinde hedef, yay yönlerini değiştirirken duyulabilir bir ayrım oluşturmadan devamlı bir hat ortaya çıkarmaktır" (Chiao'dan Aktaran Delikara, 2010, s.42).
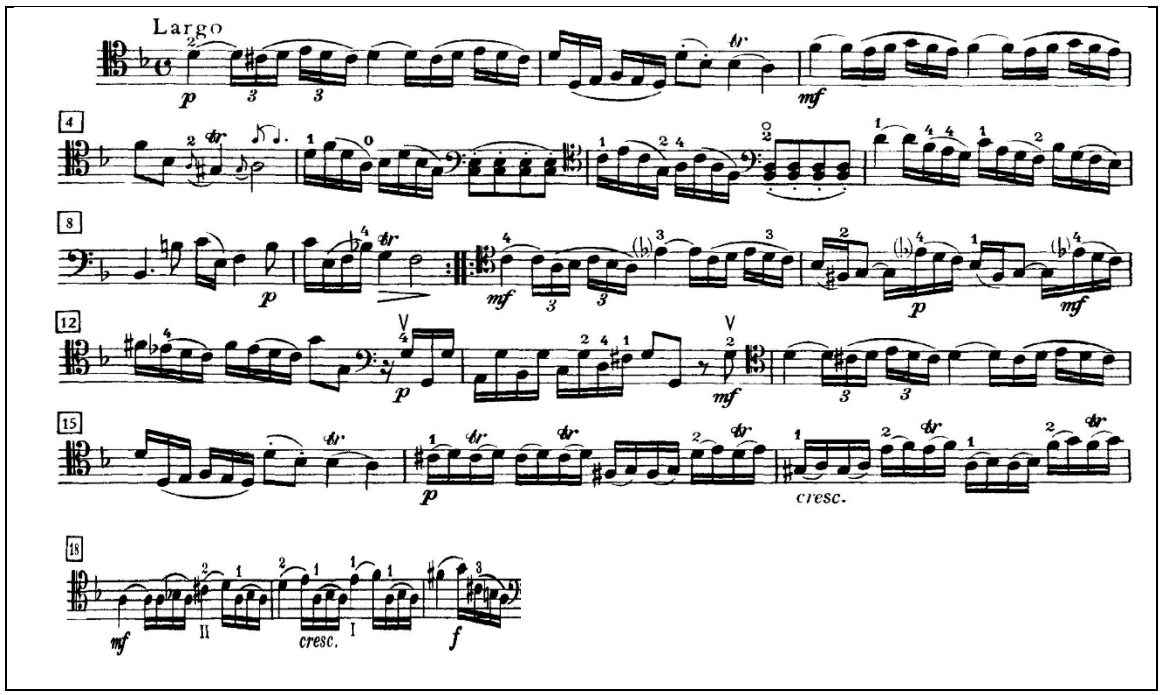
Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın birinci bölümünün genel olarak legato icrası belirtilmiştir. Belirtilen kesitlerde, seslerin aynı nitelikte çalınmaları, aynı yöndeki notaların sürelerine uygun yay bölümlenmeleri yapılmalıdır. Yay, eşiğe paralel olarak sürdürüldüğünde yay ve tel değişimi belli olmadan, sesler kesintisiz ve pürüzsüz bir şekilde birbirlerine eklenmelidir. Sağ kolun rahat ve yumuşak olması bölümün legato icrası için önemlidir.



Şekil 6: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümü
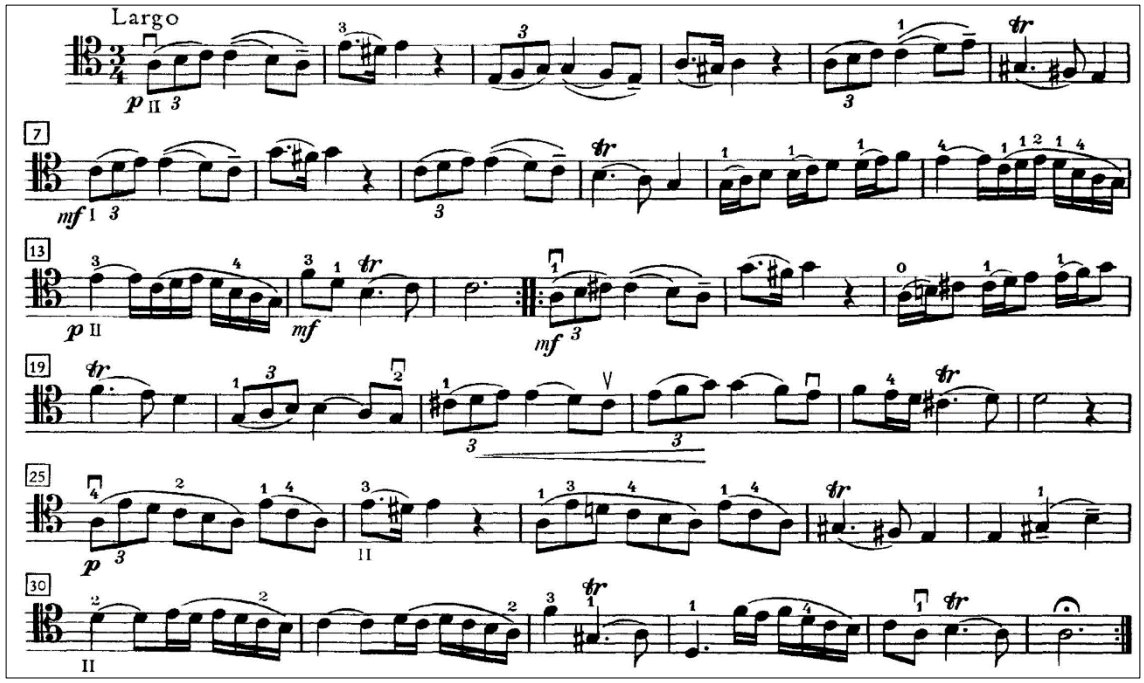
Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümü Largo temposundadır ve genel olarak legato icrayı gerektirir. Legato da detache'den sonra en temel icra tekniklerinden biridir. Legato, bir yayda birkaç sesin kesintisiz olarak aynı yönde çalınması olarak tanımlansa da ayrıca müzikte cümlelemeyi (fraz) de belirler. Bu pasajda da legato icra cümleleri birbirinden ayırmak için kullanılmıştır.

Barok müzikal ifadesinin en iyi örneklerinden olan bu pasajda nüans korunmalı ve müziğin ilerleyişi durdurulmalıdır. Cümle geçişlerindeki hızlı kesitlerde küçük detache'ler legato icranın önüne geçmemelidir.



Şekil 7: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünden (1.-20.ölçüler arası)

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın üçüncü bölümü ***p*** ve ***mf*** nüanslarının zıtlığı içinde geçmektedir. Bu zıtlık içinde legato, icracıyı zorlayabilir. Bu zorlamanın önüne geçmek için öncelikle ***mf*** nüansta pasaj çalışılmalı daha sonra ***p*** nüansına düşülmelidir. Özellikle ***p*** nüansında oluşabilecek entonasyon problemlerine ve legato icradaki kopukluklara dikkat edilmelidir. Barok legatosunda dikkat edilecek unsur olan, sağ kolun, parmakların ve bileğin esnekliğine özen gösterilmelidir.



Şekil 8: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümü
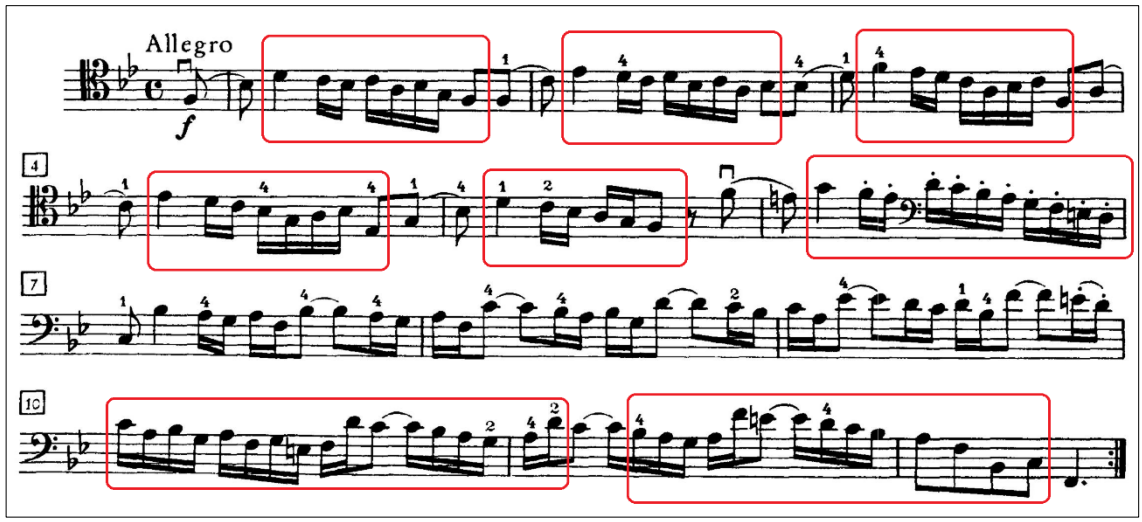
3.2.1.5 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Staccato Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Birbirini izleyen iki ya da daha çok ısırtmalı hareketin aynı yay içinde durmaksızın ve baskının her notada devam ettirilerek çalınmasıdır. Aslında anlatımsız, duygusuz bir hareket olup, virtüözce bir gösteriş yapma hareketidir. Yayın kıllarının tellere düz olarak değdiği bir durumda sağ el ile tellere yapılan baskı ve gerilimle gerçekleştirilir (Çuhadar, 2009:126).

Staccato'da yay tellerden ayrılmaz. Birçok farklı staccato tekniği vardır, arşenin baskısı, seslerin uzunlukları ve arşenin tellere uyguladığı hıza göre değişiklik gösterir. Bu değişik staccato vuruşları değişik Barok dans hareketlerine göre seçilir. Keskin ve vurgulu bir staccato karakteri sağlanmasında ya da üç sesli akorların ***f*** nüansta seslendirilmesinde yayın alt bölümleri daha uygun olurken, bağlı staccatolar'da ve akıcı bir melodik çizginin korunmasında yayın orta, üst veya orta – üst kısmı tercih

edilmelidir. Staccato yay tekniğinde yaydaki denge noktasından uzaklaşmamak için genellikle yayın alt yarısı (özel nüanslar olmadıkça) tercih edilmez (Chiao'dan Aktaran Delikara, 2010, s.44).

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümü Allegro temposundadır ve onaltılık süre değerlerinin hızlı çalınması için staccato artikülasyon kullanımı icrayı kolaylaştırır. Özellikle 1.-12.ölçüler arası staccato'nun kullanımına elverişlidir. Pasajdaki staccato'nun icrası için, yayın teller üzerinde bilek ve ön kol hareketi ile sürtülmesi sonucu, her nota sırasında sağ el parmaklarıyla tahtaya küçük bir basınç uygulanmasıyla notalar arasında anlık duraksamalar oluşturulmalıdır. Böylece yaydaki denge noktasından uzaklaşılmaz ve hareket daha kolaylaşır.
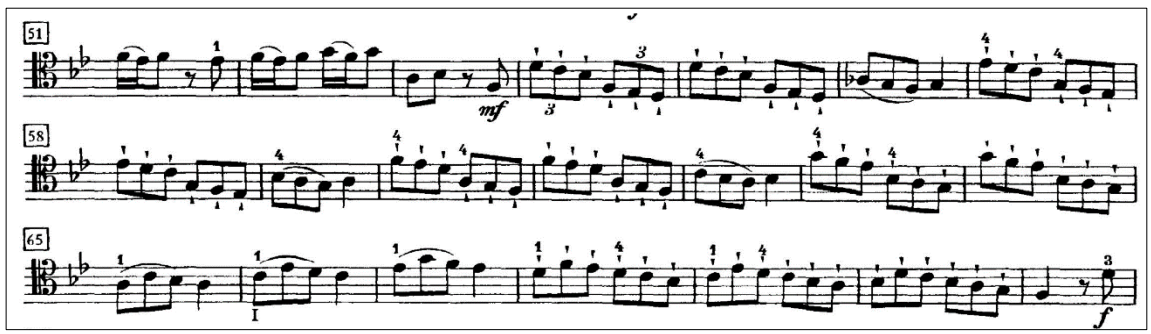


Şekil 9: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-12.ölçüler arası)

"Çekerek staccato icrasında bir takım teknik zorluklar vardır. Bu uygulamayı yapacak olan icracının yayını en üst seviyede kullanması gereklidir. İcracı bu tekniği "Çekerek staccatoyu" çalışırken orta –uç arası bölgelerde uygulamaya başlanmasını tavsiye ederim" (Auer'den Aktaran, Mertkan, 2006, s. 16).

3.2.1.6 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Spiccato Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?
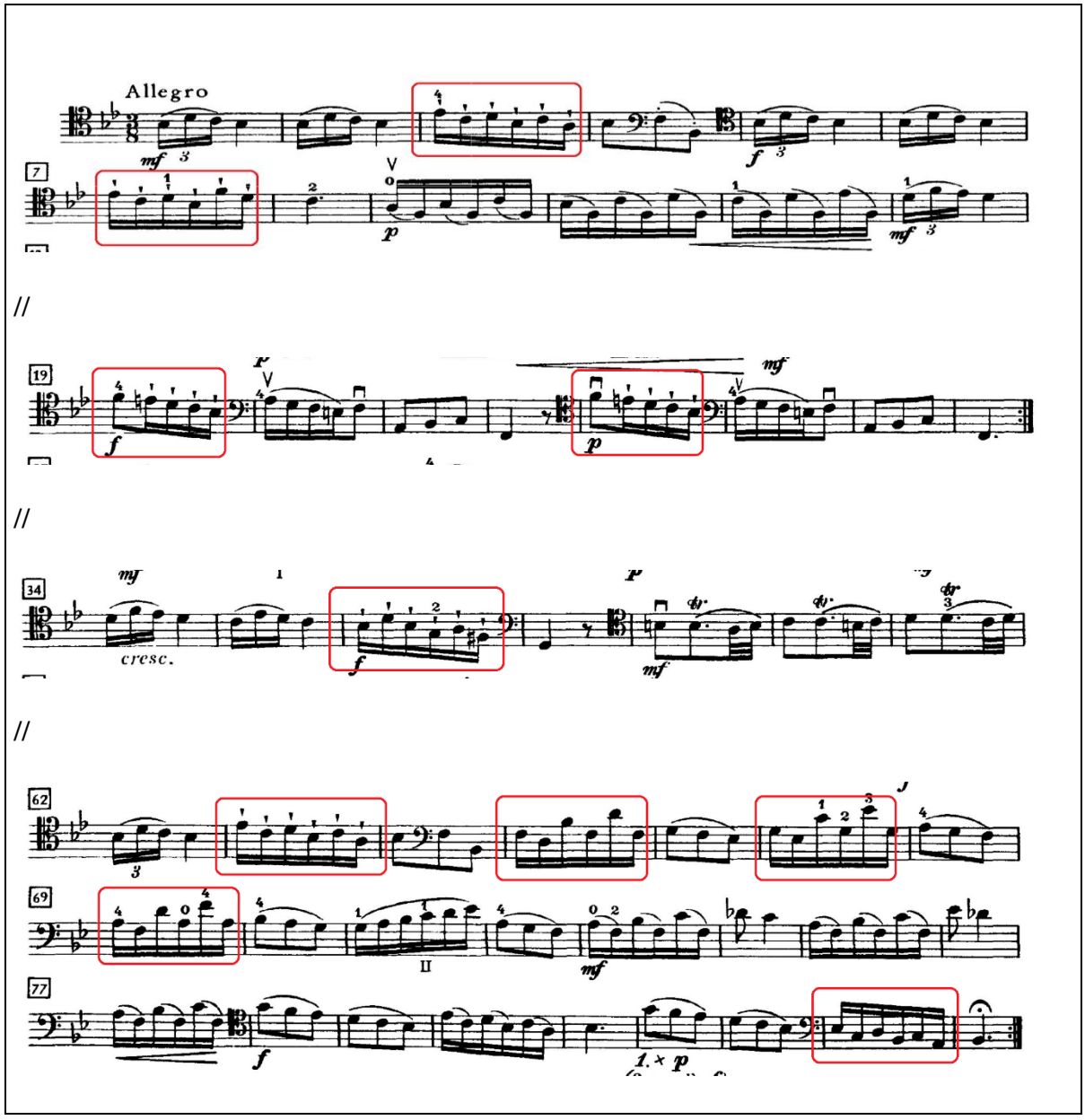
Spiccato tekniği, yayın tele vuruşu kol yardımı ile yapılan çizgi ya da nokta ile birleştirilme hareketidir. Bu hareketlerin sonucunda, tellerde yapılan çizginin uzunluğu veya kısalığına göre, daha kesik, sivri ya da daha geniş, yumuşak bir ses tonu oluşmaktadır (Araboğlu, 2011:69).

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün 51.-70.ölçüler arası Allegro tempoya uygun olarak spiccato çalınması uygun olacaktır. 54.ölçüden itibaren üçleme tartımlı pasajda her bir notanın yayın ayrı ayrı sıçratılarak çekilmesiyle duyurulması gerekmektedir. Bu pasajdaki spiccato çalış, barok müziğe uygun olarak telden çıkarılan zorlu ve değerli bir teknik olarak düşünülebilir.



Şekil 10: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (54.-70.ölçüler arası)

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın dördüncü bölümünden 3.-7.-19.-23.-36.-63.-65.-67.-69.-84ölçüler spiccato icrayı gerektiren motiflerdir. Bu motiflerin icrası kısa zamanda sıçramayla yapılan yayın doğal esnekliği kullanılarak yapılabilir. Bu pasajdaki spiccato kullanımı *p- mf- f* nüanslarında kullanıma uygun olarak yapılmaktadır. Bu pasajdaki spiccato icrasının kusursuz duyumu için yayın orta üst ya da orta kısmı kullanılmalıdır.
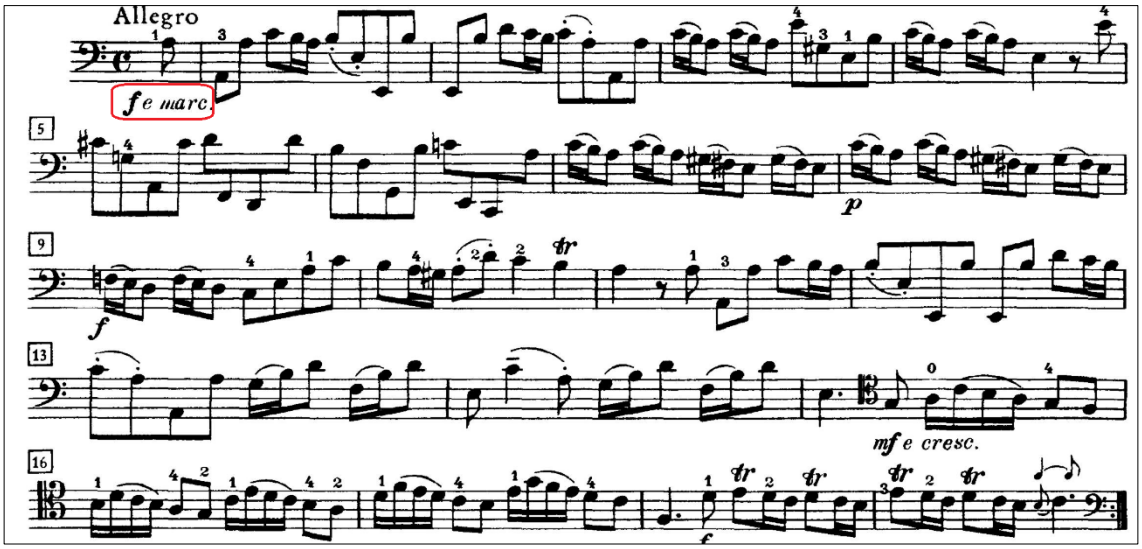


Şekil 11: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Dördüncü Bölümünden (3.-7.-19.-23.-36.-63.-65.-67.-69.-84ölçüler)

3.2.1.7 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Vurgu (Aksan) Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Marcato, belirtili, keskin çalış anlamındadır. Martele yay şekline benzer bir şekilde uygulanır. Sesler keskin ve araları açıktır. Bütün notalarda hafif bir aksan vardır.

Yayın herhangi bir yerinde ve çeşitli uzunluklarda çalınabilir. Çalınan kısmı daha göze çarpıcı şekilde vurgulayarak vermek için kullanılır (Öztürk, 2007:70).

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümü ***f*** nüansında ve ***e marc.*** dinamiğiyle başlamaktadır. Esasında besteci bu kısaltmayı kullanarak bölümün daha belirgin çalınmasını istemiş aynı zamanda herhangi bir simgeye bağlı kalmadan icracıyı *marcato* icra için aksan kullanmasına olanak tanımıştır. Özellikle eksik ölçü ile başlayan cümlelerin giriş notaları ve ölçünün en tiz notasında vurgu yapılmasının ***e marc.*** dinamiğine uygun olacağı düşünülmektedir. Aksanlı notalar icra edilirken, yayı tutan eldeki işaret parmağıyla basınç uygulanmalı, sertçe uygulanan vurgudan sonra sağ el serbest bırakılmalıdır.



Şekil 12: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Üçüncü Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-19. ölçüler arası)

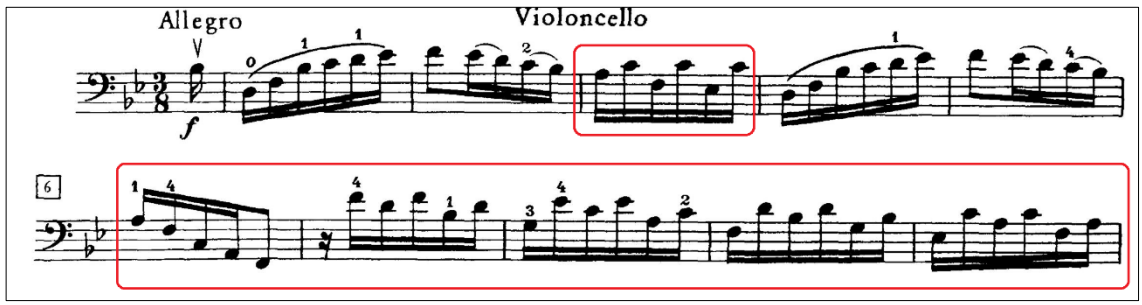
İfadedeki önem cümlenin üst kısmında ki notanın uzatılmasıyla vurgulanabilir. Barok dönemde ölçülerin kendine özgü bir biçimi vardır. Müzisyenden gelen yorum bu olguyu pek fazla etkilemez. Barok müzikteki vurgulamanın esas olarak ölçüdeki yapılanmayı takip etmesi ve ölçülerdeki vurgulama yapılanmalarının diğer ölçülerle benzerlik oluşturması bakımından Rönesans müziği ile karşılaştırıldığında vurgulamaların daha fazla olduğu görülür. Dönemin kuralı olarak bu tür vurgulamalar

abartıdan uzak, dinamik ya da heyecan duygusu yaratmalıdır. Bunu iyi bir müzisyen doğal olarak yerine getirebilir (Mertkan, 2006, s.25).

3.2.1.8 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Martele Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

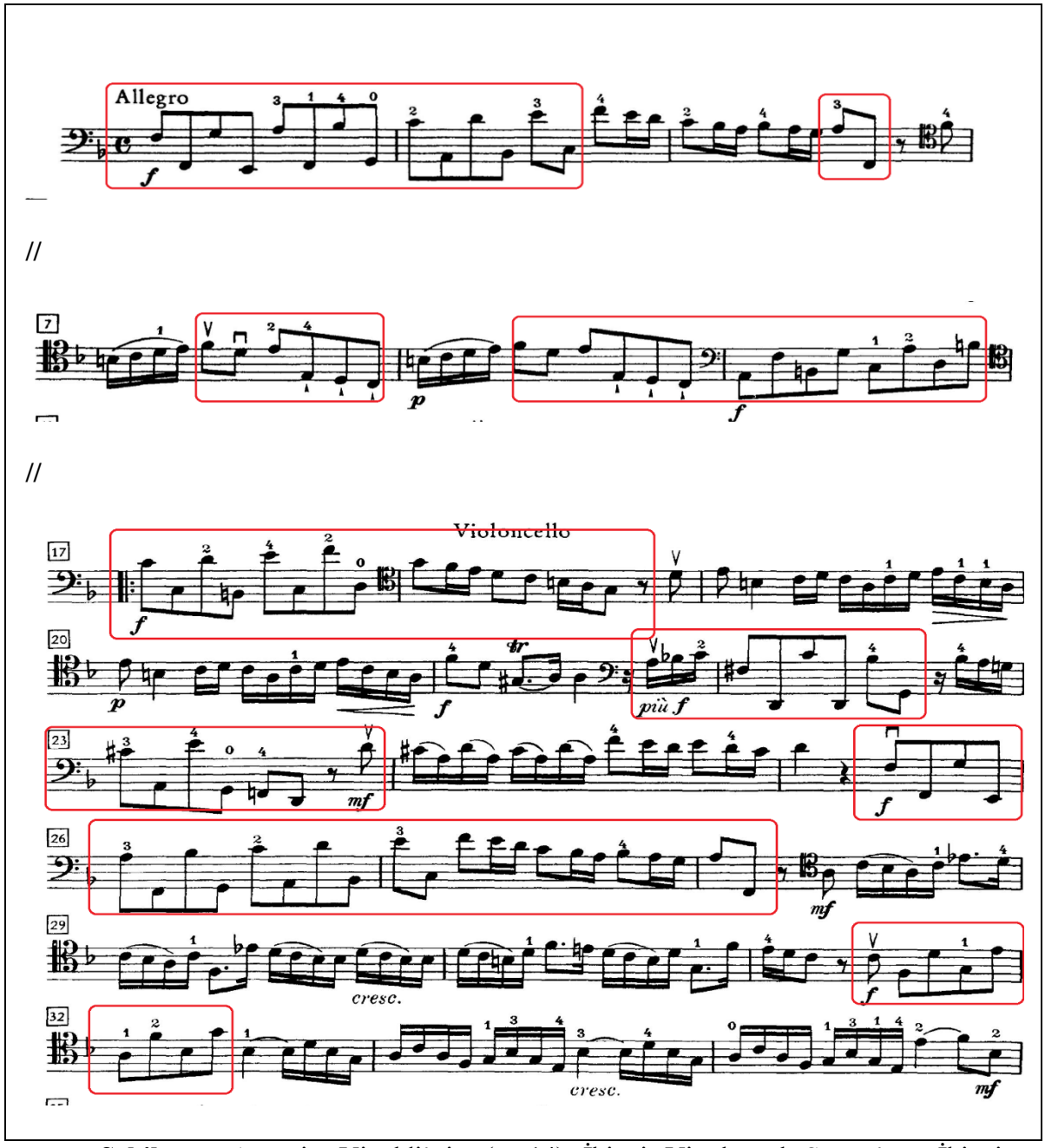
Kararlı çalınışı ifade eden bu teknik *"çekiçleme"* olarak da nitelendirilir. Martelle yay şekli genellikle orta tempoda kullanılır. Keskin, aksanlı bir yay şeklidir. Her notanın başında aksan vardır ve aksan basınç gerektirir. Martelle' de yay, harekete başlamadan önce telin içine girmelidir. Bu teli sıkıştırma, aksan oluşturma için yapılan basınçtır. Yayı değiştirmeden önce basınç azaltılmalıdır. Aksi takdirde sesin kalitesi bozulur. Martelle'de el ve parmaklar kolla uyum içerisinde esnek ve aktif olmalıdır. Martelle, notalar arasında uzun aralıklarla çalışılmalıdır. Kısa bir çekişle başlamalı ve bu yayın çeyrek uzunluğunu geçmemelidir. Martele tel değişimleriyle birleşince yay her çekişin sonunda durdurulur, es varmış gibi düşünülür (Biricik, 1998:29).

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünün teması 1.-10.ölçüler arasındadır ve teknik anlamda zor bir pasajdır. Bu zorlu pasajın icrası legatoyla birlikte kolaylaştırıcı bir teknik kullanılmasını gerektirir. Pasajın geniş aralıklardan oluşması ve temponun hızlı oluşu detache yerine martele kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Aksi takdirde sol elle basılan duateleri destekleyecek yay hareketi oluşturulamaz. Yayın üst yarısının kullanımı icrayı kolaylaştıracaktır. Bu icra esnasında yayın tutuşu ve direnci orta ve kökte belirlenmelidir.



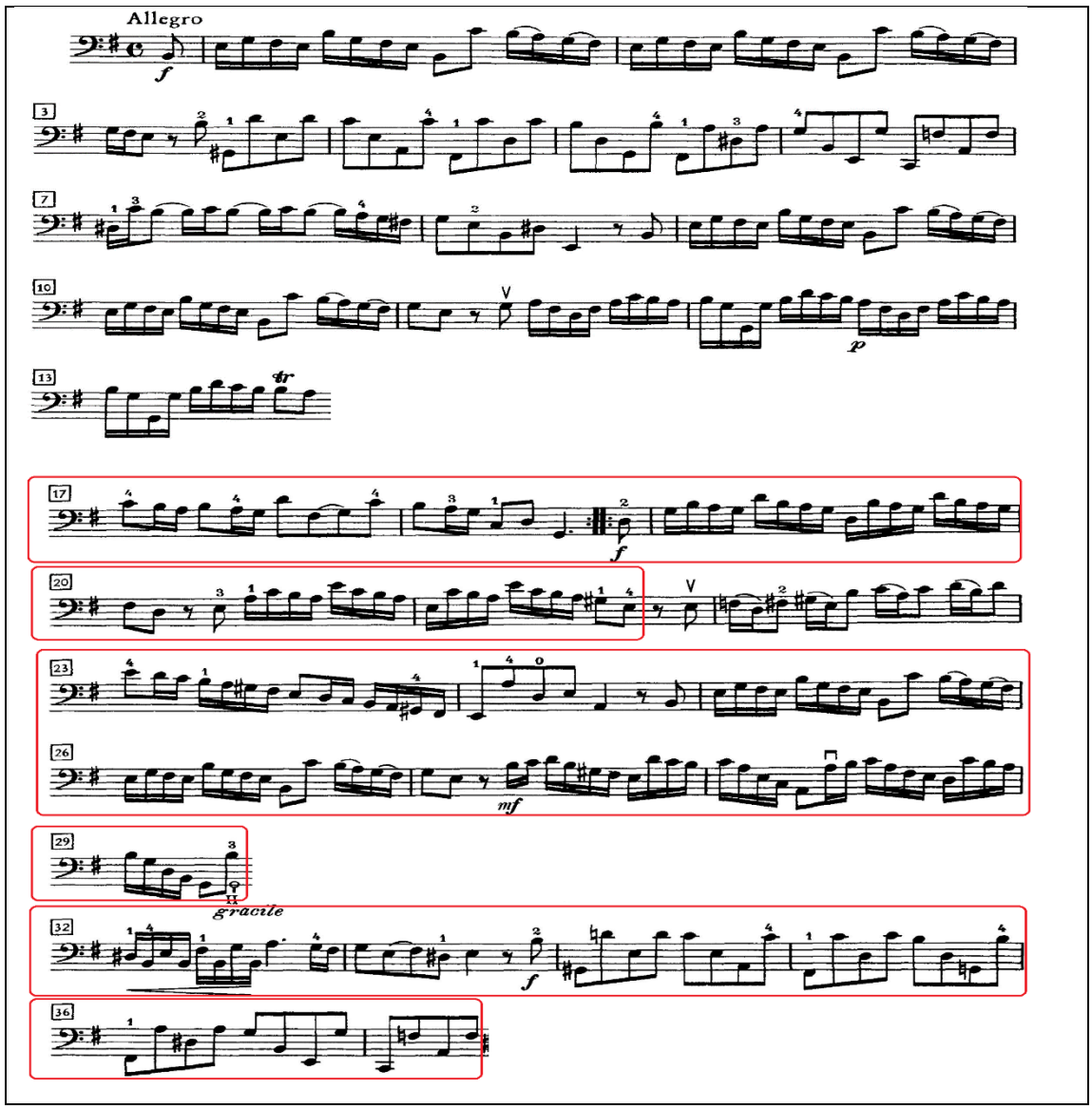
Şekil 13: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-10.ölçüler arası)

Antonio Vivaldi'nin (op.14) İkinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden 1.-2.-3.-7.-8.-9.-17.-18.-22.-23.-25.-26.-27.-28.-31.-32.ölçüleri kararlı bir çalış için martele tekniği gerektirmektedir. Pasajın icrasında her notaya tek yay hareketi kullanılmalı ve detache'den farklı olarak notalar arasında yayın durdurulmasıyla belirgin boşluklar oluşturulmalıdır. İcra esnasında yayın teması kesilmemeli, yayın tutuş şekli değiştirilmemeli ve seslerin kesinliğine dikkat edilmelidir.



Şekil 14: Antonio Vivaldi'nin (op.14) İkinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-2.-3.-7.-8.-9.-17.-18.-22.-23.-25.-26.-27.-28.-31.-32.ölçüler)

Antonio Vivaldi'nin (op.14) Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünde 1.-13.ölçüler arası, 17.-21.ölçüler arası, 23.-29.ölçüler arası, 32.-37.ölçüler arası oldukça seri ve hızlı bir pasaj olarak göze çarpmaktadır. martele tekniği kullanılarak icra edilmelidir. Pasajın icrasında martele tekniği uygulanırken yayın tutuş şekli asla değişmemeli ve entonasyonu bozacak hareketlerden kaçınılmalıdır. Martele tekniğinin esnekliği olmadığı düşünüldüğünde yayın orta bölümünün kullanımı gerekmektedir. Her ne kadar Barok icra için ağır bir teknik olsa da modern yay ile icrada bu çeşit pasajlar için tamamen kolaylık sağlar.



Şekil 15: Antonio Vivaldi'nin (op.14) Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünden (1.-13.ölçüler arası, 17.-21.ölçüler arası, 23.-29.ölçüler arası, 32.-37.ölçüler arası)

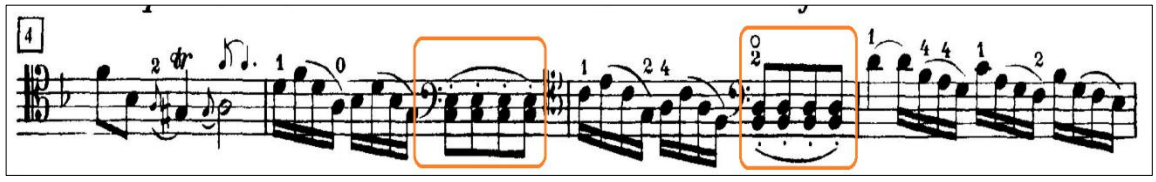
3.2.2 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Sol El Teknikleri Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın sol el teknikleri bakımından incelendiğinde beş teknik ve icra şekli tespit edilmiştir. Bunlar; çift sesler, akor, vibrato, süslemeler ve parmak yerleşimi (parmakların konumlandırılması-duate) olarak belirlenmiştir. Burada belirtilen kavramlar teknik olduğu kadar icra şekli olarak da düşünülebilir.

3.2.2.1 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Çift Sesler Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Çift sesler, 16. Yüzyılın sonlarında İtalya'da ilk olarak kemanda kullanılmaya başlanmıştır. Yaylı çalgılar tekniğine de önemli katkıda bulunan çift seslere, Barok dönemde de yer verilmiştir. Entonasyon ve yay baskısı çift ses uygulamasında önemlidir. Çalınan iki sesin, aralığın özelliğine kaynaşması gerekmektedir. Bu kaynaşma, parmakların düştüğü teldeki sesler yoluyla ve aralıkların doğru basılmasıyla sağlanmalıdır (Fayez,2001:65).

Antonio Vivaldi'nin Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünde çift seslerin icrasında aynı anda eşit ve kesintisiz ses üretimine dikkat edilmeli, kolun uygun açısı iyi ayarlanmalıdır. Böyle yapıldığı takdirde rahat bir icra gerçekleşecektir.
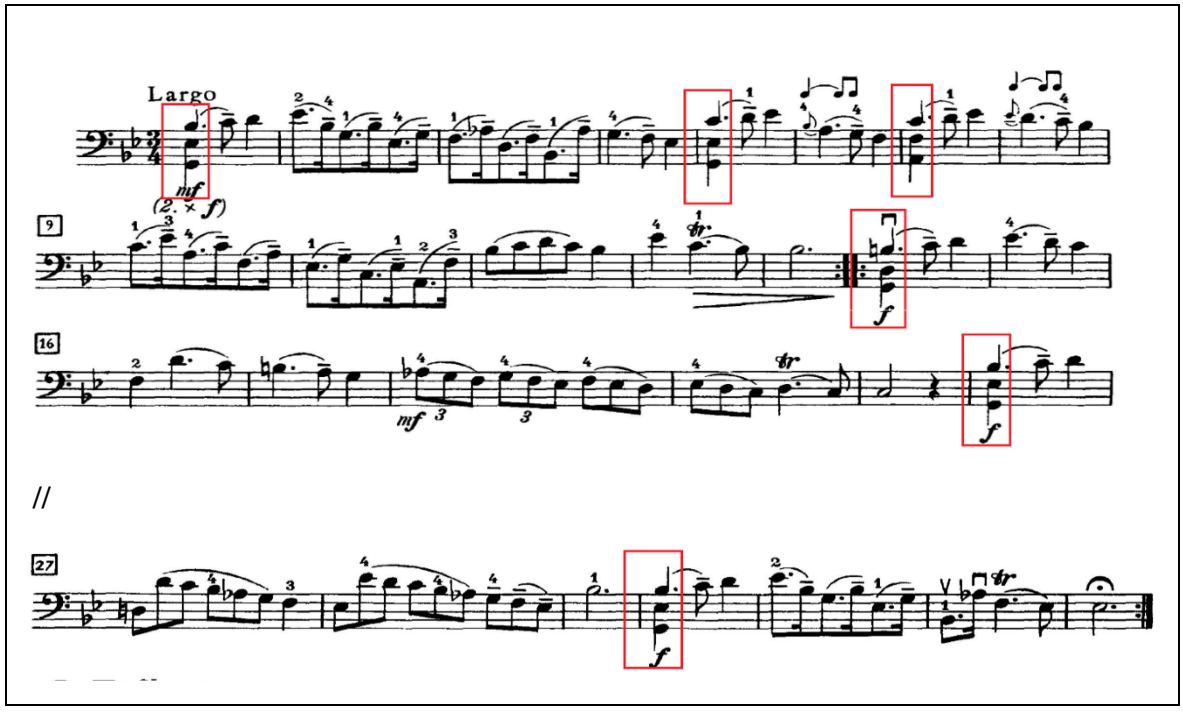


Şekil 16: Dördüncü Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünde (Largo) Çift Sesler (5. ve 7.ölçüler)

3.2.2.2 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Akor Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Barok dönem yaylı çalgılar icra tekniklerinde sık rastlanan akorların aynı zamanda duyurulması hedeflenir. Akorlar, ikiye yöntemle önce alt ses ve orta ses sonra orta ses ve üst ses şeklinde ya da üç ses aynı anda çalışılabilir. Akorun yapısı üç sesli ise ortada yer alan tele fazla baskı yaparak altındaki ve üstündeki tellere yayın temas etmesi sağlanır. Bu yolla üç ses aynı anda duyurulabilir. ***f*** ve ***mf*** nüanslar için uygundur. ***p*** nüansta çalınması için akorun fazla belli edilmeden kırılarak bir ya da birkaç sesinin uzatılması gerekir.

Aşağıdaki pasajda belirtilen akorların icrasında aynı anda duyurulması önemlidir. Farklı tellerdeki seslerin aynı anda duyurulması zor olacağından yay tekniğinin bu icrada kullanımı en üst seviyede olmalıdır. Aksi takdirde bu pasajdaki akorlar, armonik olarak duyum sağlayamazsa, basit bir çift ses icrası olarak kalabilir.
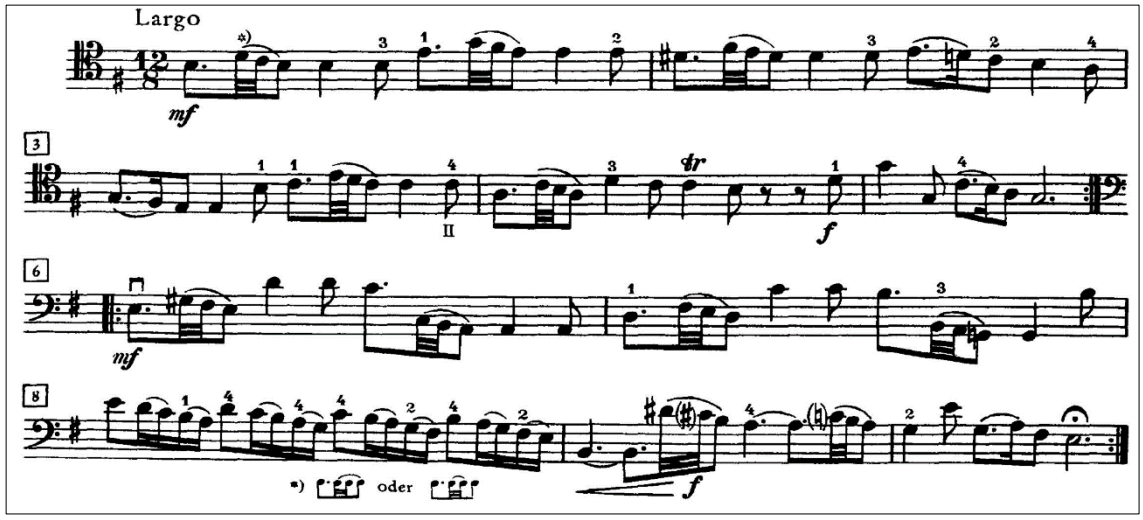


Şekil 17: Birinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünde (Largo) Akorlar (1.-5.-7.-14.-30.ölçüler)

3.2.2.3 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Vibrato Tekniği Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Latince vibrare (titremek) sözcüğünden türemiştir. Yaylı çalgılarda tele basan parmağın, tel doğrultusunda ileri–geri, eşit aralıkta ve seri biçimde salınımıyla gerçekleştirilir. Vibrato esnasında ilgili sesin frekansında dalgalanmalar meydana gelir. Bunun belirli bir düzen içinde olması, sesin karakterini belirleyen önemli bir etkendir. Vibrato'nun yoğunluğu ve baskısı, sesin şiddetini de değiştirir (Göbelez,1996, s.78).
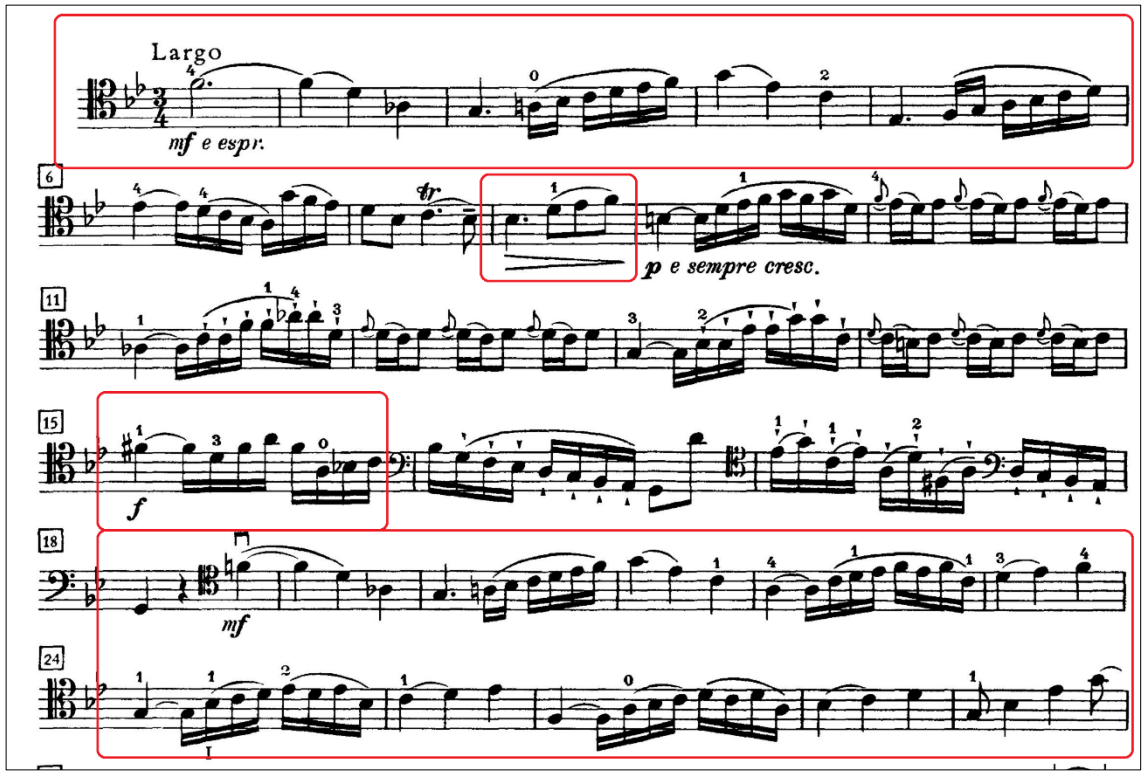
Barok dönemde telli çalgılarda vibrato yapmak normal bir uygulama olmuştur. O dönemde vibrato yapmayı parmakların titremesi olarak kabul etmişlerdir. Kemanın tonunun bazı parmak titremeleriyle daha çekici olduğu düşünülmüş, sol elin vibrato yapmak için daha çok sallanmasını, fakat bu şekilde aşırı olarak kabul edilen vibratoların daha makul düzeylerde yapılmasını benimsemişlerdir. Virtüöz kemancı olan Geminiani*, "Vibratodan mümkün olduğunca sık yararlanmak gerekir"* düşüncesini savunmuş, buna karşın Leopold Mozart, *"Her nota için vibrato yapmak hatalı bir düşüncedir"* görüşünü benimsemiştir. Mozart'a göre vibratonun kaynağı ve öğreticisi, doğanın bizzat kendisidir (Chiao,2001:31).

Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümü ağırbaşlı karakterdedir. Barok dönemin müzikal özellikleri düşünüldüğünde, vibratonun ortalama bir salınımda olması ve abartılı olmaması gerekmektedir. Aşağıdaki pasajda vibrato yapılmaması kuru, düz ve monoton bir ton etkisi bırakabilir.



Şekil 18: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın Üçüncü Bölümünde Vibrato Kullanılması Gereken Pasaj

Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümü ***mf*** nüansında ve ***e esp.*** (ifadeli) bir biçimde çalınması belirtilmiştir. Müzikal ifadenin özelliği notaların artık doğru çalınmasının yanı sıra yorumun gösterilmesini gerektirmektedir. Bunun en iyi yollarından biri olan vibrato, bu pasajda da önemli bir yer teşkil eder. 1.-5.ölçüler arası, 8.-15.ölçüler, 18.-28.ölçüler arasında vibrato kullanılması icrayı kuvvetlendiren bir durum olarak görülebilir. Barok dönem eserlerinin yorumlanmasında vibratonun hangi sıklıkta kullanılacağı ile ilgili birçok farklı görüş belirtilmektedir. Ayrıca esas notanın kısa bir sürede duyurulup daha sonra vibrato ile devam etmesi ilgi çeken bir başka özellik olabilir.



Şekil 19: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde Vibrato Kullanılması Gereken Pasaj (1.-5.ölçüler arası, 8.-15.ölçüler, 18.-28.ölçüler arası)

3.2.2.4 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Süslemeler Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

Süslemelerin kullanım açısından doruğa ulaştığı dönem Barok Dönem'dir. Bu yüzden yorumu ve icrası konusunda da en çok tartışılan dönem yine Barok Dönem olmuştur. Kimi besteciler süslemeleri eserlerinde basit bir taslak halinde belirterek yorumu icracıya bırakırken (G. F. Handel'in Keman Sonatlar'ında olduğu gibi), kimi besteciler de en ince detaylarıyla süslemeleri eserlerinde belirterek, icracının bu standartların dışına çıkmamasını istemişlerdir (Delikara, 2010, s. 53).

"Barok dönemi müziğinde süslemeler, basitçe, icracının yeteneği ve yetkisi dahilinde müziği ifadesinin doğal bir şekli olarak kabul edilirdi. O dönem bestecileri
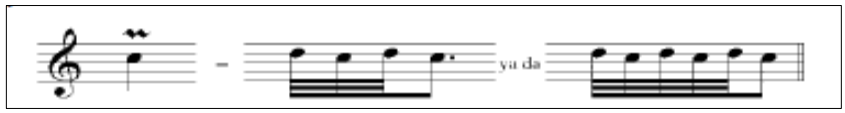
başta mimari olmak üzere diğer alanlardaki ihtişamı, zenginliği ve şatafatı eserlerinde yansıtmaya çalıştılar" (Özçelik,2002:80).

Barok dönemde, müzik eserlerinde süsleme yapılmasına ilişkin iki yaklaşım ön plana çıkmaktadır: Bunlardan ilki doğaçlanan melodidir; sade ve destekleyici armoni notalarından oluşur ve yavaş hareketlerle yazılır, Corelli ve Handel' in eserlerinde olduğu gibi (Delikara, 2010, s.40).

Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatlarında iki tür süsleme karşımıza çıkar: *Tril ve Basamak.*

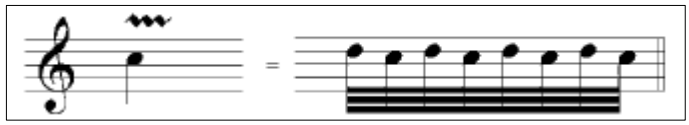
Tril, Barok müziğinde vuruşla birlikte, üst komşu notadan başlarlar. Süsleyici notalar grubunun sayısı, notanın değerine ve parçanın temposuna bağlıdır. Barok müziğinde kısa ve uzun olmak üzeri iki şekli vardır (Özçelik,2002, s.82).

Kısa tril uygulanışında üst komşu nota ile başlar. Ancak ezginin yukarıda adım hareketi ile geldiği durumlarda, tril bu kez esas nota üzerinde başlayan üçleme şeklinde bir yapıya dönüşür (Agay'dan Aktaran Özçelik,2002, s.82).



Şekil 20: Kısa Tril Örneği

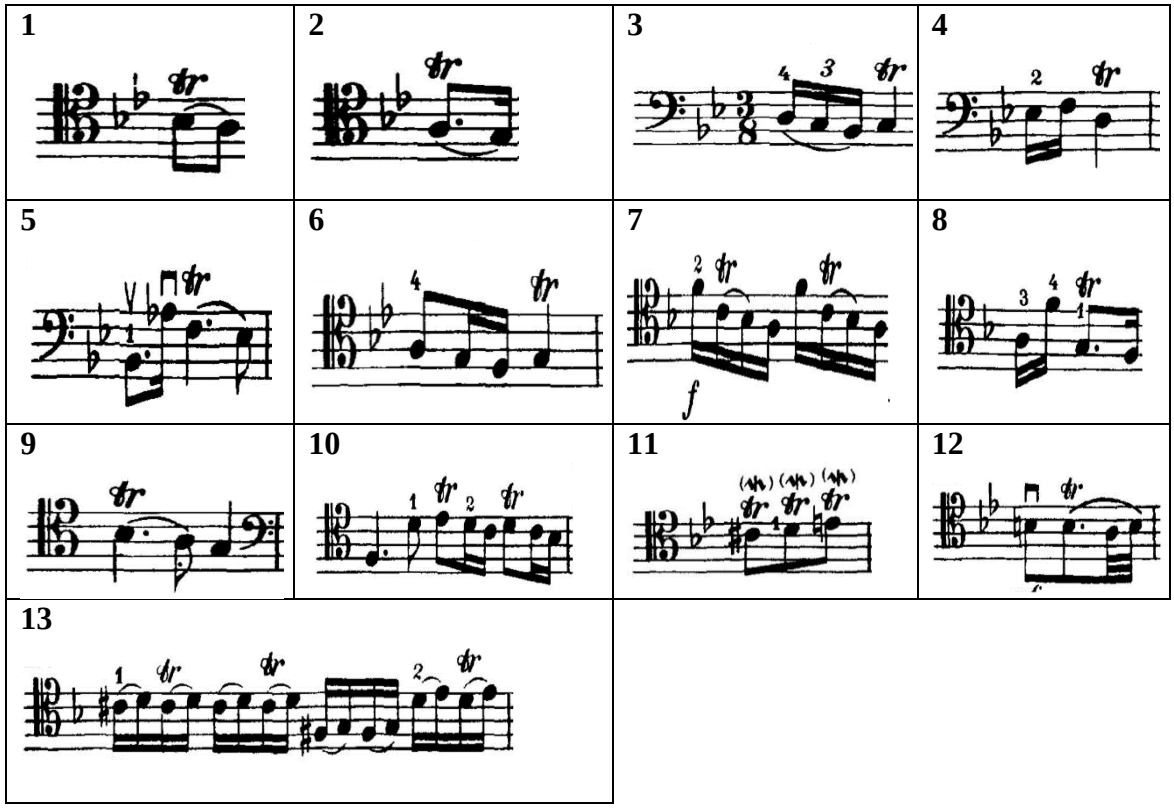
Uzun tril kısa tril sembolüne bir ya da iki kıvrım eklenerek belirtilir. Nota süresi kadar uzatılır.



Şekil 21: Uzun Tril Örneği
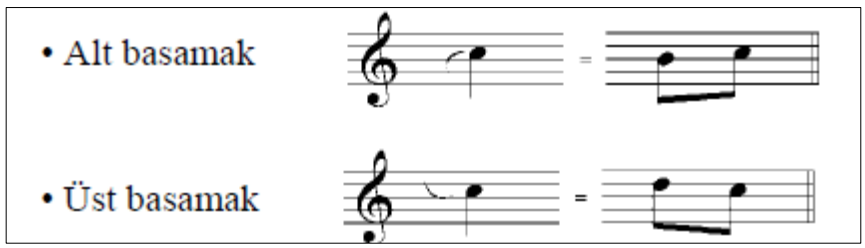
Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nda farklı tartımlarda on üç tril çeşidi tespit edilmiştir. Farklı ölçü sayılarında ve farklı vuruşlara denk gelen triller Barok dönemin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Tril icrası esnasında bilek ve ön kol fazla sıkılmadan parmağın tel üzerindeki hızlı hareketine yoğunlaşılmalıdır. İkinci ve

dördüncü parmağa denk gelen triller için, parmakları güçlendirmeye yönelik artikülasyon çalışması yapılması önemlidir. İkinci gelen trilli notadan sonraki süslemenin doğru ifadesi için yay ayırmaya dikkat edilmelidir.



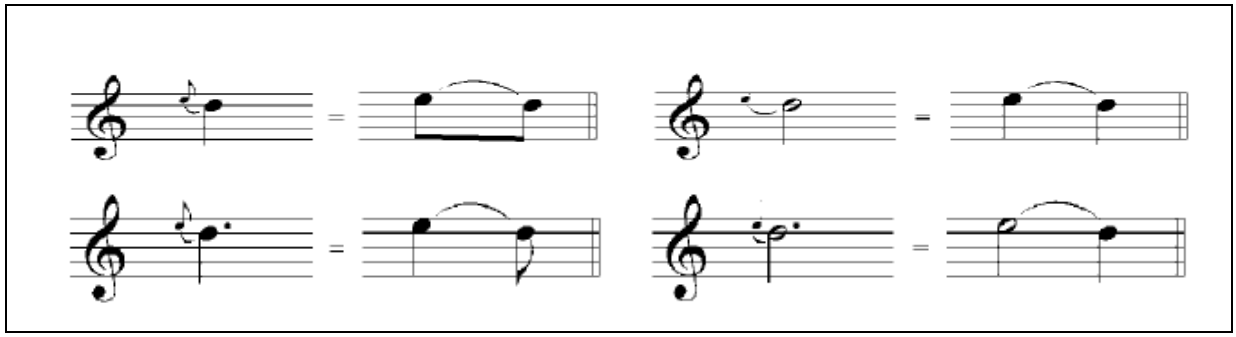
Tablo 31: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'ndaki Çeşitli Tartımlarda Tril'ler

Basamak notalarının Barok müziğinde icrası, en çok karşılaşılan problemlerden biridir. Çünkü notasyon onların uzun mu ya da kısa mı icra edileceği konusunda bir ipucu vermemektedir. Barok müzikte kullanılan basamak notası sembolleri ve icraları aşağıdaki gibidir:



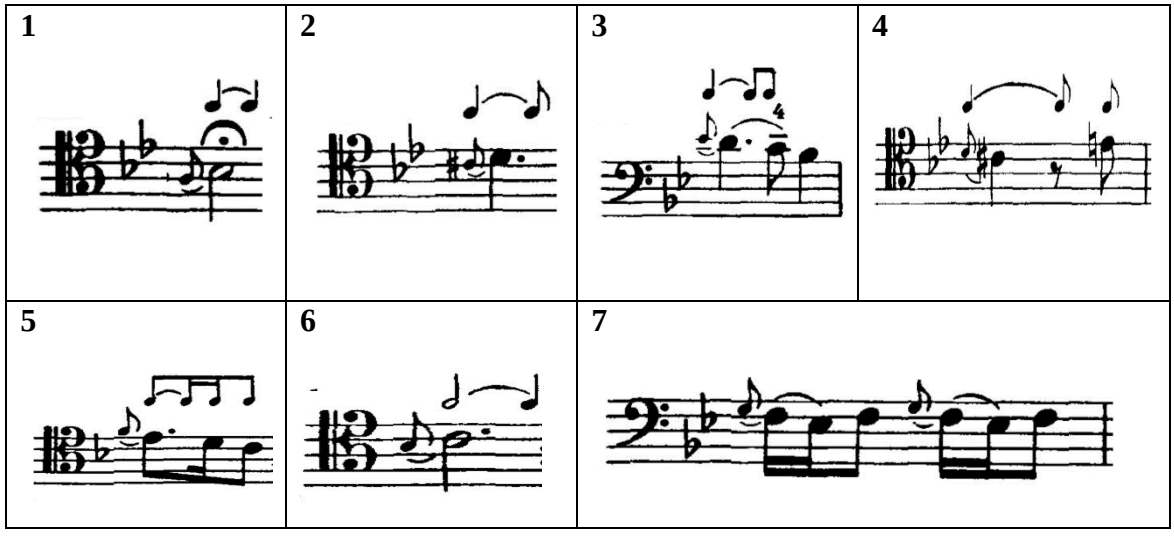
Şekil 22: Alt ve Üst Basamak

Uzun basamak, önüne konulduğu notanın süre değerine göre farklılıklar gösterir:



Şekil 23: Uzun Basamak

Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nda farklı tartımlarda yedi basamak çeşidi tespit edilmiştir. Basamak notaların nasıl çalınacağı orijinal nota üzerinde de belirtilmiştir.



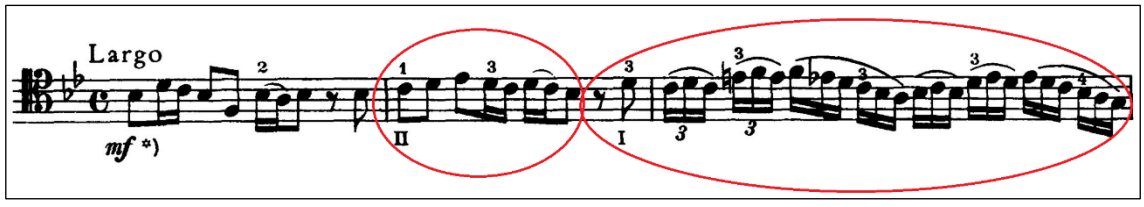
Tablo 32: Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'ndaki Çeşitli Tartımlarda Basamaklar

3.2.2.5 Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı, Parmak Yerleşimi (Parmakların Konumlandırılması-Duate) Bakımından Hangi Güçlükleri İçerir?

"Yaylı çalgılar için yazılmış eserlerin seslendirilmesinde, arşe (yay) kullanımı ile ilgili sorunların yanı sıra bir başka önemli konu da eserin müzikal ve ritmik yapısına uygun olarak duate koyma/parmak numarası saptamadır" (Çilden,2001, s.373).

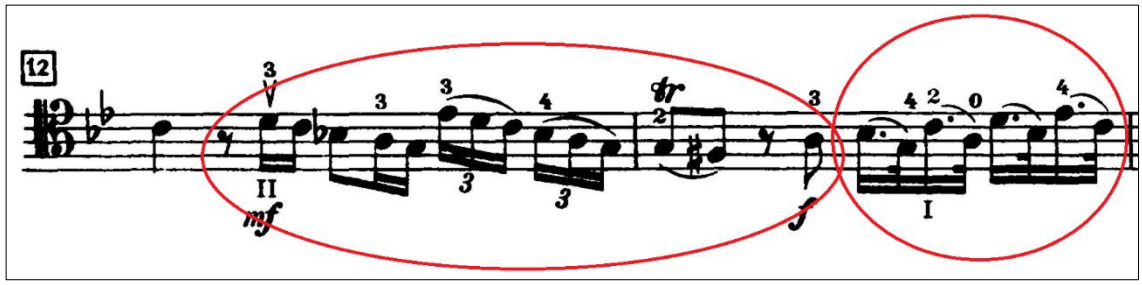
Yaylı çalgılarda parmak yerleşimi/ parmak konumlandırması/ duate ya da parmak kalıbı gibi kavramlar, birbirini ardılı pasajlarda benzer aralıklarda görülebilen, aynı biçimde numaralandırılmış parmak numaralarını ifade eder. Bu tekniğin icrası, bir tırtılın ya da bir örümceğin yürüyüşüne de benzetilebilir. Parmakların bu konumlandırmasının aynı hareketi elin de aynı durması açısından önemlidir.

Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde 2.ve 3.ölçülerde parmakların konumlandırılması dikkat çekicidir. II.pozisyondan I.pozisyona geçişin parmak numaralandırmasının doğru bir biçimi gösterilmiştir.
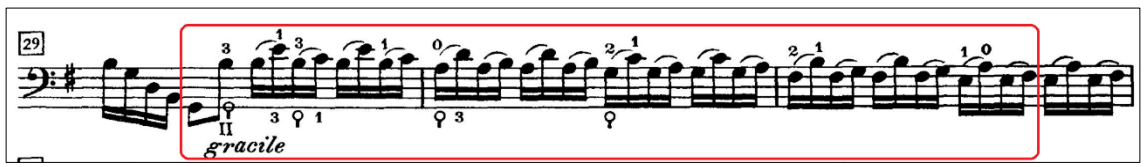


Şekil 24: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde Parmakların Konumlandırılması (2.ve 3.ölçüler)

Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde 12.ve 13.ölçülerdeki parmakların konumlandırılması aralıklı pasajın icrasını kolaylaştırmaktadır.



Şekil 25: Antonio Vivaldi'nin Birinci Viyolonsel Sonatı'nın Birinci Bölümünde Parmakların Konumlandırılması (12.ve 13.ölçüler)

Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünde 29. ve 30.ölçülerdeki parmakların konumlandırılması seri pasajın icrasında kolaylık sağlamaktadır.



Şekil 26: Antonio Vivaldi'nin Beşinci Viyolonsel Sonatı'nın İkinci Bölümünde Parmakların Konumlandırılması (29.ve 30.ölçüler)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Viyolonsel, 15. yüzyıldan bu yana yaylı çalgı ailesinde önemli bir yere sahiptir. Viyolonsel, tarihsel süreçte incelendiğinde gelişimi keman ve keman ailesi çalgılarıyla paralellik göstermiştir. Çalgı yapımının Barok dönemdeki gelişmeleri ışığında viyolonsel de solo bir çalgı olarak yerini almıştır.

Yaylı çalgılar için bir çok eserler veren Vivaldi, viyolonsel için bir çok solo ve oda müziği eserleri yazmıştır. Viyolonseli hem bir solo çalgı ham de bir orkestra çalgısı olarak eserlerinde iyi kullanmıştır. Önemli eserlerinden olan op.14 Altı viyolonsel sonatı da dönemin çalgısal müziği içinde değerlendirildiğinde sonat formuna örnek bir eserdir. İçinde yaylı çalgıların bir çok teknik ve icra kabiliyetlerini zorlayan pasajlar bulunur. Öğrencilerin, icracıların ya da çalgı öğretmenlerinin çaldıkları eseri form ve icra yönünden in bir hazırlık yapması zaruri olmuştur. Bu maksatla, eserin önce kağıt üzerinde çalışılıp gerekirse yazarak çalışılması ve zorlayıcı pasajlar için öneriler getirilmesi eseri çalışacak kişiler için büyük kolaylıklar sağlayacaktır.

Eser form bakımından incelendiğinde şu sonuçlara varılmıştır.

-Altı sonat da dört bölümden oluşmuş ve bölüm başlıkları Largo-Allegro-Largo-Allegro olarak kurulmuştur,

-Bölümlerin form yapıları incelendiğinde Üç Bölmeli Şarkı Formu, İki Bölmeli Şarkı Formu, Bir Bölmeli Şarkı Formu ve Prelüd kullanılmıştır.

-Tonal yapı incelendiğinde çoğunlukla majör tonalite kullanılmıştır.

- Dokuz bölüm Sib Majör, dört bölüm, dört bölüm Mi Minör, dört bölüm La Minör, birer bölüm Mib Majör, Re Minör ve Sol Minör tonalitesindedir.

-Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatında, şu yay teknikleri tespit edilmiştir: *Detache, loure, legato, staccato, spiccato, vurgu(aksan), martele*.

-Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatında şu sol el teknikleri tespit edilmiştir: *Çift sesler, akor, vibrato, süslemeler ve parmak yerleşimi (parmakların konumlandırılması-duate)* olarak belirlenmiştir.

-Antonio Vivaldi'nin (op.14) 6 Viyolonsel Sonatı'nın icrasında belirlenen sağ ve sol el tekniklerin yönelik şu öneriler getirilmiştir:

-Yay tekniğinin kullanılması gereken pasajlar için, yayın tutuşunda elin rahatlığı hızlı ve rahat icra açısından önemlidir. Başparmağın yayın tutuşundaki önemi kadar diğer parmakların hafifçe kıvrılarak parmakların etli kısımlarının yaya temas edecek şekilde dengeli olması da sağlanmalıdır.

-Sağ elin yayı tutuş pozisyonundaki kol ağırlığının yayın üzerinde olması önemlidir. Çünkü kolun ağırlığı omuza, parmaklara yansıdığında omuz sürekli kalkabilir, kol- parmaklar sertleşebilir. Böylece esnek bir kabiliyete sahip sağ elin yayın üzerindeki hareketleri kısıtlanır.

-Detache tekniğinin kullanılması gereken pasajlar için, yayın üst ve orta bölümünün kullanımı duyumu icra problemlerini ortadan kaldırır. Detache tekniğinin tam duyumu için kullanımında yay tellerden tamamen ayrılmamalıdır.

-Loure tekniğinin kullanılması gereken pasajlar için, yayın gereken ayırma süresince durdurulmasına dikkat edilmelidir. Sesler arasında ayrım yapılsa da özellikle ardıl gelen ikinci sesler de bu ayrım hissettirilebilir.

-Legato tekniğinin kullanılması gereken pasajlar için, seslerin aynı nitelikte çalınmaları, aynı yöndeki notaların sürelerine uygun yay bölümlenmeleri yapılmalıdır. Yay, eşiğe paralel olarak sürdürüldüğünde yay ve tel değişimi belli olmadan, sesler kesintisiz ve pürüzsüz bir şekilde birbirlerine eklenmelidir. Sağ kolun rahat ve yumuşak olması bölümün legato icrası için önemlidir.

-p ve ***mf*** nüanslarının zıtlığı içinde geçen legato pasajlar, icracıyı zorlayabilir. Bu zorlamanın önüne geçmek için öncelikle ***mf*** nüansta pasaj çalışılmalı daha sonra ***p*** nüansına düşülmelidir. Özellikle ***p*** nüansında oluşabilecek entonasyon problemlerine ve legato icradaki kopukluklara dikkat edilmelidir. Barok legatosunda dikkat edilecek unsur olan, sağ kolun, parmakların ve bileğin esnekliğine özen gösterilmelidir.

-Staccato tekniğinin kullanılması gereken pasajlar için, yayın teller üzerinde bilek ve ön kol hareketi ile sürtülmesi sonucu, her nota sırasında sağ el parmaklarıyla tahtaya küçük bir basınç uygulanmasıyla notalar arasında anlık duraksamalar oluşturulmalıdır. Böylece yaydaki denge noktasından uzaklaşılmaz ve hareket daha kolaylaşır.

-Spiccato tekniğinin kullanılması gereken pasajlar için, her bir notanın yayın ayrı ayrı sıçratılarak çekilmesiyle duyurulması gerekmektedir. Bu çeşit pasajlardaki spiccato çalış, barok müziğe uygun olarak telden çıkarılan zorlu ve değerli bir teknik olarak düşünülebilir. Spiccato icrayı gerektiren motiflerin icrası kısa zamanda sıçramayla yapılan yayın doğal esnekliği kullanılarak yapılabilir. Spiccato icrasının kusursuz duyumu için yayın orta üst ya da orta kısmı kullanılmalıdır.

-Özellikle eksik ölçü ile başlayan cümlelerin giriş notaları ve ölçünün en tiz notasında vurgu yapılmasının uygun olacağı düşünülmektedir. Aksanlı notalar icra edilirken, yayı tutan eldeki işaret parmağıyla basınç uygulanmalı, sertçe uygulanan vurgudan sonra sağ el serbest bırakılmalıdır.

-Martele tekniğinin kullanılması gereken pasajlar için, her notaya tek yay hareketi kullanılmalı ve detache'den farklı olarak notalar arasında yayın durdurulmasıyla belirgin boşluklar oluşturulmalıdır. İcra esnasında yayın teması kesilmemeli, yayın tutuş şekli değiştirilmemeli ve seslerin kesinliğine dikkat edilmelidir. Martele tekniği uygulanırken yayın tutuş şekli asla değişmemeli ve entonasyonu bozacak hareketlerden kaçınılmalıdır. Martele tekniğinin esnekliği

olmadığı düşünüldüğünde yayın orta bölümünün kullanımı gerekmektedir. Her ne kadar Barok icra için ağır bir teknik olsa da modern yay ile icrada tamamen kolaylık sağlar.

-Çift seslerin icrasında aynı anda eşit ve kesintisiz ses üretimine dikkat edilmeli, kolun uygun açısı iyi ayarlanmalıdır. Böyle yapıldığı takdirde rahat bir icra gerçekleşecektir.

-Akorların icrasında aynı anda duyurulması önemlidir. Farklı tellerdeki seslerin aynı anda duyurulması zor olacağından yay tekniğinin bu icrada kullanımı en üst seviyede olmalıdır. Aksi takdirde akorlar, armonik olarak duyum sağlayamazsa, basit bir çift ses icrası olarak kalabilir.

-Barok dönemin müzikal özellikleri düşünüldüğünde, vibratonun ortalama bir salınımda olması ve abartılı olmaması gerekmektedir. Vibrato tekniğinin kullanılmaması kuru, düz ve monoton bir ton etkisi bırakabilir.

-Antonio Vivaldi'nin Altıncı Viyolonsel Sonatı'nda farklı tartımlarda on üç tril çeşidi tespit edilmiştir. Farklı ölçü sayılarında ve farklı vuruşlara denk gelen triller Barok dönemin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Tril icrası esnasında bilek ve ön kol fazla sıkılmadan parmağın tel üzerindeki hızlı hareketine yoğunlaşılmalıdır. İkinci ve dördüncü parmağa denk gelen triller için, parmakları güçlendirmeye yönelik artikülasyon çalışması yapılması önemlidir. İkinci gelen trilli notadan sonraki süslemenin doğru ifadesi için yay ayırmaya dikkat edilmelidir.

-Yaylı çalgılarda parmak yerleşimi/ parmak konumlandırması/ duate ya da parmak kalıbı gibi kavramlar, birbirini ardılı pasajlarda benzer aralıklarda görülebilen, aynı biçimde numaralandırılmış parmak numaralarını ifade eder. Bu tekniğin icrası, bir tırtılın ya da bir örümceğin yürüyüşüne de benzetilebilir. Parmakların bu konumlandırmasının aynı hareketi elin de aynı durması açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

Araboğlu, Tanju, *Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri; Legato, Detache, Staccato ve Spiccato'nun İncelenmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2011.

Araboğlu, Tanju, *Viyolonselde Yayın ve Ekollerin Tarihsel Gelişimi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Aralık 2011 Cilt 13 Sayı 2 (37-48).

Boran, İlke ve Şenürkmez, Yıldız, Kıvılcım, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, İstanbul, 2010.

Biricik, S. B. (1998). *Kemanda Sağ El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Chiao, L. S. (2001). *Violin And Dance İn The Baroque Era: The Unaccompained Violin Partita BWV 1002 by Johann Sebastian Bach*. Unpublished Ph.D. Univercity of California.

Coşkun, Burcu, Antonio Vivaldi'nin Re Majör Flüt Konçertosu'nun Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi, Sanatta Yeterlik Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2013.

Çalışır, Feridun, *Müzik Teorisi*, Ankara, 1988.

Çelebioğlu, Emel, *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1986.

Çilden, Şinasi, *Yaylı Çalgılarda Ses Temizliği*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 14, No.1, Ankara 2001.

Çuhadar, H. (2009). *Kemanda Çalma Teknikleri*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 18, Sayı 1, Adana.

Delikara, Ali, 2010, *George Friedric Handel op.1. Keman Sonatları'nın Teknik ve Müziksel Analizi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2010.

Delikara, Ali, *Barok Dönemi Çalgı Müziğinde Seslendirme/Yorumlama Özellikle*ri, e-journal of New World Sciences Academy, Vol.5, No.4, 2010.

Erol, İsmail Lütfü, *Klasik Müziğe İlgi Duyanlar İçin Kılavuz Kitap*, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 1998

Erol, Lütfü (2012). *"Tarih İçerisinde Müzik Sanatı 2. Bölüm*", Müzik Tarihi Üzerine Ders Notları.

Fayez, Semra, *Kuramdan Uygulamaya Keman Eğitimi Teknik- İlke- Yöntemler.* Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara

Feridunoğlu, Lale, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, Arkadaş Yayınları, İstanbul 2014.

Griffiths, Paul, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, (Çev. M.Halim Spatar), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010.

Göbelez, Cemalettin, *Çalgılar Dünyasında Keman*, Lizst Müzikevi Yayınları, İstanbul 1996.

Hodeir, Andre, *Müzikte Türler ve Biçimler,* (Çev. İ. Usmanbaş), İstanbul: Pan Yayıncılık, İstanbul 2003.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

İşgörür, Ümit, *Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Uslüp Özellikleri ve Çağdaş Yorumlama Modelleri*, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1999.

Karolyi, Otto, *Müziğe Giriş*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1996.

Kapçak, Ş. & Çilden, Ş. (2012*). Keman Eğitiminde Kullanılan "Fiorillo 36 Etüden" Metodunun Sağ El, Sol El Teknikleri ve Müzikal Dinamikler Açısından İncelenmesi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 32, (2), 267-280.

Karasar, Niyazi. *Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Kavramları, İlkeler ve Teknikler*. Ankara, 1982.

Mertkan, Nil, *Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.

Michels, Ulrich (2005). *Dtv – Atlas Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag: Kassel, Bassel, Londra vs.

Michels, Ulrich & Vogel, Gunter, *Müzik Atlası*, Alfa Basın Yayın Dağıtım, İstanbul 2013.

Mimaroğlu İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987.

Özçelik, Sadık, *Batı Müziği Yazısında Süslemeler*, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi cilt 22, Ankara 2002.

Öztopalan, R. & İşgörür, Ü., (2010), *Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde Viyolonsel Öğretiminin İlk Yılında Önerilen Yay Teknikleri ve Bu Tekniklerin Program Taslağına Yansıması.* Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, Cilt 1, (1), 54-66.

Öztank, Hande, *Antonio Vivaldi'nin Sol Minör Fagot Konçertosu'nun Form ve İcra Yönünden İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2009

Öztürk, C. *Başlangıç Metodu ve Teorik Bilgiler İle Viyolonsel*, Hierlink Yayınları, İstanbul 2007.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara, 1997.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara 1995

Say, Ahmet. *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları İstanbul 2001.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.

Tan, Zerrin, *Barok Dönem Müziği ve Barok Dönemde Obua*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Haziran 2018 Cilt 20 Sayı 1 (45-54).

Uğurlar, Berna Tülay, *Ludwıg van Beethoven'ın Klasik Sonat Formuna Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

Ulucan, S. *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi* (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bililer Enstitüsü, İstanbul 2005.

Yıldırım A., *Şimşek H. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2008.

MEB Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Viyolonsel Kitabı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2013.

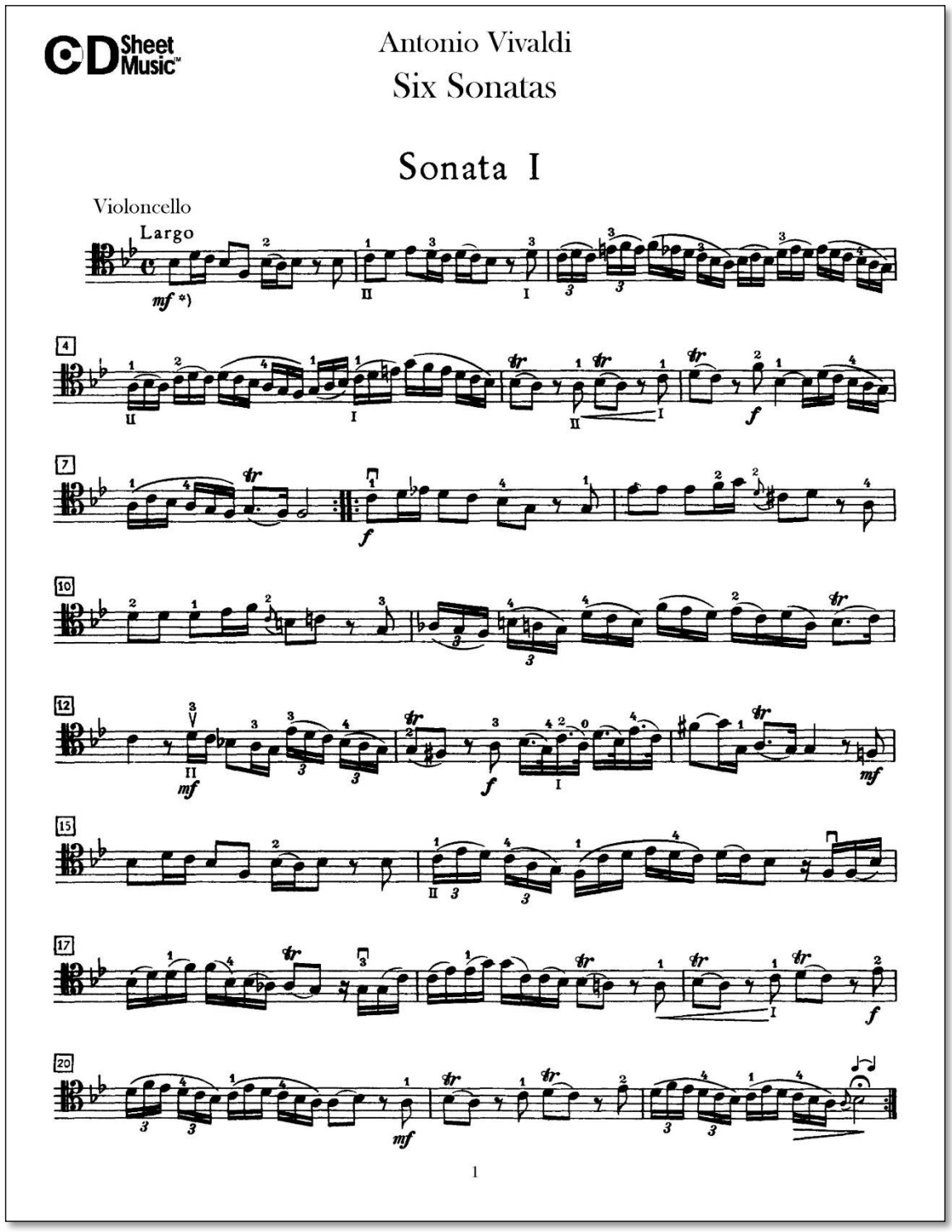
İNTERNET KAYNAKÇASI
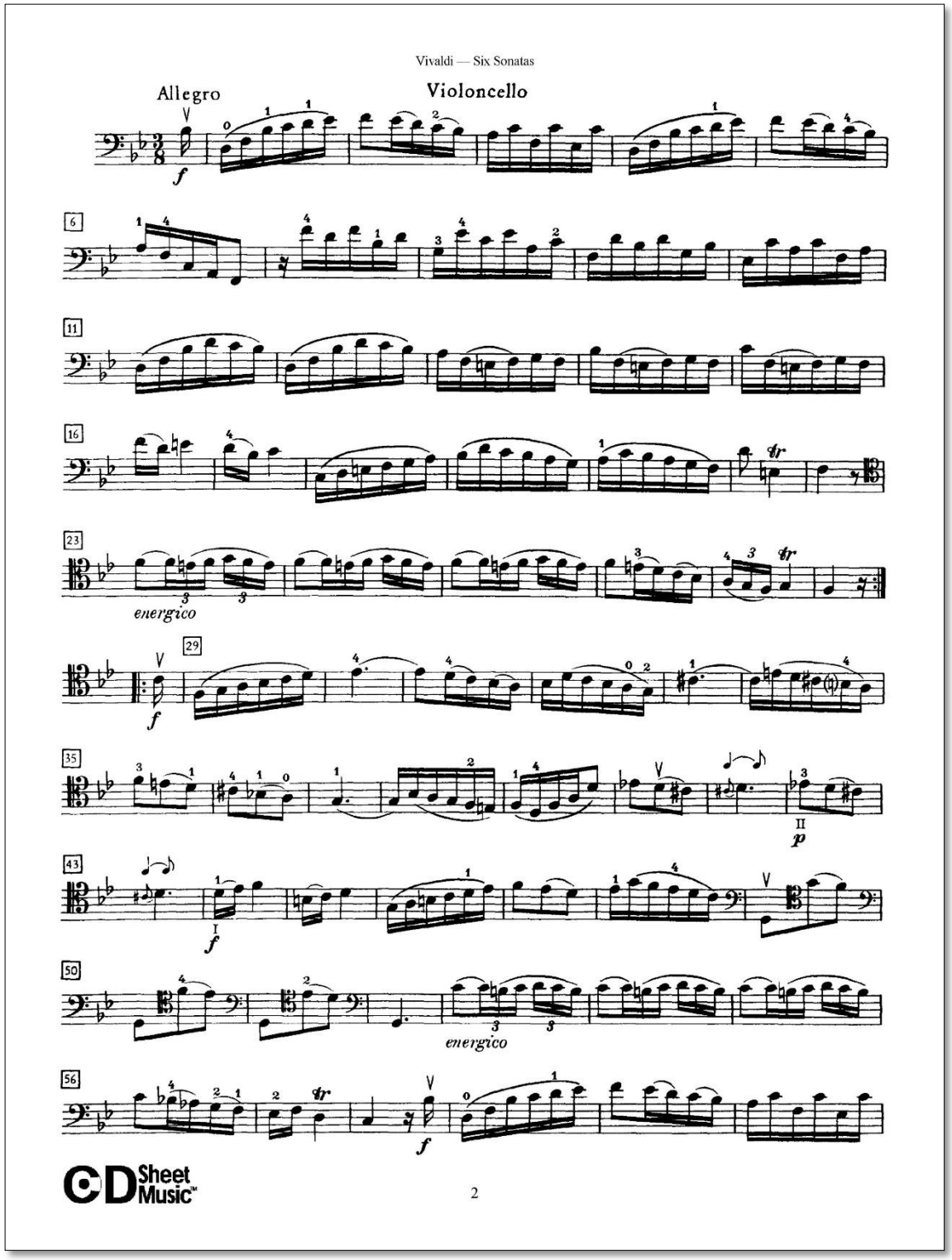
http://www.classical.net/music/comp.lst/vivaldi.php (Erişim Tarihi: 01.03.2019)
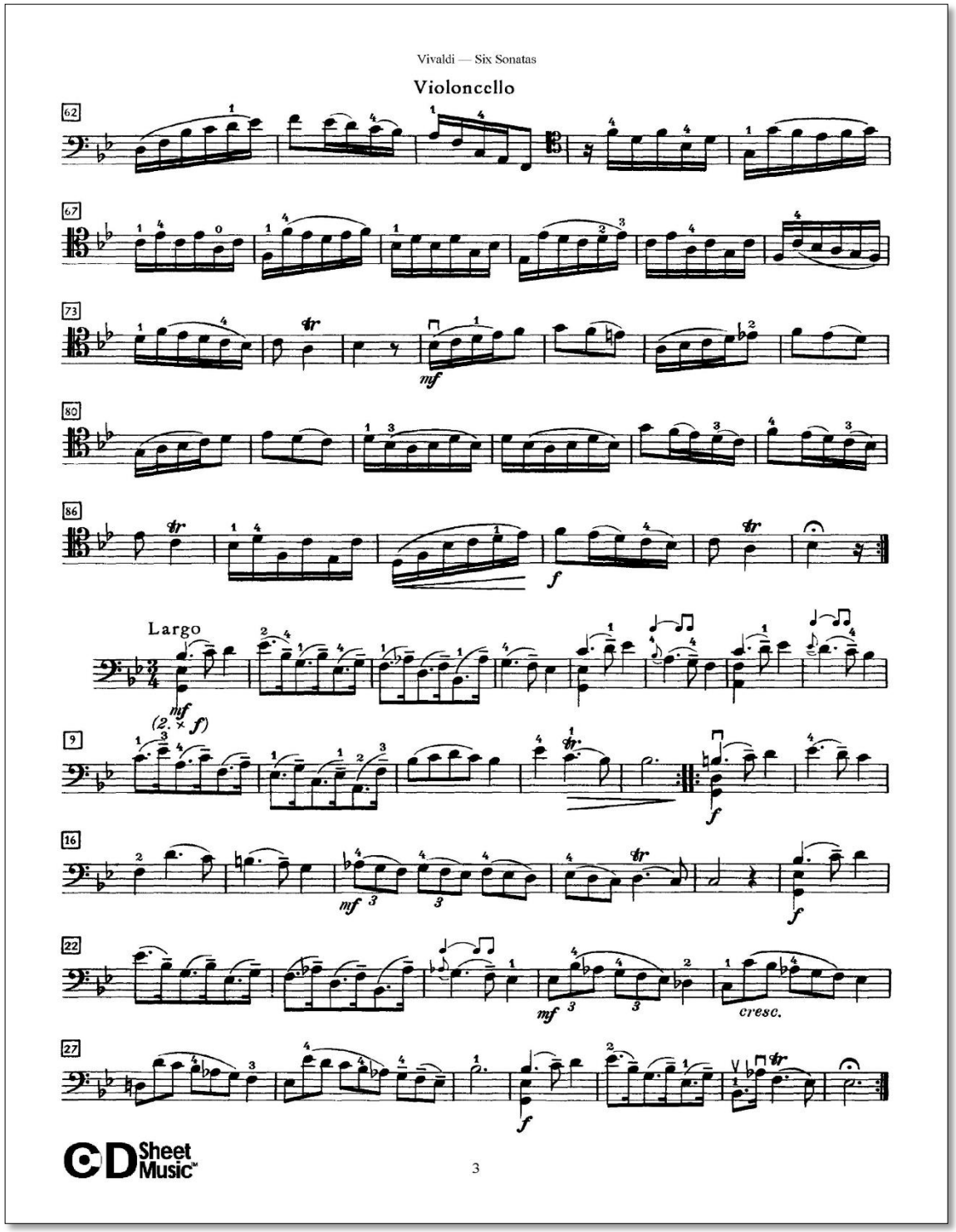
EK-1
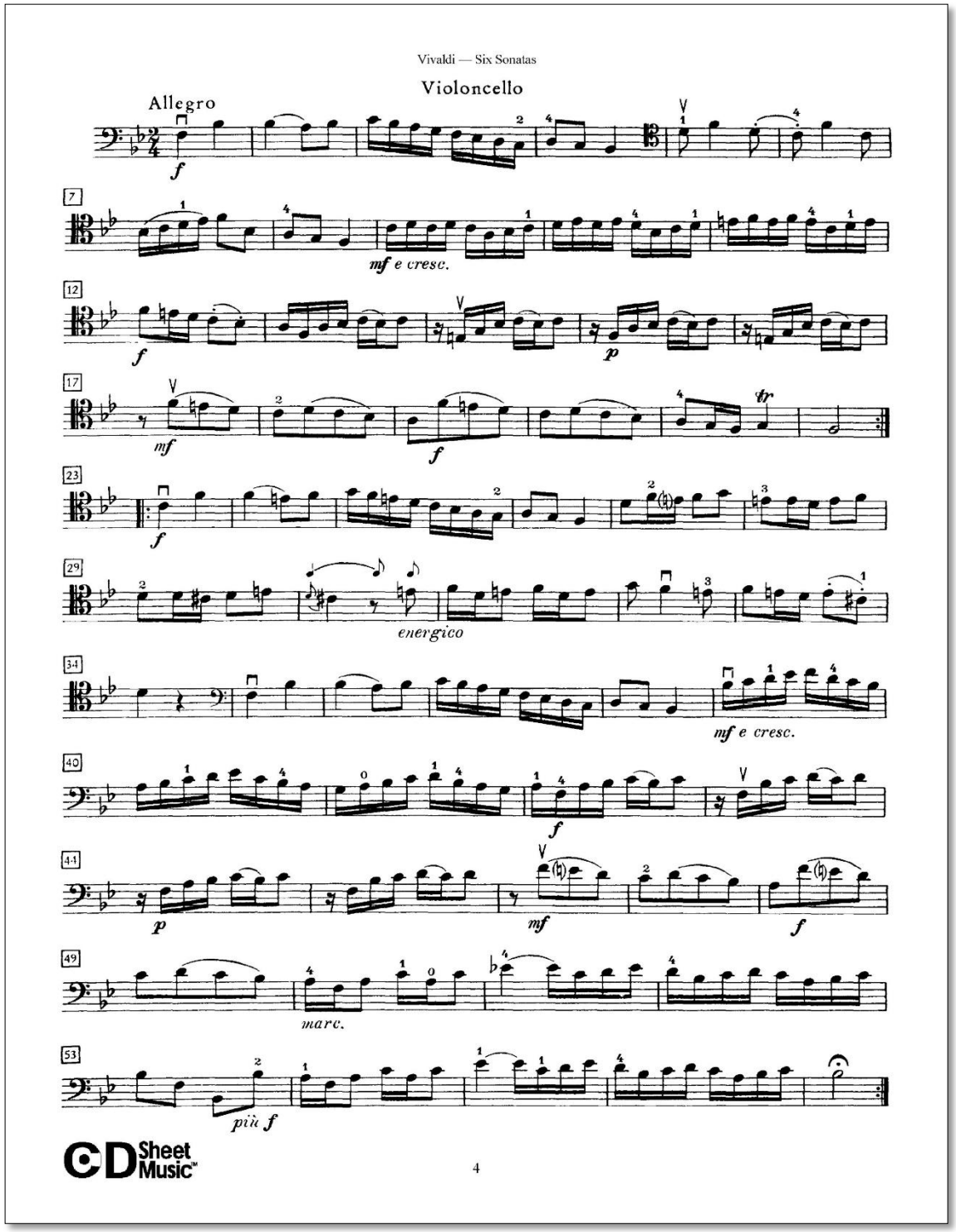
(Antonio Vivaldi'nin (op.14)
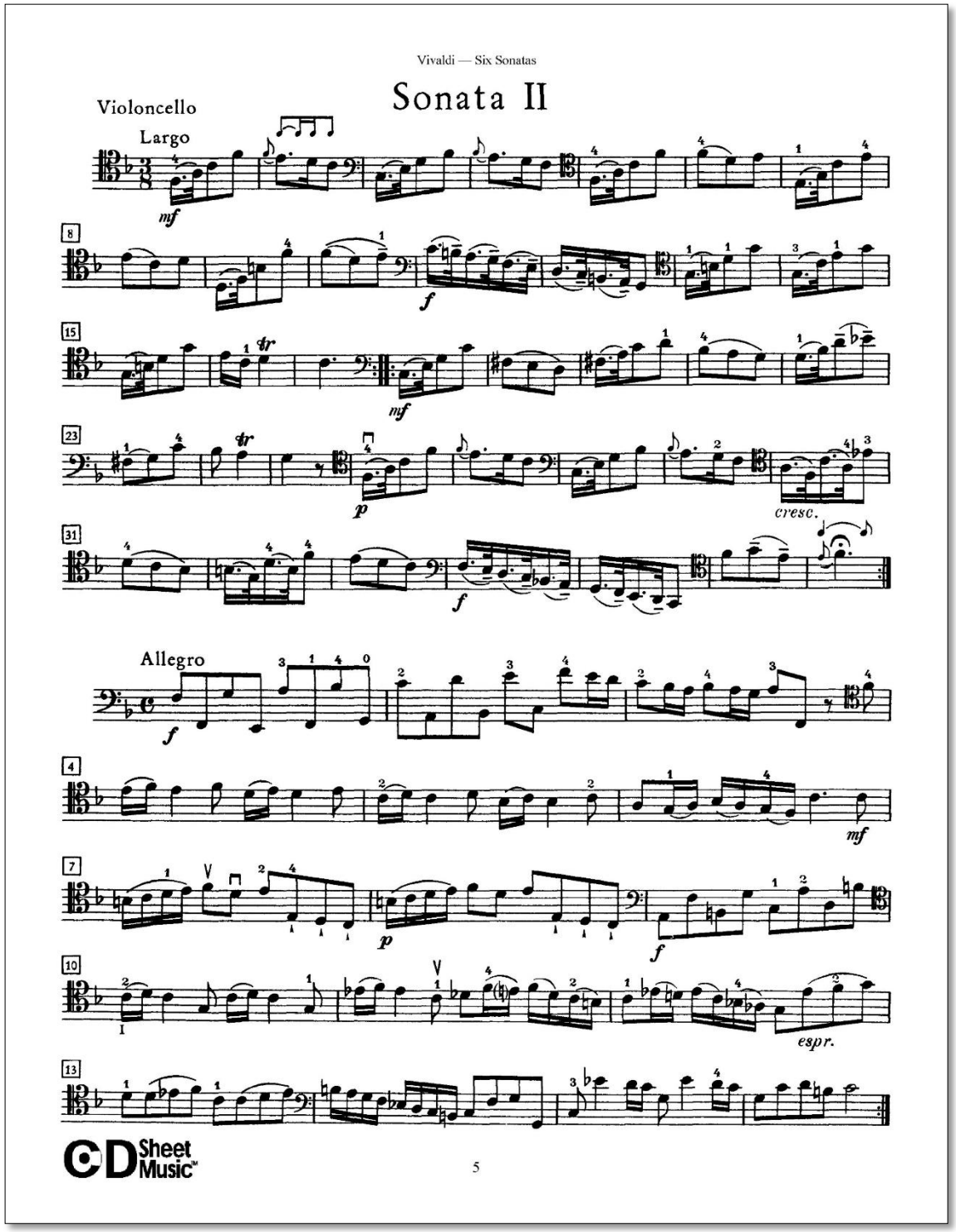
6 Viyolonsel Sonatı'nın Notaları)

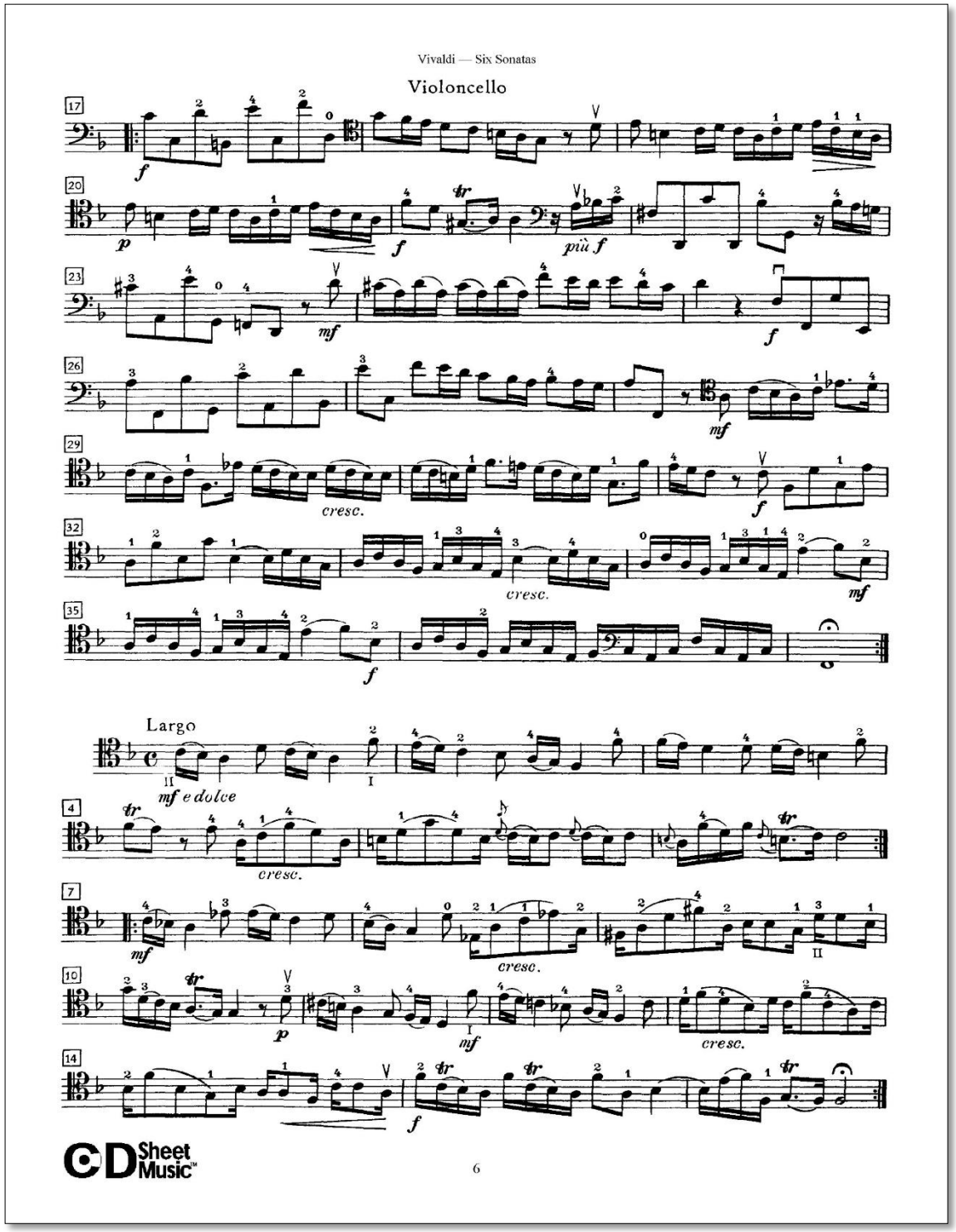

Sheet Music
Antonio Vivaldi
Six Sonatas
Sonata I
Violoncello
Largo
mf *)
4
f
7
f
10
12
mf
f
mf
15
17
f
20
mf
1
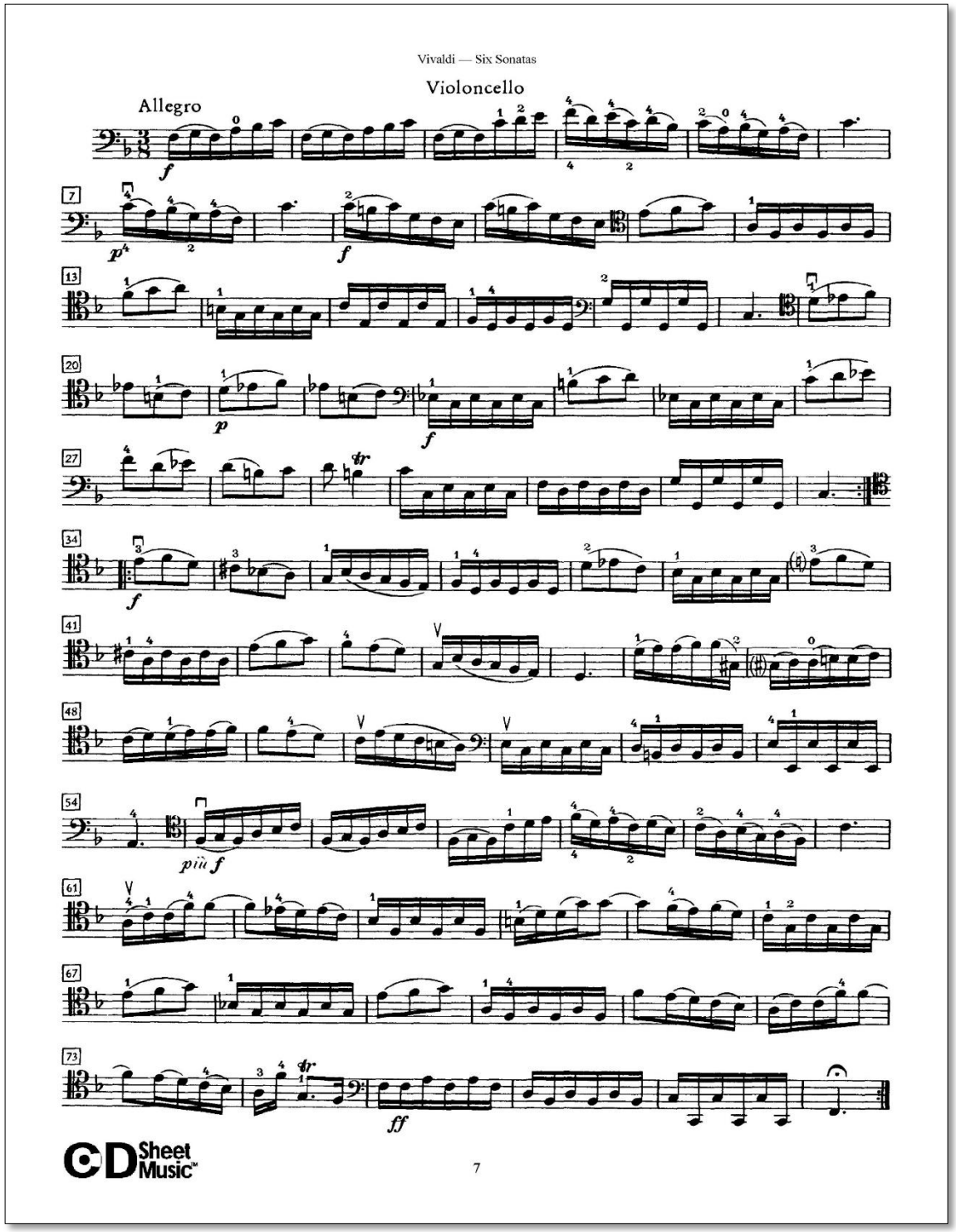

Vivaldi — Six Sonatas
Allegro
Violoncello
f
6
11
16
tr
23
energico
29
f
35
II
p
43
I
f
50
energico
56
tr
f
CD Sheet Music
2

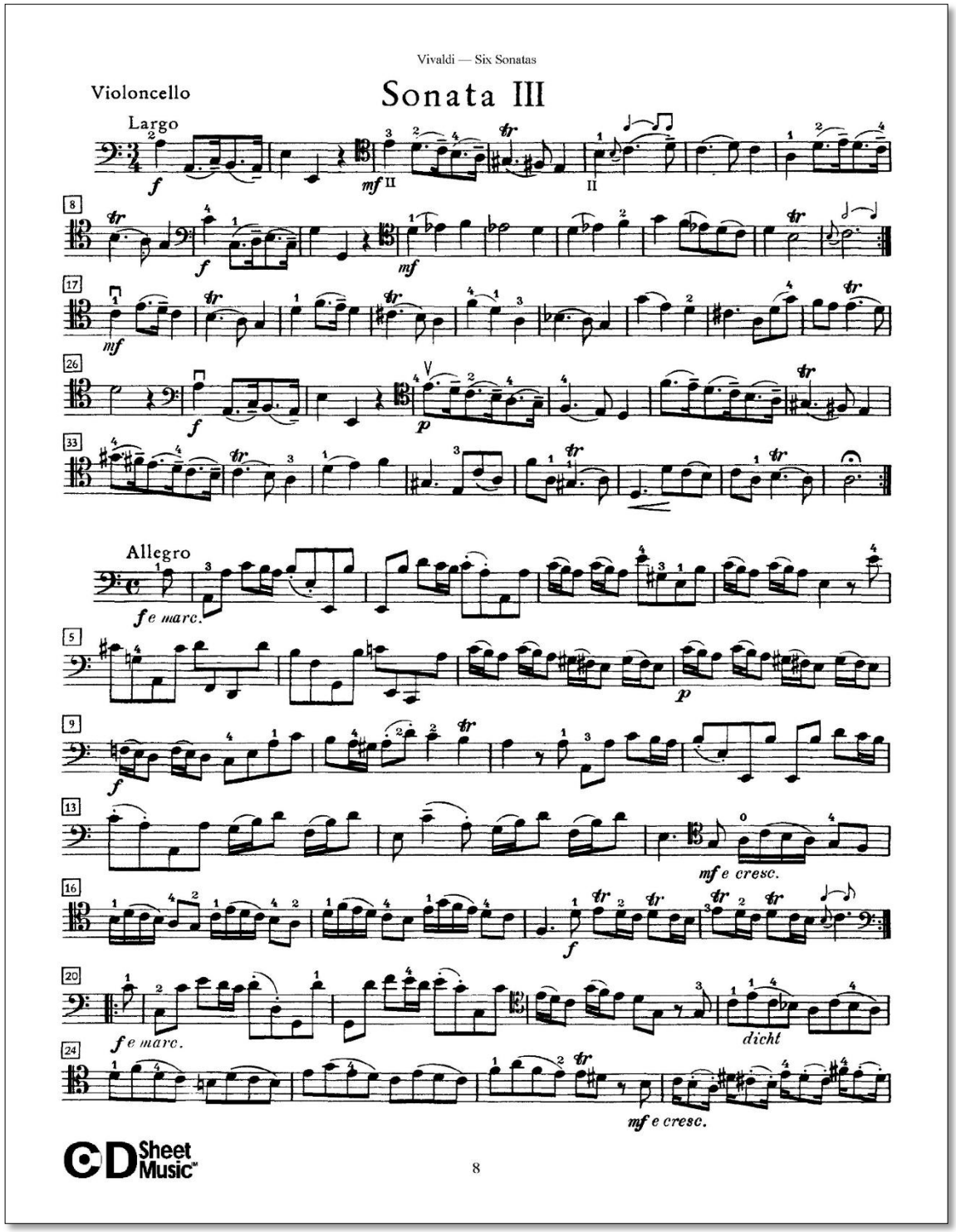

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
62
67
73
mf
80
86
f
Largo
mf
(2. × f)
9
f
16
mf
f
22
mf
cresc.
27
f
Sheet Music
3

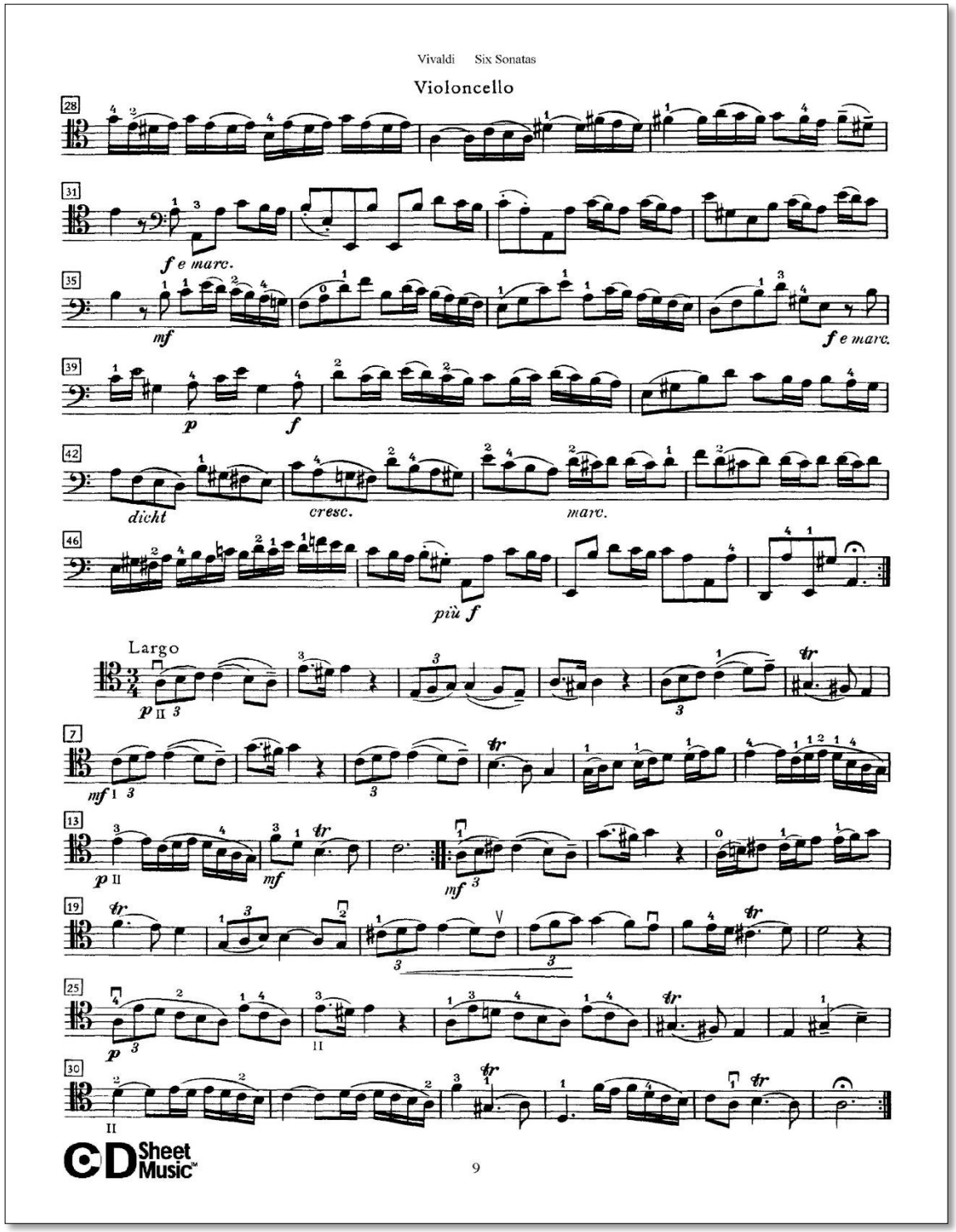

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Allegro
f
7
mf e cresc.
12
f
p
17
mf
f
23
f
29
energico
34
mf e cresc.
40
f
44
p
mf
f
49
marc.
53
più f
4

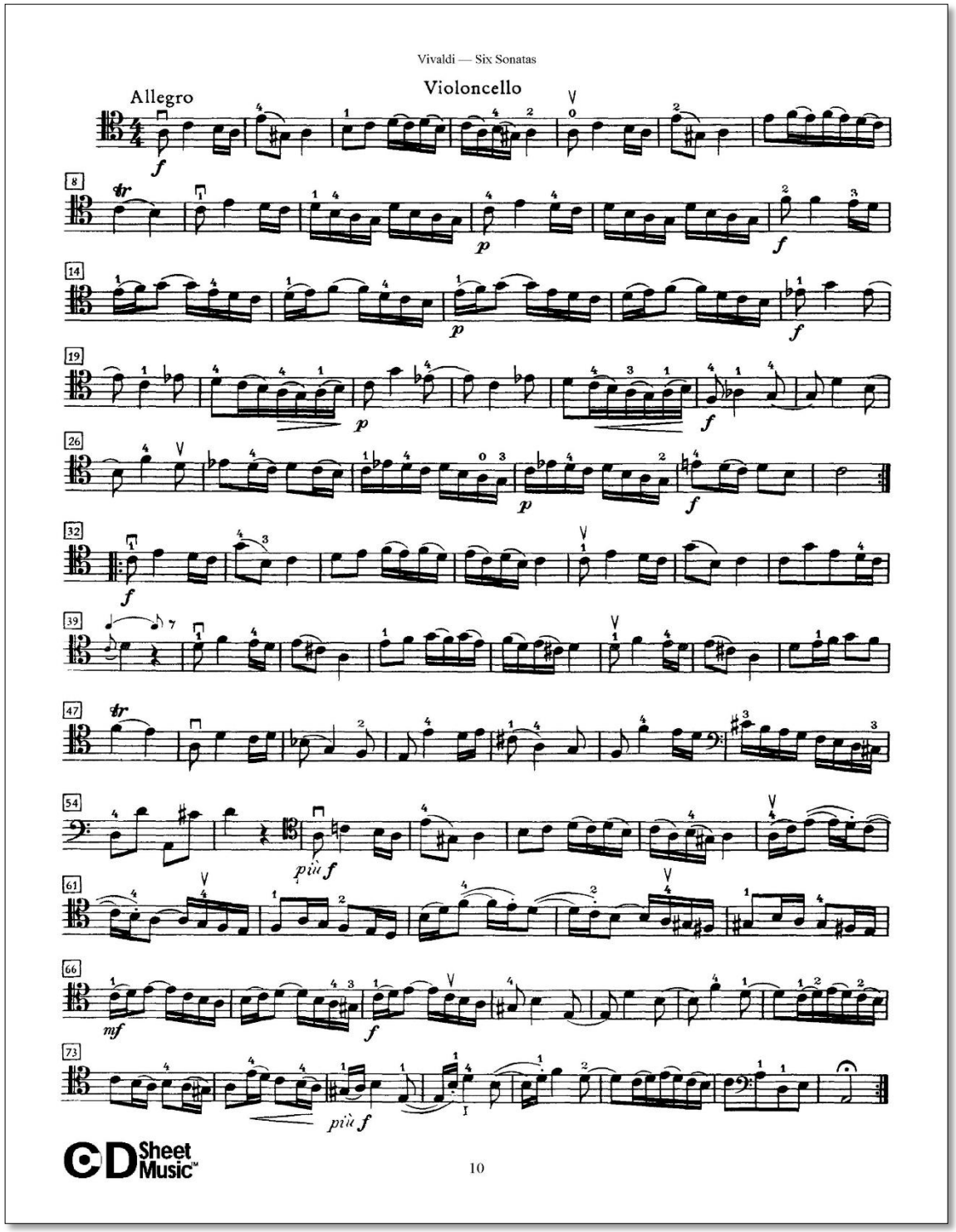

Vivaldi — Six Sonatas
Sonata II
Violoncello
Largo
Allegro
CD Sheet Music
5

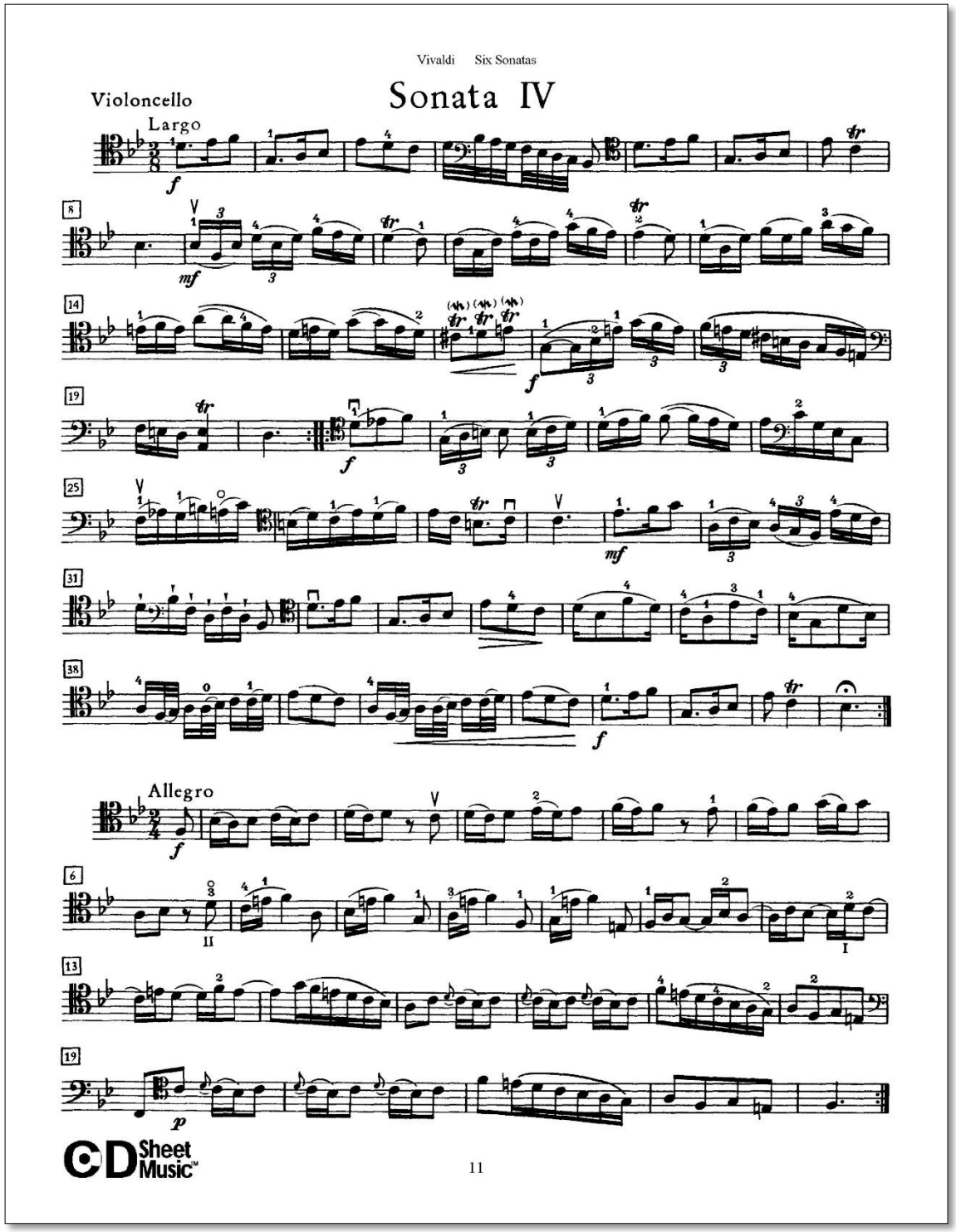

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Largo
mf e dolce
cresc.
più f
Sheet Music
6

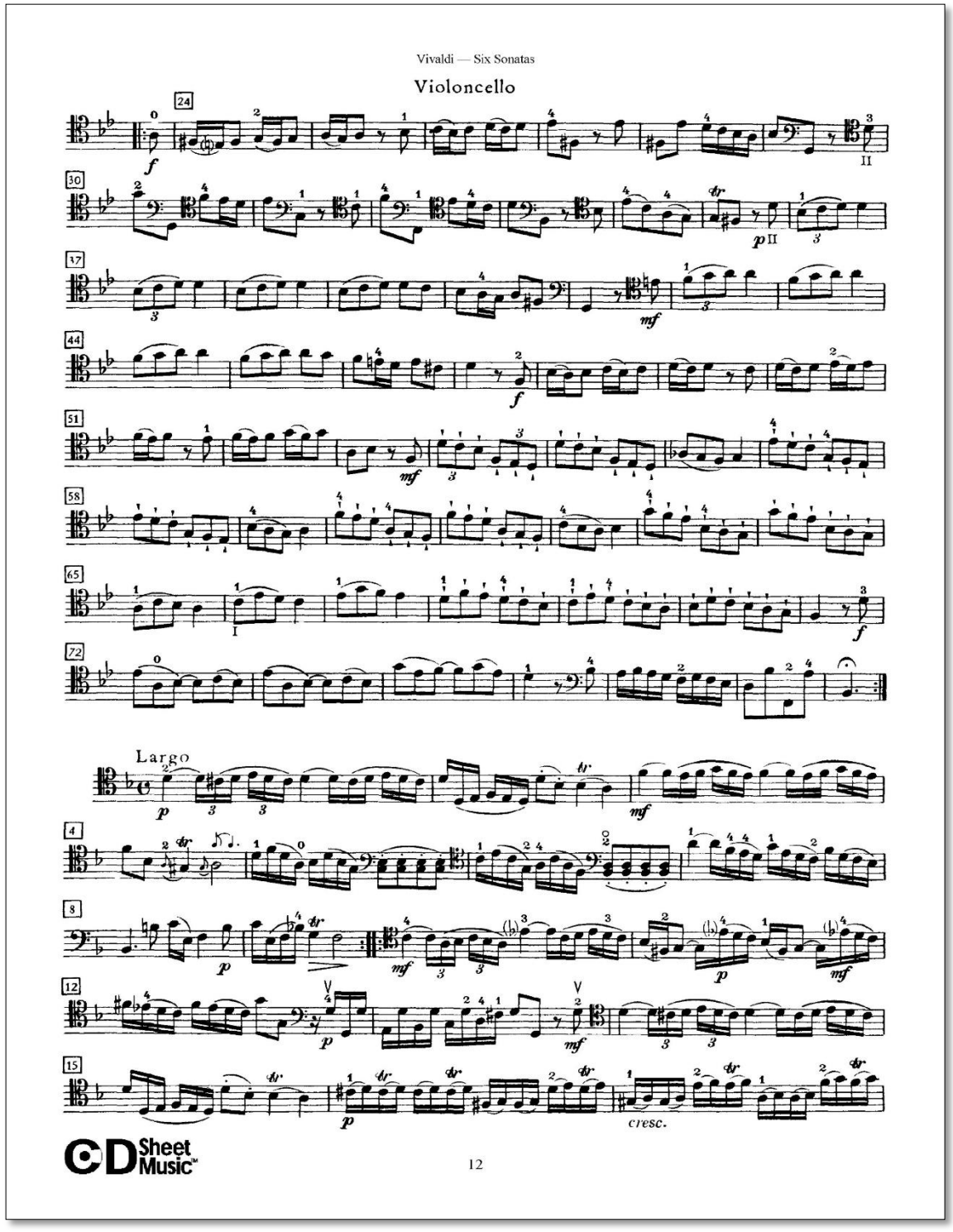

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Allegro
f
p
f
p
f
f
piu f
ff
7
Sheet Music

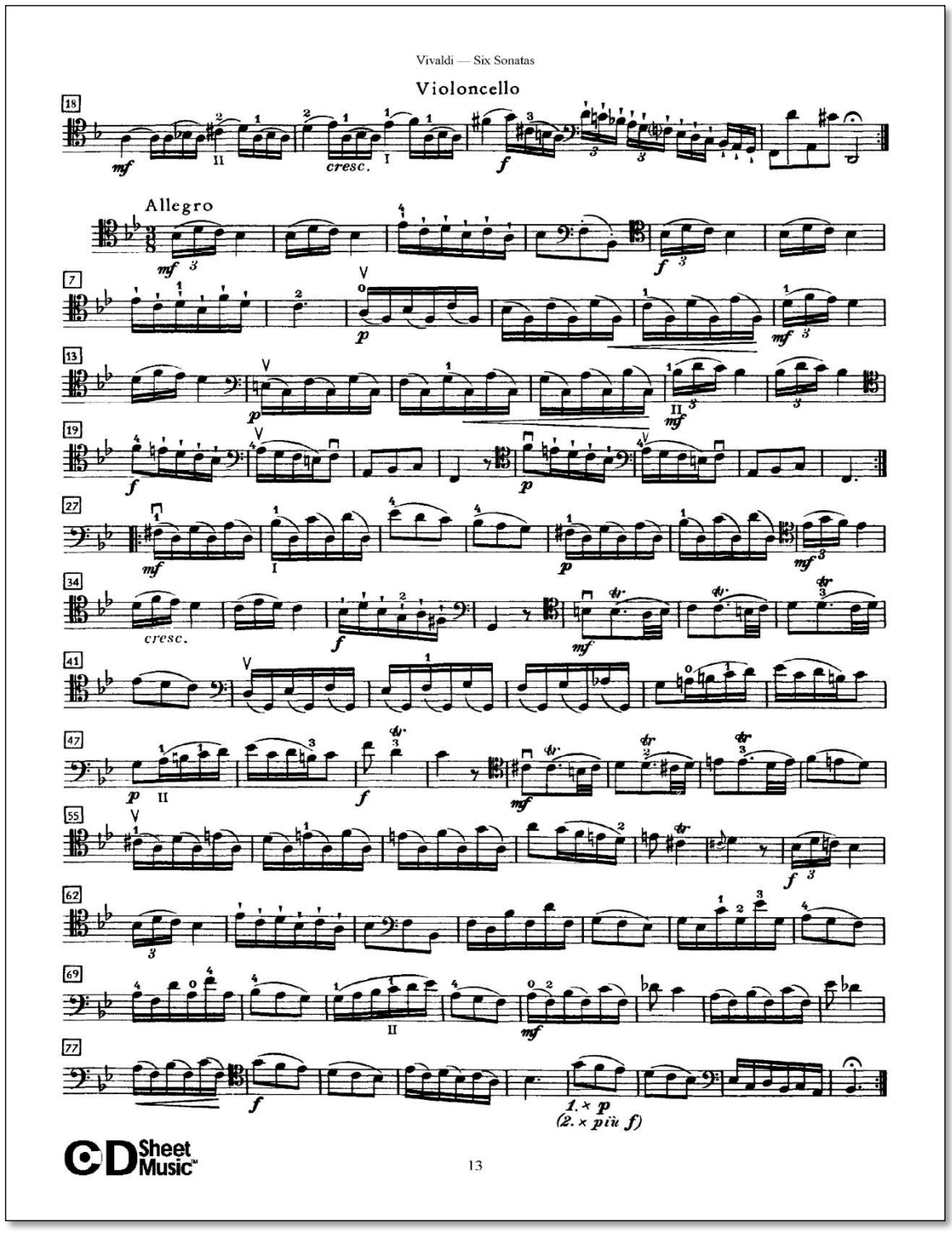

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Sonata III
Largo
Allegro
dicht
8
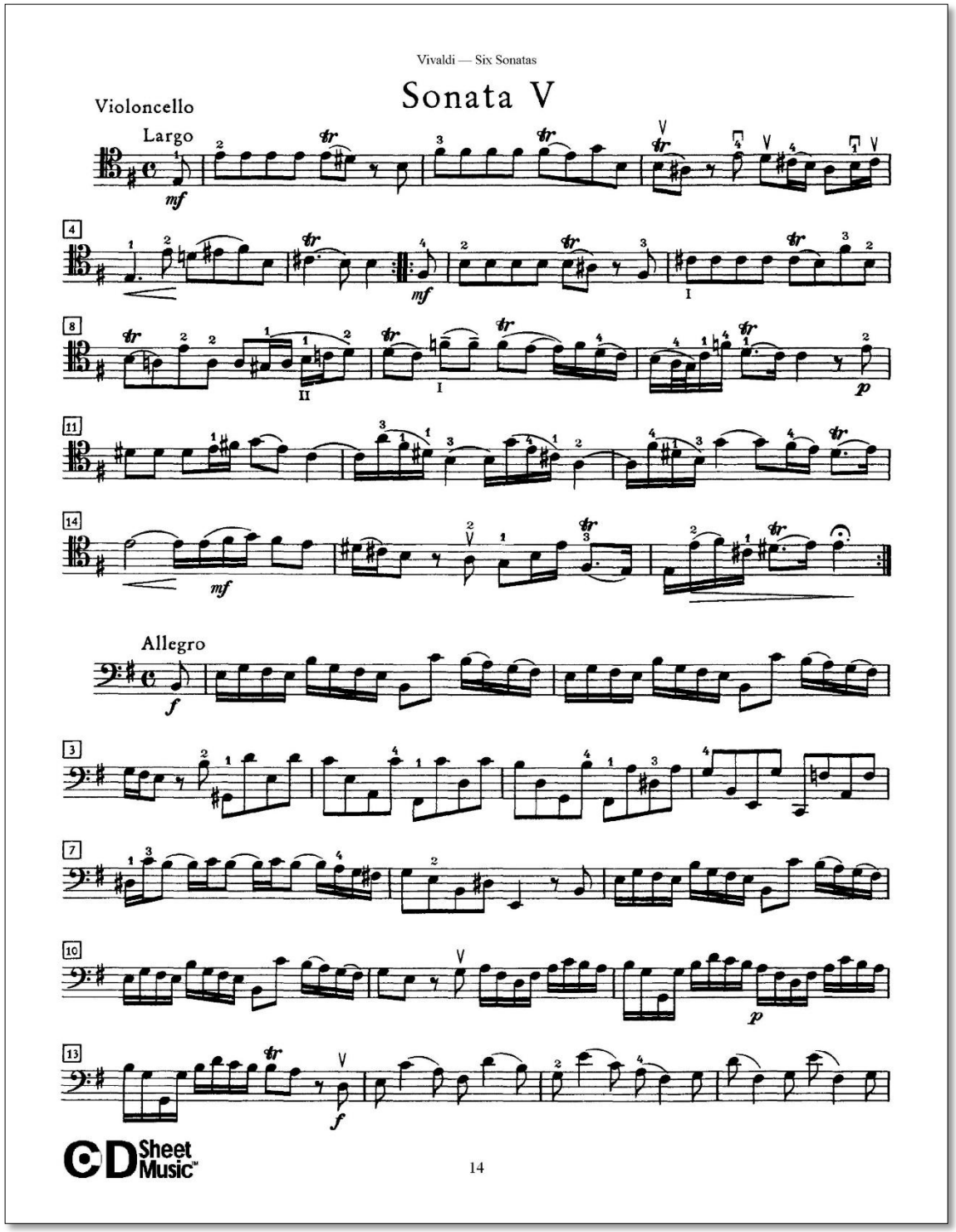

Vivaldi Six Sonatas
Violoncello
28
31
f e marc.
35
mf
f e marc.
39
p
f
42
dicht
cresc.
marc.
46
più f
Largo
p II 3
7
mf 1 3
13
p II
mf
mf
19
25
p
II
30
II
Sheet Music
9

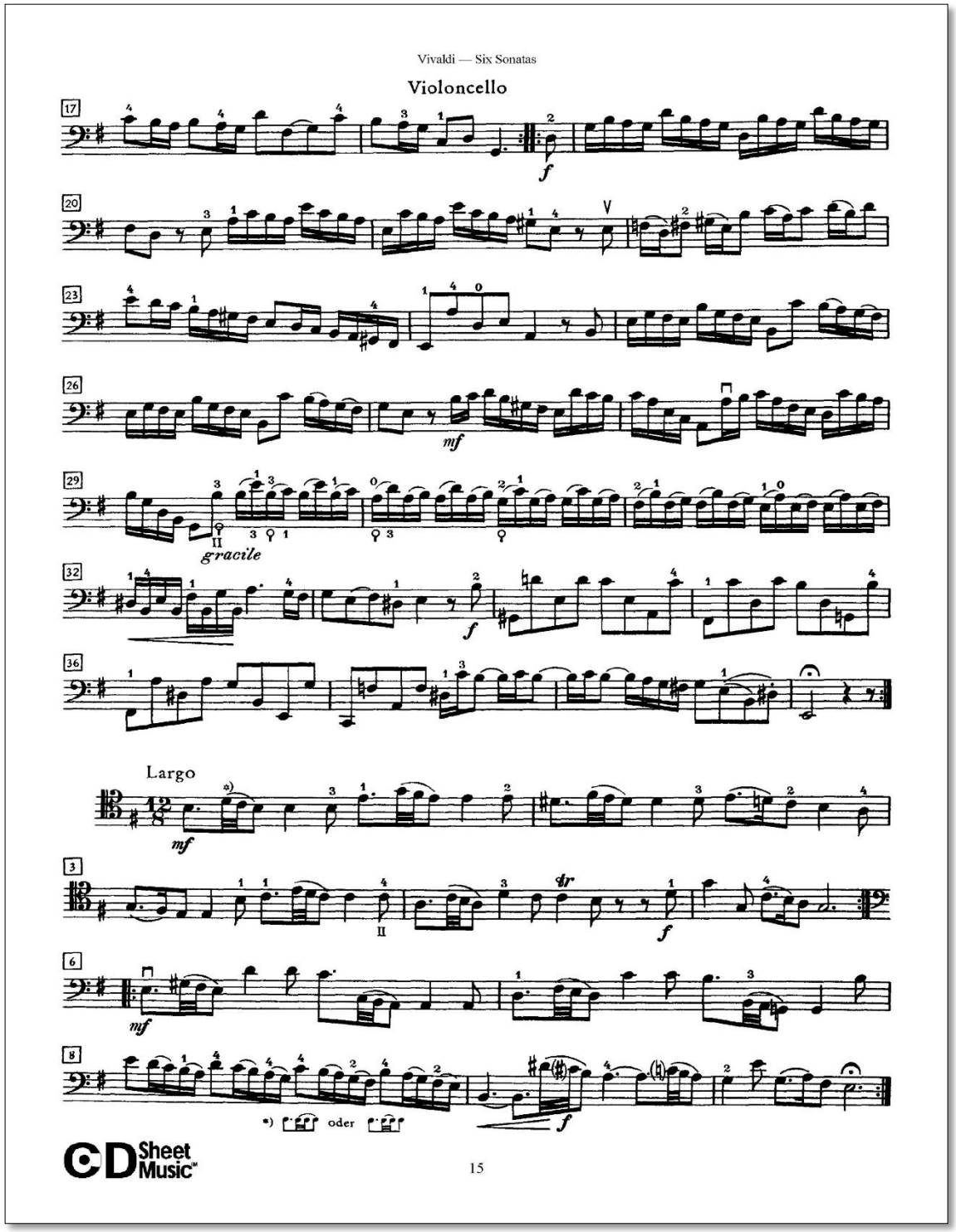

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Allegro
più f
più f
mf
10
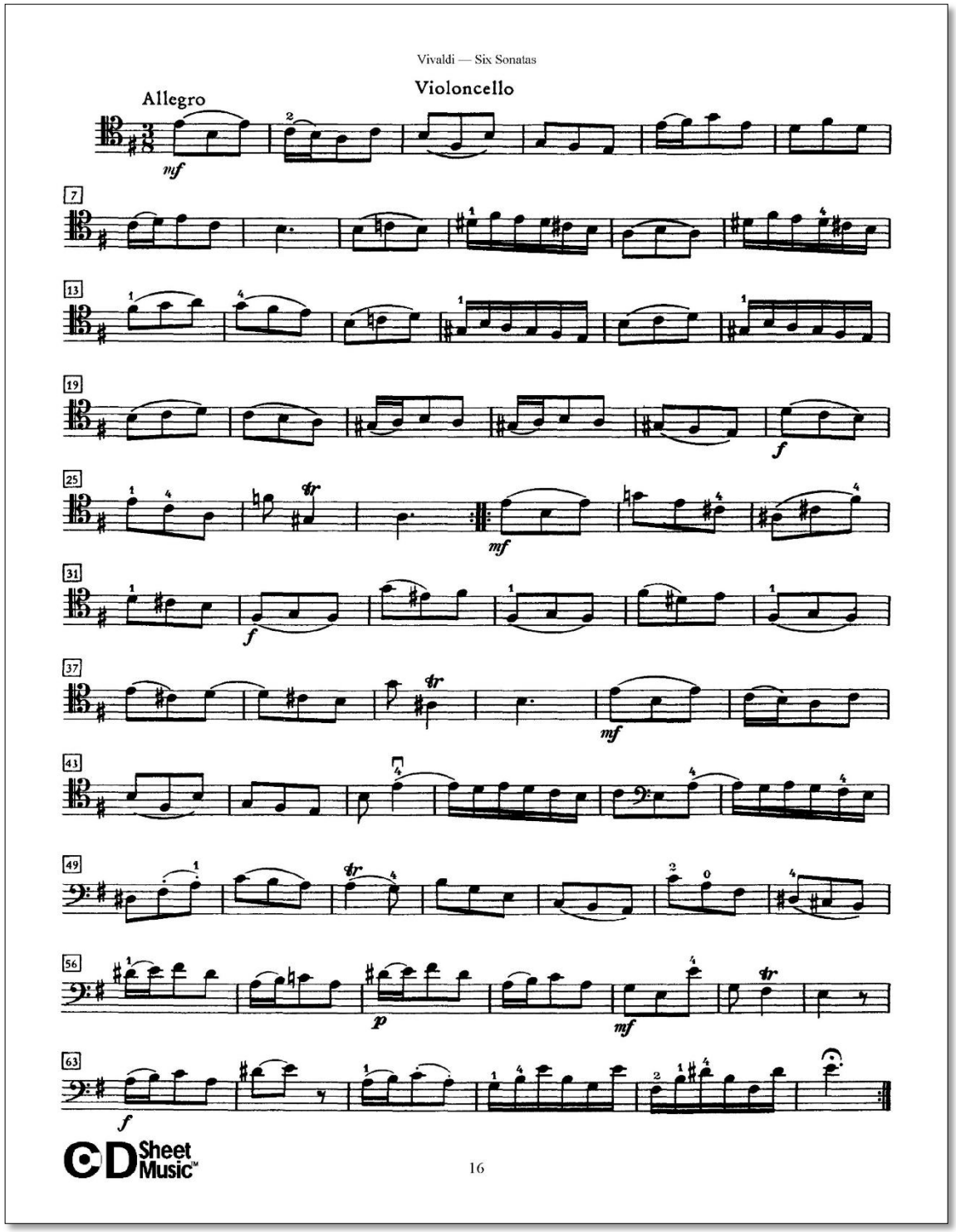

Vivaldi Six Sonatas
Violoncello
Sonata IV
Largo
Allegro
CD Sheet Music
11

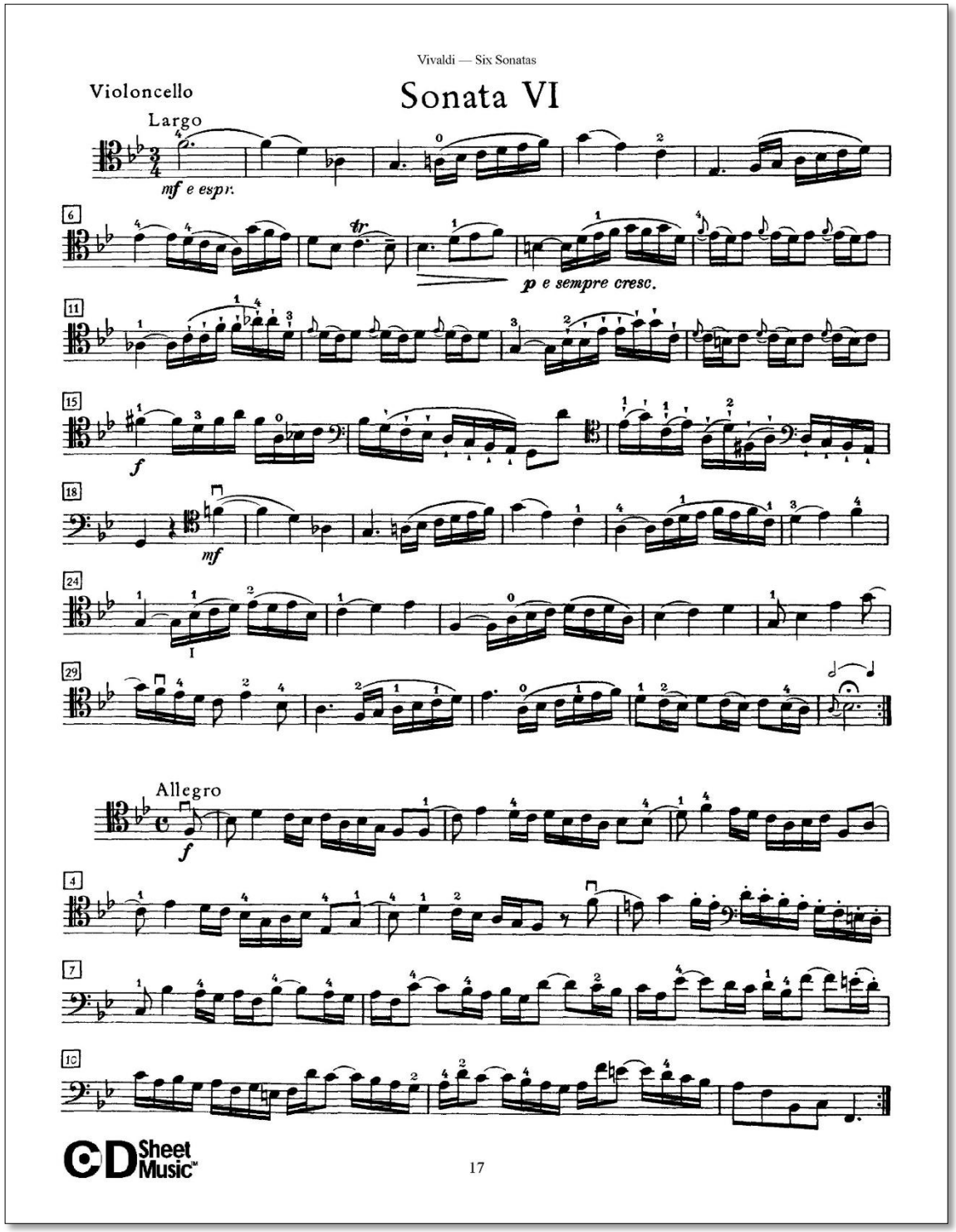

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Largo
cresc.
Sheet Music
12

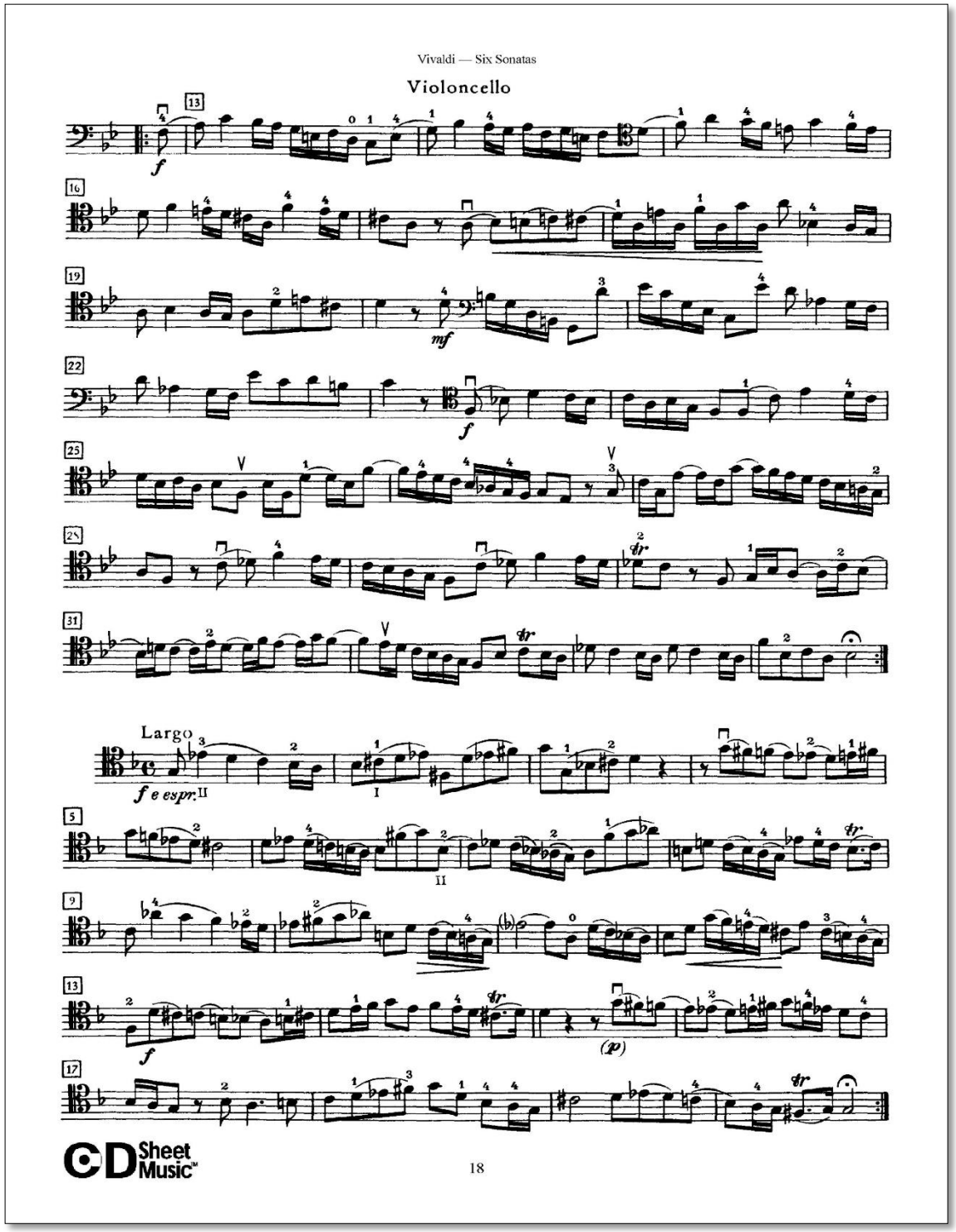

Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Allegro
cresc.
1. × p
(2. × più f)
Sheet Music
13

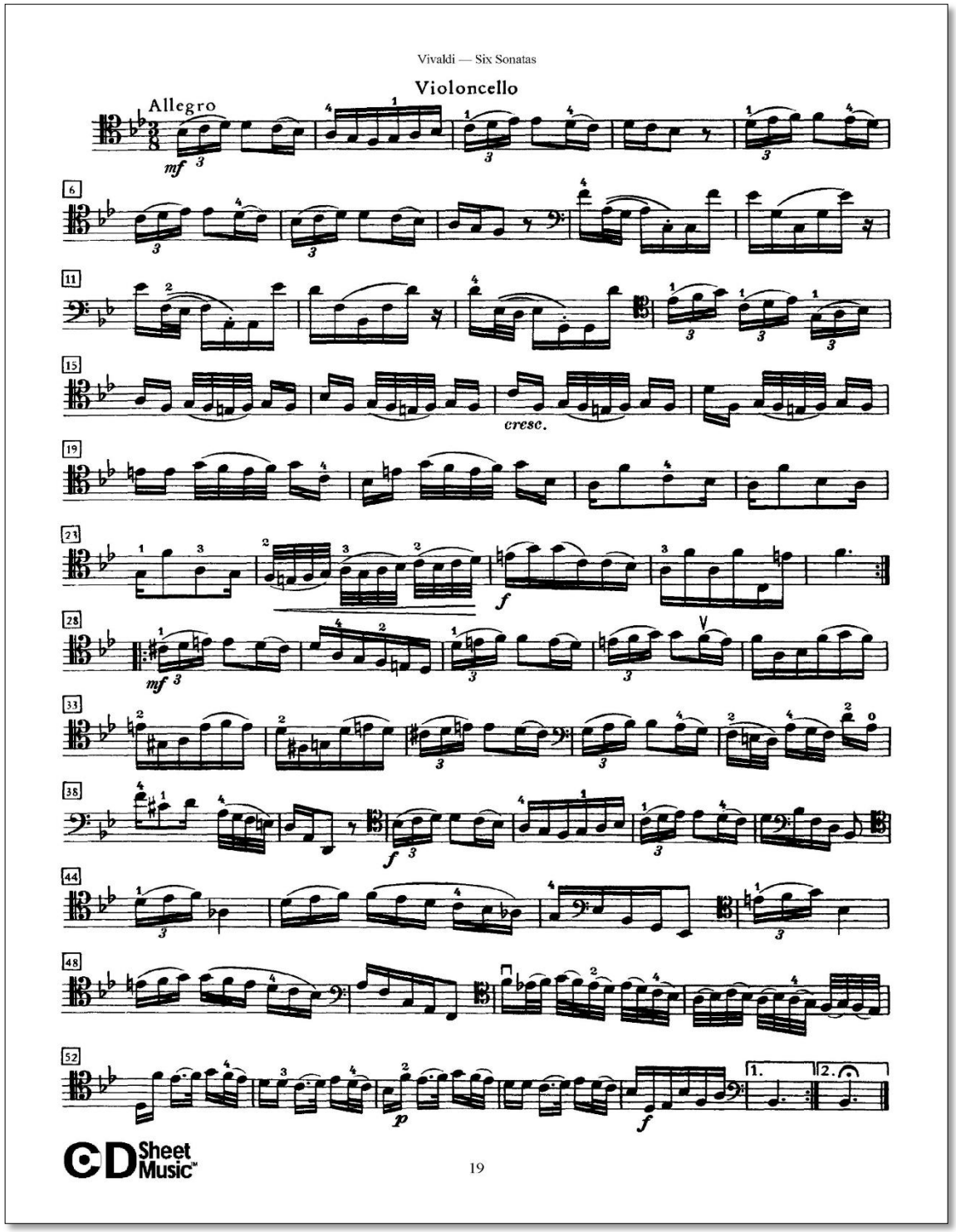

Vivaldi — Six Sonatas
Sonata V
Violoncello
Largo
mf
Allegro
f
p
CD Sheet Music
14


Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
17
20
23
26
29
32
36
Largo
3
6
8
f
mf
gracile
dr
*) oder
15


Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Allegro
mf
7
13
19
f
25
mf
31
f
37
mf
43
49
56
p
mf
63
f
16


Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Sonata VI
Largo
mf e espr.
p e sempre cresc.
f
mf
Allegro
f
Sheet Music
17


Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Largo
18


Vivaldi — Six Sonatas
Violoncello
Allegro
mf
cresc.
f
mf
f
p
1.
2.
CD Sheet Music
19