

**FLÛT TARİHİNDE
JOHANN JOACHIM QUANTZ'IN ÖNEMİ**

Özlem KOÇYİĞİT

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2010

FLÜT TARİHİNDE JOHANN JOACHIM QUANTZ'IN ÖNEMİ

Özlem KOÇYİĞİT

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. A. Bülent ALANER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2010

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

FLÜT TARİHİNDE JOHANN JOACHIM QUANTZ'IN ÖNEMİ

Özlem KOÇYİĞİT

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak, 2010

Danışman: Prof. A. Bülent ALANER

Flüt virtüözü, besteci, flüt yapımcısı, öğretmen, müzik yazarı ve teorisyeni olan Johann Joachhim Quantz, flüt tarihinin en önemli kişiliklerinden biridir. Yaşamı boyunca flüt repertuarını zenginleştirmek, enstrümanı daha iyi bir duruma getirmek için çabalamıştır. Galant ve empfindsamer stillerinin önde gelen müzisyeni olan Quantz, Berlin ekolünün kurucuları arasında gösterilmektedir. Deneyimlerini, düşüncelerini ve bilgilerini aktardığı Yan Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen) adlı eseriyle, flüt tarihi kadar müzik tarihinde de etkili olmuştur. Bu eser, 18. yüzyıl müziği ile ilgilenen her müzisyen için bir başvuru kaynağı olabilecek niteliktedir.

Bu çalışmada, Quantz'ın yaşamı ve müzik ortamı, müzik stili, flüte getirdiği yenilikler, besteleri ve denemesi hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Johann Joachim Quantz, Flüt, Galant, Empfindsamer.

ABSTRACT**THE IMPORTANCE OF JOHANN JOACHIM QUANTZ IN THE
HISTORY OF FLUTE****Özlem KOÇYİĞİT****Department of Music****Anadolu University, Graduate School of Fine Arts****Advisor: Prof. A. Bülent ALANER**

Johann Joachim Quantz, who was a flute virtuoso, composer, flute maker, teacher, music writer and theorist, is one of the most important figures in the history of flute. Throughout his whole life, he endeavored to enrich his repertoire and improve his instrument. Quantz, one of the foremost musicians of the galant and the empfindsamer styles, is regarded among the founders of Berlin school. He has influenced the history of music as well as the history of flute with his work called An Essay of a Method for Playing the Transverse Flute (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen) in which he conveyed his experiences, thoughts and knowledge. It is qualified enough to be a reference guide for those who are interested in the music of the 18th century. In this study, we gave information regarding Quantz's life, his musical atmosphere, his musical style, the improvements he made in the flute and his essay.

Key words: Johann Joachim Quantz, Flute, Galant, Empfindsamer.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özlem KOÇYİĞİT' in "Flüt Tarihinde Johann Joachim Quantz' ın Önemi" başlıklı tezi 26 Şubat 2010 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. A.Bülent ALANER
Üye : Doç. Şenol AYDIN
Üye : Doç. Ayla ULUDERE
Üye : Yrd. Doç. Elkhan RAUSTAMOV
Üye : Yrd. Doç. İrfani ÖZDEMİR

İmza





Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Konservatuvar eğitimim sırasında flüt öğretmenim Saki ŞARIL, bana ilk J. J. Quantz'ın sonatını verdiğinde “*Quantz biz flütçüler için çok önemli bir müzisyendir, ana çalgısı flüttür ve bu çalgı için yüzlerce eser bestelemiştir, bu besteciyi hiçbir zaman unutmama*” diyerek Quantz'ın önemini belirtmişti. Bu durum bir ritüel oldu ve ben de öğrencilerime Quantz'ın bestelerini verirken, hocamın uyarısını yapmaktayım. Bu araştırma konumu belirlerken, öğretmenimin yaptığı öğüt doğrultusunda flütçüler için çok önemli olarak kabul edilen Quantz'ı irdelemek istedim. Yaptığım çalışma sonucunda onu bu kadar önemli kılan özellikleri, düşünceleri, araştırmacılığı, müzisyenliği ve flüte olan büyük sevgisi beni büyüledi. Yalnızca besteleri ile değil flüt yapıcılığı ve yazmış olduğu denemesiyle ve düetlerin önemini vurguladığı önsözleriyle, flüt tarihi kadar müzik tarihinin de önemli bir müzisyeni olduğu bilgisine eriştim. Bu araştırma ile flütle ilgilenenlerin, Quantz'ı çok daha yakından tanıyacaklarını düşünmekteyim.

Araştırmamda bana katkılarından dolayı danışmanım Prof. A. Bülent ALANER ve her an yanımda olan eşim Yard. Doç. Dr. Murat KOÇYİĞİT'e teşekkür ederim.

Özlem KOÇYİĞİT

ÖZGEÇMİŞ

Özlem KOÇYİĞİT

Müzik Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlik

Eğitim:

Lisans: 1989 Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı, Flüt Sanat Dalı

Yüksek Lisans: 1993 Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

İş: 1989 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Kişisel Bilgiler:

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 1967

Cinsiyet: Bayan

Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİM ve TABLOLAR LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem	2
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Yöntem	3
1.6. Model.....	3
1.7. Evren.....	3
1.8. Örnekler	3
1.9. Verilerin Toplanması	3

İKİNCİ BÖLÜM

2. QUANTZ'IN YAŞAMI, MÜZİK ORTAMI ve MÜZİK STİLİ	4
2.1. QUANTZ'IN YAŞAMI ve MÜZİK ORTAMI.....	4
2.1.1. Çıraklık ve Olgunlaşma Dönemi	4
2.1.2. 1724-1727 Avrupa Seyahati	8
2.1.3. 1728'de Prusya Kralı Büyük Frederick'le Tanışması, Dresden ve Berlin Yılları	10

2.2. QUANTZ'IN MÜZİK STİLİ	14
2.2.1. Barok Dönem.....	15
2.2.2. Rokoko (Galant ‘incelikli stil, çelen biçem’).....	16
2.2.3. Empfindsamer Stil (duyarlıklı stil, uygun biçem)	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. QUANTZ'IN BESTELERİ ve QUANTZ'IN FLÜTLERİ	22
3.1. QUANTZ'IN BESTELERİ	22
3.1.1. Quantz'ın Flüt Sonatları.....	23
3.1.2. Quantz'ın Flüt Konçertoları.....	24
3.1.2.1. Sol Majör Flüt Konçertosu	25
3.1.2.2. Mi Minör Flüt Konçertosu.....	25
3.1.3. Solo, İki ve Üç Flüt İçin Parçalar	26
3.1.4. Şan ve Farklı Enstrümanlar İçin Eserler	30
3.1.5. Kuartetler	31
3.2. QUANTZ'IN FLÜTLERİ	32
3.2.1. Flüte İkinci Perde Eklenmesi	33
3.2.2. Farklı Boyutlarda Gövdeler, Akort Sürgüsü ve Mantar Sistemi	36
3.2.3. Quantz'ın Flütün Entonasyonu, Sonoritesi, Frekansı Konusundaki Düşünceleri ve Çalışmaları.....	39
3.2.4. Quantz'ın Flüt Yapımcılığı.....	43

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. QUANTZ'IN DENEMESİ	47
4.1. ÖNSÖZ.....	47
4.2. GİRİŞ: KENDİNİ MÜZİĞE ADAMAK İSTEYENLER İÇİN GEREKEN NİTELİKLER.....	48
4.3. BİRİNCİ BÖLÜM: FLÜTÜN KISA TARİHİ ve BETİMLEMESİ	50

4.4. İKİNCİ BÖLÜM: FLÜTÜ TUTMA ve PARMAKLARI YERLEŞTİRME ...	51
4.5. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: PARMAK KULLANIMI ve FLÜTÜN GAM veya SKALASI	51
4.6. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ÜFLEME POZİSYONU	53
4.7. BEŞİNCİ BÖLÜM: NOTALARIN DEĞERLERİ, ÖLÇÜLER, SUSMALAR ve DİĞER MÜZİK İŞARETLERİ	54
4.8. ALTINCI BÖLÜM: FLÜT ÜFLERKEN DİL KULLANIMI	54
4.9. YEDİNCİ BÖLÜM: FLÜT ÇALARKEN NEFES ALMA	57
4.10. SEKİZİNCİ BÖLÜM: APPOGGIATURA (ABANTI)	58
4.11. DOKUZUNCU BÖLÜM: TRİLLER.....	58
4.12. ONUNCU BÖLÜM: YENİ BAŞLAYAN ÇALIŞIRKEN NELERİ GÖZETMELİDİR?.....	59
4.13. ONBİRİNCİ BÖLÜM: ŞARKI SÖYLEME ve ENSTRÜMAN ÇALMANIN İYİ YORUMU	60
4.14. ONİKİNCİ BÖLÜM: ALLEGRO STİLİ	61
4.15. ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BASİT ARALIKLARDA DOĞAÇLAMA VARYASYONLAR	62
4.16. ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ADAGIO STİL	71
4.17. ONBEŞİNCİ BÖLÜM: KADANSLAR.....	75
4.18. ONALTINCI BÖLÜM: BİR FLÜTÇÜNÜN HALK ÖNÜNDEKİ KONSERLERİNDE DİKKAT ETMESİ GEREKENLER	78
4.19. ONYEDİNCİ BÖLÜM: BİR KONÇERTO PARTİSİNDE EŞLİK ya da TUTTI PARTİLERİNİ ÇALANLARIN GÖREVLERİ	80

4.20. ONSEKİZİNCİ BÖLÜM: BİR MÜZİSYEN ve BİR BESTE HAKKINDA

NASIL KARAR VERİLMELİ?	82
SONUÇ ve TARTIŞMALAR.....	84
EKLER.....	86
KAYNAKÇA.....	98

RESİM ve TABLOLAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1. Quantz ve Perde Eklediği Flütü.....	34
Tablo 1. Quantz'ın Flütlerindeki Frekans Ölçüleri.....	42
Tablo 2. Natürel Notaların Parmak Pozisyonları.....	52
Tablo 3. Bemollü Notaların Parmak Pozisyonları.....	52
Tablo 4. Diyezli Notaların Parmak Pozisyonları.....	52
Tablo 5. Çift Dil Kullanımı.....	55
Tablo 6 Uygun Nefes Alma Yerleri.....	58
Tablo 7. Basit Aralıklarda Doğaçlama Varyasyonlar.....	62
Tablo 8. Adagio Süslemeleri.....	73
Tablo 9. Çeşitli Kadans Örnekleri.....	76

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Flüte Eklenen re# Perdesi	36
Şekil 2. Farklı Boyutlarda Gövdeler	37
Şekil 3. Mantar Sistemi ve Akort Sürgüsü	38

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Johann Joachim Quantz (Quantz), flütçü, besteci, flüt yapımcısı, eğitmen, müzik yazarı ve teorisyeni olarak 18. yüzyılın en göze çarpan müzisyenlerindedir.

Bu çalışmanın öncelikli amacı flütle ilgisi olanlara Quantz'ın niçin bu kadar önemli olduğunu, yaptığı çalışmaları, getirdiği yenilikleri, düşünceleri ve araştırmaları ışığında bilgilendirmektir. Türkçe kaynaklardaki eksiklik de bu çalışmanın yapılmasında etkili olmuştur. Bir diğer amaç ise, Quantz'ı diğer müzisyenlere tanıtmaktır. Bestelerinin büyük çoğunluğunu flüt eserleri oluşturduğu için sınırlı bir çevrede tanınan Quantz'ın yazmış olduğu ve literatürde “muazzam” olarak kabul edilen *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Yan Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme) başlıklı denemesi dönemin müziğini yakından tanımak isteyen bütün müzisyenler için bir rehber niteliğindedir. Bu başvuru kaynağı, yalnız flütçüleri değil aynı zamanda diğer enstrüman çalıcılarını ve şancıları da ilgilendirecek önemli ve yararlı olacağı düşünülen bilgilerle doludur.

Yaşamını tam anlamıyla flüte adanmış olan Quantz, birçok enstrümanda uzmanlaştıktan sonra flüte yönelmiş, enstrümanın repertuarını zenginleştirmiş, enstrümanın gelişmesi ve entonasyonunun daha iyi bir duruma gelmesi için çalışmış, çalıcılığı kolaylaştırmak için tavsiyelerde bulunmuştur. Araştırmacı ve yenilikçi bir ruha sahip olan bu ünlü virtüöz yaptığı seyahatlerde kendini geliştirmiştir ve her fırsatta flütü tanıtmıştır. Quantz'ın etkisi ile flüt, bu dönemde altın çağını yaşamış ve en önemli çalgılardan biri olmuştur.

Bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, çalışmanın çerçevesi ve özellikleri, ikinci bölümde Berlin ekolünün kurucuları arasına yer alan Quantz'ın yaşamı, müzik ortamı ve müzik tarihinin bir geçiş dönemine rastlayan çok önemli fakat fazla irdelenmediği için az bilinen müzik stili ele alınacaktır. Üçüncü bölümde flüt

yapımcılığı hakkındaki çalışmaları ve bestelerine değinilecektir. Dördüncü bölümde ise, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* adlı denemesinin içeriği ve bölümleri hakkında bilgi verilecektir.

1.1. Problem

Flüt tarihinde Johann Joachim Quantz'ın önemi nedir?

1.2. Amaç

Bu çalışmanın genel amacı J. J. Quantz hakkında Türkçe bilgi kaynağı oluşturmaktır. Bu genel amaç çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Quantz'ın yaşamı, müzik eğitimi ve müzik ortamı hakkındaki bilgiler nelerdir?
2. Quantz'ın müzik stili nedir?
3. Quantz'ın beste portföyünü oluşturan eserler ve bu yapıtların önemi nedir? Yayımlanmış eserlerinin edisyon ve katalog numaraları nedir?
4. Quantz'ın flüt yapımcılığı, flüte getirdiği yenilikler ve flüte bakış açısı nasıldır?
5. Quantz'ın yazmış olduğu denemenin müzik tarihindeki önemi ve içeriği nedir?

1.3. Önem

J. J. Quantz hakkında Türkçe literatürdeki eksiklik araştırmanın önemini ortaya koymaktadır. Quantz, flütçü olması ve bestelerinin büyük çoğunluğunun da flüt repertuarı ağırlıklı olması nedeniyle sınırlı bir çerçevede tanınmaktadır. Oysa Quantz'ın yazmış olduğu deneme ilk bakışta flütçüler için bir metot gibi görünse de Quantz'ın amacı bütün müzisyenlere ulaşmaktır. Bu bağlamda bu önemli eseri, Türkçe literatürde tanıtmak büyük önem taşımaktadır. Özellikle 18. yüzyıl müziği ile ilgilenenlere ve araştırma yapanlara bir kaynak oluşturma açısından da önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, veri kaynağı olarak süreli yayınlar, makaleler, kitap, ansiklopedi, internet veri tabanları ve sözlükler gibi bilgi kaynakları ile sınırlıdır.

1.5. Yöntem

Araştırma, nitel ve tarihsel yöntemleri içermektedir.

1.6. Model

Araştırma, tarama modeliyle gerçekleştirilmiştir.

1.7. Evren

II. Frederick'in himayesindeki Berlin okulunun bir üyesi olan Quantz'ın, yaşam süresi (1697–1773), 18. yüzyıl müziği, barok dönem, galant ve enfindsamer stil ve bu dönemlerde Quantz flütlerinin yeri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

1.8. Örnekler

Quantz'ın eserleri ve flütleri hakkında örnekler verilmiştir.

1.9. Verilerin Toplanması

Quantz'ın denemesi dâhil olmak üzere konuyla ilgili kaynaklardan yararlanılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. QUANTZ'IN YAŞAMI, MÜZİK ORTAMI ve MÜZİK STİLİ

2.1. QUANTZ'IN YAŞAMI ve MÜZİK ORTAMI

Quantz, besteci, flüt yapımcısı, flüt öğretmeni, müzik yazarı ve teorisyeni olarak flüt tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Yapılan bu çalışmada, çok yönlü bir müzisyen olan Quantz'ın yaşamı ve müzik ortamı; çıraklık ve olgunlaşma dönemi, 1724-1727 Avrupa seyahati, 1728 Prusya Kralı II. Frederick ile tanışması ve Dresden ile Berlin yılları olmak üzere üç dönemde incelenmiştir.

Quantz'ın yaşamı hakkında en önemli bilgi kaynağı, 1754-1755 yıllarında yayımlanan F. W. Marpurg'un (1718-1795) *Historich-kritische Beyrage zur Aufnahme der Musik* adlı eserinde yer alan Quantz otobiyografisidir.¹

2.1.1. Çıraklık ve Olgunlaşma Dönemi

Quantz'ın “çıraklık ve olgunlaşma dönemi” müzikle ilk tanışması, müzisyen olmaya karar vermesi, flütü ana enstrüman seçmesi ve kendini geliştirmek için Avrupa seyahatine çıkmasına kadar geçen süreyi kapsar.

Quantz'ın çıraklık ve olgunlaşma dönemi aşağıda özetlenmiştir.²

30 Ocak 1697'de Hanover'in bir köyü olan Oberscheden'de bir demircinin oğlu olarak doğdu. Müziğe olan ilk sevgisi köy festivallerinde başladı. Bu festivallere, zaman zaman müzisyenlerin yerine geçen erkek kardeşi Jost Matthies ile katıldı. Quantz'ın babası oğlunun bu ilgisine karşıydı ve aile zanaatında çalışmaya başlamasının daha iyi olacağı görüşündeydi. Babasının ölümünden sonraki yıl olan 1707'de, bu isteksiz çırak

¹ Johann Joachim Quantz, *On Playing The Flute*, Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly (Second Edition. Boston: Northeastern University Press, 2001), s. xi.

² Quantz, *a.g.e.*, ss. xi-xvi.

için hazırlanan kariyerden kaçacak bir fırsat ansızın ortaya çıktı. Merseburg'da bir kasabada kemancı olan amcası Justus Quantz, onu yanına almayı ve eğitmeyi teklif etti.

Amcası, Quantz'ın Merseburg'a varışından birkaç ay sonra öldü. Quantz sonraki beş yıl boyunca eğitimine Johann Adolf Fleischhack ile devam etti. Fleischhack açıkça ilgisiz bir ustaydı fakat Quantz, Merseburg yılları boyunca seçtiği sanatta iyi bir temel kazandı. Böylesi bir yaşta yetim kalması onun bütün enerjisini müziğe yönlendirmiş gibi gözükür. Bir kasaba müzisyeninin ana gereksinimi enstrümanların bir çeşidinde mümkün olduğunca usta olmaktı. Quantz eğitimi boyunca keman, obua, trompet, kornet, trombon, korno, blok flüt, fagot, çello, viola da gamba ve kontrbas çalıştı.

Ana enstrümanı olan kemanda Heinrich Biber (1644-1704), Johann Jakolo Walter (1650-1717), Henrico Albicastro (1670-1738), Arcangelo Corelli (1653-1713) ve Greog Philipp Teleman'ın (1681-1767) eserlerini çalmak için yeterli teknik ustalığı elde etti. Diğer enstrümanların arasında obua ve trompette de çok usta oldu. Kendi girişimiyle ilk kompozisyon çalışmasını yaptı ve Teleman, Melchior Hofmann (?-1715) ve Johann David Heiniche'in (1683-1729) en son çalışmalarını sunan Johann Friedrich Kiewewetter ile klavsen çalıştı.

Quantz 16 yaşında çıraklık dönemini tamamladı ve yaklaşık iki yıl Fleischhack'in kalfası olarak çalıştı. Bu zaman boyunca Merseburg'da olduğundan daha üst düzeyde bir müzisyenliği arzuladı ve çalışmalarına devam etmek için Berlin ve Dresden'e gitmeyi istedi. 1714'de Saxony-Merseburg dükünün oğlu öldüğünde müzikal çalışmalarını askıya aldı ve Dresden'e gitti. Pirna'da kasaba müzisyeni Georg Schalle (1670-1720) yanında iş buldu ve buradaki sürede Dresden şehir bandosu şefi Gattfried Heyne (?-1735), evlilik törenlerinde ek müzisyenlere ihtiyaç duyduğunda Quantz'ı görevlendirdi.

1714'de Dresden civarındaki kısa süreli bulunuşu, onun hem icracı hem de besteci olarak kariyerinin bir dönüm noktası oldu. Heyne ile tanışıklığı Dresden'de bir pozisyona doğru attığı ilk adım oldu ve Pirna'da iken Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) konçertolarını dinleme fırsatı buldu. Bu eserler, onun bir besteci olarak gelişmesinde

kesin bir etkiye sahip oldu. Vivaldi'nin besteleri için Quantz'ın otobiyografisinde bulunan düşünceleri, dönemin Alman bestecilerinin reaksiyonunu yansıtır; *“Müzikal parçaların yeni şekilleri benim üzerimde hafiften çok daha fazla etkili oldu. Vivaldi'nin harikulade ritornellolar³ı gelecekte bana iyi modeller oluşturdu”*

1714 Eylül ayında Merseburg'a dönerek bir kalfa olarak hizmetinin kalan kısmını tamamladı. Takip eden yıl kemancı, obuacı ve trompetçi olarak birçok farklı teklifler aldı. Kötü arasında en iyi olabileceği farkındalığı onu daha çekici bir boş kadro beklemeğe yöneltti. 1716 Mart ayında Quantz'ın beklentileri, Hayne tarafından Dresden topluluğunun bir üyeliği teklifiyle ödüllendirildi.

1716'dan 1741'e kadar geçen yirmibeş yıl boyunca Dresden, Quantz'ın hayatının en ilginç ve en önemli merkezi olmuştur. Augustus II (1670-1733) ve Augustus III'un (1696-1763) yönetimindeki şehrin zengin kültürel çevresi ona hem teşvik edici, hem de olgun bir besteci ve yorumcu olarak gelişmesinde fırsat sağladı.

Dresden orkestrasının yüksek performansı ile tanışan ve etkilenen Quantz, bunu şöyle aktarır:

“Böylece 1716 Mart'ında Dresden'e gittim. O zamanlar Fransız equal stilini icra eden konzertmeister Volumier'e (1670–1728) rağmen bu orkestra, diğer birçok orkestradan daha seçkindi ve daha sonraki konzertmeister Pisendel ki benim daha sonraki yolculuklarımda daha iyisini duymadığım zarif karışık stildeki yorumuyla en iyisiydi. Bu şöhretli insanları duyduğumda derinden etkilendim ve müzik hakkındaki araştırmaları ve şevkim iki katına çıktı. Böylesi harika bir toplulukta kabul gören bir üye olmak için çok çabaladım. Kasaba müzisyeni yaşamına sahip olup sıkıcı danslar çalmak düşüncesi beni daha istekli hale getirdi”

O zamanlar Royal Orkestra, keman'da Pisendel (1687-1755) ve Veracini (1690-1768) pantolon⁴da Panteleon Habenstreit (1668-1750), lavta ve theorbo⁵da Sylvius Leopold Weiss (1686-1750), obua'da Richter (1689-1744) ve flüt'de Buffardin (1690-

³ Ritornello, biçim bilgisi ile ilgili bir terim: tekrarlı; “nakarat” anlamında “geri dönüşlü”. Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, (Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002), s. 452.

⁴ Pantaleon (pantolon): Kanun benzeri telli büyük bir çalgı. 1690 yılında Pantaleon Hebenstreit tarafından icat edilen bu çalgının 275 teli bulunuyordu. 18. yüzyılda bir süre kullanılmış, 1779'dan sonra ortadan kalkmıştır; Say, **a.g.e.**, s. 413.

⁵ Theorbe; Avrupa'da 16.yy'ın ortalarında icat edilen çifte saplı, kalın sesli büyük boy lavtaya verilen isim; Say, **a.g.e.**, s. 517.

1768) gibi çok şöhretli müzisyenlerle ve çok yetenekli çellocu, fagotçu, kornocu ve kontrabasçılılarıyla gurur duyuyordu.

Dresden'e taşınmasından sonraki yıl kompozisyon eğitimine devam etmek için bir fırsat bularak Viyana'ya gitti. Orada, daha sonra Dresden'de saray bestecisi olacak olan Jan Dismas Zelenka (1679–1745) ile kontrpuan çalıştı.

1718 Mart'ında 21 yaşında, tutkulu bir kasaba müzisyeni iken kendini saray orkestrasında, ünlü ve seçkin bir ortamda buldu. Bir dinletiden sonra obuacı olarak Polonya kilisesi adıyla bilinen Kleine Kammermusik'e kabul edildi. Oniki müzisyenden oluşan bu küçük topluluk kralın Varşova'ya yaptığı ziyaretlerde ona eşlik etti. Bu Quantz'a ücret ve kalacak yer sağlaması yanında, yeni pozisyonlar için de rol oynadı. Topluluğun diğer üyelerinin kıdeminden dolayı, bir obuacı olarak yükselme ihtimali görmedi ve ciddi bir şekilde flüt çalmaya yöneldi. Gruptaki flütçü, ona birinci flütü vermeye istekliydi. Quantz temel flüt eğitimini ünlü Fransız flütçü Buffardin'le dört ay boyunca çalışarak aldı. Buffardin'in ustalığı, hızlı pasajlardaki yorumunda yatıyordu.

Quantz'ın Polonya kilisesinde çalışırken kompozisyona olan ilgisi, o zamanlar küçük bir repertuvara sahip olan flüte doğru yoğunlaştı.

Torelli (1658-1709), Vivaldi ve Montanari'nin (1676-1737) öğrencisi olan Johann Georg Pisendel'in Quantz'ın müzikal gelişiminde çok güçlü kişisel etkisi oldu. Pisendel'in arkadaşlığını Dresden sarayındaki ilk yıllarda kazandı. Onu hem insan hem de sanatçı olarak şöyle över;

“Aynı derecede büyük viyolonist, değerli kozertmeister, mükemmel müzisyen ve gerçekten dürüst bir adam. Ondan sadece Adagio'ların nasıl yorumlanacağı değil, aynı zamanda genel müziğin yorumunu ve bestenin bölümlerinin bağlantılarını, ilişkilerini de öğrendim. Onunla, kompozisyona daha cesaretle giriştim. Onun olgun ve güçlü stili Fransa ve İtalya'nın bir karışımıydı. Bu yüzden her zaman mixed stillerini tercih ettim”

bu ifade Quantz'ın ulusal stillerinin karışımı eğilimine de açık kanıt oluşturur. Quantz'ın anlayışı, Dresden'de İtalyan ve Fransız modellerinin arasındaki dikkate değer farklılık yorum ve kompozisyon bağlantılarıyla gelişti. Volumier (1670-1728), orkestrada Lully'nin (1632-1687) döneminden gelen Fransız uvertür ve dansların

çalındığı Fransız disiplini yerleşmişti. Quantz'ın flütteki tek eğitimi Fransız olan Buffardin'den gelmekteydi. Fransız etkisi, İtalyan operasının artan önemiyle azaldı. Corelli (1653-1713), Torelli, Vivaldi ve Albinoni'nin (1671-1751) etkisiyle, Quantz'ın şarkı ve ses kompozisyonundaki İtalyan stildeki zenginliği takdir etmesi 1719'larda başladı.

2.1.2. 1724-1727 Avrupa Seyahati

Quantz'ın yaptığı Avrupa seyahati müzisyenlikteki ikinci dönemi olarak incelenebilir. Quantz İtalya, Fransa, İngiltere ve Hollanda'yı kapsayan bu seyahatte, gittiği ülkelerin müzik stillerini incelemiş, müzisyenlerle tanışmış, kendisini bir flütçü olarak müzisyenlere dinletmiş, onların beğenilerini kazanmıştır. Quantz'ın müzisyenlikteki bu ikinci döneminde, flüte bir perde daha ekleyerek, flüt yapımcılığına başlamış ve besteleriyle flüt repertuarını zenginleştirmeye yönelmiştir.

Quantz'ın Avrupa seyahati dönemi aşağıda özetlenmiştir.⁶

Quantz ortalama yetenekteki bir enstrüman icracısıyken, Polonya kilisesine girdikten sonra kendini geliştirerek ilerledi ve birçok hamiden destek aldı. Bazı Polonyalı asillerin desteğiyle İtalya'ya gitmeyi ve orada çalışmayı planladı. 1722'de bu plan gerçekleşemedi, daha sonra 1724'de Quantz, İtalya'da çalışma isteğini hayata geçirdi. Sadece İtalya için başlayan yolculuk Fransa ve İngiltere'yi de kapsayarak üç yıllık büyük bir tura dönüştü. Bu sürede en ünlü şancı ve enstrüman icracılarının stilleri, en ünlü bestecilerin çalışmalarıyla ilgilenerek bütün fırsatları avantaj olarak kullandı.

İtalya'da bulunduğu sürenin büyük kısmını Roma'da geçirdi. Burada Francesco Gasparani ile konturpuan çalıştı. Ayrıca, Quantz çalışmalarını incelediği, döneminin çok önemli İtalyan müzisyenleri şunlardır: Alessandro Scarlatti (1660–1725), Domenico Scarlatti (1685–1757), Johann Adolph Hasse (1699–1783), Giuseppe Ottavio Pittoni (1657–1743), Pietro Paolo Bencini (?–1783), Giovanni Battista Sammartini (1701–1755), Francesco Mancini (1672–1737), Leonardo Leo (1694–1744), Leonardo Vinci

⁶ Quantz, a.g.e., s. xvi-xix.

(1690–1730), Antonio Vivaldi, Giovanni Maria Capelli (?–1726), Domenico Sarro (1679–1744), Benedetto Marcello (1686–1739), Tomaso Albinoni ve Antonio Lotti (1667–1740).

Naples'te tanınmış operatik besteci olan Hasse ile arkadaş oldu. Hasse, Quantz'ı Alessandro Scarlatti ile tanıştırdı. Başlangıçta Scarlatti, üflemeli çalgıların kötü entonasyonundan dolayı Quantz'ı dinlemeye pek de hevesli olmadı fakat dinledikten sonra büyük beğenisini kazandı.

Quantz, müzisyenler arasında şancılara karşı büyük ilgi duydu. İtalya'da obuacı Giuseppe Sammartini (1695–1750) dışında üflemeli çalgılarda iyi icracı olmadığını gördü fakat, mükemmel yaylı icracılar dinledi.

İtalya'da yaklaşık olarak iki yıl kaldıktan sonra Fransa'ya hareket etti. 1726 Ağustos yılında Paris'e vardı. Burada yedi ay kaldı. Fransız müzikal yaşamına olan tepkisi, o günlerin birçok Alman'ın düşüncesi gibiydi. Fransız operasının zayıf bir durumda olduğunu gördü. Ancak, güçsüz bir orkestra ve kötü söyleme metotlarına karşı, oyunculuk, sahneleme, dans ve özellikle icracıların harika olduğunu düşündü.

Paris'te Jean Christophe Naudot (?–1762) ve Michel Blavet'nin (1700–1768) de aralarında olduğu birçok iyi flüt yorumcusuyla tanıştı. O günlerin en iyi flütçüsü ve flüt için harika besteler yapan Blavet ile aralarında dostluk gelişti.

Paris ziyareti sırasında, o zamana kadar bir perdeli olan flüte bir diğer perde daha ekleyerek, flütün yapısı ve entonasyonunu geliştirmek için ilk çalışmalarını yaptı.

1727 başlarında Dresden'e dönmesi istenmesine rağmen Quantz, yolculuğuna İngiltere'yi de katmak için kendinde karşı konulamaz bir istek hissetti ve seyahatine bu ülkeyi de kattı. Onun bu kısa gezisi beklentilerinden çok daha fazla şey elde etmesini sağlayarak kendini haklı çıkardı. Handel'in (1685–1759) yönetiminde Royal Akademi onu çok etkiledi. G. B. Bononcini'nin (1670–1742) Astyanax ve Haendel'in

Admetus'unu dinledi ve Haendel'in hem müziğinden hem de opera orkestra şefliğinden güçlü bir şekilde etkilendi.

Haendel'in org ve klavsen, Francesco Geminiani (1687–1762), Matthew Dubourg (1703–1767) ve kardeşlerinin keman, Karl Friedrich Weidemann (DB–1728) ve John Festing'in (DB–1772) flüt yorumlarını dinledi.

Quantz, Haendel'in de aralarında bulunduğu müzisyenlerce, İngiltere'de kalması yönünde teşvik edildi. Ancak Augustus II'ye olan yükümlülüğünden dolayı 1 Temmuz 1727'de Dresden'e dönmek için yolculuğa başladı. Yolculuk sırasında Hollanda (Amsterdam, Hauge, Leiden, Rotterdam) ve Hanover ile Brunswik'i ziyaret etti. Üç yıllık Avrupa turu 23 Temmuz 1727'de Dresden'e varışıyla sona erdi.

Quantz'ın yolculukları, onun eğitiminin final perdesidir ve onun uluslararası besteci ve yorumcu olarak ününün başlangıcıdır.

Quantz yolculuk ederken ziyaret ettiği yerlerde karşılaştığı stilleri uygulayarak bestecilik çalışmalarına devam etti. Buralarda dinleme fırsatı bulduğu çok iyi besteci ve yorumcular onu büyük ölçüde etkilemişti. Yolculuğunun birinci veya ikinci yılında Hollanda, İngiltere ve Fransa'da basılmış birçok eseri gözükmeye başladı.

2.1.3. 1728'de Prusya Kralı Büyük Frederick'le Tanışması, Dresden ve Berlin Yılları

Quantz'ın müzisyenliğindeki en önemli dönem, Prusya Kralı Büyük Frederick himayesinde geçen Dresden ve Berlin yıllarıdır. Henüz bir prensken Quantz'la tanışan Frederick, Quantz'ın flüt çalışından etkilenerek Quantz'dan flüt dersleri almaya başladı. Frederick Kral olduktan sonra, Quantz'ı himayesine aldı. Böylece, flüt sarayın en gözde çalgısı, Quantz ise en saygın bestecisi oldu.

Yukarıda belirtilen ve Quantz için çok önemli olan bu dönem aşağıda özetlenmiştir.⁷

Quantz'ın Dresden'e dönüşünden sonra pozisyonu önemli ölçüde büyüdü. 1728'de Dresden Saxon Kapelle'nin (Saksonya orkestrası) bir üyesi oldu. Artık bir obuacı olarak çalışması gerekmecekti, göze çarpan bir müzisyen olmuştu.

Genç virtüözün 31 yaşında önemli bir bağlantı yaptığı görülür. Yaşamını değiştiren bu gelişmenin gerçekleşmesi şu şekilde olmuştur. Prusya Kralı Frederick William I, daha sonra Büyük Frederick (Frederick II) olarak anılacak olan 16 yaşındaki oğlu Prens Frederick (1712–1786) ile birlikte Dresden'i ziyaret etti. 1728 Mayıs'ında da Augustus II, himayesindeki Pisendel, Weiss, Buffardin ve Quantz'ın da dâhil olduğu en iyi müzisyenleri ile bu ziyarete karşılık verdi. Prens Frederick ve kız kardeşi Wilhelmine üzerinde güçlü bir etki bırakan Quantz'a, anneleri çok iyi bir mevki teklif etti. Böylece yıllar sonra iyi bir flütçü ve besteci olacak olan Prens Frederick'e, flüt öğretmek için Quantz'a yılda iki kez Berlin'e gitmesi yönünde imtiyaz tanındı.

Büyük Frederick'in Quantz'a himayesi 1725 yılında başlasa da onun yaşamı ve çalışmalarının merkezi otuz yıl boyunca Dresden'de geçmiştir. Quantz "*Güzel kilise müziği, harika operalar, sıra dışı virtüöz şancıları Dresden'de dinleyebilmek bana her zaman yeni zevkler ve sürekli yeni ilhamlar verdi*" demiştir. Dresden'de bu yıllarda müzik aktiviteleri çok gelişmeye başladı. 1725'de İtalyan operası geleceğin Kralı Augustus III'ün desteği ile tekrar yapılandırıldı. Bu arada, İtalya'da çok büyük başarı sağlayan Quantz'ın arkadaşı Hasse, 1731'de Kapellmeister (koro yönetmeni) olarak atandı ve önemli bir şancı olan Hasse'nin eşi Faustina'da topluluğun birinci şancılarından biri oldu. Bu yıllar sırasında Quantz, Johann Sebastian Bach'ın (1685–1750) org yorumunu dinlemek için birçok fırsat buldu ve yazdığı metodunda belirttiği gibi büyük müzisyenden aldığı güçlü etkiyi unutamadı.

Büyük Frederick'in sanatsal çalışmalarına babası acımasızca karşı çıkıyordu ve ancak babasının 1730'da Kustrin'de bir kalede hapsedilmesinden sonra, kendi özel

⁷ Quantz, a.g.e., ss. xx-xxx.

müzik topluluğunun organizasyonuna gizlice başlayabildi. Quantz'ın tavsiyesiyle arkadaşı kemancı Franz Benda'yı (1709–1786), 1733'de Büyük Frederick hizmetine aldı.

Başarılı yorumcu, besteci ve öğretmenin kalan yılları hakkında Dresden'de kayıtlı sadece iki kanıt bulunur. 1737 yılında 40 yaşında iken Anna Rosia Carolina Schindler ile evlendi. Muhtemelen Dresden orkestrasındaki bir kornocunun dul eşiydi. İki yıl sonra 1739'da, zaten zengin olan çalışma alanını, flütü delmeyi ve akortlamayı da dâhil ederek genişletti. Hayatının geri kalanında bu işe yönelerek başarılı oldu.

Quantz'ın hayatının son dönemi, Büyük Frederick'in hırslı liderliğinde Avrupa'nın büyük bir gücü olan Prusya'nın yükselişine rastlar. 1740'da kral olduktan sonra, bu genç yönetici, Quantz'a hiçbir müzisyenin geri çeviremeyeceği çok ayrıcalıklı ve iyi olanaklar sağladı.

Quantz 1741 Aralık ayında himayesine olduğu Polonya Krallığından resmi olarak ayrıldı. Saray bestecisi ve Büyük Frederick'in flüt öğretmeni olarak Frederick'in hizmetine girdi. Quantz kendisine sağlanan olanaklar hakkında şöyle der: *“Yıllık iki bin Tahlers ayrıca bestelerim için özel ödemeler, sağlayacağım her flüt için yüz Ducat, opera orkestrasında değil, sadece Royal oda orkestrasında çalabilmek ve kral dışında hiçbir kimseden emir almamak.”*

Quantz'a kralın icrasına “Bravo” onayını verme veya vermeme gibi çok özel bir imtiyaz da verilmişti. Diğer zamanlar kralın arzusuna göre, müzikal tavsiye ve eğitim, düet veya sonatları çalmak için ne zaman isterse hazır bulunmak zorundaydı. Onun baş görevleri arasında kral için yeni besteler yaratmaya devam etmenin yanı sıra, yeni flütler imal etmek de bulunuyordu. Her konuda olduğu gibi Büyük Frederick'in müzikte de değiştirmedeği programları vardı. Güvenilir bir tanığı ifadesi şöyledir; *“Her akşam 19.00'dan 21.00'e kadar kralın odasında düzenli konserler yapılır. Majesteleri, içe işleyen ve harika lezzetteki flüt yeteneğini göstermeye çok isteklidir.”*

Opera orkestrasında çalmayı istemediği için Quantz'ın çalışmalarının merkezi yıllarca, akşamları yapılan oda konserlerinde kaldı. Kralın himayesinde sunulan

operalar herkese hizmet ederken konserler, kralın kendi zevki ve rahatlaması için tamamen özel olarak tasarlanmıştı. Yalnızca çok az davetlinin katılmasına izin verilir.

Quantz, Büyük Frederick'in hizmetine girdikten sonra, kompozisyonlarının büyük kısmını kralın çalması için yazmıştır. Büyük Frederick için yazılanların büyük çoğunluğu Breitkopf⁸ un katalogunda 1762'den 1784'e kadar sunuldu ve daha küçük bir grubu Berlin'de 1750'ler ve 1760'larda basıldı. Basılan çalışmaların arasında en önemlisi, Georg Ludwig Winter'in uzun önsözünüyle basılan, iyi öğrencilerin eğitiminde düetlerin değeri ile ilgilidir.

1752 yılında *Yan Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme* (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen) adlı çok önemli eserini yayımladı. O zamanlar bu çalışma hakkında yapılan eleştiri ve tartışmalara 1755'de yayınladığı otobiyografisinde bir cevap niteliği vardır.

Quantz'ın saraydaki etkili pozisyonu son otuz yılda neredeyse hiç değişmedi.

Büyük Frederick'in ilk yıllardaki yönetiminde, Berlin çok önemli bir müzikal merkezdi. Rehinsberg topluluğuna, aralarında Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Franz Benda ve Johann Gottlieb Graun (1702/3-1771) gibi seçkin besteci ve yorumcuların da bulunduğu müzisyenlerle bir orkestra kurmuştu. Çok güzel bir opera binası inşa ettirdi. İyi şancı ve dansçıları görevlendirdi. 1771'de J. G. Graun'un öldüğü tarihe rastlayan 7 yıl savaşlarından sonra kralın müziğe olan ilgisi yavaş yavaş azaldı.

Quantz'ın Büyük Frederick'in müzik topluluğundaki diğer üyelerle olan ilişkileri hakkında çok az bilgi vardır. Kralın hizmetine girmeden önce Benda ve Graun ile arkadaştı. Johann Sebastian Bach'ın öğrencileri Johann Friedrich Agricola (1720-1774) ve Christoph Nichelmann (1717-1761/62) Quantz'ın kompozisyon öğrencileri ve arkadaşlarıydı.

⁸ Breitkopf, 1719'da Almanya'da kurulmuş ilk müzik yayım evi; www.breitkopf.de (12.02.2009)

Quantz 12 Temmuz 1773 tarihinde Potsdam'da öldü. Gazetelerde insan ve müzisyen olarak kendisini öven ölüm ilanları basıldı, bir kantat bestelendi ve Frederick onun anısına Rönz kardeşlere bir heykel yaptırdı. Bu ünlü besteci ve öğretmen ölümü, ayrıca Büyük Frederick'in ona olan saygısı ve bağlılığı İngiltere'de bile gazetelerde yazıldı. Kral daha kişisel bir övgü olarak Quantz için çok hoş bir konçerto besteledi. Ağır bölümünü çalarken Franz Benda'ya döndü ve *“bildiğin gibi, Quantz çok iyi fikirleriyle bu dünyayı terk etti”* dedi.

Quantz öldükten sonra Büyük Frederick, bir rehber gibi kendisinin ve öğretmenin çalışmalarını içeren 153 adedi Quantz'ın olan 316 adet flüt sonatı ve hemen hemen hepsi Quantz'a ait 300 kadar konçertoyu içeren ortak bir katalog kullandı. Bu bestelerin büyük çoğunluğunun Birinci veya İkinci Dünya Savaşında zarar gördüğüne inanılır. Bazıları kaybolsa da Quantz'ın bestelerinin önemli bir kısmı kral tarafından korundu ve şimdi Berlin'de Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz'de bulunmaktadır.

Quantz'ın özel hayatı hakkında çok az şey bilinmektedir. Kişiliğinin en göz alıcı yanı, kendini tamamen sanata adanmasıdır.

2.2. QUANTZ'IN MÜZİK STİLİ

Bilindiği gibi, müzik dönemlerinin genel olarak verildiği kronolojide Quantz, Barok dönem bestecisi olarak tanınır. Oysa Quantz'ın stili hakkında çok ayrıntı bulunmaktadır. Barok dönemin 1600'lerde başlayıp, J. S. Bach'ın ölümü olan 1750 yılında sona erdiği kabul edilmektedir. Müzik tarihinde, Barok dönem genellikle erken dönem, orta dönem ve geç dönem olmak üzere üç döneme ayrılmıştır. Bu ayrım yapılırken bestecilerin doğum tarihleri taban alınmıştır. Erken dönem Barok bestecileri (1550–1600 arası doğanlar) orta dönem Barok dönem bestecileri (1600–1650 arası doğanlar) ve geç dönem Barok bestecileri (1650–1700 arası doğanlar).

Quantz Geç dönem Barok bestecileri arasında yerini almıştır. Bir diğer ayrıntı ise, 18. yüzyılın ortalarında oluşan bir geçiş döneminin bestecisi olmasıdır. Onun çalışmaları, geç Baroktan erken Klasik stiline geçişi yansıtır.⁹

Değişik kaynaklar¹⁰, bu dönemi, Erken Klasik, Klasik Öncesi, Galant stil, Rokoko, Aydınlanma çağı, Fırtına ve Gerilim, Empfindsamer stil, Ön Romantizm, Zarafet ve İçlilik gibi akımlarla adlandırmışlardır. Quantz, belirtilen bu akımlarla ilişkilendirilmiştir. Müzik Tarihinde Quantz'ın hem Rokoko akımının bestecileri arasında hem de, Empfindsamer akımının önemli bestecilerinden biri olduğu görülmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde, Quantz'ın müzik stili hakkında bilgi edinmek için Barok dönem ve diğer akımlar değişik görüşlere göre incelenmiştir.

2.2.1. Barok Dönem

Barok deyimini ilk kez 1746'da Fransız felsefecisi Noel-Antonio Pluche kullanır. Pluche iki ünlü kemancının yorumunu tartışırken, birinin stili için “*denizin üstünde kolayca erişebileceği pırlantalar doluyor, o ise denizin dibindeki eğri incileri (barokları) aramakla uğraşiyor*” şeklinde bir eleştiri yapar. Barok, “biçimsiz inci” (barroco) sözlük anlamıyla İspanyolcadan Fransızcaya geçmiş bir terimdir.¹¹

Barok dönemin müziğini anlatmak için seçilecek ilk sözcük, karşıtlık (kontrast) olabilir. Bu sözcük müziğin her ögesinde karşıtlık oluşur. Tüm Barok besteciler geniş

⁹ Edward R. Reilly ve Andreas Giger “Quantz, Johann Joachim” **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol.20, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), s. 658.

¹⁰Patrick J. Smith ve Maureen Buja “Rococo” **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol.21, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell,(New York Macmillan Publishers Limited, 2001), s. 489., Robert Stevenson,“Empfindsamkeit” **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol.8, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), ss. 191-192., Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, (Yedinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003) ss. 49-50., Donald Jay Grout ve Claude V. Palisca, **A History of Western Music**, (Fourth Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1988), ss. 327, 331, 336-337., Fırat Kutluk, **Müziğin Tarihsel Evrimi**, (Birinci basım. İstanbul: Çiviyazıları, Kasım 1997) , ss. 115, 127- 128., Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, (Birinci basım. İstanbul: Ada Yayınları, Mayıs 1989), ss.19-21. , K. Marie Stolba **The Development of Western Music** (3th Ed. Boston: The McGraw-Hill Companies, 1998), ss. 299, 331, Say, **a.g.e.**, ss. 26-28.

¹¹ İlyasoğlu, **a.g.e.**, ss. 26-27.

düşünce ve duygularını, en canlı şekilde müzikle anlatmak istemişlerdir. Coşkuyu, kahramanlık duygularını, derin düşünceyi, gizemi, arzuları, tutkuyu anlatmak için karşıtlıklardan yararlanmışlardır.¹²

Barok dönem müziğinin özellikleri genel hatlarıyla şöyledir: Varlıkların güzelliği karşısındaki duygulanma ön plandadır; Barok stil bu etkileşimi ince ayrıntılarıyla göz alıcı biçimde işler; dolayısıyla gösterişe ve görkemli anlatıma düşkündür; abartmalı bir biçimcilikten yanadır. Sanatta ustalığa (virtüözite) önem verir. Müziğin özünde, yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemeler ile devinim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır.¹³

Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle (gürlük) müziğin ifade kazanması Barok dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki işaretleri gösteren işaretler de ilk kez bu çağda ortaya çıkar. Barok bestecisinin ana amacı, müziği dramatik anlatımın bir parçası kılmak, dramatik anlatımı müziğe katmaktır. Barok dönemde armoni ögesindeki aşama kadar, kadans ve ritim ögelerinde de gelişme görülür. Çalgı müziği, Barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur.¹⁴

2.2.2. Rokoko (Galant ‘incelikli stil, çelen biçem’)

Rokoko kelimesinin orijini Fransa’da 17. yüzyılın sonlarında başlayan mimari değişimi betimleyen bir terim olarak kullanılır. Rokoko, müzik dönemlerinde erken klasik için kullanılsa da tam olarak anlamını vermediği için bundan kaçınmak en iyisidir.¹⁵

18. yüzyılın hafif ve süslemeli yanıyla barok karşıtı ögeler taşıyan bu akımın müzikteki karşılığı galant style (çelen biçem) olarak anılır.¹⁶

¹² İlyasoğlu, a.g.e., ss. 26-27.

¹³ Say, a.g.e., ss. 26-28.

¹⁴ İlyasoğlu, a.g.e., ss. 26-27.

¹⁵ Grout ve Palisca, a.g.e., s. 331.

¹⁶ Kutluk, a.g.e., ss. 127-128.

Müzikte rokoko kavramı asla ciddi bir şekilde ayrıntılaşmadı. Eleştirmenler, bu terimi müziğin geniş bir çeşitliliği için kullandılar ve bu kişilerin pek çoğu 18. yüzyıl müziğini ifade ederken çok daha uygun olan ‘galant’ terimiyle tanımladılar.¹⁷

18. yüzyıl kozmopolit olduğu kadar insancıl bir çağdır. Ulusal farklılıklar nispeten azalmıştı. Quantz, 1752 yılında Berlin’de ideal müzik stiline bütün milletlerin en iyi nitelikleriyle oluşabileceğini belirtmiştir.¹⁸

1730’larda müzikte bir *yeni tını* belirir. Böylelikle, 18. yüzyıl ortalarında, bütün sanat dallarında yeni bir rüzgâr esmeye başlar. Reformların çekirdeğinde var olan karşıt düşünceler, direnç gerilimlerini de beraberinde getirirler. Bu karşıt gerçeklerin gerilimleri büyük bir sanatın doğmasına yol açar. Varoluşun duyarlı anlatımları, doğal bir tatlılıkla kaynaşır. Estetik görüş, dünyasal-dışsal içerikli Barok dünyasının yozlaşmış ve anlamını yitirmiş biçimlerine karşı, mantığın ışık tuttuğu yeni bir insanlığı vurgulamaktadır. Daha açık bir ifadeyle, “Gerçekçi, özgün ve sade bir insanlık”. 1750’lerin müziği: “Rokoko”, “Coşku ve Fırtına”, “Klasik Öncesi”, “İçlilik ve Zarafet” gibi kavramlarla tanınmaktadır. Rokoko üslubunun İçlilik ve Zarafet kavramları geç Barok biçimlerinden doğmuştur. Barok üslubun ciddi, görkemli ve statik biçimleri, giderek yerlerini rokoko’nun zekâ, oyun, espri ve incelikle bezenmiş, açık seçik biçimlerine bırakmıştır. Rokoko’nun bütün bu terimleri, aslında yükselmekte olan incelikli bir burjuvazinin de ön hazırlığıdır. Zarafet ve İçlilik gibi karşıt kavramlarda birbirini etkileyerek, Klasik öncesi dönemin bir tür sentezine varır. Müzikte de zarif, ince, canlı, nesnel bir anlayış, içsel ve öznel bir anlatımla karşı karşıya gelir. Beste tekniğine yansıyan bu nitelikler, simetri, motif tekrarı ve dinamik karşıtlıklarla en ince ayrıntılara kadar işlenir. Ciddi ve neşeli arasındaki bu ayrım, dünyasal varlığın kesin bir işçiliğin içinde, müzikteki simgesel anlatımıdır. Barok polifonisinden klasik homofoniğine geçiş süresidir. Polifonide dikey bir armonik düzenin içinde birden fazla yatay ses çizgisi armonik kurallara bağımlı olarak özgürce hareket eder. Homofoninin temeli, ezgi, figürasyon ve ezginin altındaki ayrıntılı, armonik eşliklerdir.¹⁹

¹⁷ Smith ve Buja, **a.g.e.**, s. 489.

¹⁸ Grout ve Palisca, **a.g.e.**, s. 327.

¹⁹ Pamir, **a.g.e.**, ss. 19-21.

Galant stili, saray çevresi ve aristokraside ortaya çıkmıştır. Galant müzik, parlak ve zarif, şık, bazen nükteli ve ilk duyulduğunda kulağa hoş gelmektedir. İnce örgüsünde eşseslilik (homophony), kısa cümlelerde basit melodilerle karakterize edilmiş, karışık olmayan armoniler ve Barok bestecilerin kullandığından biraz daha ağır armonik ritimlidir. Majör tonaliteler daha fazla tercih edildi. Müzikteki notalama farklı bir görünüme bürünmeye başladı. Barok müziğinde alttaki partide klavsenciye güvenme alışkanlığı yerine bu dönemdeki bazı besteciler bütün armoniyi notaladı.²⁰

Galant stilde, Barok süslemeleri yerlerini korusa da ihtişamları azaldı. Bu stilin olgunluk dönemlerinde süslemeler ve appoggiatura (abantı) notaları açık bir şekilde gösterildi. Lomberdic ritim (onaltılık ve noktali sekizlik), kadınsı kadanslar (kadansın son akorunun ölçününün zayıf vuruşunda yer alması) melodik onaltılık üçlemeler ve titiz nüans karşıtlığı bu stilin özellikleri arasında yer aldı.²¹

Barok geleneği yavaşça terk eden sanatçılar, yalınlığın öneminin farkına varır. Ama bunun stresini de duyar. Barok dönemin görkemine ve ağırbaşlılığına tepki olarak doğan rokokonun bir yan gelişimi olan çelen biçem, zarıflığı, füğ yerine eşlikli ezgiyi yeğleyen bir biçem olarak göze çarpar. Kültür yaşamının kiliseden aristokratların salonlarına kayması sonucu füğ bir yana bırakılır ve homofonik yapı egemen olur. Eşlikli ezginin yanı sıra kantat ve missa gibi türlerin yerini aşk şarkıları alır. Couperin (1668–1733) ile başlayan ve özellikle 1750’lerde İtalya’da önemli isimler çıkaran bu yeni tarzın Almanya’daki ünlü temsilcisi ise Telemann’dır. Telemann, öğrencilerini hala karşı ezgiyi savunan eskilerinden uzak durmaları konusunda uyarır. Barok Dönemin bu ünlü ismi, İtalyan bağdarlarının çoğunu geride bırakacak yapıtlar vermiş ve bu yeni biçemin etkin isimlerinden biri olmuştur. Barok Dönem sonbaharını yaşamaktadır. Max Graf (1873–1958) bu geçişi “*barok denen dev, kadınsı bir yapıya bürünmekte*” biçiminde betimler. Çelen biçem (galant stili), ezgisel ve hafif olmasıyla belirginleşir. Homografik yapı (ezgi ve eşlik) uygu değişikliklerini daha yavaş gerçekleştirir.²²

²⁰ Stolba, a.g.e., s. 331.

²¹ Stolba, a.g.e., s. 331.

²² Kutluk, a.g.e., ss. 127-128.

2.2.3. Empfindsamer Stil (duyarlıklı stil, duygun biçem)

18. yüzyılın birinci yarısında birkaç stil ortaya çıkmıştır. Barok, bütün görkemiyle zirveye ulaşmıştır. Fransa’da galant stil (rokoko) moda oldu, Kuzey Almanya’da ise empfindsamer stil gelişti. Bazı besteciler tek bir stilde beste yaparken, diğerleri eserlerinde iki veya daha fazla stili birleştirdi.²³ Klasik öncesi teriminin: Fransız galant stili, İtalyan galant stili, Kuzey Alman empfindsamer stili ve daha sonraları genişleyen fırtına ve gerilim stillerini kapsamaması oldukça uygundur. Bu dönemde kültürel aktivitelerin merkezi kiliseden salonlara doğru yön değiştirmiştir.²⁴

1750 yılından sonra Alman müziğinde galant stilin diğer bir formu egemen oldu ve Kuzey Almanya’da galant stil yerini empfindsamer (duyarlı) stile bıraktı. Bu stildeki eser, ifade ve duygusallık içinde nüansların uygun değişimi ile birlikte bir devamlılık taşımalıydı.²⁵ Empfindsamer stil’in duygusallık niteliği 1760 ve 1770 yıllarında doruğa ulaştı. Bu stil bazen Alman edebiyatında aynı dönemlerde yer alan Sturm und Drang (fırtına ve gerilim) terimiyle de tanımlanır. Stilin özellikleri arasında, kısa noktalı figürler, üçlemeler, 13’lü ve 5’li asimetrik notaların akışı müziğe değişkenlik ve coşku katar.²⁶ 18. yüzyılın ortalarında Kuzey Almanya’da ortaya çıkan akımda amaç, gerçek ve doğal duyguların aktarımını sağlamaktır. 1750–1780 yılları arasında Wilhelm Friedemann Bach, C. P. E. Bach, Quantz ve Benda gibi isimlerin elinde en önemli ürünlerini bulur.²⁷

Quantz bu stilde nüansların önemini belirtmiş ve ppp dan fff ye kadar nüansların bütün tonlarını kullanmayı savunmuş ve piano-forte değişiminin gerekliliğinden kaçınılmasını vurgulamıştır. Nüansların ifadesi yüksek bir öneme erişmiştir.²⁸

Kişisel dışavurumun en çok arzu edilen yansıması “melankolinin kibar gözyaşları” şeklinde ifade edilerek öncelikli amacı içtenlik ve duyarlılıktır. C. P. E.

²³ Stolba, **a.g.e.**, s. 299.

²⁴ Stolba, **a.g.e.**, s. 331.

²⁵ Stolba, **a.g.e.**, s. 331.

²⁶ Grout ve Palisca, **a.g.e.**, ss. 336-337.

²⁷ Kutluk, **a.g.e.**, ss. 127-128.

²⁸ Stolba, **a.g.e.**, s. 331.

Bach'ın yazdığı denemesinde müzisyenin en önemli amacını kalbe dokunması ve duyguları harekete geçirmesi olarak açıklamış ve bunu yapmak için de kişinin ruhuyla çalması gerekliliğini belirtmiştir.²⁹

Kuzey Almanya'daki başlıca farklılık, çok fazla yapılan süslemelerden kaçınma eğilimidir. Hem Bach hem de Quantz aşırı süslemelere karşı uyarıda bulunmuştur. Marpurg, Berlin okulunu onaylayan yazısında şöyle ifade eder;

Quantz'ın, Bach'ın Graun'ların ve diğerlerinin çalışmaları, süslemelerin bir araya toplanması olarak asla tanımlanamaz. Bunlar güzel söz söyleme sanatına sahip, etkileyici ve farklı şeylerin kaliteli hareketlerinden kaynaklanır ki bunlar hem çok karmaşıklık yaratmaz hem de kalbe doğrudan işler.

Bazı tarihçiler empfindsamer stili ve Sturm und Drang (fırtına ve gerilim) arasında bir paralellik olduğunu öne sürer.³⁰

1750'lerde Alman kültür yaşamı, bir yandan Fransızların Rokoko akımı, öte yandan yüz elli yıldır Avrupa'yı yönlendiren İtalyan tekniği etkisindedir. Alman edebiyatında, adını Klinger'in (1752–1831) romanından alan Fırtına ve Gerilim (Sturm und Drang) akımı 1770'lerin derin duyarlılığını simgeler, Ön-Romantizm olarak da nitelenen bu duyarlı stil (empfindsamer stil), sezgi ve duyguyu her şeyin temeli olarak görür. Almanların duyarlı biçemi, bir anlamda Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş rokocosuna başkaldırır. Almanlar, her bir müzik cümlesinin yoğun duygularla ağıtlaştığı bir anlatım gözetirler. Bu anlatımcı dil, orta sınıfın sanatıdır. Fırtına ve gerilim akımının bestecisi, Barok duyarlılığını korumuş, karşıtlık ilkesini her ögeye abartarak uyarlamıştır: Tempolarda, ses dinamiğinde, armonilerde, modülasyonlarda, kromatizmi kullanışta ve temalarda hep zıtlıklardan yararlanmıştır. Süslü değil yalın hatta kabadır. Bu ara dönemin aşırı duyarlılığı, Klasik bestecilerin öz ve biçim arasında kurdukları denge ile denetim altına alınır, ancak aynı duygusallık, 19. yüzyılın Romantik akımının temelini atmış olur.³¹

²⁹ Stevenson, a.g.e., ss. 191-192.

³⁰ Stevenson, a.g.e., ss. 191-192.

³¹ İlyasoğlu, a.g.e., ss. 49-50.

Akademi, aydınlanma çağında da tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi bir yapıda karşımıza çıkar. 18. yüzyılın en belirgin özelliklerinden biri de neredeyse her sarayın bir akademisi olmasıdır. Sanatsal amaçlı kuruluşların yanı sıra bilimsel anlamda da pek çok akademinin varlığı söz konusudur. Müzik tarihinde de adı geçen Prusya Kralı Büyük Frederick'in (II. Frederick) akademisini, Ulrich Im Hof tam bir aydınlanma akademisi olarak gösterir.³²

Müzik tarihinde Berlin ekolü olarak adlandırılan bu akademi, müzik tarihindeki önemli yerini “yeni bir stilin ortaya çıkışı” bağlamında da kazanmıştır.

Quantz'ın eserlerinde galant ve empfindsamer stilin etkileri görülmektedir. Kendi müzik stilini açıklarken mixed stil olarak belirlemiştir. İtalya, Fransa ve İngiltere'ye yapmış olduğu seyahatlerde o ülkelerin müzik kültürlerini incelemiş ve onların stilleri ile müzikal düşüncelerini harmanlayarak Quantz kendi stilini oluşturmuştur. Galant stilin ustası olarak görülen Quantz'ın, empfindsamer stilin özelliklerini taşıyan eserleri ve bu stilin özellikleriyle örtüşen betimlemeleri nedeniyle, bu iki stilde etkisi altında olduğunu düşündürmektedir. Yazmış olduğu denemesinde duyguların mümkün olduğunca ortaya çıkmasından, mekanik bir icracılıktan ve müziğin orijinal yapısını bozabilecek fazla süslemelerden kaçınılması gerektiği düşüncesini savunmuştur. C. P. E. Bach'ın denemesinden bir yıl önce yayımlanan eserinde adagio bölümlerin yorumlanması ile ilgili kısmında “kalbe ulaşmak hiç de kolay değildir” ifadesini kullanmıştır. Bu ifade onun duyguları ön plana çıkartan duyarlılık stiline de açık kanıttır.

³² Kutluk, a.g.e., s. 115.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. QUANTZ'IN BESTELERİ ve QUANTZ'IN FLÜTLERİ

3.1. QUANTZ'IN BESTELERİ

Quantz, iyi bir kompozisyon eğitimi almış ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerine giderek oralardaki stilleri, bestecileri ve yorumcuları inceleyerek kendine ait bir stil oluşturmuş, dönemin ve Almanya'nın önde gelen bestecilerinden biri olmuştur. Büyük kısmı flüte ait yüzlerce konçerto, sonat ve diğer formlarda eserler bestelemiştir. Quantz'ın, Frederick'in himayesinde kaldığı süre boyunca, birinci görevi beste yapmaktı. Frederick'in müziğe ve flüte olan büyük düşkünlüğü, her akşam düzenlediği oda konserleri ve bu konserlerde yeni besteler çalma isteği nedeniyle Quantz'dan yeni besteler talep etmesi, onun bu verimliliğini açıklayabilir.

Quantz, Barok dönemden Klasik döneme geçişin hatta Romantik dönemin ilk ışıklarının doğduğu özel bir dönemin bestecisidir. İtalyan, Fransız ve Alman stillerini birleştirerek, kendi stilini oluşturmuştur. Müzik tarihinde onu, Berlin ekolünün kurucuları arasında görürüz. Onun eserleri özellikle sonat ve konçertoları, flütçüler için ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Özellikle, altı sonatı, düetleri ve başta sol majör konçertosu, beğeniyle eğitim programları ve usta yorumcuların repertuvarında yerini almıştır. Quantz'ın yayımlanmış eserleri Ek 1'de edisyon ve katalog numaralarıyla verilmiştir.

Quantz'ın çalışmalarının listesi *Quantz Verzeichnis*'i simgeleyen QV şeklinde Horst Ausbach tarafından belirlenmiştir. Bu katalog (QV) Quantz'ın çalışmalarını yedi gruba ayırır: (1) flüt ve sürekli bas için solo sonatlar; (2) trio sonatlar; (3) flüt için eşsiksiz sololar, düetler, triolar; (4) flüt, iki keman ve sürekli bas için solo konçertolar; (5) flüt, iki keman, viyola ve sürekli bas için solo konçertolar; (6) çeşitli solistlerle konçertolar ve (7) şan çalışmaları. İki büyük grubu oluşturan 1 ve 5 numaralı gruplardaki toplam eser sayısı beşyüzden fazladır.³³

³³ Mary Oleskiewicz^a **Johann Joachim Quantz: Thematischsystematisches Verzeichins (QV)** by Horst Augsbach Notes, Second Series, Vol. 56, No. 3 (Mar., 2000), ss.694-695. <http://jstor.org/stable/899665> (27.01.2009).

Bu çalışmada Quantz'ın besteleri sonatlar, konçertolar, solo, iki ve üç flüt için parçalar, şan ve çeşitli enstrümanlar için eserler olmak üzere dört bölümde incelenmiş ve son zamanlarda bulunan kuartetleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca, bu çalışmada Ausbach tarafından belirlenen Quantz'ın eserlerinin listesi, Ek 2'de verilmiştir.

3.1.1. Quantz'ın Flüt Sonatları

Katoloğun numaralama izleyişi 1763 de *Catalogue des solos pour Sans Souci* ile başladı ve 1769'da *Catalogue des solos pour le Nouveau Palais* ile devam etti. Bu çalışmalar, hem Quantz'ın hem de öğrencisi II. Frederick'in sonatlarını içermektedir. İki katalog, 88 sayısı ile başlar. 1-87 numaralı solo sonatları içeren önceki katalog "*Catolouge des solos pour Potsdam*" kayıptır. Quantz'ın sonatları 88–105, 142, 219-361'i takip ederek numaralanır. Frederick tarafından bestelenenler 106–141, 143–213 numaralıdır. Roma rakamlarıyla numaralanan sonatlar, *Sonata a flauto travarso solo e cembalo da Gio: Gioacchino Quantz* koleksiyonun parçalarıdır.³⁴

Quantz, Berlin sonatlarının yavaş-hızlı-hızlı bölümlü pek çoğunu 1734'e kadar solo sonatlarına uyarlamıştır. Basit bir melodide ve tematik varyasyonların vurgulanmasıyla melodik bir çizgide bas partisi sürdürülürken, triller ve appoggiatura notaların kullanımıyla onları kontrpuantal karmaşıklıktan uzaklaştırması Quantz'ın galant stildeki ustalığını gösterir.³⁵

Quantz'ın Trio sonatlarının, Dresden yıllarından kalmış olduğu düşünülür. Trio sonatlarının çoğu ve ilk solo sonatları 4 bölümlü "*sonata da chiesa nin*" planını takip eder ve Quantz'ın '*mixed taste*' deki Fransız danslarının karakteristiği ile birleşir. Trio sonatlarındaki bölümlerin büyük kısmı, Quantz'ın teknik ustalığını gösteren kontrpuantal düzenden oluşur. Bununla beraber, döneminin gelişmeleri ile ilgili kontrpuantal bilgisini gizleme eğilimindedir.³⁶

³⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Johann_Joachim_Quantz (17.08.2009).

³⁵ Edward R. Reilly ve Andreas Giger "Quantz, Johann Joachim" **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol.20, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, 2001 New York s. 659.

³⁶ Reilly ve Giger, **a.g.e.**,s. 659.

3.1.2. Quantz'ın Flüt Konçertoları

Quantz'ın flüt sonatları gibi konçertoları da *Catalouge des concertos pour le Nouveau Palais*'de listelenmiştir. Quantz'ın konçertoları 1, 4-78, 80-85, 89 ve 92-300 numaralı olurken, Frederick, 87, 88, 90 ve 91 sayılı dört konçerto bestelemiştir. 3, 79 ve 86 sayılı konçertoların bestecisi bilinmemektedir. Bu konçertolar, yaylı eşliği içeren viyola partisinin olup olmamasına göre iki kategoride listelenmektedir.³⁷

Johann Friedrich Reichard, 1791 yılında Berlin'de "Musikalisches Kunstmagazin" de şöyle yazmıştır: Kral, günde dört veya beş kez flüt çalardı. Uyandıktan sonra ilk iş flütüne uzanır, kabinesinin raporlarını dinledikten sonra ve akşam yemeğinden sonra tekrar çalışır ve geceleri oda müziği topluluğuyla genellikle altı konçerto çalardı. Bu sayı onun son on-onbeş yılında üç veya dört konçertoya kadar azaldı.³⁸

Quantz'ın konçertolarında, Vivaldi'den esinlendiği düşünülür. Genellikle hızlı-yavaş-hızlı olarak birbirini izleyen üç bölümden oluşur ve flütün sınırlı genişliği ve esnekliğine yaylı tarzını uyarlar. Daha sonraki konçertolarında, ritornelloların motifleriyle arasında güçlü bir ritmik zıtlıkta duyulur.³⁹

Günümüzde de Quantz'ın konçertoları yorumcular tarafından çalınmakta ve eğitim programlarında yerini almaktadır. Önemli ve göze çarpan konçertolarından biri No 161 QV 5: 174 Sol majör flüt konçertosudur. Bu konçerto ile ilgili açıklamalar şöyledir:⁴⁰

³⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Johann_Joachim_Quantz (17. 08. 2009).

³⁸ Erwin Schwarz-Reifingen, **Das Flötenbuch Friedrichs des Groben**, Edition Breitkopf, Berlin, 193411t.

³⁹ Relly ve Giger, **a.g.e.,s.** 659.

⁴⁰ İrkin Aktüze, **Müziği Okumak**, Cilt 4 (Birinci basım. İstanbul: Pan yayıncılık, 2003), s. 1768.

3.1.2.1. Sol Majör Flüt Konçertosu

Allegro-Arioso e mesto-Allegro vivace

Eserinde, geç barok stilin unsurları olan tema içinde motifin tekrarlanması, armoninin basitleştirilmesi, armonik ritmin ağırlaştırılması, kontrupuan zorluğunun azaltılması gibi uygulamaları öngören Quantz, konçertolarında ritornello (nakarat) gibi unsurları da oldukça çok kullanmıştır. Konçertolarını çabuk-ağır-çabuk bölümlerle düzenlemiş, çabuk bölümlerde ritornello'lara beş kez yer vermeyi gözetmiştir.

Quantz'ın 1741'den sonra Berlin'de yazdığı ve Büyük Friedrich'in sarayında yorumladığı Sol Majör Flüt Konçertosu'nda da bu unsurlar çokça sergilenir. Zarif ve çekici temalarıyla, soylu, kendine özgü yapıları, neşeli tınlarıyla 18. yüzyıl Posdam'daki krallık sarayının havasını duyuran bu müziği dinlediğimiz zaman, kapılarından içeri dert girmeyen Sans soucis Sarayı'nın havası bize kadar ulaşır. 4/4'lük ölçüdeki Allegro tempodaki 1. Bölümde ana tema türlü süslemelerle, iki değişik şekilde sunulur. 3/4'lük ölçüde, şarkı söyler gibi (cantabile) ve melankolik sunulan 2. Bölüm Arioso e mesto, hüzünlü ezgisiyle ilgi çeker. 3. Bölüm ise 2/4'lük ölçüde, canlı ve çabuk (Allegro vivace) tempoda, onaltılık notalarıyla gelişen bir finaldir.⁴¹

Bir diğer konçertosu hakkındaki açıklamalar şöyledir;⁴²

3.1.2.2. Mi minör Flüt Konçertosu No. 253

Bu konçerto 1770'li yıllarda yazılmıştır. Nüanslarının çok özel gösterimiyle (birinci ölçü pianissimo, ikinci ölçü forte, arkasından üç kez piano, üçüncü ölçü forte...) şaşırtıcıdır.

Formu Bach'ın saf ve uzlaşmasız Alman Barok yapısındaki bazı Partita'larını anımsatır.

⁴¹ Aktüze, a.g.e., s. 1768.

⁴² March Zuili, J. J. Quantz No: 253 "Pour Potsdam" Concerto pour Flute, (Schott Freres Edition1995)

Sol Majör olan Largetto bölümü harikulade yazılmıştır. Rokoko giriş teması yerini yavaşça yerini ustalıklı bir gelişme ile zarif yumuşaklığa bırakır. Gizemin küçük bir başyapıtıdır. Un poco presto başlangıçtaki formun çok daha ustaca yeniden başlamasıyla sona erer.⁴³

1726'da Venedik'i ziyaret eden Quantz'ın Vivaldi ile karşılaşması her iki besteci için de önemli sonuçlar doğurdu. Quantz açısından bu buluşma, solo konçertoları dinleme ve onun bestecisiyle karşılıklı konuşma olanağı yarattığı için önemliydi. Vivaldi ise, o güne dek üflemeli çalgılar için konçertolar bestelemekle birlikte, flütü, özellikle de yan flütü bir solo çalgı olarak düşünmemişti. Quantz'ın bu çalgıdaki ustalığı, Venedik'li bestecinin ilgisini çekti. Büyük olasılıkla bu ilginin sonucu olarak, Quantz'ın ziyaretinden iki yıl sonra, Vivaldi Op. 10 numarasıyla altı flüt konçertosunu Amsterdam'daki Le Cene yayınevi aracılığıyla satışa sundu.⁴⁴

3.1.3. Solo, İki ve Üç Flüt İçin Parçalar

Quantz solo flüt için de prelüd, menüet, adagio, fantaziler ve kaprisler bestelemiştir. Ayrıca flüt için yazdığı düet ve trioları bulunmaktadır.

Quantz'ın en önemli besteleri arasında 1759'da basılan düetleri yer almaktadır. Flüt repertuarında ve eğitiminde, bu düetler ayrıcalıklı bir yere sahiptir. İyi öğrencilerin eğitiminde düetlerin değeri ile ilgili önsözü de yer alan ve 6 düetten oluşan bu çalışması, yazmış olduğu flüt metodu kadar değerlidir. Quantz'ın en önemli ve günümüzde de çok takdir edilen ve yorumlanan eserlerinden biridir.

Quantz bir flüt virtüözü, çok verimli bir besteci, enstrüman yapımcısı, iyi bir teoriysen olduğu kadar çok da iyi bir eğitimciydi. Yaptığı araştırmaları, denediği yenilikleri ve tecrübelerini paylaşmak ve müzisyenleri bilgilendirmek için bütün fırsatları değerlendirmiştir. Quantz sadece öğretiler vermek yerine bu öğretileri neden

⁴³ March Zuili, a.g.e.,[SY]

⁴⁴ Aydın Büke ve İpek Altınel, **Müziği Yaratanlar Barok Dönem**, (Birinci basım. İstanbul: Dünya Yayıncılık, Kasım 2006), s. 165.

verdiğini, hangi amacı güttüğünü ve bu çalışmaların sonunda öğrencilerin neler kazanacağını da bildirmiştir. Bu önemli çalışmasıyla, bestecileri düetler yazmaları konusunda teşvik etmiştir. Bir müzisyenin eğitiminde çok yararlı olduğu genellikle kabul edilen düetler hakkındaki Quantz'ın görüşleri şöyledir;

İki enstrüman, geniş bir müzikal topluluğunda ikili konturpuan icrasında boş ve dolu armoni ara sıra değiştirildiği için onların sahip olduğu etkiyi sağlar ve geniş bir müzik odasını doldurabilecek özelliklere erişirse, belki de daha fazla besteci onlar için yazmayı isteyebilir ve böylece yetişen amatör müzisyenler de daha az ustalık düşünerek çalmayı isteyebilirler. Düetler, kendi özel kullanımlarına ek olarak, kendilerine özgü de bazı değerlere sahiptir. Büyük bir eşlik topluluğu yoksa iki amatör, kendi stiline sahip ve birbirini tamamlayan bir topluluğun biçimi olabilecekleri için zevk almakla kalmaz, aynı zamanda iyi yazılmış düetlerin özenli çalışmalarıyla müziğe yeni başlayanlar çok büyük yarar da sağlayabilirler.

Başta, kişi düetlerin, karşı harekete sahip bir konçerto partisiyle olan yakınlığından dolayı, her zaman duyulan notaların, değer ve sürelerinin tam ve doğru olduğuna emin olur. Ayrıca düet boyunca kişi, armoninin etkileri için yavaş yavaş bir farkındalık kazanır ve özellikle gerekli armoni her zaman duyulduğu için, cümleler birinden diğerine geçtiğinde birbirlerini taklit ederler.

Sonunda düetler yoluyla kişi, kendi partisinden farklı bir harekete sahip olan diğer herhangi bir partinin yorumuyla, tam ve doğru bir yorum için kendini hazırlar. Bu şekilde iki veya daha çok enstrümanlı konçertoların yorumunda da çok daha az zorlukla karşılaşacaktır.

Bu vazgeçilmez yararların hiçbiri konçerto ve soloların veya sadece bir melodiye hakim olan küçük parçaların çalışılmasıyla tam olarak elde edilemez.

Mutlaka küçük galant stildeki parçalar ilk başta bir amatörün kulağına çok daha güzel gelebilir, fakat onların aşırı kolay ve tekdüzelikleri çok geçmeden onları sıkıcı yapmaz mı?

Konçerto ve sololar genellikle yeni başlayan birinin henüz çalamayacağı kadar uzun ve zor pasajlarla doludur. Aynı zamanda her iki çalışmada sadece bir parti çalınır ve bu yüzden kulak armoniye alışmış olmaz ve hangi müzisyen olursa olsun tek başına çok kısa sürede armoniye alışamaz. Konçerto ve sololara vaktinden önce başlanırsa yorum, istikrarsız ve dağınık olma riski taşır.

Bir soloda duyulan hareketi kendi başınıza vaktinde tutmanız zordur, bunun nedeni diğer partide hiç bir karşı hareketin duyulamamasıdır. Bir konçertoda zengin armoni duyulmadığı için diğer partiyi sizinle çalan ustalar olsa bile kişi duraklayışın doğru yorumunu kolayca öğrenemez ve büyük sıkıntı ve zorluklar sonunda bir konçerto ezberlendiğinde kişi onu hemen dolu bir eşlikle çalmayı arzular ve farklı bir diyarda kendinden geçmiş gibi görünür.

Oysa düetler bir süre çalışılırsa bütün bu güçlükler azalır. Böylece doğru ve iyi yorumun temeli onlar sayesinde atılır. Hangi çeşitte olursa olsun, ister doğaçlama, ister varyasyon gibi sorunlar ve konçerto ve soloların yorumunda da çok daha az çaba ile başarı sağlanabilir.

Ayrıca sürekli bir fırsat sağlayan düetler önceden çalınan bir cümleyi taklit etmek ya da bu cümleyi yeniden sunuşun özel zevkini üretir. Özellikle yeni başlayanlar için dikkatini toplamayı harekete geçirir. Değiştirerek önce birinci partiyi daha sonra ikinci partiyi çalmak da faydalıdır.

Kuşkusuz triolarda da üstte iki konçerto partisi vardır ve bu yüzden mükemmel bir şekilde düetlerin yerini alabilir. Ancak, çalındıklarında temel partinin bulunması mümkün değildir ayrıca bas partisi eksik olunca armoni tamamlanamaz.

Bu yüzden düetler müziği öğrenmek için en uygun ve yararlı parçalar olarak kalır. Deneyimler sonucunda bu anlatılanlar yeni başlayanlara zaman zaman sıkıcı gelse de uzun bir süre sadece düet çalışmasıyla yararlarını onaylayacaklardır. Daha sonra onlar için diğer bütün parçalar nasıl da kolay gelecek! Ayrıca temeli en iyi olan virtüöz şancılar, her zaman yorumlarındaki sağlam ve kolaylıklarından dolayı aryalardan çok düetleri kullanır. Şan düetleri her zaman kendi temel partilerini gerektirmesi, entonasyonu kesinlikle düzelmesi için (bu yüzden triolar düşünülebilir) ve enstrüman düetlerinden çok daha kolay yorumlanmalarına rağmen, duraklatış ve konçerto melodilerinin kullanımıyla enstrüman düetleriyle tamamen uyuşur.

Belki de çok kişi benim önemsiz olduğu sanılan iki flüt veya benzer diğer enstrüman düetleri hakkında çok fazla yaygara yaptığımı düşünecek. İyi müzisyenlerin oluşumunda özel faydaları olduğu gibi bu birçok düetin besteciliklerinde de dikkate değer birçok zorlukların olduğunu şu anda gösterebilsem ne olurdu?

Bazı düetler neredeyse başından sonuna kadar üçlü ve sekizlilerle çalındığında değersizdir. Fakat Telemann'ın flüt düetlerinin bilen herhangi biri bahsettiklerimin ilk tiptekiler olduğunu çabucak algılayacaktır.

Burada önerdiğim gibi bir düet;

1. Düette iki enstrüman olsa da sadece bir parti (birinci yada ikinci) esas temayı çalmalıdır. Yalnızca iki parti olmasına rağmen, basa ek olmaktan daha çok, her zaman birinde veya diğerinde düzgün iki temel parti bulunmalıdır.

Bu sebeple kişi düette her zaman bazı bas benzeri pasajlardan kaçınmalı. Yine de bunlar mümkün olduğunca az görülmelidir.

2. Taklitler ve değiştirmeler ikili partili parçalarda çok kolaylıkla algılanacağı için, kişi derhal akılsız ve zevksiz bir şeylerin içine girmek istemiyorsa, bunları kullanmak çok uygundur.

3. Bu taklitler, intervaller ne olursa olsun tam doğrulukla uygulanmalıdır. Yine de bunlar beşli yukarıda, dörtilü altta veya aynı perdede iken en uygundur. Tema birinin ağzından diğerine geçiyormuş gibi görülsün diye bir parti tıpkı diğeri kadar temayı taşımalıdır.

4. Füg açıklanacaksa, hoş bir karşı temanın alt ve üstünde olmasına izin veren ikili kontrpuan kurallarına göre ana teması çok iyi düzenlenmelidir.

Bütün füglerde olduğu gibi (iki partili fügler için) mümkün olduğunca ana tema dönüşümlü fakat farklı perdelerde birinden diğerine değişim göstermelidir. Kısaca iki partili füğün bütün kuralları gözlenmelidir.

5. Sonunda, yine de ana temanın çok tekrarlanması hoş gitmeyebilir. Bu yüzden kişi orta temayı da unutmamalıdır. Hepsinden önemlisi bütün temalar memnun edici ve her zaman kısa ve öz olmalıdır. Bu temalar, hem senfoni konçertant cümleleri hem de üçlü ve altılıdaki cümlelerden oluşabilir. Ancak onlar trompet benzeri bir tarza neden olmamalıdır. Genellikle üçlü ve altılı cümleler Allegro'dan ziyade Adagio'ya daha çok uygundur. Onlar kontrpuanlı cümlelerden daha okşayıcıdır. Her iki tarzın ustaca yapılan alterasyonu en iyi sonucu verecektir.

6. Yeni bir temanın başlangıcından önce verilen esler hariç düette uzun ve birçok es olmamalıdır.

7. Uygun bir yerde arka arkaya tekrar edilemeyen hiçbir yeni tema sunulmamalıdır. Birbirleriyle hiçbir ilgisi olmayan birçok yeni temanın birlikte karmakarışık ortaya atılmasından daha kolay bir şey yoktur. Fakat sipariş olmaksızın da bir şeyler güzel yapılabilir mi? İyi düet bestelemenin o kadar da kolay bir iş olmadığını kabul edileceğini düşünüyorum.

Söylemenin gerekli olup olmadığını tam olarak bilmiyorum fakat aşağıdaki 6 düet aslında iki flüt için yazılmasına rağmen diğer enstrümanlarla da çalınabilir. Örneğin bir flüt ve muted keman veya viyola da gamba yada iki keman; iki ton aşağıda, iki obua; bir üçlü minör üstte, iki blok flüt; iki fagot, iki viyola ve iki viyolonsel de aynı transpozede yani bir üçlü minör üstte çalabilir. Bununla beraber tiz tonlarda güçlü olmayan viyola ve viyolonsel de yazılan anahtarla çalabilir. Belki de iki klavyeli bir

orgda da duyulabilir. Benzer şekilde kişi iki klavyeli klavsenle de deneyebilir. Genellikle düetler de triolar gibi farklı cins iki enstrümanla, aynı cins enstrümandan çok daha iyi bir etki bırakır.

Son olarak bu düetler bazı amatör flütçülere çalınamayacak kadar zor gözükse de, onlara orta bir tempoda sabır ve gayretle çalışmalarını öneririm. Doğaçlama eklemeler ve varyasyonlarla kendilerini sıkımlarına gerek yok. Çünkü bu gibi şeyler bu düetlerde uygun değildir.

Bununla beraber umarım verilen zahmet sonunda hiçbir şekilde pişman olmayacaklar. Sonunda, kesinlikle çok kolaylık görecekler. Öte yandan, onlara bu parçalar ilk bakışta çok basit gibi görünse de, karar vermek için unutmamalıdır ki aslında icracılığın güzelliği zor pasajlardan çok, özellikle farklı, doğru ve uygun yorumda yatar. Bu sorunu yakından düşünmeyi isteyen kişi, her bir parçada kendine has zorluklar bulacaktır.

Hoşgörülü okuyucularıma, sadık hizmetkârınız Quantz.⁴⁵

3.1.4. Şan ve Farklı Enstrümanlar İçin Eserler

18. yüzyılda opera dışındaki solo şarkılar, kantatlar ve dinsel müziğin diğer şekilleri her ülkede üretildi fakat özel artistik önemi yeni Alman lied inin yükselişiyle birleşti. 18. yüzyılın ortalarından sonra şarkı besteciliğinin en önemli merkezi Berlin'di ve burada Quantz, Graun ve C. P. E. Bach aktif bestecilerdi.⁴⁶

Klasik anlamıyla lied, Almanya'da "1. Berliner Liederschule" (1. Berlin Lied Okulu) adıyla Christian G. Krause'nin önderliğinde başlamıştır. Bu ekolün lied sanatı anlayışı, dönemin yalınlık ve doğallık özlemini yansıtıyordu. Esas olan melodiydi ve eşlik ikinci plandaydı. Bu çizgiye C. P. E. Bach, Quantz ve Graun gibi bestecilerde katılmıştır.⁴⁷

⁴⁵ Edward R. Reilly^a, **Further Musical Examples for Quantz's Versuch**, Journal of the America Musicological Society, Vol. 17, No. 2 (Summer,1964), ss. 157-169. <http://jstor.org/stable/829976> (26.01 2009).

⁴⁶ Grout ve Palisca, **a.g.e.**, s. 350.

⁴⁷ Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, (4. Basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000), s. 273.

Quantz şarkı söyleme ile çok ilgili bir müzisyendi. Yazmış olduğu flüt metodunda diğer enstrümanları çalanlar ve şarkı söyleyenlerin de yararlanabileceklerini belirtmiştir. Bestelerinin arasında 2 arya ve 30 lied bulunmaktadır.

Ayrıca, Quantz 2 flüt için 4 konçerto, flüt ve keman için bir konçerto, flüt, obua ve keman için konçerto, orkestra için bir pastoral sinfonia ve 2 konçerto bestelemiştir.

3.1.5. Kuartetler

2001 yılında flütçü Mary Oleskiewicz, *Sing-Akademie zu Berlin*'deki arşivlerde Quantz'ın, flüt, keman, viyola ve çello için yazmış olduğu altı kuarteti buldu.⁴⁸

Quantz'ın yakın zamanda bulunan kuartetleri, II. Frederick'in koleksiyonun içinde yer almamaktadır. Quantz, 14 Nisan 1762 tarihli Pedre Martini'ye gönderdiği otobiyografik mektubunda, flüt için birkaç kuartet, ayrıca pek çok konçerto, solo ve trio sonat yazmış olduğunu bildirmiştir. Otobiyografisinin basımından yedi yıl önce Quantz, 1724 yılında Roma'da Gasparini ile kompozisyon çalışırken kontrpuantal stilinden söz ederek bir kuartet bestelediğinden bahsetti. Bu bestelerin son derece kontrpuantal yapısı, kralın kontrpuana olan karşıt tutumu göz önüne alındığında kuartetlerin, 1720'li yıllarda bestelendiğini düşündürür.⁴⁹

Johann Adolph Scheibe (1708-1776) Quantz'ın kuartetlerin beş tanesinde (QV4: 9-13) konçerto stilinin aksine fug stilindeki sonat formu kullanıldığını işaret eder. Quantz yalnızca ilk kuartetinde (QV4: 8) konçerto stilini uyarlamıştır. Altı kuartetin her bölümü İtalyan tempo belirteçlerini taşır. Fügler veya ikili formların gelişmeleri veya ritornello benzeri dizaynlarıyla hızlı bölümler, sıklıkla vivace veya allegro olarak adlandırılmıştır. Quantz, melodik çizgilerinde Vivaldi ve belki de 1720'lerdeki genç İtalyan bestecilerden esinlenmiştir. Bu kuartetlerdeki yedi bölüm, kakofonik başlayan temanın çabuk bir şekilde taklitleriyle devam etme özelliğindedir. Bölümlerden üç tanesi, keman ve viyola partisinin kanonuyla başlar ve daha sonra flütün zıt bir partiye

⁴⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Quantz (17. 08. 2009).

⁴⁹ Mary Oleskiewicz^b, **Quantz's Quatuors and Other Works Newly Discovered** Early Music, November 2003; XXXI: ss. 485-505. <http://www.em.oupjournals.org> (27.01.2009).

girmesiyle devam eder. Ağır bölümler, üç lerghetto, ayrıca bir largo, bir grave sostenuto'dan oluşur. Quantz'ın ilk solo ve trio sonatlarının aksine buradaki bazı ağır bölümlerde basit kakofonik ve fugal taklitler, melodinin süslü stiline eşlik eder. Bu bölümler genellikle baştaki cümlenin kısmen veya tamamen özetiyle biter.⁵⁰

Altı kuartetin her birinde yorumcunun parmak kullanımı, çift dil (özellikle beşinci kuartetin presto bölümünde), nefes kontrolü gibi özel yeteneklerini göstermesi beklenir. Yaylı partiyonunda da özellikle entonasyon ve arşe kullanımıyla ilgili teknik zorluklar bulunmaktadır. QV 4: 8 Re majör birinci kuartetin ilk bölümü Vivaldi'den ve özellikle onun ritornellolarından esinlenmiş gibidir. Quantz'ın kuartetlerinin ortaya çıkışı bestecinin eserlerindeki büyük bir boşluğun doldurulmasını sağlamıştır. Bu çok etkileyici eserler Quantz'ın hayran oluşu Telemann'ın kuartetlerindeki işçiliğe ve hayal gücüne eşittir.⁵¹

3.2. QUANTZ'IN FLÜTLERİ

Quantz, flüt virtüözlüğü, eğitimliliği, teorisyenliği, yazarlığı ve besteciliği yanı sıra flüt yapımcılığı ile de flüt tarihindeki önemli kişiliklerden biri olmuştur. Yazmış olduğu denemesinde, yaptığı flütlerin özellikleri hakkında bilgiler vermiştir. O günlerin mevcut flütlerindeki eksiklikler ve zorluklar onu rahatsız etmiş ve bu problemleri düzeltme arayışına girmeye teşvik etmiştir. Flütlerinde yaptığı yenilikler: Re# için ikinci bir anahtar eklenmesi, ağızlık bölümünde bu günde kullanılan mantar sistemini bulması, akort sürgüsü yapımı, flütün çapını genişletme ve kalın duvarlı fiziki yapı, daha pes ve istenilen frekansta çalabilmek için farklı birkaç gövde olarak sıralanabilir.

Quantz, Büyük Frederick'in himayesinde iken onun için onsekiz kadar enstrüman yaptı. Frederick, dostlarına özel sevgisini bu flütleri vererek gösterme alışkanlığında olduğundan, bunların pek çoğu Prusya soylu ailelerinde aile yadigârı

⁵⁰ Mary Oleskiewicz^c, **The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice** The Galpin Society Journal, Vol. 53 (Apr., 2000), ss. 204-206. <http://jstor.org/stable/842324> (30.01.2009).

⁵¹ Oleskiewicz^c, **a.g.e.**, ss. 204-206.

olarak hayatta kaldı ve Almanya, Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki müzelerde bugüne kadar korundu.⁵²

Çalışmanın bu bölümünde Quantz'ın flüt yapıcılığı hakkında bilgi verilirken, flütlerinin fiziki özellikleri, flütün teknik kapasitesini geliştirme çabaları, sonorite ve akort düzeni hakkındaki görüşleri ile flüt yapıcılığındaki rolü üzerinde durulmuştur.

3.2.1. Flüte İkinci Perde Eklenmesi

Quantz'ın otobiyografisindeki bilgilerden, flüt yapıcılığına olan ilgisinin ilk kez Avrupa'ya yapmış olduğu seyahatin 1726 yılına rastlayan Paris ziyaretinde, flüte eklediği ikinci bir perde ile başladığı bilinmektedir. Yazmış olduğu denemede de belirttiği gibi, flütün entonasyon problemleri onu rahatsız etmiş ve bu konuda araştırma içine girmiştir. Özellikle anarmonik sesler arasındaki farklar nedeniyle flüte ikinci bir perde eklemiştir.

O günlerin flütlerinde, re \sharp , mi \flat sesinden algılanabilir bir şekilde farklı olması nedeniyle re \sharp için ayrı bir perde icat etmiştir. Bu icadını gururla sergilediği portresi aşağıda verilmiştir.⁵³

⁵² [http://www.flutehistory.com/Players/Johann Joachim Quantz/index.php3](http://www.flutehistory.com/Players/Johann%20Joachim%20Quantz/index.php3) (03.02.2009).

⁵³ Charles Walthall, **Portraits of Johann Joachim Quantz**, Early Music, Vol. 14, No. 4 (Nov., 1986) s. 506, Oxford University Press. <http://jstor.org/stable/3127517> (27. 01. 2009).

Resim 1. Quantz ve Perde Eklediği Flütü



Quantz'ın icadından önce re# ve mi b klavyede bir perdeye sahipti. Tahta üflemeli enstrümanlar çoğunlukla kötü bir şekilde akortsuz çalındığı bu dönemde Quantz, perdeler arasındaki şiddetli farkın üstesinden gelmek için çok istekliydi. Re#, mi b sesinden algılanabilir bir şekilde farklıydı. Quantz ikinci bir perde yerleştirmeden önce flütçüler, diyezlerden daha pes olan bemollerde anarmonik farklılıklar yapmak için değişimli parmak pozisyonları kullanıyorlardı. Müzik teorisyeni Andreas Sorge (1703-1778), Quantz'ın flütlerini akortlamasını anlatırken, “*Quantz ikinci perdeyi eklemesinin sebebi, eski ve doğru olmayan akortlama düzeneğinden ortaya çıktı*” diye açıkladı. Bu eski düzenekte mi b sol e göre daha pes, re# de si ye göre daha tiz olduğu varsayılarak, mi b ve re# in

arasında koma farkı oluşturduğu ve bu yüzden aynı iki sesin birbirinden farklı olduğu bilinen bir gerçektir. Quantz, flütlerini Sorge'un komasını temel alarak dizayn etti. Sorge'un koması ve onun çağdaşları, Quantz flütünün dizaynında temel bir ölçünün parçasıydı. Geleneksel anlayışa göre (Pisagor düzlemi), syntonic (yapay, birbirine bağlı, sentetik) koma şu şekilde ortaya çıkar: Büyük üçlü (örneğin do ve mi, bu aralık iki sesin frekansları arasındaki orana bakıldığında zaman 5,4'tür) ve iki tam sesin (örneğin do-re, re-mi de oran 9,8'dir) toplam oranı da 81.80'dir. Buradaki 1 sapma syntonic komadır. Sorge'un ve çağdaşlarının kullandığı sistemde ise, büyük ikili aralığı, (örneğin do-re) 9 komaya bölünmüştür. Kısaca bu duruma bakılırsa, bu sistem 9 komanın toplamını geleneksel olarak bilinen büyük ikiliyi oluşturmak için duyulmayacak kadar farklı sonuçlara ulaştırmaktadır. Bu yaklaşım, çok verimli sonuçlar ortaya çıkartacaktır. Büyük ikili aralığının iki koma ile beraber eşit olmayan küçük ikili aralığına ayrılması günümüzde 22 cent (%22)'i oluşturur. Kromatik aralık, diğer deyişle küçük ikili (örneğin re-re#) 4 komadan meydana gelmektedir, bu da 88 cent eder; oysa diatonik küçük ikili 5 komadan meydana gelmektedir, bu da 110 koma civarındadır.⁵⁴

Quantz bu re# perdesini ekleyerek, bu nota için önemli bir şekilde pes olan frekansı ve aynı zamanda hafif daha tiz olan mi^b sesini daha temiz bir duruma getirdi. Quantz flütleri ile büyük üçlüler (örneğin mi^b sol e ve si den re#), küçük üçlüler (örneğin do dan mi^b) daha iyi duruma gelmekle kalmadı, ayrıca beşlilerin kullanımını da büyük ölçüde rahatlattı. Böylece üstteki eğilimli yeni perde re# ve aşağıdaki perde mi^b için kullanılmaya başlandı ve çalıcının özel bir güç harcamasına gerek kalmadı.⁵⁵

Frederich Ludving Dülön (1769-1826) ve George Tromlitz (1735-1805) gibi ciddi flütçüler Quantz'ın iki perdeli flütlerini kullandılar, fakat azınlıkta kaldılar.⁵⁶

Şekil 1'de Quantz'ın flüte eklemiş olduğu perde görülmektedir. Daha büyük ve eğik perde, Quantz'ın eklediği re# perdesidir.⁵⁷

⁵⁴ Oleskiewicz^c, a.g.e., ss. 204-206.

⁵⁵ Oleskiewicz^c, a.g.e., ss. 204-206.

⁵⁶ [http://www.flutehistory.com/Players/Johann Joachim Quantz/index.php3](http://www.flutehistory.com/Players/Johann_Joachim_Quantz/index.php3) (03.02.2009).

⁵⁷ <http://www.oldflutes.com/baroq.htm> (24.10.2009).



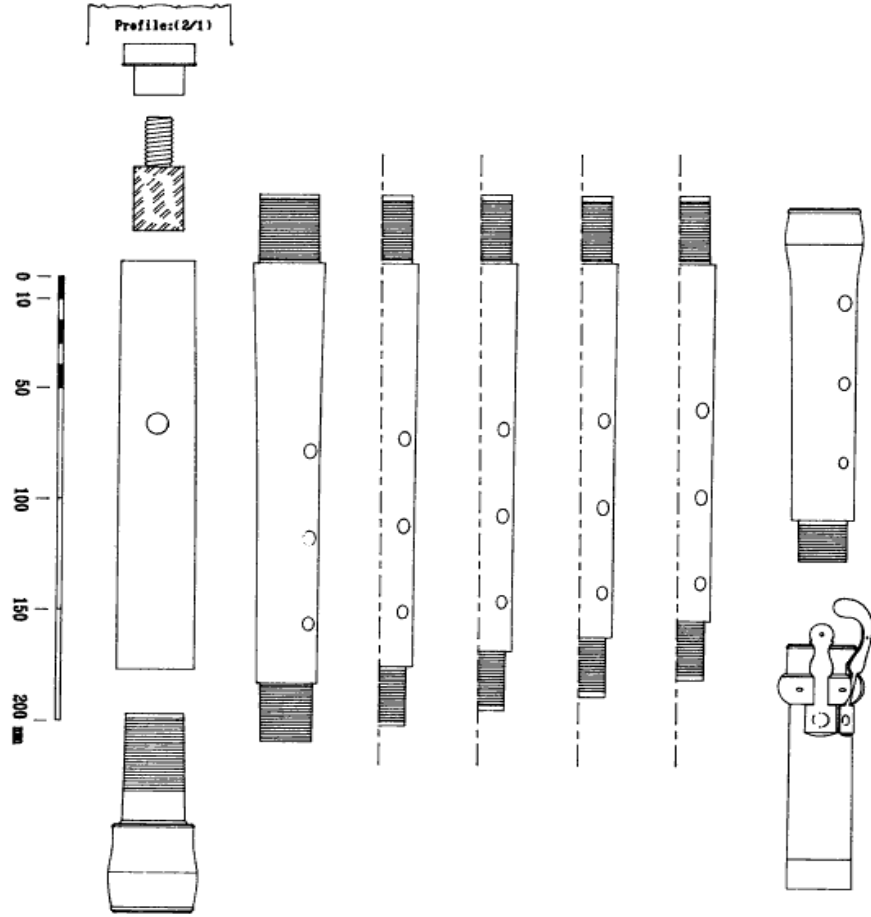
Şekil 1. Flüte Eklenen re# Perdesi

3.2.2. Farklı Boyutlarda Gövdeler, Akort Sürgüsü ve Mantar Sistemi

Quantz *Versuch*'u yazdığı zaman, flütçü çalarken birçok farklı frekanstan birini seçebilsin diye onun sağlam flütlerinin bazılarında, tek bir enstrüman için genellikle altı farklı gövde yaptığını görebiliriz. Quantz “*Flütün yapısı, doğru entonasyon için hiçbir zararı olmayan 1 majör yarım tondan biraz daha geniş aralıklı altı gövdeye de uygundur ve gerekirse iki gövde daha eklenebilir*” diye yazar. Ancak ağızlığın genişliğinde bazı ayarlamalar yapılmadan hem ton hem de entonasyon kötüleşir. Hareketli tıkacın amacı iyi entonasyonu korumak ve mümkün olan en iyi ton için enstrümanın uzunluğunda gerekli düzenlemeyi sağlamaktır.⁵⁸

Akort sürgüsü aslında bu kadar çok gövde kullanmaktan kaçınmak veya enstrümandaki mevcut frekans seviyesini çok daha genişletmek için bir çözüm yoluydu.

⁵⁸ Edward R.Reilly^b, **Quantz and Transverse Flute some aspects of practice and thought regarding the instrument**, Early Music, Vol. 25, No. 3 (Aug., 1997) ss.428, 429 Oxford University Pres. <http://www.jstor.org/stable/3128426> (27. 01. 2009).



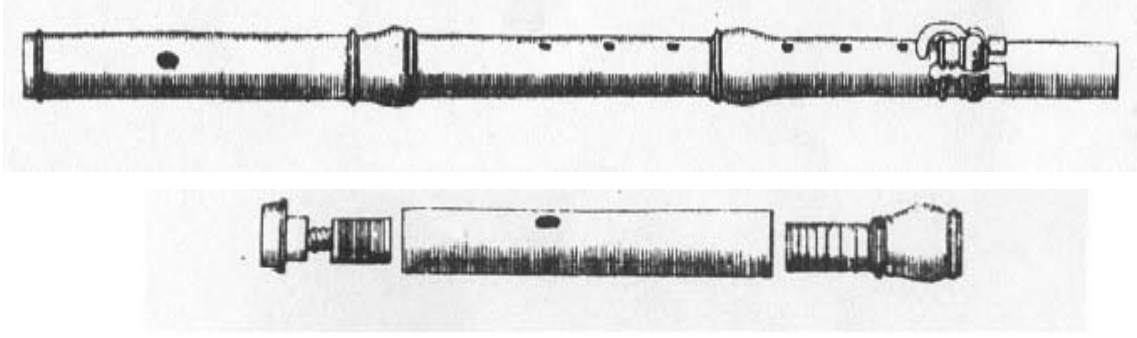
Şekil 2. Farklı Boyutlarda Gövdeler

Otobiografisinde “İyi flütlerin eksikliğinden dolayı onları kendi başıma delmeye ve akortlamaya başladım” diye bildirir. Aynı zamanda *Versuch*’un ortaya çıktığı 1752’de ağızlığın içine yerleştirilebilen bir akort sürgüsü bulduğundan da bahseder.⁵⁹

Quantz, bu icadı kendisinin yaptığını iddia etmiştir. Günümüz flütlerinde de bulunan bu sistemler, enstrümanın akortlanmasında ve entonasyonunda çok önemlidir ve flütçüye büyük kolaylık sağlar.

⁵⁹ Reilly^b, a.g.e., s. 429.

Quantz'ın bir enstrümanı kapak ve akort sürgüsüyle birlikte gösteren harika bir 18. yüzyıl gravürü bulunmaktadır. Gravür, flütün ağızlığından çıkartıldığında, mantar sistemi ve akort sürgüsünün görünüşlerini sergiler. Bu gravür, Şekil 3'te gösterilmiştir.⁶⁰



Şekil 3. Mantar Sistemi ve Akort Sürgüsü

Quantz, hareketli kapağın hem iyi ton hem de entonasyon için gerekli olduğunu bildirir. Quantz mantardan yapılan tıkacı kullandı, fakat F. D. Castilon çok daha az yıpranacak ve değiştirme gereksiniminin daha az olduğu için mantar yerine birçok yuvarlak derinin kullanılmasının önerdi.⁶¹

Quantz önceleri böyle bir sürgünün enstrümanın kuyruğunda da kullanma girişimleri olduğunu biliyordu fakat birçok sesin frekansı konusunda ciddi problemler ortaya çıkardığı sonucuna vardı. Oysa başlığı kaydırarak bu problemlerin çözüldüğüne inandı. Akort sürgüsü ile ilgili görüşünü şöyle belirtmiştir; “Doğru entonasyona zarar vermeden ve gövdeyi değiştirmeden kişi, flütü yarım ton tizleştirebilir veya pesleştirebilir”. Bununla beraber Castilon bu konu hakkındaki fikirlerini şöyle bildirmiştir:

“Quantz her bir flüt için genelde iki ağızlık yaptı, biri sürgülü diğeri sürgüsüz. Quantz'ın sürgü eklememiş olanı hala bazı avantajlara sahiptir fakat bu başlık kişiyi bu kadar çok gövdeyi taşıma zorluğundan kurtarabilir. Sürgülü başlığın kullanımıyla flütçünün, pratik olarak her durumda ve herhangi bir frekansta enstrümanı çalabilmesine imkân verebilir. Ayrıca akort sürgüsü enstrümanın geri kalan boyutlarını

⁶⁰ Reilly^b, a.g.e.,s. 430.

⁶¹ Reilly^b, a.g.e.,s. 430.

*etkilemediği ve kişi bağlantıları değiştirmedeği için entonasyonun daha iyi olacağı gözlenir.*⁶²

Quantz'ın flütleri üstünlüklerine rağmen 18. yüzyıl Avrupa'sında az tanınmıştır. Quantz ticari enstrüman yapmadığı için çok az kişi bu flütlere sahip olabilme hatta çalabilme fırsatına erişti. Akort sürgüsü (tuning slide) 18. yüzyıl sonlarında birkaç enstrüman yapımcısı tarafından kabul edildi, fakat genelde popüler olmadı.⁶³

3.2.3. Quantz'ın Flütün Entonasyonu, Sonoritesi, Frekansı Konusundaki Düşünceleri ve Çalışmaları

18. yüzyıl flütlerinde fa sesi genellikle problemliydi oysa, Quantz flütleri bu notada çok daha iyiydi. Quantz flütünü fa majör ve fa minörde, do majör ve do minördeki subdominant kadar sağlam bir tonik ve bemollerde daha iyi bir gam sağlamak için fa sesini normalden daha pes akort ederdi ki bu ses 18. yüzyıl flütlerinin çoğunda çok tizdi. Fa sesinin bu şekilde akort edilmesi fa# akordunu da direkt etkilerdi. Mi# takip ettiği ya da sol# öncelediğinde (özellikle dört ve daha çok diyezli yavaş ve müzikal pasajlardaki adımlı fa# hareketi), bu ses üçüncü bir akora dâhil olmadığında (daha pes ve büyük üçlüden daha küçük formlarda), Quantz'ın önerdiği bir fa# parmak pozisyonu vardı.⁶⁴

Quantz'ın Dresden kompozisyonlarında çoklu bemol ve diyezli tonlar sıklıkla görülür. Dönemin flütçüleri zorluklarından dolayı bunları transpoze ederek çalarlardı. Telemann, Sorge'un savunduğu akort sistemini 1740'larda Lorenz Mizler'in (1711-1778) *Sozietät der Musikalischen Wissenschaften* adlı çalışmasında gösterdi. Entelektüel çevrede, sıra dışı olan akort tekniğinin kaçınılmaz yükselişine org çalanlar hâkimdi. Telemann'ın sistemi ile keman ve çello gibi enstrümanlar da tamamen akortta çalınabilecekti. Ayrıca Telemann'ın solo flüt için 1732-33 de basılan ve Quantz tarafından desteklenen fantazileri, geniş bir diyez ve bemol çeşitliliğinde bestelenmişti. Quantz flütlerinin, Sorge, Telemann ve Johann Adolf Scheibe (1708-1776) tarafından

⁶² Reilly^b, a.g.e.,s. 431.

⁶³ Oleskiewicz^c a.g.e., ss. 201-207.

⁶⁴ Oleskiewicz^c a.g.e., s. 208.

1730'lardan itibaren sistemleştirilmiş olan akort sisteminin kullanımının ilerleyişindeki rolü oldukça önemlidir. Ayrıca Telemann fanteziler, Quantz flütünün iki karakteristik niteliğine sahip olmasıyla tanınır. Bunlar; güçlü bir ses genişliği ve uç noktadaki ses aralıklarını arasındaki hızlı geçişlerin çevikliğidir. Kontrapuantal dokudaki farklı ses perdelerindeki bağlı notaların farklı seslerle gösterilmesi, polifonik melodi tipi olarak anılmasına imkân sağlamıştır. Özellikle arpejlerde yaygın olan bu dokular erken 18. yüzyıl konçerto ve solo sonatlarında önemli rol oynar. Dresden sarayının enstrümental repertuarı ve Quantz'ın flüt yapıtlarında bu akort sistemi hâkimdir.⁶⁵

Quantz'ın flütü daha iyi bir duruma getirme arzusu nedeniyle yaptığı yenilikler, bazı kesimler tarafından kabul görmemiş hatta oldukça sert eleştirilere maruz kalmıştır.

Quantz denemesine flüt tonunu betimlerken dolgun, koyu ve erkeksi olması yanında tatlı ve insan sesinin göğüs tonlarını örnek olarak göstermiştir. Ayrıca flütün çapını genişleterek ve duvarlarını kalınlaştırarak çok daha iyi sonorite ve entonasyona ulaşabileceği görüşünü savunmuştur.

Quantz'ın "Tertemiz ve çok güzel bir ton verir" diye bahsettiği abanoz ağacına eğilimi, bütün ağaçları listelediği *Versuch*'ta açıkça görülür.

Quantz'ın enstrümanlarının ikinci perdesi ve akort sürgüsü gibi çok açık özellikleri, onun mümkün olan en iyi entonasyonu elde etme hakkındaki endişesini yansıtır. Zamanındaki diğer birçok flütten çok daha büyük olan enstrümanlarının genel boyutları ve iç çaplarının genişliği onun ideal sonoritesini ve pes ses frekansı için tercihini ortaya koyar. Castilon, Quantz'ın flütlerinin tanımlamasına şöyle başlar: "*En başta Quantz'ın flütleri alışılmış flütlerden daha uzun, çapı ve tahtasındaki kalınlık daha fazladır. Dolayısıyla daha güçlü ve sonorite ağırlıklı bir tona fakat sınırlı bir alana sahiptir*" Sağlam enstrümanlarının boyutları, onun flütlerinin iç ve dış yapısının somut bir kanıtını sunar.

66

⁶⁵ Oleskiewicz^c a.g.e., ss.206-209.

⁶⁶ Reilly^b, a.g.e., s. 433.

Quantz ses frekans ölçüsü ve sonorite hakkındaki görüşleri şöyledir; Frekansdan söz ederken “orkestradaki akortlama” kullanılmalı ve çok pes Fransız oda orkestrası frekansı ve çok tiz Venedik frekansı arasındaki frekansı, ortalama bir değer olarak Alman frekansı olarak önermiştir. Bununla beraber her enstrüman için uygun olan frekanstan çok topluluktaki enstrümanların çoğunluğu için en uygun olan frekansı kullanmanın pratik olduğu görüşündedir.⁶⁷

Bilindiği gibi Quantz’ın dönemindeki frekans Fransa’da A=392 ve İtalya’da A=460 olarak kullanılmaktaydı.

Quantz bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

“orkestra için frekans seçerken, flüt için çok avantajlı olmasına rağmen Fransız frekansını savunmak istemem üflemeliler kötü bir şekilde duyulacağından dolayı obua, fagot ve diğer bazı enstrümanlar için çok tiz Venedik frekansını da onaylamam. Çok tiz akortlama sonucunda flüt bir gaydaya dönüşür.”⁶⁸

Quantz’ın flütün frekansına dair düşünceleri hakkında daha iyi bilgi edinebilmek için onun yapmış olduğu altı flütün fiziki özellikleri ve frekans seviyeleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.⁶⁹

⁶⁷ Reilly^b, a.g.e., s. 433.

⁶⁸ Reilly^b, a.g.e., s. 433.

⁶⁹ Oleskiewicz^c, a.g.e., s.218.

Tablo 1. Quantz'ın Flütlerindeki Frekans Ölçüleri

Flütler	Uzunluk	Frekans (a')	Mantar (ağızlıktaki üfleme deliğinden uzaklığı)
No.1	188 mm	387 Hz	26.0 mm
No.2	181 mm	392 Hz	26.5 mm
No.3	174 mm	397 Hz	27.0 mm
No.4	167 mm	402 Hz	27.5 mm
No.5	160 mm	407 Hz	28.0 mm
No.6	153 mm	412 Hz	28.5 mm

Quantz'ın enstrümanlarının sınırlılığı ve gücünü etkileyen nedenler onun pes akortlamaya olan eğilimine bağlandı. Eğitimliğindeki temel öğelerin merkezinde ses hakkındaki fikirler ve örnekler bulunur. Kendisinden önceki ve sonraki müzisyenlerinde benzer yönde teşvikte bulunduğu gibi aryalara eşlik eden flüt partisiyle insan sesinin ideallerinin kaynaşmasını önererek, enstrüman performansı için bir rehber olarak şarkı söylemeyi işaret etmesi, Quantz için kesinlikle gariplik değildir. Kendisi, insan sesinin enstrüman sesini şekillendirmesini, kendine özgü yollarla savundu. Sonoritenin çeşitliliği için beklentilerini şöyle betimler:

“Flütteki en kaliteli ton bir sopranodan daha çok bir kontraltoya benzeyendir veya insan sesinin göğüs tonlarıdır. Sizler, temiz, etkileyici, koyu, yuvarlak, erkeksi ve bunlarla birlikte enstrümandan hoş ses çıkarmasını bilen flütçüler gibi kaliteli ton elde edene değin çabalamalısınız.”⁷⁰

Bununla birlikte, sonorite, Quantz'ın ses ideallerinden yalnızca bir bakış açıydı. Ayrıca flütün normal registerinin sınırını insan sesininkinden daha fazla olmadığını hissetti. Quantz'ın kompozisyonlarındaki en tiz ses, üçüncü oktav mi sesine kadardır. Daha sonraki flüt yapımcılarının aksine Quantz, flütün üst sınırlarını genişletmeyi istememiştir. O, flütten çok daha iyi duyulmasına rağmen kemanda bile en

⁷⁰ Reilly^b, a.g.e., s. 434.

üst registerin kullanımını eleştirmiştir. Çağdaşı İtalyan kemancılar hakkında ki ifadeleri şöyledir:

“Onlar, son derece tiz oktavlarda, orada bulunmayan en güzeli arıyorlar veya kemanın tuşesinin bittiği yerde, sanki çatının üstündeki bir uyurgezer gibi tiz registere turmanıyorlar ve bu arada gerçek güzelliği verebilecek olan kalın tellere aldırıp bu enstrümanı, ciddiyetinden ve tatlılığından mahrum bırakıyorlar.”

Quantz bu eleştirilerinin yanlış anlaşılmasını hiç kimseyi küçük görmek veya değersizmiş gibi göstermek istemediğini belirttikten sonra asıl amacının, o günlerin özellikle kemancıların iyi şarkı söyleme stiline karşı bir stili benimsemelerini açığa çıkartmak olduğunu vurgular.⁷¹

3.2.4. Quantz’ın Flüt Yapımcılığı

Quantz, enstrümanlarını delme ve akortlama hakkındaki özel ifadesinde genel olarak kendini bir enstrümanını yapımcısı olarak görmediğini belirtir. Daha ziyade işin en zor ve kritik aşamalarını üstlenen bir müzisyendi, fakat daha mekanik işleri kendi denetlediği ustalara bıraktı. Belki enstrüman yapım ticaretiyle özel olarak ilgilenmediği için ya da çalışmalarının çoğu özellikle kral için olduğundan yaptığı enstrümanlar kendi mührünü veya imzasının taşımaz. Teorisyen ve tarihçi Prede Martini (1706-1784) için yazdığı hayatını anlatan el yazmasında Quantz, *“Benim ve kralın çaldığı flütleri, bizzat akortladım ve kendi stilime göre imal ettim.”* diye bildirir. Unutulmamalıdır ki Quantz’ın bir besteci, solist ve öğretmen olarak aktivitelerinden dolayı kendinin tamamen flüt yapımına adanmak için çok az zamanı vardı.⁷²

Nicolai’nin *Anekdoten of Quantz*’ı flüt yapma alanındaki çalışmalarını doğrular ve onun ağaç seçimleri hakkında bazı detayları şu şekilde verir:

“Önceden Quantz Dresden’de flütün doğru akortlanmasına dair birçok gözlem yapmıştı. Bu enstrümanda düzgün entonasyonla çalmanın nasıl zor olduğunu fark etti. Bu kusuru düzeltme yolları aradı ve flütlerini (bir torna tezgâhı gibi) en iyi ağaçlardan büyük bir özenle akortladı ve flütün deliklerini kendisi deldi. O zamanlar kral Quantz için dış ülkelerden çok çeşitli sert ağaç gövdesi ismarladı. Quantz hepsini denedi ve en

⁷¹ Reilly^b, a.g.e., s. 434.

⁷² Reilly^b, a.g.e., s. 431.

iyisini abanoz olarak belirledi, yine de flütte kullanılabilirliği ile ilgili farklı cins abanozlar arasından dikkatlice en iyisini seçti. Quantz kralın 1766'da Portekiz'den aldığı abanoz gövdenin şimdiye kadar almış olduğu en iyi hediye olduğunu belirtti.”⁷³

Diğer kaynaklar özellikle Büyük Frederick ve kız kardeşi Wilhelmine, Quantz'ın bir imalatçı gibi devamlı çalışmalarını ve enstrümanlarının kalitesi için sorumluluğunu doğrularlar. Wilhelmine 16 Mayıs 1741 tarihli kardeşine yazdığı bir mektupta “*Quantz'da burada. Onun ağızlığı çok güçlü oldu. Flütlerini daha fazla katkı olabilir diye kendisi yapıyor.*” ifadesini kullanmıştır. Frederick'in mektupları 1745 yılında II. Silesian savaşı sırasında mücadele ederken enstrümanların kalitesiyle ne kadar ilgili olduğunu gösterir. Bu mektuplar aynı zamanda farklı enstrümanlardan farklı karakteristik özellikler beklediklerin de doğrular.⁷⁴

Kral, hizmetkarı Fredersdorf'a, Sohr'dan Ekim ayında gönderdiği bir mektupta “*Quantz bana iki yeni flüt yaptı, çok kaliteli, birisi çok güçlü bir tona sahip, diğeri çok kolay üflenene ve çok tatlı tiz oktava sahip*” yazmıştır. Daha sonra 7 Ekim'de gönderdiği bir mektupta “*buraya, yeniden bulunan iyi flütlerimin bazı parçalarını gönderdim. Onları diğerleriyle değiştirebilirsin diye Quantz'a ver*” ve 9 Ekim'de de “*Quantz'ın flütlerini aldım fakat çok da iyi değiller. Benim için daha iyi hale getirmesi için birini Quantz'a bıraktım. Berlin'de onu benim için ver*” diye yazdı.

Nicolai'nin, Frederic ve Quantz'a dair bir anektodu şöyledir:

Kral hala en verimli olduğu 40'lı yaşlarında iken Quantz'dan yeni bir flüt almıştı. Flüt onu tamamen tatmin etmiş gibi görünmedi ve birkaç kez çaldıktan sonra Quantz'a akordunun pek de iyi olmadığını söyledi. Çok duyarlı olan Quantz için bu bir saldırıydı. Quantz içinden sinirlendi fakat flütünü savundu. Kral ikna olmuş göründü ama ertesi gün şikâyetlerini tekrarladı. Quantz flütü kralın elinden aldı, kendisi çaldı ve flütteki bütün seslerin kusursuz çıktığını gösterdi. Kral Quantz çaldığında bile seslerin doğru olmadığını iddia etti. Bu Quantz'ın katlanabileceğinden de fazlaydı. Kontrolünü kaybetti, konunun gelişimini biraz değiştirip sonunda hiddetli bir şekilde “Eğer büyük Lord doğruyu duymaya katlanabilseydi, hatanın flütte değil aslında nerede olduğunu bilirdi”. Kral birkaç adım geriye gitti ve daha şiddetli olarak “Bu da ne demek? Gerçeği duymaya katlanamayacağımı zannetmek. Bana gerçeğin ne olduğunu söyle”

⁷³ Reilly^b, a.g.e., s. 431.

⁷⁴ Reilly^b, a.g.e., s. 432.

dedi. Quantz ifadesiz ve kuru bir şekilde “Flütü çaldıktan sonra onu kolunuzun altında ya da elinizde tutmamanızı, bunun yerine masanın üzerine koymanızı sık sık rica ettim fakat siz hala birincisini yapıyorsunuz, flüt akortsuz olduğu için değil, eşit olmayan bir şekilde ısındığı için sesleri doğru değil ” dedi. Çok incinen kral “bu doğru değil.” dedi ve arkasını döndü. Sonraki günlerde kral başka bir flüt çaldı Quantz’a ne baktı ne de bir kelime konuştu. Quantz’a gelince krala “Bravo” demedi. Bu yaklaşık beş gün sürdü. Daha sonra Kralın konserinin başlayacağı sırada Quantz’la karşılaştı ve sıcak bir havayla “Sevgili Quantz, beş gün boyunca çeşitli şekillerde flütü denedim ve seni doğru buldum. Flütün elimde artık uzun süre ısınmasına izin vermeyeceğim.” dedi.⁷⁵

Bu bilgilere rağmen Nicolai ve Tromlitz’in, Quantz hakkında ki görüşlerinde büyük bir tutarsızlık ve haksızlık vardır. İfadelerinde Quantz’ın flütlerini sert bir üslupla eleştirmiş, onları çalınamayacak kadar zor ve kötü olarak belirtmiş, diğer taraftan Quantz’ın enstrüman yapımcısı olmadığını belirtmiştir.

Tromlitz, *Über die Flöten mit mehreren Klappen* adlı eserinde açıkça “Quantz bizzat flütlerle hiçbir çalışma yapmadı. Onun için çalışan enstrüman yapımcılarına ne istediğini bildirdi” ve daha sonraki ifadesinde “Ben zaten Quantz’ın kendi elleriyle hiçbir flüt yapmadığını sadece fikirlerini belirttiğini söylemişim” diye düşüncelerini açıklar. Tromlitz, Quantz’ın flüt yapım sürecinde doğrudan işlevini inkâr ederek açıkça yanılmış gibi gözükür. Önceki diğer bütün kaynaklar onun delikleri deldiğini ve hesaplamaları yaptığı konusunda hemfikirdir.⁷⁶

“Quantz’ın pes akordu artık kullanılmamaktadır ve onsuz tarif edilemeyecek bir şekilde ızdırıp çekecek Quantz’ın flütleri, konçertoları ve onları doğru çalma sanatı da yok olup gitmiştir. Belki şimdi Berlin’de onların çalış şeklini hala bilen üç kişiden fazla kişi yoktur”. Bu kısa ifade Christoph Friedrich Nicolai tarafından yayına hazırlanan *Anekdoten von Köning Friedrich von Preußen*’in son cildinde bulunur. Bu ifade flütçü ve yapımcı olan Tromlitz’in kendini flütte bir otorite olarak göstermek istemesi ile kışkırtması sonucu yapılmış olabilir. Bu sözleriyle çalış şekli ve bestenin stili, enstrümanın performansındaki karakteristik ve mevcut frekanslar arasındaki önemli ilişkiyi ima eder. Oysa besteci, yorumcu, öğretmen ve flüt yapımcısı olarak Quantz tüm bu konularla doğrudan ilgiliydi. Onun flüt yapımı

⁷⁵ Reilly^b, a.g.e., ss. 432-433.

⁷⁶ Reilly^b, a.g.e., s. 431.

çerçevesindeki çalışmalarını düşündüğümüzde, onun başarılı bir yorumcu ve bilgili bir besteci olduğunu sürekli hatırlamalıyız.⁷⁷

Günümüzde bile bu kadar teknoloji ve bilim imkânlarına rağmen flütün doğasında bulunan zorlukları göz önüne aldığımızda o zamanki flütlerin problemlerini tahmin etmek hiç de güç değil. Flüt tarihinin en önemli kişiliklerinden biri olan ve flütçüler için bir “ata” olarak kabul edilen Quantz, ne yazık ki yaşadığı dönemde araştırmacılığı, yenilikçiliği ve düşünceleriyle bazı kesimlerden sert eleştiriler almıştır. Ticari amaç gütmeksizin flütü geliştirmek, zayıf yönlerini güçlendirmek, repertuarını zenginleştirmek ve tanıtmak için bütün yaşamı boyunca uğraş veren, görüşlerini deneyimlerini ve yaptıklarını yazıya döküp başkalarıyla da paylaşmayı arzulayan virtüöze yapılan bu acımasız eleştirileri tetikleyen nedenler olmuş olabilir.

Quantz’ın Berlin sarayının en gözde bestecilerinden biri olması, kralın ona olan güveni ve inancı ayrıca hem maddi hem de manevi yönden kendisine gösterilen ayrıcalıklar ve şöhretinin, onun bu eleştirilere maruz kalmasına neden olduğunu düşündürmektedir.

⁷⁷ Oleskiewicz^c, **a.g.e.**, ss. 201-202.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. QUANTZ'IN DENEMESİ

Quantz'ın 1752 yılında basılan *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Yan Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme) adlı metodu 18. yüzyılın en önemli eserlerinden biridir. Bu deneme, ilk bakışta bir flüt metodu olarak görülse de incelendiğinde birçok enstrümana ve şana uyarlanabileceği ortaya çıkar. Quantz'ın eseri, o dönemin önemli bestecilerinden biri olan C. P. E. Bach'ın 1753 yılında yazdığı *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Klavyeli Çalgı Çalmanın Gerçek Yolu Üzerine Bir Deneme) kadar kapsamlıdır. Ayrıca, dönemin müzik stili hakkında verdiği bilgiler, örnekler de aydınlatıcıdır. Bu denemedeki bilgiler, günümüzde de kullanılabilir ve flütçüler kadar diğer müzisyenlere de önemli yararlar sağlayabilir.

Quantz'ın eseri, önsöz ve onsekiz bölümden meydana gelmiştir.

4.1. ÖNSÖZ

Quantz, çalışmasının önsözünde, bu metodu yazma amacı, üslubu ve içeriği hakkındaki ifadesi kısaca şöyledir:

“Flüt çalmak için müzik severlere bir metot sunuyorum. Bu enstrümanı çalmak için gereken her şeyi açık ve en temel kurallarla öğretmeyi denedim. Bu yüzden de uygulanabilir müzikte beğenin kurallarına daha geniş bir şekilde yer verdim. Bu kuralları özellikli olarak yalnızca flüt için vermiş olsam da, bunları iyi yorum yapma arzusundaki şancılar veya diğer enstrümanları çalanlar da kullanabilir. Sesine veya enstrümanına göre ihtiyaç duyan, sadece seçer ve yerleştirip kullanır. Bir bestenin etkileyiciliği, sadece birinci partiyi çalana bağlı olmadığı ve eşlik yapan müzisyenlerinde kendi partileriyle katılmak durumunda oldukları için nasıl birinci partiye uygun bir eşliğin yapılması gerektiğini gösteren özel bir bölüm ekledim. Bu metotta çok fazla kurala başvurduğuma inanmıyorum. Yetenekli ve akıllı bir müzisyeni eğitmek için çabalıyor olduğum için, sadece dudaklarını, dilini ve parmaklarını eğiterek mekanik bir flütçü için uğraşmayı, aynı zamanda, onun zevkini şekillendirmek ve anlayışını, sezgilerini keskinleştirmek içinde çalışmalıyım. En son bölümde bir müzisyen ve bir beste hakkında nasıl karar verilmesi gerektiği hakkında bilgi verdim. Birinci bölüm, yeni başlayan bir müzisyende bir ayna görevi görüp nasıl kendi başına

araştırma yapabileceğini ve adil ve mantıklı uzmanlarında nasıl karar verebileceğini görür. İkinci bölüm, çalmayı arzuladığı parçaların seçiminde bir rehber görevi görebilir. Beni iki final bölümü eklemek için teşvik eden tek bir neden değildi. Ben zaten bu metoda belli başlı bölümlerin uygulanmasıyla bütün müzisyenlerin yarar sağlayacağını söylemiştim. Besteciliğin başlangıcındakiler son bölümdeki taslakta yazmak isteyecekleri parçaları görebilirler. Bazen ele aldığım konudan uzaklaşmış gözükürsem ve konu dışı sözler söylersem affedileceğimi umarım çünkü müzikteki moda olan yanlışlıkları düzeltmek azimimden dolayı ve doğru müzik beğenisinin gelişmesini sağlayabilen, çeşitli gözlem ve ifadelerle bilgilendirmek için bu fırsatları kullanmayı istedim. Çok özenli bir şekilde uğraştığım, uzun deneyim ve derin düşünceler sonunda ulaştığım öğretilerimin tersini denemek serbesttir ve daha sonra onlar için en iyi görüneni seçebilirler. Kendimi yanılmaz biri olarak lanse etmek istemem. Eğer herhangi biri, benim söylediklerimden daha mantıklı fikirlerle beni ikna ederse, onu ilk kutlayan ve kabul eden ben olacağım.” Berlin, Eylül 1752.

Quantz, metodun giriş bölümünde bir müzisyende olması gerekli olduğunu düşündüğü nitelikleri sebep sonuçlarıyla açıklamıştır. Müzisyen olmak isteyen kişiler için bir rehber görevi görebilecek niteliktedir.

4.2. GİRİŞ: KENDİNİ MÜZİĞE ADAMAK İSTEYENLER İÇİN GEREKEN NİTELİKLER

Giriş bölümünde Quantz, iyi bir müzisyen ve flütçü olmak için gerekli olan nitelikleri belirleyecek bazı kurallar vermenin yararlı olduğunu ve bu şekilde kişinin seçimini doğru yönde yapıp, istenmeyen sonuçlarla karşılaşarak yanlış işte uzmanlaşma riskini de önleyeceğini ifade etmiştir. Quantz’a göre uzmanlık alanının seçimi için karar verirken çok dikkatli olunmalıdır. Çok az insan doğru seçim yapma şansına erişir, bu da daha çok, ailelerin çocuklarına kendileri için çok zevkli olduğunu düşündükleri, gurur duyacakları ya da aile zanaatının devam etmesini istedikleri meslekleri seçtirme bilgisizliği veya zaafı sebebiyle gerçekleşir. Belki olağanüstü bilginler ve sanatçılar bu yüzden azdır. Çocuğun sevgisi ve yeteneğini göz ardı ederek, çocuk çok iyi bir bilim insanı olacakken sıradan bir müzisyen veya çok iyi bir müzisyen olacakken sıradan bir bilim insanı olabilir.

İyi bir müzisyen olmanın ilk şartının doğuştan gelen yetenek olduğunu ve her sanat dalı için farklı özelliklerin önemini belirtmiştir. Örneğin, bir besteci için, yaşayan ateşli ve duyarlı hislerle birleşen bir ruh, aşırılığa kaçmayan melankoli, hayal gücü, karar verebilme, sezgi, iyi bir hafıza, hassas bir kulak, hızlı okuyabilen gözler, her şeyi çabuk ve kolaylıkla algılayan yenilikçi bir zihin, icracı için; enstrümanın gerektirdiği fiziksel donanımlara sahip olmak. Sözgeşi üflemeli çalgılar ve özellikle flüt için; sağlıklı bir vücut, kuvvetli akciğerler, iyi nefes, orta uzunlukta düzgün dişler, çok kalın veya çok ince olmayan ve ağız kolaylıkla örten pürüzsüz dudaklar, akıcı ve becerikli bir dil, ne çok uzun ne de çok kısa olmayan iyi tendonlara sahip düzgün şekilli parmaklar ve tıklı olmayan geniz yolu, şancı için ayrıca; kuvvetli göğüs, uzun nefes ve işlek bir dil ve en son bir yaylı çalgı için çok güçlü tendonlara sahip parmak ve eller ayrıca güçlü kollar ve omuzların gerektiğini vurgulamış ve her şart olmasa da azami uygun olduğu tarafa yönelmesini tavsiye etmiştir.

Quantz ayrıca, yeterince bilgili, nasıl öğreteceğini bilen bir ustaya gereksinim olduğunu, iyi çalanın iyi öğretmesi beklense de çaldığından çok daha iyi öğreten ustaların da bulunduğunu, kötü bir usta ile on yıl çalışmaktansa iyi bir ustayla bir yıl çalışmanın daha faydalı olacağına inanır. Kendisi de temel müzik eğitimini aldıktan ve birçok enstrümanda başarılı olduktan sonra, dönemin en iyi flütçülerinden olan Buffardin'le yalnızca dört ay çalışmıştır.

Öğrenciler için verdiği tavsiyelere gelince, bütün öğreticilerin hiç bıkmadan yinelediği ifade ile başlamaktadır. Bunlar, dikkat ve çalışmadır. Müzik eğitimi uzun ve zorlu bir yoldur, küçük yaşlarda başlanması önerilen bu sürecin sonunda, başarılı yetişkin bir müzisyen genellikle “ben çocukluğumu, gençliğimi yaşamadım” der. Quantz öğrencilere eğitimcileri ile ilgili olarak, ustalarının tavsiyelerini istekli bir şekilde uygulamaları, taklit etmeleri ve bireysel olarak bunları sıklıkla tekrar etmelerini, anlamadıkları ve unuttukları konuları çekinmeden sormaları gerektiğini söyler. Bir çırak, aynı konularda sürekli uyarılıyorsa kızmamalı ve bunu dikkatsizline bağlamalıdır. Nerede ve nasıl hata yaptığının farkında olan kişi, savaşın yarısını kazanmış demektir. Ayrıca, hangi çeşit parçaları çalacağı konusunda ustasına güvenmeli onun deneyim ve bilgisine inanmalıdır. Eğer iyi bir ustaya sahipse eğitiminin sonuna kadar aynı kişiyle

çalışmalıdır. Usta değiştirmek yorum ve teknik farklılıklarından dolayı kafa karıştırıcı olur, “her kim ki bir ustadan bir diğerine geçip duruyorsa, hiç birinden memnun kalmaz ve güven duymayan bir kişiyi de kimse eğitmek istemez” diyerek öğretmen ve öğrencinin ilişkilerinde inancın önemini vurgulamıştır. Ayrıca öğreneni devamlı araştırmacı olması ve yenilikleri izlemesi konusunda uyarmıştır. Eğitimciler olarak sık sık karşılaşılan, öğrencinin seviyesi üzerindeki parçaları çalma isteği konusunda da onları uyarılmış ve sabırsız olmamaları gerektiğini ifade etmiştir. Son tavsiyesi geçekten de her müzisyen için önemli bir uyarı niteliği taşır:

“İyi bir müzisyen olmak isteyen kişi kibrini kontrol etmelidir. Kibir, gerçeği anlamayı engeller ve düşünceyi bulandırır. Müzisyen, kıskanç ve kötü niyetli olmamalıdır. Bazıları çok az şey bilerek kendilerini cahillerin arasında otorite olarak gösterebilirler, uzmanların arasında kendilerini gülünç duruma düşürürler. Bunlar, araçların adlarını bilen fakat kullanmaya gelince yetersiz kalan çıraklara benzerler. Biraz alkışla kendilerini Parnassus’un basamaklarına çoktan tırmandıklarını zannederler. Kibir ve kendini beğenmişlik insana sahte bir tatmin verir ve bir müzisyenin büyümesi için en büyük engeldir”

Quantz’ın yazmış olduğu müzisyen olmak isteyenlere yol gösterici tavsiyelerle dolu olan bu “giriş” bölümü, geçerliliğini hala koruduğu ve eğitim sürecinde yararlı olabileceği düşünüldüğü için, bu çalışmada kapsamlı olarak özellikle yer verilmiştir.

4.3. BİRİNCİ BÖLÜM: FLÜTÜN KISA TARİHİ ve BETİMLEMESİ

Quantz eserinin birinci bölümünde, flütün orijini hakkında kesin olmayan hikâyeler anlatmak yerine, yaşadığı dönemdeki enstrümanın nitelikleri ve kapasitesi hakkında bilgi vermeyi tercih etmiştir. Yalnızca, flütün birçok diğer üflemeliler gibi ana kökeninin Almanya’da yeniden canlandırıldığı ve bu yüzden İngilizlerin bu enstrümanı *German flute* ve Fransızların da *la flute Allamande* diye adlandırdıklarını belirtmiş ve flüte ilk perdenin eklenmesi, parçalara bölünmesi gibi yapısal, değişikliklerinden kısaca bahsetmiştir.

Yaşamı boyunca flütü geliştirme ve iyileştirme çabası içinde olan Quantz, yaptığı yenilikleri ve bunları kullanma tekniklerini bu bölümde detaylı bir şekilde anlatmıştır. O zamana kadar tek perdesi olan flüte 1726 yılında eklediği re# perdesi ile

çalma kolaylığı elde ettiğini vurgular. Flütün ağızlık bölümüne yerleştirdiği ve günümüzde de kullandığımız mantar sistemini ve bu icadının, amaçlarını, kullanım inceliklerini anlatmıştır. Doğru entonasyona ulaşmak onun belki de en büyük hayalimdi ve bunun için yapılan çalışmaları incelemiş ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Ayrıca bu bölümde flüt ailesi, flüt yapımında kullanılan ağaçlar ve flütün bakımı ve koruma yöntemleri hakkındaki görüşlerini belirtmiştir.

4.4. İKİNCİ BÖLÜM: FLÜTÜ TUTMA ve PARMAKLARI YERLEŞTİRME

Quantz yaptığı önerilerle flütü doğru tutuş pozisyonu ve parmakları yerleştirmenin önemine değinerek yanlış pozisyonların flütçüye vereceği zarar ve zorlukları vurgulamıştır. Örneğin sadece kötü bir görüntü verdiği için değil aynı zamanda nefes akışının kesilmemesi ve rahat nefes alabilmek için başın sürekli dik olması, sağ tarafa eğilmemesi, parmakların her zaman deliklerin üzerinde ve birbirleriyle eşit yükseklikte yer alması, ağızlığın sıkıca yerleştirilmesi, entonasyonu bozacağı için içeri, dışarı çevrilmemesi gerekliliği gibi telkinlerde bulunmuştur. Ayrıca vücut ve kolların pozisyonu hakkında da düşüncelerini, nedenleriyle açıklamıştır.

4.5. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: PARMAK KULLANIMI ve FLÜTÜN GAM veya SKALASI

Bu bölümde Quantz, kendi kullandığı ve en iyisi olduğunu düşündüğü parmak kullanma sistemini tanıtmış, flütün ses genişliği hakkında bilgi verdikten sonra, kendi eklediği perdenin kullanımı ve yararlarını açıklamıştır. Birinci oktav re sesinden üçüncü oktav la sesine kadar naturel, diyezli ve bemollü notaların parmak numaralarını gösterdiği üç tablo hazırlamış, ayrıca zor ve aralıklı pasajları kolaylaştıracak perde kullanımlarını belirtmiştir. Aşağıda bu üç tablo gösterilmektedir.⁷⁸

⁷⁸ Johann Joachim Quantz, *On Playing The Flute*, Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly (Second Edition. Boston: Northeastern University Press, 2001), ss. 42-43.

4.6. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ÜFLEME POZİSYONU

Flütün yapısı, nefes borusuna benzer ve sesin oluşumu, insanın nefes borusundaki ses oluşumu ile benzeşmektedir. Quantz bu ifadesinin arkasından bu iki olguyu ve ses oluşturma süreçlerini açıklamıştır. Bütün üflemeli çalgılarda olduğu gibi flütte de ses oluşumu ağızlık, dudaklar ve nefes üçgeni arasında gerçekleşir. Flütün durumu diğer üflemelilere göre biraz daha farklıdır. Dudaklar, bir araca (ağızlık veya kamış gibi) direkt temas etmeden veya kavramadan sesi üretir. Bir diğer farklılık ise üflenen havanın hepsinin çalgının içine girmemesidir. Bu konuda Quantz iyi bir üfleme tekniği için kesin kurallar vermenin zorluğunu irdeleyerek dudak ve dişlerin doğal yapısının yani, yaradılışının önemli olduğunu ve doğru pozisyonu bulmada icracının kulağının yargısına da önem vermesi yönünde fikrini bildirmiştir. Dudakların çok kalın ve dişlerin kısa veya düzgün olmayışı büyük zorluk yaratır. Yine de üfleme tekniği konusunda, dikkat edilmesi gereken konuları üflenen havanın yarısı deliğe girmeli, alt dudağın deliği çok veya az kapatmamasına özen göstermeli, dudaklar çok fazla sıkılmamalı gibi sıralamıştır.

Kullanılan flütün de önemli bir rol oynadığını, harika dudakları olan bir şancının kötü sesini güzelleştiremeyeceği örneği ile pekiştirerek, flütün kalitesinin de önemini vurgulamıştır. Quantz'a göre flüt tonu bir soprano dan ziyade bir kontraltoya benzemeli, temiz, etkileyici, yoğun, koyu, erkeksi olduğu kadar tatlı ve hoş da olmalıdır. Diğer bütün enstrümanlarda olduğu gibi tonun kişiye özel olduğuna dikkat çekmiştir.

Bu bölümde, genellikle bütün üflemeli icracıların zaman zaman maruz kaldığı bir konuya şöyle değinmiştir.

“Herkes flütün seslerinin her zaman aynı kalite de olmadığını fark edecektir. Bu dudakların durumuyla ilgilidir. Bazı yiyecek ve içecekler sıcaklık ve diğer şartlar dudaklarınıza uzun bir zaman onları sertleştirerek, yumuşatarak veya şişirerek kolaylıkla zarar verebilir. Bu gibi durumlarda, zararlı şeylerden kaçınmalı ve sabırlı olunmalıdır”

Flütün doğasında bulunan kusurlar nedeniyle bazı sesleri tiz, bazıları da pestir. Quantz bu konuda dudakların yardımını kullanmayı önermiştir.

4.7. BEŞİNCİ BÖLÜM: NOTALARIN DEĞERLERİ, ÖLÇÜLER, SUSMALAR VE DİĞER MÜZİK İŞARETLERİ

Sol, do ve fa anahtarları hakkında bilgi verdikten sonra majör ve minör tonları ve eski kullanım şekilleri (doryen, iyonyen gibi), notaların değerleri, uzatma noktaları, susmalar, puandorg, iki zamanlı, üç zamanlı ölçüler, alla breve, triole, de capo, röpriz, bis, custos detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

Günümüzde de bir solfej metodunun veya müzik kuramı kitabının giriş bölümünde bulunabilecek düzeydeki bu bölümüyle, Quantz, müziğe yeni başlayanlar için, yararlı olabilecek bir çalışma sunmuştur.

4.8. ALTINCI BÖLÜM: FLÜT ÜFLERKEN DİL KULLANIMI

Yaylı çalgılarda yay kullanımı ile aynı amaca sahip olan dil kullanımı, müzikal artikülâsyonun vazgeçilmez bir unsurudur. Bir eseri canlandırmak için kullanılan en önemli efekttir. Canlı, neşeli, görkemli, şakacı, hüzünlü, ağır başlı gibi farklılıklar, dil kullanımıyla sağlanır. Quantz bu bölümde tek ve çift dil kullanımını hangi durumlarda ve nasıl yapılacağını örneklemiş, eserin temposuna, karakterine göre yumuşak veya sert seçilmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Çift dil kullanımının ilk kez kendisi tarafından yazıya geçirildiği söylenir. Dilin legato, iki bağlı, senkop, üç bağlı bir bağısız ve tersi, bağ içinde ve değişik ritimlerde kullanımını örnekler vererek açıklamıştır. Ayrıca üç dil olarak bilinen triole notalardaki dil atma tekniğini adlandırmadan belirtmiştir. Bu bölümün sonunda, obua ve fagot için dil kullanımı önerilerine de yer vermiştir. Aşağıdaki tablolarda çift dil kullanımı gösterilmektedir.⁷⁹

⁷⁹ Quantz, **a.g.e.**, ss. 80-84.

Tablo 5. Çift Dil Kullanımı

did'll di did'll di did'll di did'll di

did'll did'll di did'll did'll di

did'll did'll di did'll did'll di did'll did'll did'll did'll did'll did'll di

did'll did'll di did'll did'll di did'll did'll did'll did'll did'll did'll di

ti tid'll did'll did'll di ti tid'll did'll did'll di

ti ti tid'll di ti tid'll di did'll di ti did'll di ti ti

did'll di ti tid'll di ti tid'll di ti tid'll di ti

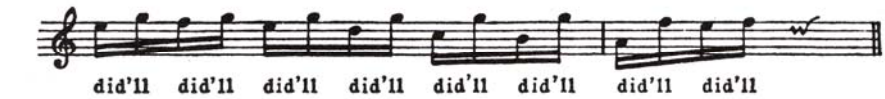
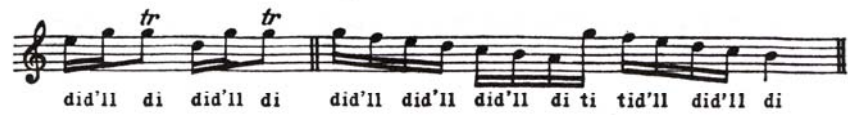
di hi d'll did'll di hi d'll did'll

di ti did'll

di ti tid'll did'll did'll di ti tid'll did'll did'll di

did'll did'll di ti tid'll di did'll did'll di ti ti d'll did'll di

ti ti - d'll di - d'll di - d'll di





4.9. YEDİNCİ BÖLÜM: FLÜT ÇALARAKEN NEFES ALMA

Bir flütçü için gerçekten çok önemli olan nefes konusunda Quantz, nefes alma tekniğinden ziyade doğru yerde nefes almaya yoğunlaşmıştır. Flütün fiziki ses oluşum süreci nedeniyle üflenen havanın hepsi ses olarak geri dönmez, bir kısmı ağızlığın dışına çıkar. Bu yüzden diğer üflemelilere ve şancılara göre dezavantaja sahiptir. Bu durumla baş ederken, bir yandan da en uygun yerlerde nefes almak bir flütçünün önemli bir konusudur. Quantz, bir nefesle her şeyi çalmanın mümkün olmayacağına göre, bu işlemi en uygun yerlerde melodiyi bozmadan nasıl yapılması gerektiği konusunda önerilerde bulunmuştur. Cümle yapısını bilmenin müzisyene kolaylık sağlayacağını belirterek, nefesin olabildiğince cümle sonlarında ve her zaman değeri uzun olan notalardan sonra alınması gerektiğini vurgulamıştır. Bir flütçü için bazı eserlerde susmaların olmadığı ve onaltılık notalarla devam eden pasajlarla karşılaşmak hiç de sürpriz değildir. Quantz, Tablo 6'da bu gibi pasajlarda hangi seslerin en uygun nefes alma yerleri olduğunu göstermiştir⁸⁰.

⁸⁰ Quantz, a.g.e., s.89.

Tablo 6. Uygun Nefes Alma Yerleri



4.10. SEKİZİNCİ BÖLÜM: APPOGGIATURA (ABANTI)

Döneminin müziğinde önemli olan abantı kullanımı için Quantz, hem süsleyici hem de gerekli olduğu görüşündedir. Örnekler vererek abantıların çeşitlerini ve nasıl yorumlanması gerektiğini açıklamıştır.

4.11. DOKUZUNCU BÖLÜM: TRİLLER

Quantz trillerin müzikal yorumuna parlaklık ekleyerek vazgeçilmez süslemeler olduğunu ve icracının trillerdeki başarısının çok önemli olduğunu belirtmiştir. Bazı kişiler trillerde yaradılıştan gelen bir kolaylığa sahip olurken, bazıları çok çalışarak elde ederler, kimileri de her parmakta aynı ustalığa sahip değildir, fakat Quantz'a göre biraz acı veren bir çalışma olsa da gelişme sağlanır. Trillerin hızlarına da değinerek, çalınan mekânın akustiği, parçanın karakteri ve temposuna göre trillerin hızını belirlemek gerektiği görüşündedir. Trillere abantı notalarla başlanması ve bitişlerine iki küçük notanın eklenmesi gibi döneminin stilini yansıtan bilgi ve örnekler de mevcuttur.

4.12. ONUNCU BÖLÜM: YENİ BAŞLAYAN ÇALIŞIRKEN NELERİ GÖZETMELİDİR?

Enstrüman eğitimine yeni başlayanlar için, Quantz'ın verdiği önerilerde, müzik sanatı gibi uçsuz bucaksız bir okyanusa girecek kişilerin doğru yönde ilerlemelerini sağlayacağını düşündüğü bilgiler bulunmaktadır.

Küçük yaşlarda başlanan bu eğitimde çocuğun dikkatsizliği, aceleciliği, konsantre olma süresi, motor kaslarındaki gelişme, ergenlik dönemi, gibi bilişsel ve fiziki gelişimini tamamlamaya devam ederken, üstüne üstlük devimsel alanın ön planda olduğu bir enstrümana hâkim olabilme çabasına girer. Egonun da oluşması ve tatmin olma isteği ile bu okyanus içinde kaybolabilir. Çevremizde çok yetenekli olan fakat başarıyı yakalayamamış insanların sayısı hiç de az değildir.

Quantz, eserinin onuncu bölümünde, flüt çalmaya yeni başlayan biri için, ustasının öğretilerine ek olarak yazdığı bu metodun yararlı olacağını ancak, öğrenenin yaptığı hatalara dikkat etmesi ve bunları algılamasının önemini vurgular. Temelin sağlamlığını oluşturacağı için, başlangıç dönemi, eğitimin en dikkat edilmesi gereken sürecidir. Yanlış öğrenileni düzeltmenin zorluğu düşünüldüğünde bu konunun ciddiyeti açıktır. Yeni başlayan, genellikle yaptığı hataları farkında değildir. Ustası da gerekli dikkati göstermez ise hatalar hataları doğuracak ve iş çıkmaza girecektir. Quantz'ın bu konuda verdiği tavsiye şöyledir; *eğer yalnız çalıştığında kendine nasıl yardım edeceğini bilmiyor veya ustasının öğretilerini anlamıyor, unutuyor ya da ustasının öğretileri ne yazık ki yanlışsa, vakit kaybetmeden doğruya yönelmelidir.* Quantz bu dönemde, öğretmenin önemi hakkındaki düşüncelerini öğrencilere verdiği bu uyarıyla göstermiştir. Çalarken nelere dikkat etmesi gerektiği hakkında uyarılmıyor, anlatılardan hiçbir şey anlamıyor ve anlamsız olduğu için daha sonra da hatırlamıyor, ilerleyemiyor ve zorluk çekiyorsa öğrenci kendine yeni bir yol çizmelidir.

Quantz'ın yolun başındaki flütçülere yaptığı önerilerin bazıları şöyledir; doğru tutuş pozisyonu elde etmek için ayna karşısında çalışmak, gerekli durumlar haricinde flütü içeri ve dışarı çevirmemek, başı dik olarak tutmak, kolları vücuda yapıştırmamak,

çalarken gereksiz jestler yapmamak, sesleri doğru parmak kullanımıyla ve doğru bir üfleme pozisyonu ile çalmak, sesi, ses alanına uygun üflemek, nüansları kullanmak, tempoya dikkat etmek, her notanın duyulmasını sağlayabilecekleri uygun bir tempoda çalmak, konçerto veya sonat çalışırken dil ve parmak senkronizasyonunu sağlamak için önce ağır çalışmak ve aşamalı olarak hızlandırmak, trillerde akıcılığı sağlamak için her gün bütün seslerde egzersiz yapmak gerektiğini belirtmiştir.

Quantz başlangıç seviyesindekileri kolay ve kısa parçalar seçmeleri ve bunu yaparken sol majör, do majör, fa majör, re majör ve la minör, si minör, mi minör gibi daha kolay tonlar ile başlamaları, ilerledikçe daha zor tonlarda çalışmalarını yönünde uyarmıştır. Tek dil çalışmalarında eşitlik sağladıktan ve notaları okuma ve parmakları kullanmada kolaylıklar elde ettikten sonra çift dil çalışmalarına geçmelerini tavsiye etmiştir. Ayrıca bu yolun başındaki müzisyenlere pedagojik öneriler vermeyi de ihmal etmemiştir. Gerekli donanımlara sahip olmadan halk önünde konser vermenin yanlış olduğunu bu durum bireyin kolaylıkla kurtulamayacağı sahne korkusuna yol açabileceğini söylemiştir. Kendilerini geliştirmek için, şan sanatıyla ilgilenebileceklerini ayrıca iyi ve kabul gören besteleri dinlemenin büyük yarar sağlayacağını tavsiye etmiştir.

4.13. ONBİRİNCİ BÖLÜM: ŞARKI SÖYLEME ve ENSTRÜMAN ÇALMANIN İYİ YORUMU

Quantz, müzikal icra yeteneğini bir hatibin konuşma becerisiyle kıyaslamıştır. İyi bir konuşmacının dinleyenleri temiz ve düzgün ses tonu, tane tane ve mükemmel telaffuzu, harfleri karıştırmadan veya yutmadan, monoton olmaktan kaçınarak hece ve kelimelerdeki gerekli yerleri vurgulayarak ya da önemsizleştirerek bazen yüksek, bazen yumuşak, bazen çabuk, bazen de ağır olarak kullanmasını örnek göstermiştir. Gerçekten de bir hatip ile bir müzisyenin amacı, karşısındaki insanlar üzerinde kullandığı araçlarla etki sağlamaktır. Bir hatip için araçlar, ses ve kelimeler ise bir müzisyen için de enstrümanın sesi ve notalardır. Bu etkiyi sağlayabilmek için sunulan eserde önemlidir. Quantz, bu konuda ki görüşlerinde; anlaşılması güç, tuhaf ve biçimsiz düşüncelere sahip

eserlerin icrasının, dinleyiciler tarafından anlaşılacağı ve hiçbir duygu uyandırmayacağını düşünmüştür.

Bu bölümde kişisel yorum hakkında ki fikirleri; ustası ile çalışmalarını bitiren bir çırağın kendi yorumunu edinebileceği ve bunun için teknik yeterliğe ulaşmanın şart olduğu yönündedir. Müzikal kaliteyi sağlamak için öncelikle entonasyon, artikülasyon, sonorite, cümle bilgisi, notaların değerleri, tempo ve nüansların önemini vurgulamıştır. Quantz ayrıca iyi bir yorumcu olabilmenin, duygularını esere katabilme yeteneği ile doğru orantılı olduğunun altını çizerek mekanik bir yorumcu olmaktan kaçınılması yönünde uyarı da bulunmuştur. Son tavsiyesi ise icracının görünümü ile ilgilidir, “*Eser ne kadar zor olursa olsun yüzünüzü buruşturmayın ve sakinliğinizi sürekli korumaya çalışın, gereksiz hareketlerden kaçının.*”

4.14. ONİKİNCİ BÖLÜM: ALLEGRO STİLİ

Müziği oluşturan en önemli etmenlerden biri kuşkusuz tempodur. Bestenin doğru bir tempoda çalınması onun gerçek değerini ortaya çıkarır. Temponun siyah ve beyazı, ağır ve hızlı olarak tanımlanabilir. Quantz bu iki kavramın özelliklerini ve dikkat edilmesi gereken noktaları metodunda açıklamıştır. Allegro ve aynı yelpazede bulunan presto, vivace, allegro assai gibi hızlı tempoların ana karakterini, *canlılık ve neşe*, daha sonraki bölümlerde açıklamış olduğu ağır tempolu adagio içinse *duyarlılık ve hüzn* olarak betimlemiştir. Allegro tarzında bestelenen eserlerin yorumunda, doğru artikülasyola, dil ve parmakların senkronizasyonuna dikkat ederek, koşmadan, her notanın tek tek ve eşit olarak duyulması, nefes yerlerinin uygun yerlerde olması yönünde uyarılmıştır. Bu tempoda bazı müzisyenlerin düştüğü tuzak için, şu değerli uyarıyı yapmıştır;

“Allegroda, canlılık gerekli olsa da sakinliğinizi kaybetmeyin. Aceleci bir çalış, dinleyenlerde memnuniyetten çok endişeye sebep olur. Birinci amacınız çabuk çalmak değil duygulu bir ifadeyle çalmak olmalıdır. Müzikal makine yeteneğinizle parçaları o kadar hızlı ve kusursuz çalarsınız ki bu gerçekten de şaşkınlık uyandırır. Fakat birkaç kez dinlendikten sonra bu şaşkınlık biter ve sizi hiçbir yere götürmez.”

4.15. ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BASİT ARALIKLARDA DOĞAÇLAMA VARYASYONLAR

Bu konuda Quantz, Fransız stilindeki eserlerin aksine, İtalyan stilindeki kompozisyonlarda bütün süslemelerin yazılmadığını ve bunları ekleyerek yorumcunun bu konuya yatkınlığını ve yeteneğini sergileyebileceğini ifade etmiştir.

Öğrencilere, basın armonisini bozmadan en yaygın aralıklarda farklı yollarla nasıl varyasyonlar yapabileceklerini örneklerle açıklamıştır. Aşağıda verdiği örneklerden birkaçı görülmektedir.⁸¹

Tablo 7. Basit Aralıklarda Doğaçlama Varyasyonlar



⁸¹ Quantz, a.g.e., ss. 140-160.

a) *tr* b) c) d) e) f) g) h) i) j) k) l) m) n) o) p) q) r) s) t) u) v) w) x) y) z)

a) *tr* b) *tr* c) d) e) f) g) *tr* *tr* h)

i) j) k) l) ll) m) n) o) p) q) r) *tr* s) t) u) v) w)

The image displays a musical score consisting of 16 staves, organized into four systems of four staves each. Each staff contains a sequence of musical notes and rests, with specific exercises labeled from a) to p). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and trills (tr). The exercises are distributed as follows: a) and b) on the first staff; c) and d) on the second; f) and g) on the third; h) and i) on the fourth; j) and k) on the fifth; l) and m) on the sixth; a) and b) on the seventh; c) and d) on the eighth; e) and f) on the ninth; g) and h) on the tenth; i) and j) on the eleventh; k) and l) on the twelfth; m) and n) on the thirteenth; o) and p) on the fourteenth. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a common time signature.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of exercises. Each system contains ten exercises, labeled 'a)' through 'x)'. The exercises are written in treble clef and include various musical notations such as trills (tr), tremolos (tr), and slurs. The first system includes exercises a) through w), and the second system includes exercises a) through x). The exercises are arranged in a grid-like fashion, with five exercises per line and four lines per system.

The image displays a musical score consisting of 15 staves of notation. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Several staves feature trills, indicated by the 'tr' symbol. The score is divided into two main sections. The first section, from the top staff to the eighth staff, contains exercises labeled with letters and numbers: a), b), c), d), e), f), g), h), i), k), l), m), n), o), p), q), r), s), t), u), v), w), x), y), z), aa), bb), cc), dd), ee), ff), gg), hh), ii), kk), ll), and lll). The second section, from the ninth staff to the bottom staff, contains exercises labeled a), b), c), d), e), f), g), h), i), ll) tr, m), n), and o). The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a common time signature.

First system of musical notation, measures 1-4. The first measure is a whole note chord. The second measure is a quarter note chord. The third measure is a quarter note chord. The fourth measure is a quarter note chord. The notes are: a) G4, b) A4, c) B4, d) C5.

Second system of musical notation, measures 5-8. The first measure is a quarter note chord. The second measure is a quarter note chord. The third measure is a quarter note chord. The fourth measure is a quarter note chord. The notes are: e) D5, f) E5, g) F5, h) G5.

Third system of musical notation, measures 9-12. The first measure is a quarter note chord. The second measure is a quarter note chord. The third measure is a quarter note chord. The fourth measure is a quarter note chord. The notes are: i) A5, ii) B5, iii) C6, iv) D6.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The first measure is a quarter note chord. The second measure is a quarter note chord. The third measure is a quarter note chord. The fourth measure is a quarter note chord. The notes are: v) E6, vi) F6, vii) G6, viii) A6.

a) b) c)
 d) e) f) g)
 h) i) k) l)
 m) n) o) p)
 q) r) s) t) u)

a) b)
 c) d)
 e) f)
 g) h)
 i) k)
 l)

a)
 b) c)
 d) e)
 f) g) tr
 h) i) tr
 k) tr

The first system consists of three staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through d). The second staff contains exercises e) through i). The third staff contains exercises k) through m). The exercises involve various rhythmic patterns and melodic lines.

The second system consists of four staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through d). The second staff contains exercises e) through g). The third staff contains exercises h) through l). The fourth staff contains exercises m) through r). Exercises c) and d) in the first staff include trills (tr).

The third system consists of two staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through b). The second staff contains exercises c) through r). Exercises b) and c) in the first staff include trills (tr). Exercise c) in the second staff includes triplets (3).

The fourth system consists of three staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through c). The second staff contains exercises d) through f). The third staff contains exercises g) through i). Exercises a) and b) in the first staff include trills (tr).

The fifth system consists of two staves of musical notation. The first staff contains exercises a) through c). The second staff contains exercises d) through h). Exercises a) and b) in the first staff include trills (tr).

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff contains exercises a) through f). The middle staff contains exercises g) through l). The bottom staff contains exercises m) through q). The exercises are written in a single treble clef and include various rhythmic patterns and melodic lines.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff contains exercises a) through f). The middle staff contains exercises g) through l). The bottom staff contains exercises m) through q). The exercises are written in a single treble clef and include various rhythmic patterns and melodic lines.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff contains exercises a) through f). The second staff contains exercises g) through l), with exercises l) and l) marked with 'tr' (trills). The third staff contains exercises m) through p). The bottom staff contains exercises q) through u). The exercises are written in a single treble clef and include various rhythmic patterns and melodic lines.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff contains exercises a) through d). The second staff contains exercises e) through h). The third staff contains exercises i) through l). The bottom staff contains exercises m) through n), with exercises m) and n) marked with 'tr' (trills). The exercises are written in a single treble clef and include various rhythmic patterns and melodic lines.

The fifth system of musical notation consists of a single staff. It contains exercises a) through g). The exercises are written in a single treble clef and include various rhythmic patterns and melodic lines.



4.16. ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ADAGIO STİL

“Amatörler, hatta gerekli duygu ve anlayış eksiği olan bazı profesyonel müzisyenler, adagio bölümlerin bittiğini görmekten mutluluk duyarlar.” Quantz ağır bölümleri yorumlama zorluğu hakkındaki düşüncelerini bu şekilde ifade etmiştir. Gerçekten ağır tempolu eserler yorumcunun bazı özelliklerini öylesine açık bir şekilde ortaya çıkarır ki, gerekli kaliteleri olmayan bir müzisyen için ağır bölümler bir kâbusa dönüşebilir. Allegrolarda hızlı çalışma birlikte canlılık, sevinç ve coşku daha kolay ortaya çıkar hele bir de icracının teknik donanımları iyiye, biraz gayret ile bu bölümler dinleyicinin memnuniyetini kazanır. Oysa, adagio gibi ağır tempolu eserlerdeki duyguyu ortaya çıkartabilmek pek de kolay değildir. Bu bölümlerde gerekli olan güzel sonorite, temiz entonasyon, yeterli nefes, doğru solfej, nüansları çok iyi kullanabilmek kadar duygusal yeterliği gösterebilmek de eserin beğenilmesini sağlar. Dinleyenleri kolaylıkla sıkıcı ve bıktırıcı bir ruh haline sokabilecek bu stil müzikler için özen gösterilmesi gerekir.

Quantz ağır tempolu eserleri Fransız ve İtalyan stilinekiler olarak ayırarak bu stillerin farklarını aktarmıştır. Quantz’a göre, Fransız stilineki adagiolar, temiz, başından sonuna kadar appoggiatura, tam ve yarım triller, mordan ve grupetto gibi süslemelerle devam eden, kapsamlı pasaj çalışmalarının olmadığı ve önemli doğaçlamaların eklenmediği bir havaya sahiptir. İtalyan stilinekilerin, armoniye

uyumlu, yoğun doğaçlama süslemelerinin oluşunu belirtmiştir. İtalyan stilindeki adagioların süslemelerini yapabilmek için, iyi armoni bilmenin önemini vurgulamıştır.

Quantz adagio tempoları ikiye ayırmıştır. Birincisinin çok ağır ve çok kasvetli, diğerinin ise biraz daha hızlı ve tatlı, şarkı havasında olduğunu genellikle, ikincisinin daha fazla kabul gördüğünü belirtmiştir. Her iki tempoda da yazıldıkları tonalitenin önemli olduğunu belirterek, birinci tarz için, hüzünlü duyguları daha iyi ifade eden la minör, do minör, re diyez majör ve fa minörün kullanıldığını ve çok hüzünlü olan bu tarzı, daha ağır çalmanın uygun olacağını belirtmiştir.

Adagio icra eden kişinin dikkat etmesi gereken noktaları şöyle açıklamıştır; eserin bestecisi ile aynı ruhsal durumda olmak için, olabildiğince sakin ve hüzünlü bir ruh haline girebilmek, nüansları doğru ve yeterli şekilde kullanmak, crescendo ve decrescendo yaparken flütün doğasında olan tizleşme ve pesleşme problemlerine dikkat etmek, doğru yerlerde nefes alarak melodinin sürekliliğini bozmamak, yumuşak dil kullanmak, parçayı tanınmaz bir hale getirmemek için aşırı süslemelerden kaçınmak ve asla koşmadan, aceleci olmadan çalmaları konusunda uyarmıştır. Quantz, ayrıca grave, adagio, spiritoso, cantabile, arioso, andante gibi aynı yelpazede bulunan tempolar hakkında da bilgi vermiştir.

Bütün müzisyenlerin kendi alanlarına uygulayabilecekleri, neredeyse nota nota açıkladığı adagio yorumlama öğretileri bir hazine değerindedir. Quantz'ın ağır tempoları yorumlama konusundaki fikirleri onun şu sözleriyle özetlenebilir; *Kalbe ulaşmak hiç de kolay değildir. Aşağıdaki tablolarda adagio'larda yapılabilecek süslemelere örnekler gösterilmiştir.*⁸²

⁸² Quantz, **a.g.e.**, ss. 169-172.

Tablo 8. Adagio Süslemeleri

Adagio

The musical score consists of four systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The tempo is marked *Adagio*. The score includes various ornaments and fingerings, with the following details:

- System 1:**
 - Piano staff: *c)* *tr* *ii)* *d)* *tr* *i)* *f)* *aa)* *c)* *b)* *a)* *tr* *f)*
 - Bass staff: 6 6 6 6 6 7 7 #
- System 2:**
 - Piano staff: *k)* *tr* *v)* *c)* *g)* *b)* *tr* *i)* *v)*
 - Bass staff: 6 7 7 # 4/2 6 6 5 4/2
- System 3:**
 - Piano staff: *(#) d)* *ii)* *m)* *a)* *g)* *b)* *k)* *tr*
 - Bass staff: 6 6 5 6 5 4 # 6 6 5 # 7
- System 4:**
 - Piano staff: *b)* *tr* *ii)* *x)* *c)* *tr* *p)* *c)* *z)* *s)*
 - Bass staff: 6 6 5 # 4 6 5 6 4 3 5

Musical score for guitar, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (*tr*), and dynamic markings (*ff*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in parentheses. Chord diagrams are shown in the bass staff of the first two systems. The piece concludes with a final chord in the bass staff of the fourth system.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (trills, mordents, etc.). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

4.17. ONBEŞİNCİ BÖLÜM: KADANSLAR

Quantz kadanslar hakkındaki görüşüne, tarihi geçmişi ve yaygınlaşmasını açıklayarak başlamış ve parçanın sonunda dinleyicilere yapılan bir sürpriz ile onlar üzerinde güçlü etki bıraktığını söylemiştir. Kadans yaparken aşırıya kaçarak dinleyiciyi bıktırmamak gerektiğini, bir parçada, tek bir kadans yapmanın daha uygun olacağını belirterek, parçaya uygun ve doğru yerde yapılan kadansın eseri çok güzelleştireceği görüşündedir.

Kadansın kuralları belirlenmemiş olsa da, genel yapısı hakkındaki ifadesi şöyledir; “Parçanın ana düşüncesinden kaynaklanır ve en hoş cümlelerinin kısa tekrarının uyarlamasını içerir. Nükteli bir söz gibi kısa, canlı ve sürpriz gibi olmalıdır. Çalma esnasında doğaçlama yapıyormuş gibi duyulmalı, bu yüzden de abartısız olmalıdır.”

Quantz ayrıca kadanslar konusunda müzisyenlere, sıkıcı olabileceği için çok uzun olmamasını tavsiye etmiş ve başından sonuna kadar aynı tempoyu ve figürleri kullanmamaları, majör tondan minör tona geçerken kısa süreli ve dikkatli olmaları ve bunu eserin gerçek tonuna dönerken de gözetmeleri gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca yarım kadansları ve iki partili kadansları da açıklamıştır. Aşağıdaki tablolarda kadans örnekleri gösterilmiştir.⁸³

Tablo 9. Çeşitli Kadans Örnekleri



⁸³ Quantz, a.g.e., s. 183-191.



4.18. ONALTINCI BÖLÜM: BİR FLÜTÇÜNÜN HALK ÖNÜNDEKİ KONSERLERİNDE DİKKAT ETMESİ GEREKENLER

Quantz, yazdığı bu metodu takip eden ve iyi bir ustayla çalışan, doğru anlayışa sahip bir öğrencinin dinleyicilere kendini dinletebilme onuruna sahip olacağını

söylemiştir. Bu konuyla ilgili gerekli kurallar, ipuçları ve tavsiyelerle, öğrencileri konser vermeye hazırlamak amacındaki Quantz'ın öğretileri, genellikle yaşayarak öğrenilen bu konuda bir rehber olabilir. Bu deneyimli virtüöz ve eğitmenin tavsiyeleri onun işini ne kadar önemseydiğini ve titiz olduğunu göstermektedir. Quantz'ın verdiği tavsiyelerden bazıları şöyledir;

“En başta flütçünün akordunu tam olarak yapmalı ve eşlikle çalacaksa, flütü klavsenin akorduna göre ayarlamalıdır. Bunu yaparken sıcaklık unsuruna dikkat etmeli, sıcak ortamda biraz pes akortlayarak, flütün ısınarak tizleşmesini hesaba katmalıdır. Ayrıca çok büyük bir mekânda çalacaksanız, ses uzaklaştıkça pes duyulduğu için akort yaparken diğer enstrüman icracılarına yaklaşarak ses almalısınız. Soğuk mekânda akordunu aynı seviyede tutmak için flütün ısısına dikkat etmeli, kalabalık eşlikte akordunu kemana göre ayarlamalı ve çalarken sürekli eşliği dinleyerek akordunun doğruluğuna dikkat etmelidir. Ayağıyla tempo tutmak gibi bir alışkanlığı varsa ve bu zayıflığını gideremiyorsa konser sırasında bunu hiç kimseye belli etmeden, gizlice yapmalıdır. Çalanların koştuğu ya da tempoyu çektiği durumlarda bile ayak vurmaktan kaçınılmalı ve uygun tempoyu sesleri bir parça vurgulu üfleyerek göstermeyi tercih etmelisiniz. Eğer bir konçerto çalıyorsanız ve eşlik yapanlar esere sizin temponuzda girmemişse solo pasajlarınıza kadar bekleyin ve burada kendi temponuzu biraz vurgulu ve açık bir şekilde çalarak gösterin. Henüz çok kişi önünde konser vermeye alışık değilseniz ve korkuyorsanız, dikkatinizi dağıtacağı ve soğukkanlılığınızı kaybetmenize sebep olacağı için gözlerinizi çevrenizdekilere çevirmeyerek dikkatinizi doğrudan notalara verin. Korku, kan dolaşımının hızlanmasına sebep olur ve bu da parmakların dilin ısınmasına ve akciğerlerin düzenli işlevini yapamamasına neden olur. Akciğerlerde oluşan düzensiz hareketler sonucunda, flütçü geniş pasajlarda nefes ve diğer problemler yaşayacağı için ruhsal durumunuzu mümkün olduğunca sakın tutmaya çalışın. Böyle durumlarda ve sıcak havada flütçü için bir diğer zorluksa terlemektir. Flüt, uygun pozisyondan kolaylıkla aşağı doğru kayar, üfleme deliği kapanır ve ton zayıflar. Bu çok kötü durumdan kurtulmak için flütçü çabuk bir hareketle eliyle dudaklarını ve flütü sildikten sonra ellerini saçlarındaki veya peruğundaki pudraya dokundurup tekrar ağızını sildikten sonra çalmaya devam etmelidir. Kendi başınıza çalarken takıldığınız çok zor pasajlı eserleri konserde çalmayın. Öncelikle kendinizi rahat hissettiğiniz parçaları seçin. Dinleyenler sadece duyduklarına ve icranın yapılabilişliğini önemsedikleri ve yargıda buldukları, çalanın ruh halini bilmedikleri için eser seçiminde dikkatli olun. Tatmin etmeyen zor bir parça yerine, kolay bir parçayı doğru olarak çalmak daha avantajlıdır. Ayrıca çok çalışarak enstrümanında büyük kolaylıklar elde eden müzisyen bunu kötüye kullanmamalıdır. Deneyimli bir öğretmen olarak söylemeliyim ki çok hızlı çalmak ayırt edici ve gerçekten özel bir erdem olsa da büyük hatalara sebep olabilir. Bu durum özellikle, her eser için nasıl bir

tempo ve stil kullanılması gerektiğine karar verebilme olgunluğuna ve hissine sahip olmayan gençler arasında görülür. Bu gençler genellikle karşılıklarına çıkan her şeyi ister presto, ister allegro, ister allegretto olsun aynı tempoda çalarlar ve bunu yaparak diğerlerinden üstün olduklarına bile inanırlar. Oysa bu aşırı hızla eserin en güzel bölümlerini yok etmekle kalmaz, aynı zamanda aceleci tempoyla notaları yanlış ve ayırt edilemez çalma alışkanlığı da edinebilirler. Bu onların olgun yaşlarına gelene kadar sürebilir. Konser vermek isteyen flütçü tüm diğer solistler gibi çok çalışmak, kapasitesini ve gücünü geliştirmekle kalmamalı, dinleyicilerin önüne çıkmadan önce kendini çalacağı şartlara, eşlikçilere, mekâna da alıştırmalıdır. Yankının çok olduğu geniş mekânlarda çok fazla hız, memnuniyetten çok kafa karışıklığına neden olur. Bu yerlerde görkemli stilde yazılan konçertolar seçilmelidir. Diğer taraftan küçük mekânlarda az eşlikli, neşeli ve galant stildeki konçertolar çalınmalıdır. Dinleyicilerin beğenisini kazanabilmek için onların beğenilerine ayak uydurmak durumunda olan müzisyen, müzikten çok iyi anlayan dinleyicilerin önünde hem allegrodaki hem de adagiolardaki becerilerini gösterme fırsatını sergilemeli ve çok özenli olmalıdır. Müzikten hiç anlamayan dinleyicilerin önünde ise onları sıkmayacak, parlak ve memnun edici melodilere sahip eserler seçilmeli ve hatta adagiolar bir parça daha hızlı çalınmalıdır.”

4.19. ONYEDİNCİ BÖLÜM: BİR KONÇERTO PARTİSİNDE EŞLİK ya da TUTTİ PARTİLERİNİ ÇALANLARIN GÖREVLERİ

Tutti partilerinin önemi ve zorluğunun yaşadığı dönemde arttığını belirten Quantz, orkestra şefinde ve eşlik eden müzisyenlerde olması gerekli nitelikler hakkında görüşlerini ifade etmiştir.

Orkestra şefi hakkındaki düşüncelerine bakıldığında, keman, eşlik için hem vazgeçilmez hem de daha fazla etkiye sahip olduğu için şefin kemancı olmasının daha yararlı olabileceğini ayrıca, çok gerekli olmasa da zorlukları çalarak gösterme donanımına sahip olmasına işaret etmiştir. Bir orkestra için çok önemli olduğunun altını çizerek şefin, tempo, stil, entonasyon, sonorite, orkestrayı yerleştirme düzeni, çalanların sayısı gibi dikkat etmesi gereken unsurlardan bahsetmiştir.

Birçok enstrümanda uzmanlaşmış olan Quantz, eşlik partisinde yer alan keman, viyola, çello, kontrbas ve klavye ve bu enstrümanları çalanların eşlik yaparken dikkat

etmeleri gereken konuları örnekleyerek ayrı ayrı detaylı olarak açıklamış ve bölümün sonunda aşağıda bahsedilen bütün eşlikçilerin dikkat etmesi gerekenler hakkındaki düşüncelerini bildirmiştir. Bir orkestrada en önemli unsurun seslerin birbiriyle uyumlu olmasını ve bunun için müzisyenlerin ısı değişikliklerini dikkate alarak akortlarını nasıl yapmaları konusunda aydınlatıp, Almanya, İtalya ve Fransa'da kullanılan pitch (ses frekansı) hakkında bilgi vermiştir. Entonasyon hatalarını düzeltmek amacı ile keman, flüt, obua ve fagotu bir parça tizleştirmek ve pesleştirmek için neler yapılabileceğini anlatmış ve monochord⁸⁴ kullanımını önermiştir. Örneğin, flütün biraz dışarıya çevrilmesi ile tizleşeceği veya içeri çevrilmesi ile pesleşeceği gibi. Birlikte çalmalarda notaların ve susmaların değerlerine yeterince özen gösterme ve her enstrümanını partisini çok iyi çalışarak eserin karakteristiğine göre yorumlama, nüans kullanımında da birlikte hareket etmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Eşlikçiler, solo enstrümanı dinlemeli ve tempolarını ona göre ayarlamalı koşmadan, çekmeden çalmaya özen göstermelidirler. Bir üflemeli icracıya veya şancıya eşlik ettiklerinde nefes yerlerine dikkat etmelerini belirtmiştir. Ayrıca orkestra şefini çok iyi dinlemeleri ve etik kurallara dikkat etmelerini vurgulayarak orkestranın iyi olmasının, disiplin kadar birbirleriyle olan ilişkilerindeki uyumla da bağlantılı olduğuna dikkat çekmiştir. Çaldıkları sıraya tutkuyla bağlanmamaları gerektiğini ihtiyaç duyulduğunda bir aşağı rahlede çalabilme alçakgönüllülüğüne sahip olmalarını tavsiye etmiştir. Quantz'a göre, müzisyen müzik icrasını yalnızca hayatını kazanmak için yaptığı bir görev olarak görmemeli, bundan zevk de almalıdır.

Quantz bu bölümde müziği oluşturan önemli unsurlardan biri olan tempo konusuna da yer vermiştir. Günümüzde tempo belirlemek için kullanılan ve 1812 yılında icat edilen metronom bir müzisyen için vazgeçilmez bir aygıttır. Quantz, tempo belirlemek için, nabız vuruşlarını temel alarak bir sistem oluşturmuştur. Bu sisteme göre dakikada 80 vuruşlu nabız vuruşu temel alındığında verdiği örnekler dörtlük nota olarak metronom değerleriyle ilişkilendirildiğinde yaklaşık olarak şu veriler elde edilir;

⁸⁴ Monochord, bir rezonans üst tarafına gerilmiş tek telden oluşan alet. Aleti kullanan kişi bir eliyle köprüye bastırırken öteki eliyle teli çeker. Böylece her defasında kesin ve doğru bir perde elde eder. Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, (Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002), s.352.

Allegro assai: her bir ikilik nota için bir nabız vuruşu =MM 160, Allegretto: her bir dörtlük nota için bir nabız vuruşu =MM 80, Adagio cantabile: her bir sekizlik nota için bir nabız vuruşu= MM 40, Adagio assai: her bir sekizlik nota için iki nabız vuruşu= MM 20.

Ayrıca Barok dönemin çalgı müziğinde önemli bir yere sahip olan danslar içinde uygun tempoları yine nabız vuruşlarını kullanarak ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır.

4.20. ONSEKİZİNCİ BÖLÜM: BİR MÜZİSYEN ve BİR BESTE HAKKINDA NASIL KARAR VERİLMELİ?

Quantz bu bölümde, müzik sanatı hakkında karar vermenin kolay olmadığını çünkü, çok göreceli bir iş olduğunu belirtmiştir. Birinin beğendiğini bir diğeri beğenmeyebilir bu da, gayet normaldir. Yine de, profesyonelce yapılacak eleştirilerde dikkat edilmesi gereken noktalar vardır. Quantz daha çok eleştiri yapanın özelliklerini sunmuştur. Kendisinin de, haksız oluşuna inandığı birçok eleştiriye maruz kaldığı düşünülürse bu konuyu irdelemesi gayet normaldir. Yapılacak eleştirilerin makul ve mantıklı olması gerektiğini belirtip, somut unsurlar vererek okuyucularına duyurmuştur.

Alçakgönüllü müzisyenlerin kendilerine güvenmeyerek yargıda bulunmanın profesyonel müzisyenler tarafından yapılmasının doğru olduğunu düşündüklerini, oysa onların çok fazla iyi müzik dinleyerek yargıda bulunabileceğini belirtmiştir. Yine de deneyimli, dürüst ve bilgili sanatçıların beğenip beğenmeme nedenlerini açıklayarak sunduklarında bu yargın geçerliliğine dikkat çekmiştir. Eleştiri yapan müzisyenin kiskanç, cahil, önyargılı olmaması ve pohpohlama arzusu da duymaması gerektiğinin altını çizmiştir. Daha öncede belirtildiği gibi göreceli bir durum olan müzik beğenisi, nesiller arasında da farklılık gösterebilir. Quantz bu konuya da değinmiş, yaşlı müzisyenleri genç müzisyenleri melodik aşırılıkla, genç müzisyenlerinde, yaşlıları yavan ve hayal gücü eksikliği ile eleştirdiklerini yazmıştır. Ayrıca eleştiri yapanları kişisel kaprislerle yargılama yaparak üzücü sonuçlar doğurmamak için, dikkatli olmaları yönünde uyarmıştır. Eğer bir eserin yargısı adil ve mantıklı yapılacaksa, üç unsur gözetmeyi önerir, bunlar, parçanın kendisi, yorumcusu ve dinleyicilerdir. Güzel bir eser,

kötü yorumla bozulacağı gibi, iyi bir yorumcu da zayıf bir eserle kendini gösteremez. Mizaçlarına göre de müzisyenler ve dinleyiciler değişkenlik gösterebilir. Örneğin, bir kısmı neşeli ve canlı, bir kısmı daha çok melankolik ve duygusal yapıda, kimileri de ihtişamlı ve görkemli tabiattadırlar. Böylece birbirlerinin anlayışından yoksun oldukları için, eleştirilerin de bu yapılara göre biçimlenebileceğini belirtmiştir. Dahası dinlenen mekânın ve çalanların sayısının bile etkili olabileceğini vurgulayıp, yargılamada bulunurken unutulmaması gerekli kuralları şöyle sıralamıştır;

“Amatör veya profesyonel, kendi ülkesinden olması veya olmaması, çırak veya usta olması, asalet unvanına sahip olup olmaması, dost veya düşman olması, genç ya da yaşlı olmasını dikkate almadan önyargısız ve adil eleştirilerde bulunun. Fikriniz sorulduğunda beğenmediyseniz beş para etmez yerine sizi memnun etmediğini söyleyin.”

Ayrıca bu bölümde, şancıda, icracıda ve bestecide olması düşünülen nitelikleri belirtip konçerto, uvertür, sinfonia, kuartet, trio, solo gibi eserleri eleştirirken, önemsenecek noktaları okurlarına sunmuştur. Bu son bölümde İtalyan, Fransız ve Alman stilleri, besteleri ve yorumcuları hakkındaki görüşlerini de kâğıda dökmüştür.

SONUÇ ve TARTIŞMALAR

Flüt tarihinin en önemli kişiliklerinden biri kuşkusuz Johann Joachim Quantz'dır. Birçok enstrümanda uzmanlaştıktan sonra ana enstrümanı olarak flütü seçmiş ve bu enstrümanda virtüöz olmuştur. Quantz ayrıca kompozisyon eğitiminden sonra, araştırmacı kişiliğinin de açık kanıtı olarak Avrupa seyahatine çıkmıştır. İtalya, Fransa, İngiltere ve Hollanda'yı kapsayan bu seyahatle bu ülkelerin müzik ortamlarını, müzik stillerini, yenilikleri ve müzisyenlerini incelemiş ve virtüözlüğü ile kendini bu ülkelerdeki müzisyenlere kanıtlamıştır. Özellikle Vivaldi, Scarlatti ve Haendel üzerinde de etki bırakmıştır. Flüt için yaklaşık olarak 300 konçerto, 200'e yakın sonat ve diğer formlardaki besteleriyle, Quantz'ın flüte olan büyük sevgisi ve ilgisi görülmektedir. Prusya Kralı Büyük Frederick'e verdiği bir konser sayesinde kralın flüte başlamasına vesile olmasıyla flüt, müzik tarihinin en önemli ekollerinden biri olan Berlin ekolünün en gözde enstrümanı olmuştur. Quantz, bu ekolde ortaya çıkan empfindsamer stilin bestecileri arasında yerini almıştır. Otobiyografisinde belirttiği gibi amacı flüt repertuarını zenginleştirmek olan Quantz, kendi enstrümanı için bestelediği yüzlerce eserle müzik tarihinin de ayrıcalıklı bir bestecisidir.

Besteci flüt repertuarına yaptığı katkıların yanında, icat ettiği günümüz flütlerinde de kullanılan mantar sistemiyle enstrümanın gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Yaşamını flüte adayan Quantz, enstrümanın entonasyon problemiyle ilgili birçok arayışa girmiş ve akort sistemindeki görüşleriyle de o günlerin önemli teorisyenleri arasında yer almıştır. Hızlı pasajlarda icracılığı kolaylaştıran çift dil kullanımı literatürde ilk kez Quantz tarafından yazılmıştır. Ayrıca doğru tempoyu belirlemek için nabız vuruşlarını kullanması onun ne kadar düşünen ve araştırmacı bir müzisyen olduğunun kanıtıdır. Enstrüman eğitimindeki düet çalışmalarının, icracıya sağlayacağı yararları, bu eserleri yorumlarken dikkat etmesi gereken unsurları ve bu çalışmanın sonucunda elde edilecek kazanımları açıklayan önsözleriyle, bestelediği düetler de öğrenciler için ayrı bir değerdir. Flüt eğitimi yapılan kurumların programlarında, eserleri çok önemli bir yer tutmaktadır.

1752 yılında basılmış olan eseri *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Yan Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme), yalnız flütçülere değil, bütün müzisyenlere ışık tutabilecek bir kaynak niteliğindedir. Okuyucularının yanlışlıklara düşmeden ilerleyebilmeleri için sayısız öneride bulunmuştur. Quantz eğitmen kimliği ile öğrencilere bir pedagoğ gibi yaklaşmış, onların ruhsal durumlarına da değinmiştir. Bir müzisyen olabilmek için gerekli olan nitelikleri açıklamasıyla başlayan denemesi, giriş ve bir birinden değerli 18 bölümden oluşmaktadır. Mekanik bir flütçü olmaktan kaçınıp, çalarken duyguları yansıtmanın önemini altını çizmiş, tempoları gereğinden hızlı çalmanın bir erdem olmadığını, önemli olanının eserin gerektirdiği nitelikleri tam ve doğru olarak yansıtmanın önemini vurgulamıştır. Verdiği tavsiyelerin belki de en çarpıcı olanları; çalışmak, araştırmak, yeni fikirlere daima açık olmak, kibir ve egonun kontrolü, eleştiri yaparken olumlu olmak ve insanları unvanlarına, milletlerine ve sosyal durumlarına göre ayırım yapmadan yargılamaktır. Her müzisyenin yararlanabileceği bu önemli eser ne yazık ki Türkiye’de fazla tanınmamaktadır.

Flütle ilgilenenler için, flüt tarihinin bu önemli kişiliğini daha iyi tanımak, eserlerine repertuarlarında yer vermek ve öğretileri hakkında bilgilenmek önemli bir görevdir. Quantz’ın denemesinde verdiği bilgiler uyarılar ve öneriler günümüzde de geçerlidir. Bu denemede özelde flüt için yazılanlar dışında, her yorumcunun kendi alanında uygulayabileceği konular yer almaktadır.

Enstrüman öğreticisi, icracı ve öğrenciler Quantz’ın denemesindeki; kendini müziğe adanmak isteyenler için gereken nitelikler, yeni başlayan çalışırken neleri gözetmelidir, şarkı söyleme ve enstrüman çalmanın iyi yorumu, adagio stil, bir flütçü halk önündeki konserlerinde dikkat etmesi gerekenler, bir müzisyen ve bir beste hakkında nasıl karar verilmeli başlıklı bölümlerinden kendilerini geliştirmek için yararlanabilir. Ayrıca, özellikle 18. yüzyıl müziği ile ilgilenen müzisyenler için, Quantz’ın yazmış olduğu deneme, dönemin müziğine bakış açılarını derinleştirecek ve aydınlatacak bir kılavuz özelliğindedir. Özellikle metodunda verdiği süsleme örnekleri, döneme ilgi duyan bütün müzisyenler için çok değerlidir.

EKLER

	Sayfa
EK 1. QUANTZ'IN ESERLERİNİN EDİSYON ve KATALOG NUMARALARI.....	87
EK 2. QUANTZ'IN BESTELERİ	90

EK 1. QUANTZ'IN ESERLERİNİN EDİSYON ve KATOLOG NUMARALARI

Eser	Yayınevi	Katalog No
Sol Majör Konçerto	Kunzelmann	EES463
Sol Majör Konçerto	Fentone Music	F359401
Sol Majör Konçerto	International Music Co.	2687
Sol Majör Konçerto	G. Schimer	50482222
Sol Majör Konçerto	Edition Peters	EP9699
Sol Majör Konçerto	Southern Music Co.	SS238
Sol Majör Konçerto	Schott Music	2687
Sol Majör Konçerto	Edition Peters	EP8771
Sol Majör Konçerto	Alfred Publishing	K03810
Sol Majör Konçerto	Kalmus Edition	A1897
Sol Majör Konçerto	Carl Fisher Edition	CU745
Sol Majör Konçerto	Edition Musica Budapest	5568
Sol Majör Konçerto	Breitkopf&Hartel Edition	EB8564
Sol minör Konçerto	Edition Peters	EP9697
Sol minör Konçerto	Breitkopf&Hartel Edition	MR1563
Mi minör Konçerto	Skorski	SIK489P
Mi minör Konçerto	Schott Music	SF9432
Fa Majör Konçerto	United Music Publishers	UNI57129
Fa Majör Konçerto	Carlus Verlag	CA. 1700311
Re Majör Konçerto	Bärenreiter	BA3719
Re Majör Konçerto	Schott Music	2874
Re Majör Konçerto	Alfred Publishing	K03810
Re Majör Konçerto	Kalmus Edition	A7579
Re Majör Konçerto	International Music Co.	2874
Do minör Konçerto	International Music Co.	2693
Do minör Konçerto	Heinrichshofen Verlag	PE. N06068-fl
La minör Konçerto	Schott Music	SF9427
La minör Konçerto	Edition Peters	GM105
Si bemol Majör Konçerto	Schott Music	SF9435
La Majör Konçerto	Edition Musica Budapest	6597
La Majör Konçerto	Kunzelmann	GM0105
Do Majör Konçerto	Kalmus Edition	A7406
Re minör Konçerto	Breitkopf&Hartel Edition	MR1563
'Pour Potsdam' Konçerto	Hortus Musicus	HM7620
'Pour Potsdam' Konçerto	Kalmus Edition	A1896
6 Sonat (No 1-3)	Schott Music	ED86006
6 Sonat (No 4-6)	Schott Music	ED86007
6 Sonat (No 1-3)	Schott Music	ED8006
6 Sonat (No 4-6)	Schott Music	ED8007
5 Sonat	Editio Musica Budapest	50485251
6 Sonat	Willy Muller	1807
6 Sonat	Edition Peters	EP9713A

Eser	Yayınevi	Katalog No
Re Majör Sonat	Carlus Verlag	1700621
Re Majör Sonat	United Music Publishers	UNI21116
Re Majör Sonat	United Music Publishers	UNI48791
Re Majör Sonat	United Music Publishers	UNI57131
Re Majör Sonat	International Music Co.	2769
La minör Sonat	United Music Publishers	UNI57133
La minör Sonat	Carl Fisher Edition	CU1379
La minör Sonat	Carlus Verlag	1700621
Sol Majör Sonat	United Music Publishers	UNI57132
3 Sonat	Breitkopf&Hartel Edition	EB8605
3 Sonat	International Music Co.	2887
Mi minör Sonat	Schott Music	FTR61
Mi minör Sonat	Breitkopf&Hartel Edition	EB4172
Si minör Sonat	Schott Music	FTR62
Fa Majör Sonat	Heinrichshofen Verlag	N3380
Sonat No 1	Forberg Edition	F13002A
Sonat No 2	Forberg Edition	F13002B
Sonat No 3	Forberg Edition	F13002D
Sonat No 4	Forberg Edition	F13002E
Sonat No 5	Forberg Edition	F13002F
Sonat No 6	Forberg Edition	F13002H
Sonat No 7	Forberg Edition	F13002
Re Majör Trio Sonatin	Kunzelmann	GM0745
Re Majör Trio Sonat	Breitkopf&Hartel Edition	KM2110
Re Majör Trio Sonat	Breitkopf&Hartel Edition	MR2228
Re Majör Trio Sonat	Amedeus Verlag	BP1943
Re Majör Trio Sonat	Schott Music	OFB173
Re Majör Trio Sonat	Carlus Verlag	1700100
Re Majör Trio Sonat	Alfred Publishing	K04817
Re Majör Trio Sonat	Hortus Musicus	HM60
Re Majör Trio Sonat	International Music Co.	IM2769
Do minör Trio Sonat	Breitkopf&Hartel Edition	MR1815
Do minör Trio Sonat	Music Minus One	MMOCD3408
Do minör Trio Sonat	Zimmermann	ZM34750
Do minör Trio Sonat	Zimmermann	ZM10950
Do minör Trio Sonat	Baerenreiter-Ausgaben	BA6823
Do minör Trio Sonat	Schott Music	ANT94
Mi minör Trio Sonat	Breitkopf&Hartel Edition	EB6665
Mi minör Trio Sonat	Nova Music	NM133
Mi minör Trio Sonat	Schott Music	OBB19
Mi minör Trio Sonat	Carlus Verlag	1700200
La minör Trio Sonat	Amedeus Verlag	BP1945
La minör Trio Sonat	Schott Music	FTR148
Fa minör Trio Sonat	Sikaski	SIK794
Si bemol minör Trio Sonat	Amedeus Verlag	BP1946

Eser	Yayınevi	Katalog No
La Majör Trio Sonat	Schott Music	FTR147
Si bemol Majör Trio Sonat	Baerenreiter-Verlag	BA6824
Sol minör Trio Sonat	Breitkopf&Hartel Edition	EB6666
Sol minör Trio Sonat	Schott Music	ANT142
Do Majör Trio Sonat	Masters Music Pub.	W7002
Do Majör Trio Sonat	Schott Music	ED10652
Do Majör Trio Sonat	Hortus Musicus	HM60
Sol Majör Trio Sonat	Heinrichshofen Verlag	NO1290
Sol Majör Trio Sonat	Schott Music	ED11254
6 Düet	G. Schimer	50261600
6 Düet (No1-3)	Schott Music	FTR180
6 Düet (No4-6)	Schott Music	FTR181
6 Düet (No1-3)	Amedeus Verlag	BP971
6 Düet (No4-6)	Amedeus Verlag	BP972
6 Düet (No1-3)	International Music Co.	2293
6 Düet (No4-6)	International Music Co.	2294
6 Düet	Edition Peters	H61338
6 Düet (No1-3)	Breitkopf&Hartel Edition	EB5581
6 Düet (No4-6)	Breitkopf&Hartel Edition	EB5582
6 Düet (No1-3)	Carlus Verlag	1120200
6 Düet (No4-6)	Carlus Verlag	1121800
6 Düet (No1-3)	Masters Music Pub.	M3653
6 Düet (No4-6)	Masters Music Pub.	M3692
3 Flüt için Trio	Heinrichshofen Verlag	NO2108
3 Flüt için Trio	C. F. Peters	P08771
3 Flüt için Trio	Baerenreiter-Ausgaben	BA7404
3 Flüt için Trio	International Music Co.	2769
3 Flüt için Trio	Edition Peters	EP9479
3 Flüt için Trio	Baerenreiter-Verlag	BA7404
3 Flüt için Trio	Nova Music	NM177
Fantezi ve Kaprisler	Schott Music	49003011
Fantezi ve Kaprisler	Edition Peters	P09954
Tema ve 28 Varyasyon	Breitkopf&Hartel Edition	EB6723
Solo Flüt için 6 parça	Pan Educational Music	PEM32
Küçük Piyano Parçaları	Davey Music Pub.	2284603
6 kuartet(flüt ve yaylılar için)	Steglein Publishing	

EK 2. QUANTZ'IN BESTELERİ

Flüt Sonatları

- QV 1: 1– Flüt Sonatı No.360 Do Majör
 QV 1: 2– Flüt Sonatı No.284 Do Majör
 QV 1: 3– Flüt Sonatı No.346 Do Majör
 QV 1: 4– Flüt Sonatı No.241 Do Majör
 QV 1: 5a– Flüt Sonatı No.91 Do Majör
 QV 1: 5b– Flüt Sonatı XVII Do Majör
 QV 1: 6– Flüt Sonatı No.226 Do Majör
 QV 1: 7– Flüt Sonatı (bir bölüm) Do Majör
 QV 1: 8– Flüt Sonatı No.312 Do Majör
 QV 1: 9– Flüt Sonatı No.95 Do Majör
 QV 1: 10– Flüt Sonatı No.332 Do Majör
 QV 1: 11– Flüt Sonatı No.319 Do Majör
 QV 1: 12– Flüt Sonatı No.268 Do Majör
 QV 1: 13– Flüt Sonatı No.298 Do Majör
 QV 1: 14– Flüt Sonatı No.305 Do Minör
 QV 1: 15– Flüt Sonatı III Do Minör
 QV 1: 16– Flüt Sonatı No.3 Do Minör Op. 3
 QV 1: 17– Flüt Sonatı X Do Minör
 QV 1: 18– Flüt Sonatı No.276 Do Minör
 QV 1: 19– Flüt Sonatı No.339 Do Minör
 QV 1: 20– Flüt Sonatı No.353 Do Minör
 QV 1: 21– Flüt Sonatı No.291 Do Minör
 QV 1: 22– Flüt Sonatı No.325 Do Minör
 QV 1: 23– Flüt Sonatı No.250 Do Minör
 QV 1: 24– Flüt Sonatı XII Re Majör
 QV 1: 25– Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: 26– Flüt Sonatı No.292 Re Majör
 QV 1: 27– Flüt Sonatı No.242 Re Majör
 QV 1: 28– Flüt Sonatı No.251 Re Majör
 QV 1: 29– Flüt Sonatı No.299 Re Majör
 QV 1: 30– Flüt Sonatı No.313 Re Majör
 QV 1: 31– Flüt Sonatı No.354 Re Majör
 QV 1: 32– Flüt Sonatı No.269 Re Majör
 QV 1: 33– Flüt Sonatı No.219 Re Majör
 QV 1: 34– Flüt Sonatı No.333 Re Majör
 QV 1: 35– Flüt Sonatı No.247 Re Majör
 QV 1: 36– Flüt Sonatı No.340 Re Majör
 QV 1: 37a– Flüt Sonatı IV Re Majör
 QV 1: 37b– Flüt Sonatı No.227 Re Majör
 QV 1: 38– Flüt Sonatı No.326 Re Majör
 QV 1: 39– Flüt Sonatı No.361 Re Majör
 QV 1: 40– Flüt Sonatı No.92 Re Majör
 QV 1: 41– Flüt Sonatı No.228 Re Majör
 QV 1: 42– Flüt Sonatı No.277 Re Majör
 QV 1: 43– Flüt Sonatı No.96 Re Majör
 QV 1: 44– Flüt Sonatı No.245 Re Majör
 QV 1: 45– Flüt Sonatı No.347 Re Majör
 QV 1: 46– Flüt Sonatı No.285 Re Majör
 QV 1: 47– Flüt Sonatı No.306 Re Majör
 QV 1: 48– Flüt Sonatı No. 4 Re Majör Op. 1
 QV 1: 49– Flüt Sonatı No.6 Re Majör Op. 6
 QV 1: 50– Flüt Sonatı No.341 Mi bemol Majör
 QV 1: 51– Flüt Sonatı No.270 Mi bemol Majör
 QV 1: 52– Flüt Sonatı No.327 Mi bemol Majör
 QV 1: 53– Flüt Sonatı (bir bölüm) Mi bemol Majör
 QV 1: 54– Flüt Sonatı No.348 Mi bemol Majör
 QV 1: 55– Flüt Sonatı No.286 Mi bemol Majör
 QV 1: 56– Flüt Sonatı No.94 Mi bemol Majör
 QV 1: 57– Flüt Sonatı V Mi bemol Majör
 QV 1: 58a– Flüt Sonatı No.98 Mi bemol Majör
 QV 1: 58b– Flüt Sonatı XVIII Mi bemol Majör
 QV 1: 59– Flüt Sonatı No.279 Mi bemol Majör
 QV 1: 60– Flüt Sonatı No.300 Mi bemol Majör
 QV 1: 61– Flüt Sonatı No.334Mi Majör
 QV 1: 62– Flüt Sonatı No.93 Mi Majör
 QV 1: 63– Flüt Sonatı No.223 Mi Majör
 QV 1: 64– Flüt Sonatı No.229 Mi Majör
 QV 1: 65– Flüt Sonatı No.307 Mi Majör
 QV 1: 66– Flüt Sonatı No.97 Mi Majör
 QV 1: 67– Flüt Sonatı No.355 Mi Majör
 QV 1: 68– Flüt Sonatı No.103 Mi Majör
 QV 1: 69– Flüt Sonatı No.220 Mi Majör
 QV 1: 70– Flüt Sonatı No.314 Mi Majör
 QV 1: 71– Flüt Sonatı No.101 Mi Majör
 QV 1: 72– Flüt Sonatı No.278 Mi Majör
 QV 1: 73– Flüt Sonatı No.252 Mi Majör
 QV 1: 74– Flüt Sonatı No.243 Mi Majör
 QV 1: 75– Flüt Sonatı No.234 Mi Majör
 QV 1: 76– Flüt Sonatı No.318 Mi Majör
 QV 1: 77– Flüt Sonatı No.5 Mi Majör Op. 5
 QV 1: 78– Flüt Sonatı No.293 Mi Majör
 QV 1: 79– Flüt Sonatı No.320 Mi Majör
 QV 1: 80– Flüt Sonatı No.335 Fa Majör
 QV 1: 81– Flüt Sonatı No.294 Fa Majör
 QV 1: 82– Flüt Sonatı No.356 Fa Majör
 QV 1: 83– Flüt Sonatı No.253 Fa Majör
 QV 1: 84– Flüt Sonatı XVIII Fa Majör
 QV 1: 85– Flüt Sonatı No.321 Fa Majör
 QV 1: 86– Flüt Sonatı XIII Fa Majör
 QV 1: 87– Flüt Sonatı No.301 Fa Majör
 QV 1: 88– Flüt Sonatı No.287 Fa Majör
 QV 1: 89– Flüt Sonatı No.349 Fa Majör
 QV 1: 90– Flüt Sonatı No.308 Fa Majör
 QV 1: 91– Flüt Sonatı No.280 Fa Majör
 QV 1: 92– Flüt Sonatı No.328 Fa Majör
 QV 1: 93– Flüt Sonatı No.272 Fa Majör
 QV 1: 94– Flüt Sonatı No.342 Fa Majör
 QV 1: 95– Flüt Sonatı VI Fa Minör
 QV 1: 96– Flüt Sonatı No.89 Fa Minör
 QV 1: 97– Flüt Sonatı No.238 Sol Majör
 QV 1: 98– *Ich schlief da träumte mir* üzerine Varyasyonlar Sol Majör
 QV 1: 99– Flüt Sonatı No.225 Sol Majör
 QV 1: 100– Flüt Sonatı No.244 Sol Majör
 QV 1: 101– Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: 102– Flüt Sonatı No.309 Sol Majör
 QV 1: 103– Flüt Sonatı No.350 Sol Majör



- QV 1: 104– Flüt Sonatı No.254 Sol Majör
 QV 1: 105– Flüt Sonatı No.343 Sol Majör
 QV 1: 106– Flüt Sonatı No.329 Sol Majör
 QV 1: 107– Flüt Sonatı No.88 Sol Majör
 QV 1: 108a– Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: 108b– Obua Sonatı No.225 Mi bemol Majör
 QV 1: 109– Flüt Sonatı No.273 Sol Majör
 QV 1: 110– Flüt Sonatı No.225 Sol Majör
 QV 1: 111– Flüt Sonatı No.232 Sol Majör
 QV 1: 112– Flüt Sonatı No.295 Sol Majör
 QV 1: 113– Flüt Sonatı No.236 Sol Majör
 QV 1: 114– Flüt Sonatı No.233 Sol Minör
 QV 1: 115– Flüt Sonatı No.281 Sol Minör
 QV 1: 116– Flüt Sonatı XIV Sol Minör
 QV 1: 117– Flüt Sonatı No.315 Sol Minör
 QV 1: 118– Flüt Sonatı No.288 Sol Minör
 QV 1: 119– Flüt Sonatı No.265 Sol Minör
 QV 1: 120– Flüt Sonatı No.357 Sol Minör
 QV 1: 121– Flüt Sonatı XX Sol Minör
 QV 1: 122– Flüt Sonatı No.271 Sol Minör
 QV 1: 123– Flüt Sonatı No.237 Sol Minör
 QV 1: 124– Flüt Sonatı No.302 Sol Minör
 QV 1: 125– Flüt Sonatı VII Sol Minör
 QV 1: 126– Flüt Sonatı No.336 Sol Minör
 QV 1: 127– Flüt Sonatı No.322 Sol Minör
 QV 1: 128– Flüt Sonatı No.142 Sol Minör
 QV 1: 129– Flüt Sonatı No.323 La Majör
 QV 1: 130– Flüt Sonatı No.289 La Majör
 QV 1: 131– Flüt Sonatı No.337 La Majör
 QV 1: 132– Flüt Sonatı No.358 La Majör
 QV 1: 133– Flüt Sonatı No.224 La Majör
 QV 1: 134– Flüt Sonatı No.222 La Majör
 QV 1: 135– Flüt Sonatı No.282 La Majör
 QV 1: 136– Flüt Sonatı No.296 La Majör
 QV 1: 137– Flüt Sonatı No.310 La Majör
 QV 1: 138– Flüt Sonatı No.239 La Majör
 QV 1: 139– Flüt Sonatı No.344 La Majör
 QV 1: 140– Flüt Sonatı No.330 La Majör
 QV 1: 141– Flüt Sonatı No.316 La Majör
 QV 1: 142– Flüt Sonatı No.266 La Majör
 QV 1: 143– Flüt Sonatı No.351 La Majör
 QV 1: 144– Flüt Sonatı No.303 La Majör
 QV 1: 145– Flüt Sonatı No.274 La Majör
 QV 1: 146– Flüt Sonatı I La Minör
 QV 1: 147– Flüt Sonatı No.99 La Minör
 QV 1: 148– Flüt Sonatı No.248 La Minör
 QV 1: 149– Flüt Sonatı No.235 La Minör
 QV 1: 150– Flüt Sonatı No.230 La Minör
 QV 1: 151– Flüt Sonatı No.105 La Minör
 QV 1: 152– Flüt Sonatı No. 1 La Minör Op. 1
 QV 1: 153– Flüt Sonatı No. 102 Si bemol Majör Op. 1
 QV 1: 154– Flüt Sonatı No. 345 Si bemol Majör
 QV 1: 155– Flüt Sonatı No. 304 Si bemol Majör
 QV 1: 156– Flüt Sonatı No. 249 Si bemol Majör
 QV 1: 157– Flüt Sonatı No. 352 Si bemol Majör
 QV 1: 158– Flüt Sonatı No. 290 Si bemol Majör
 QV 1: 159– Flüt Sonatı No. 324 Si bemol Majör
 QV 1: 160– Flüt Sonatı No. 338 Si bemol Majör
 QV 1: 161– Flüt Sonatı No. 275 Si bemol Majör
 QV 1: 162– Flüt Sonatı No. 317 Si bemol Majör
 QV 1: 163– Flüt Sonatı II Si bemol Majör
 QV 1: 164– Flüt Sonatı No. 90 Si bemol Majör
 QV 1: 165– Flüt Sonatı No. 331 Si Minör
 QV 1: 166– Flüt Sonatı No. 311 Si Minör
 QV 1: 167 – Flüt Sonatı No. 104 Si Minör
 QV 1: 168– Flüt Sonatı No. 231 Si Minör
 QV 1: 169– Flüt Sonatı No. 267 Si Minör
 QV 1: 170– Flüt Sonatı No. 283 Si Minör
 QV 1: 171– Flüt Sonatı XI Si Minör
 QV 1: 172– Flüt Sonatı No. 203 Si Minör
 QV 1: 173– Flüt Sonatı No. 100 Si Minör
 QV 1: 174– Flüt Sonatı No. 297 Si Minör
 QV 1: 175– Flüt Sonatı No. 359 Si Minör
 QV 1: 176– Flüt Sonatı No. 240 Si Minör
 QV 1: 177– Flüt ve Sürekli Bas için Parçalar I
 QV 1: 178– Flüt ve Sürekli Bas için Parçalar II
 QV 1: 179– Flüt Sonatı Do Minör
 QV 1: 180– Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: 181– Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: 182– Flüt Sonatı Mi Minör
 QV 1: 183– Flüt Sonatı Sol Minör
 QV 1: 184– Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 1 - Flüt Sonatı Do Majör (kayıp)
 QV 1: Anh. 2 - Flüt Sonatı Do Majör
 QV 1: Anh. 3 - Flüt Sonatı Do Majör
 QV 1: Anh. 4 - Flüt Sonatı Do Majör
 QV 1: Anh. 5 - Flüt Sonatı Do Minör
 QV 1: Anh. 6 - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 7 - Flüt Sonatı Re Majör (kayıp)
 QV 1: Anh. 8 - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 9a - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 9b - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 10 - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 11 - Flüt Sonatı Re Majör (kayıp)
 QV 1: Anh. 12 - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 13 - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 14a - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 14b - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 15 - Flüt Sonatı Re Majör
 QV 1: Anh. 16 - Flüt Sonatı Re Minör
 QV 1: Anh. 17 - Flüt Sonatı Mi bemol Majör (kayıp)
 QV 1: Anh. 18 - Flüt Sonatı Mi Minör
 QV 1: Anh. 19 - Flüt Sonatı Mi Minör
 QV 1: Anh. 20 - Flüt Sonatı Mi Minör
 QV 1: Anh. 21 - Flüt Sonatı Mi Minör
 QV 1: Anh. 22 - Flüt Sonatı Mi Minör
 QV 1: Anh. 23 - Flüt Sonatı Mi Minör
 QV 1: Anh. 24 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 25 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 26 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 27 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 28 - Flüt Sonatı Sol Majör (kayıp)
 QV 1: Anh. 29 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 30 - Flüt Sonatı Sol Majör



- QV 1: Anh. 31 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 32 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 33 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 34 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 35 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 36 - Flüt Sonatı Sol Majör
 QV 1: Anh. 37 - Flüt Sonatı La Minör
 QV 1: Anh. 38 - Flüt Sonatı La Minör
 QV 1: Anh. 39 - Fagot Sonatı Si bemol Majör
 QV 1: Anh. 40 – Obua Sonatı Si bemol Majör
 (kayıp)
 QV 1: Anh. 41 –Flüt Sonatı Si Majör
 QV 1: Anh. 42 –Flüt Sonatı Si Minör
 QV 1: Anh. 43 –Flüt Sonatı Si Minör
 QV 1: Anh. 44 –Flüt Sonatı Si Minör
 QV 1: Anh. 45 – 4 Flüt Sonatı

Trio Sonatlar

- QV 2: 1- Flüt, Keman (Flüt) ve Sürekli Bas için
 Sonat Do Majör Op. 3
 QV 2: 2- Flüt, blok Flüt ve Sürekli Bas için Sonat
 Do Majör
 QV 2: 3- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Do
 Minör
 QV 2: 4- Flüt, viola d'amore ve Sürekli Bas için
 Sonat Do Minör
 QV 2: 5- Flüt, Obua ve Sürekli Bas için Sonat Do
 Minör
 QV 2: 6- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat No. 2 Re
 Majör Op. 3
 QV 2: 7- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Re
 Majör
 QV 2: 8- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Re
 Majör
 QV 2: 9- Flüt, Keman ve Sürekli Bas için Sonat Re
 Majör
 QV 2: 10- Flüt, Keman ve Sürekli Bas için Sonat
 No. 6 Re Majör Op. 3
 QV 2: 11- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Re
 Majör (kayıp)
 QV 2: 12- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Re
 Majör
 QV 2: 13- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Re
 Majör
 QV 2: 14- Flüt, Keman ve Sürekli Bas için Sonat
 Re Majör
 QV 2: 15- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Re
 Majör
 QV 2: 16- Flüt, Keman ve Klavikord (Sürekli Bas)
 için Sonat Re Majör
 QV 2:17- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Mi b
 Majör
 QV 2:18- Flüt (Keman) ve Klavikord (Sürekli Bas)
 için Sonat Mi b Majör
 QV 2:19- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Mi
 Minör

- QV 2:20- Flüt, Keman ve Sürekli Bas için Sonat
 Mi Minör
 QV 2:21- Flüt (Keman) ve Klavikord (Sürekli Bas)
 için Sonat Mi Minör
 QV 2:22- Flüt, Keman (Flüt) ve Sürekli Bas için
 Sonat Mi Minör
 QV 2: 23- 2 Flüt, Obua veya Keman ve Sürekli
 Bas için Sonat No. 5 Mi Minör Op. 3
 QV 2: 24- Flüt, (Keman) ve Klavikord (Sürekli
 Bas) için Sonat Fa Majör
 QV 2: 25- Flüt, Keman (Flüt) ve Sürekli Bas için
 Sonat Fa Minör
 QV 2: 26- Flüt, Obua (Keman) ve Sürekli Bas için
 Sonat Sol Majör
 QV 2: 27-, Obua, Keman ve Klavikord (Sürekli
 Bas) için Sonat Sol Majör
 QV 2: 28- Flüt, (Keman) ve Sürekli Bas için Sonat
 Sol Majör
 QV 2: 29- Flüt, Keman ve Sürekli Bas için Sonat
 Sol Majör
 QV 2: 30- Obua, çello (Fagot) ve Sürekli Bas için
 Sonat Sol Majör
 QV 2: 31- Flüt, Obua (Keman)ve Sürekli Bas için
 Sonat No. 1Sol Majör Op. 3
 QV 2: 32- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat No. 4
 Sol Majör Op. 3
 QV 2: 33- Flüt, Keman (Flüt)ve Sürekli Bas için
 Sonat Sol Majör
 QV 2: 34- Flüt, Keman ve Sürekli Bas için Sonat
 Sol Minör
 QV 2: 35- Flüt, (Keman) ve Klavikord (Sürekli
 Bas) için Sonat Sol Majör
 QV 2: 36- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat La
 Majör
 QV 2: 37- 2 Keman (Flüt)ve Sürekli Bas için
 Sonat La Majör
 QV 2: 38- 2 Flüt, Obua veya Keman ve Sürekli
 Bas için Sonat La Majör
 QV 2: 39- Flüt, Keman (Flüt)ve Sürekli Bas için
 Sonat La Minör
 QV 2: 40- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat La
 Minör
 QV 2:41a- 2 Flüt ve Sürekli Bas için Sonat Sol
 Majör
 QV 2:41b- 2 Obua ve Sürekli Bas için Sonat Sol
 Minör
 QV 2: 42- Flüt, Keman (Flüt)ve Sürekli Bas için
 Sonat Si b Majör
 QV 2: 43- Flüt, Keman (Flüt)ve Sürekli Bas için
 Sonat Si Minör
 QV 2:Anh.1- 2 Obua ve Fagot için Marş Si b
 Majör
 QV 2:Anh. 2- 2 Flüt (Obua ve Keman) ve Sürekli
 Bas için Sonat Mi Minör
 QV 2:Anh. 3- Flüt, Keman (Flüt)ve Sürekli Bas
 için Sonat Sol Majör
 QV 2:Anh. 4- Flüt, Keman ve Sürekli Bas için Sonat
 Sol Majör

Solo Flüt

- QV 3:1.1- Fantezi Do Majör
 QV 3:1.2- Fantezi Do Majör
 QV 3:1.3- Vivace alla Francese Re Majör
 QV 3:1.4- Kapris Re Majör
 QV 3:1.5- Fantezi Re Majör
 QV 3:1.6- Kapris Re Majör
 QV 3:1.7- Praeludium Re Majör
 QV 3:1.8- Kapris I Re Minör
 QV 3:1.9- Fantezi Mi Minör
 QV 3:1.10- Kapris Mi Minör II
 QV 3:1.11- Fantezi Mi Minör
 QV 3:1.12- Kapris Fa Majör
 QV 3:1.13- Kapris Sol Majör
 QV 3:1.14- Kapris VI Sol Majör
 QV 3:1.15- Kapris IV Sol Majör
 QV 3:1.16- Allegretto ve Varyasyonlar Sol Majör
 QV 3:1.17- Kapris V Sol Majör
 QV 3:1.18- Presto Sol Majör
 QV 3:1.19- Kapris VII La Minör
 QV 3:1.20- Menuet Si bemol Majör
 QV 3:1.21- Kapris VIII Si bemol Majör
 QV 3:1.22- Adagio Si Minör
 QV 3:1.23- Presto Si Minör
 QV 3:1.24- Fantezi Si Minör
 QV 3:2.1- Düet Op.2 No. 4 Do Majör
 QV 3:2.2- Düet Op.2 No. 5Re Majör
 QV 3:2.3- Düet Op.2 No. 6Mi Minör
 QV 3:2.4- Düet Op.2 No. 1Sol Majör
 QV 3:2.5- Düet Op.2 No. 2La Minör
 QV 3:2.6- Düet Op.2 No. 3Si Minör
 QV 3: 2.Anh. 1- Düet Allegro Re Majör
 QV 3: 2.Anh. 2- Düet Op.5 No. 3Re Majör
 QV 3: 2.Anh. 3- Düet Op.5 No. 2Re Majör
 QV 3: 2.Anh. 4- Düet Op.5 No. 6Mi Minör
 QV 3: 2.Anh. 5- Düet Op.5 No. 4Sol Majör
 QV 3: 2.Anh. 6- Düet Op.5 No. 1La Majör
 QV 3: 2.Anh. 7- Düet Op.5 No. 5La Majör
 QV 3: 2.Anh. Düet 8- 7
 QV 3: 2.Anh. Düet 9- 6 (kayıp)
 QV 3: 2.Anh. Düet 10- 9
 QV 3:3.1- 3 Flüt için Sonat Re Majör
 QV 3:3.1- 3 Flüt için Sonat Re Majör
 QV 3:3.1- 3 Flüt için Sonat Re Majör

Viyola Partisiz Flüt Konçertoları

- QV 4: 1- Flüt Konçertosu No. 14 Re Majör
 QV 4: 2- Flüt Konçertosu No. 25 Si bemol Majör
 QV 4: 3- Flüt Konçertosu No. 13 Mi Minör
 QV 4: 4- Flüt Konçertosu No. 11 Sol Majör
 QV 4: 5- Flüt Konçertosu No. 69 Sol Majör
 QV 4: 6- Flüt Konçertosu No. 12 La Majör
 QV 4: 7- Flüt Konçertosu No. 102 Si Minör

Diğer Flüt Konçertoları

- QV 5: 1- Flüt Konçertosu No. 72 Do Majör
 QV 5: 2- Flüt Konçertosu No. 71 Do Majör
 QV 5: 3- Flüt Konçertosu No. 100 Do Majör
 (kayıp)
 QV 5: 4- Flüt Konçertosu No. 202 Do Majör
 QV 5: 5- Flüt Konçertosu No. 94 Do Majör
 QV 5: 6- Flüt Konçertosu No. 156 Do Majör
 QV 5: 7- Flüt Konçertosu No. 237 Do Majör
 QV 5: 8- Flüt Konçertosu No. 24 Do Majör
 QV 5: 9- Flüt Konçertosu No. 63 Do Majör
 (kayıp)
 QV 5: 10- Flüt Konçertosu No. 118 Do Majör
 QV 5: 11- Flüt Konçertosu No. 134 Do Majör
 QV 5: 12- Flüt Konçertosu No. 223 Do Majör
 QV 5: 13- Flüt Konçertosu No. 23 Do Majör
 QV 5: 14- Flüt Konçertosu No. 137 Do Majör
 QV 5: 15- Flüt Konçertosu No. 188 Do Majör
 QV 5: 16- Flüt Konçertosu No. 293 Do Majör
 QV 5: 17- Flüt Konçertosu No. 265 Do Majör
 QV 5: 18- Flüt Konçertosu No. 172 Do Majör
 (kayıp)
 QV 5: 19- Flüt Konçertosu No. 36 Do Majör
 QV 5: 20- Flüt Konçertosu No. 279 Do Majör
 QV 5: 21- Flüt Konçertosu No. 251 Do Majör
 QV 5: 22- Flüt Konçertosu No. 209 Do Majör
 QV 5: 23- Flüt Konçertosu No. 272 Do Majör
 QV 5: 24- Flüt Konçertosu No. 244 Do Minör
 QV 5: 25- Flüt Konçertosu No. 216 Do Minör
 QV 5: 26- Flüt Konçertosu No. 153 Do Minör
 QV 5: 27- Flüt Konçertosu No. 53 Do Minör
 (kayıp)
 QV 5: 28- Flüt Konçertosu No. 181 Do Minör
 QV 5: 29- Flüt Konçertosu No. 164 Do Minör
 (kayıp)
 QV 5: 30- Flüt Konçertosu No. 119 Do Minör
 (kayıp)
 QV 5: 31- Flüt Konçertosu No. 54 Do Minör
 (kayıp)
 QV 5: 32- Flüt Konçertosu No. 108 Do Minör
 QV 5: 33- Flüt Konçertosu No. 230 Do Minör
 QV 5: 34- Flüt Konçertosu No. 258 Do Minör
 QV 5: 35- Flüt Konçertosu No. 147 Do Minör
 QV 5: 36- Flüt Konçertosu No. 7 Do Minör
 QV 5: 37- Flüt Konçertosu No. 286 Do Minör
 QV 5: 38- Flüt Konçertosu No. 300 Do Minör
 QV 5: 39- Flüt Konçertosu No. 195 Do Minör
 QV 5: 40- Flüt Konçertosu No. 26 Re Majör
 QV 5: 41- Flüt Konçertosu No. 182 Re Majör
 QV 5: 42- Flüt Konçertosu No. 101 Re Majör
 (kayıp)
 QV 5: 43- Flüt Konçertosu No. 40 Re Majör
 QV 5: 44- Flüt Konçertosu No. 231 Re Majör
 QV 5: 45- Flüt Konçertosu No. 144 Re Majör
 QV 5: 46- Flüt Konçertosu No. 116 Re Majör Re
 Majör
 QV 5: 47- Flüt Konçertosu No. 92 Re Majör



- QV 5: 48- Flüt Konçertosu No. 78 Re Majör
 QV 5: 49- Flüt Konçertosu No. 45 Re Majör
 QV 5: 50- Flüt Konçertosu No. 259 Re Majör
 QV 5: 51- Flüt Konçertosu No. 82 Re Majör (1. versiyon)
 QV 5: 52- Flüt Konçertosu No. 82 Re Majör (2. versiyon)
 QV 5: 53- Flüt Konçertosu No. 28 Re Majör
 QV 5: 54- Flüt Konçertosu No. 17 Re Majör
 QV 5: 55- Flüt Konçertosu No. 127 Re Majör
 QV 5: 56- Flüt Konçertosu No. 110 Re Majör (kayıp)
 QV 5: 57- Flüt Konçertosu No. 42 Re Majör
 QV 5: 58- Flüt Konçertosu No. 75 Re Majör
 QV 5: 59- Flüt Konçertosu No. 217 Re Majör
 QV 5: 60- Flüt Konçertosu No. 203 Re Majör
 QV 5: 61- Flüt Konçertosu No. 294 Re Majör
 QV 5: 62- Flüt Konçertosu No. 41 Re Majör
 QV 5: 63- Flüt Konçertosu No. 224 Re Majör
 QV 5: 64- Flüt Konçertosu No. 252 Re Majör
 QV 5: 65- Flüt Konçertosu No. 238 Re Majör
 QV 5: 66- Flüt Konçertosu No. 157 Re Majör
 QV 5: 67- Flüt Konçertosu No. 266 Re Majör
 QV 5: 68- Flüt Konçertosu No. 245 Re Majör
 QV 5: 69- Flüt Konçertosu No. 22 Re Majör
 QV 5: 70- Flüt Konçertosu No. 173 Re Majör (kayıp)
 QV 5: 71- Flüt Konçertosu No. 196 Re Majör
 QV 5: 72- Flüt Konçertosu No. 280 Re Majör
 QV 5: 73- Flüt Konçertosu No. 15 Re Majör
 QV 5: 74- Flüt Konçertosu No. 70 Re Majör
 QV 5: 75- Flüt Konçertosu No. 29 Re Majör
 QV 5: 76- Flüt Konçertosu No. 210 Re Majör
 QV 5: 77- Flüt Konçertosu No. 287 Re Majör
 QV 5: 78- Flüt Konçertosu No. 273 Re Majör
 QV 5: 79- Flüt Konçertosu No. 121 Re Minör (kayıp)
 QV 5: 80- Flüt Konçertosu No. 30 Re Minör
 QV 5: 81- Flüt Konçertosu No. 113 Re Minör
 QV 5: 82- Flüt Konçertosu No. 189 Re Minör
 QV 5: 83- Flüt Konçertosu No. 37 Re Minör
 QV 5: 84- Flüt Konçertosu No. 165 Re Minör (kayıp)
 QV 5: 85- Flüt Konçertosu No. 140 Re Minör
 QV 5: 86- Flüt Konçertosu No. 38 Re Minör
 QV 5: 87- Flüt Konçertosu No. 73 Re Minör
 QV 5: 88- Flüt Konçertosu No. 139 Re Minör
 QV 5: 89- Flüt Konçertosu No. 109 Mi bemol Majör
 QV 5: 90- Flüt Konçertosu No. 260 Mi bemol Majör
 QV 5: 91- Flüt Konçertosu No. 175 Mi bemol Majör (kayıp)
 QV 5: 92- Flüt Konçertosu No. 55 Mi bemol Majör (kayıp)
 QV 5: 93- Flüt Konçertosu No. 143 Mi bemol Majör
 QV 5: 94- Flüt Konçertosu No. 211 Mi bemol Majör
 QV 5: 95- Flüt Konçertosu No. 159 Mi bemol Majör
 QV 5: 96- Flüt Konçertosu No. 122 Mi bemol Majör (kayıp)
 QV 5: 97- Flüt Konçertosu No. 246 Mi bemol Majör
 QV 5: 98- Flüt Konçertosu No. 267 Mi bemol Majör
 QV 5: 99- Flüt Konçertosu No. 281 Mi bemol Majör
 QV 5: 100- Flüt Konçertosu No. 218 Mi bemol Majör
 QV 5: 101- Flüt Konçertosu No. 8 Mi bemol Majör
 QV 5: 102- Flüt Konçertosu No. 190 Mi bemol Majör
 QV 5: 103- Flüt Konçertosu No. 204 Mi bemol Majör
 QV 5: 104- Flüt Konçertosu No. 232 Mi bemol Majör
 QV 5: 105- Flüt Konçertosu No. 166 Mi bemol Majör (kayıp)
 QV 5: 106- Flüt Konçertosu No. 288 Mi bemol Majör
 QV 5: 107- Flüt Konçertosu No. 178 Mi Majör
 QV 5: 108- Flüt Konçertosu No. 146 Mi Majör
 QV 5: 109- Flüt Konçertosu No. 112 Mi Minör (kayıp)
 QV 5: 110- Flüt Konçertosu No. 274 Mi Minör
 QV 5: 111- Flüt Konçertosu No. 158 Mi Minör
 QV 5: 112- Flüt Konçertosu No. 197 Mi Minör
 QV 5: 113- Flüt Konçertosu No. 21 Mi Minör
 QV 5: 114- Flüt Konçertosu No. 167 Mi Minör (kayıp)
 QV 5: 115- Flüt Konçertosu No. 160 Mi Minör
 QV 5: 116- Flüt Konçertosu No. 114 Mi Minör
 QV 5: 117- Flüt Konçertosu No. 129 Mi Minör
 QV 5: 118- Flüt Konçertosu No. 1 Mi Minör
 QV 5: 119- Flüt Konçertosu No. 62 Mi Minör (kayıp)
 QV 5: 120- Flüt Konçertosu No. 57 Mi Minör
 QV 5: 121- Flüt Konçertosu No. 83 Mi Minör
 QV 5: 122- Flüt Konçertosu No. 225 Mi Minör
 QV 5: 123- Flüt Konçertosu No. 142 Mi Minör
 QV 5: 124- Flüt Konçertosu No. 95 Mi Minör
 QV 5: 125- Flüt Konçertosu No. 174 Mi Minör (kayıp)
 QV 5: 126- Flüt Konçertosu No. 253 Mi Minör
 QV 5: 127- Flüt Konçertosu No. 32 Mi Minör
 QV 5: 128- Flüt Konçertosu No. 10 Mi Minör
 QV 5: 129- Flüt Konçertosu No. 131 Mi Minör
 QV 5: 130- Flüt Konçertosu No. 183 Mi Minör
 QV 5: 131- Flüt Konçertosu No. 80 Mi Minör
 QV 5: 132- Flüt Konçertosu No. 39 Mi Minör
 QV 5: 133- Flüt Konçertosu No. 239 Mi Minör



- QV 5: 134- Flüt Konçertosu No. 48 Mi Minör
(kayıp)
- QV 5: 135- Flüt Konçertosu No. 33 Mi Minör
- QV 5: 136- Flüt Konçertosu No. 93 Mi Minör
- QV 5: 137- Flüt Konçertosu No. 295 Mi Minör
- QV 5: 138- Flüt Konçertosu No. 6 Fa Majör
- QV 5: 139- Flüt Konçertosu No. 103 Fa Majör
- QV 5: 140- Flüt Konçertosu No. 176 Fa Majör
(kayıp)
- QV 5: 141- Flüt Konçertosu No. 254 Fa Majör
- QV 5: 142- Flüt Konçertosu No. 168 Fa Majör
(kayıp)
- QV 5: 143- Flüt Konçertosu No. 126 Fa Majör
- QV 5: 144- Flüt Konçertosu No. 135 Fa Majör
- QV 5: 145- Flüt Konçertosu No. 247 Fa Majör
- QV 5: 146- Flüt Konçertosu No. 138 Fa Majör
- QV 5: 147- Flüt Konçertosu No. 240 Fa Majör
- QV 5: 148- Flüt Konçertosu No. 44 Fa Majör
- QV 5: 149- Flüt Konçertosu No. 191 Fa Majör
- QV 5: 150- Flüt Konçertosu No. 233 Fa Majör
- QV 5: 151- Flüt Konçertosu No. 212 Fa Majör
- QV 5: 152- Flüt Konçertosu No. 219 Fa Majör
- QV 5: 153- Flüt Konçertosu No. 282 Fa Majör
- QV 5: 154- Flüt Konçertosu No. 296 Fa Majör
- QV 5: 155- Flüt Konçertosu No. 205 Fa Majör
- QV 5: 156- Flüt Konçertosu No. 261 Fa Majör
- QV 5: 157- Flüt Konçertosu No. 275 Fa Majör
- QV 5: 158- Flüt Konçertosu No. 268 Fa Majör
- QV 5: 159- Flüt Konçertosu No. 226 Fa Majör
- QV 5: 160- Flüt Konçertosu No. 154 Fa Majör
- QV 5: 161- Flüt Konçertosu No. 198 Fa Majör
- QV 5: 162- Flüt Konçertosu No. 184 Fa Majör
- QV 5: 163- Flüt Konçertosu Fa Majör No. 289
- QV 5: 164- Flüt Konçertosu No. 50 Sol Majör
(kayıp)
- QV 5: 165- Flüt Konçertosu No. 151 Sol Majör
- QV 5: 166- Flüt Konçertosu No. 117 Sol Majör
(kayıp)
- QV 5: 167- Flüt Konçertosu No. 81 Sol Majör
- QV 5: 168- Flüt Konçertosu No. 27 Sol Majör
- QV 5: 169- Flüt Konçertosu No. 128 Sol Majör
- QV 5: 170- Flüt Konçertosu No. 96 Sol Majör
- QV 5: 171- Flüt Konçertosu No. 107 Sol Majör
(kayıp)
- QV 5: 172- Flüt Konçertosu No. 98 Sol Majör
- QV 5: 173- Flüt Konçertosu No. 84 Sol Majör
- QV 5: 174- Flüt Konçertosu No. 161 Sol Majör
- QV 5: 175- Flüt Konçertosu No. 241 Sol Majör
- QV 5: 176- Flüt Konçertosu No. 136 Sol Majör
- QV 5: 177- Flüt Konçertosu No. 213 Sol Majör
- QV 5: 178- Flüt Konçertosu No. 104 Sol Majör
- QV 5: 179- Flüt Konçertosu No. 20 Sol Majör
- QV 5: 180- Flüt Konçertosu No. 192 Sol Majör
- QV 5: 181- Flüt Konçertosu No. 148 Sol Majör
- QV 5: 182- Flüt Konçertosu No. 283 Sol Majör
- QV 5: 183- Flüt Konçertosu No. 35 Sol Majör
- QV 5: 184- Flüt Konçertosu No. 58 Sol Majör
- QV 5: 185- Flüt Konçertosu No. 68 Sol Majör
- QV 5: 186- Flüt Konçertosu No. 177 Sol Majör
- QV 5: 187- Flüt Konçertosu No. 276 Sol Majör
- QV 5: 188- Flüt Konçertosu No. 66 Sol Majör
- QV 5: 189- Flüt Konçertosu No. 227 Sol Majör
- QV 5: 190- Flüt Konçertosu No. 206 Sol Majör
- QV 5: 191- Flüt Konçertosu No. 255 Sol Majör
- QV 5: 192- Flüt Konçertosu No. 192 Sol Minör
- QV 5: 193- Flüt Konçertosu No. 132 Sol Minör
- QV 5: 194- Flüt Konçertosu No. 234 Sol Minör
- QV 5: 195- Flüt Konçertosu No. 248 Sol Minör
- QV 5: 196- Flüt Konçertosu No. 262 Sol Minör
- QV 5: 197- Flüt Konçertosu No. 115 Sol Minör
(kayıp)
- QV 5: 198- Flüt Konçertosu No. 169 Sol Minör
(kayıp)
- QV 5: 199- Flüt Konçertosu No. 52 Sol Minör
(kayıp)
- QV 5: 200- Flüt Konçertosu No. 290 Sol Minör
- QV 5: 201- Flüt Konçertosu No. 185 Sol Minör
- QV 5: 202- Flüt Konçertosu No. 43 Sol Minör
- QV 5: 203- Flüt Konçertosu No. 220 Sol Minör
- QV 5: 204- Flüt Konçertosu No. 150 Sol Minör
- QV 5: 205- Flüt Konçertosu No. 19 Sol Minör
- QV 5: 206- Flüt Konçertosu No. 97 Sol Minör
- QV 5: 207- Flüt Konçertosu No. 199 Sol Minör
- QV 5: 208- Flüt Konçertosu No. 269 Sol Minör
- QV 5: 209- Flüt Konçertosu No. 67 La Majör
- QV 5: 210- Flüt Konçertosu No. 76 La Majör
- QV 5: 211- Flüt Konçertosu No. 242 La Majör
- QV 5: 212- Flüt Konçertosu No. 221 La Majör
- QV 5: 213- Flüt Konçertosu No. 125 La Majör
- QV 5: 214- Flüt Konçertosu No. 130 La Majör
- QV 5: 215- Flüt Konçertosu No. 214 La Majör
- QV 5: 216- Flüt Konçertosu No. 249 La Majör
- QV 5: 217- Flüt Konçertosu No. 186 La Majör
- QV 5: 218- Flüt Konçertosu No. 85 La Majör
- QV 5: 219- Flüt Konçertosu No. 64 La Majör
- QV 5: 220- Flüt Konçertosu No. 298 La Majör
- QV 5: 221- Flüt Konçertosu No. 270 La Majör
- QV 5: 222- Flüt Konçertosu No. 152 La Majör
- QV 5: 223- Flüt Konçertosu No. 200 La Majör
- QV 5: 224- Flüt Konçertosu No. 256 La Majör
- QV 5: 225- Flüt Konçertosu No. 111 La Majör
- QV 5: 226- Flüt Konçertosu No. 291 La Majör
- QV 5: 227- Flüt Konçertosu No. 263 La Majör
- QV 5: 228- Flüt Konçertosu No. 277 La Majör
- QV 5: 229- Flüt Konçertosu No. 170 La Majör
(kayıp)
- QV 5: 230- Flüt Konçertosu No. 207 La Majör
- QV 5: 231- Flüt Konçertosu No. 235 La Majör
- QV 5: 232- Flüt Konçertosu No. 284 La Majör
- QV 5: 233- Flüt Konçertosu No. 149 La Minör
- QV 5: 234- Flüt Konçertosu No. 162 La Minör
- QV 5: 235- Flüt Konçertosu No. 105 La Minör
(kayıp)
- QV 5: 236- Flüt Konçertosu No. 193 La Minör
- QV 5: 237- Flüt Konçertosu No. 228 La Minör
- QV 5: 238- Flüt Konçertosu No. 123 (kayıp)



QV 5: 239- Flüt Konçertosu No. 34 La Minör
 QV 5: 240- Flüt Konçertosu No. 179 La Minör
 QV 5: 241- Flüt Konçertosu No. 49 La Minör
 (kayıp)
 QV 5: 242- Flüt Konçertosu No. 16 La Minör
 QV 5: 243- Flüt Konçertosu No. 9 Si bemol Majör
 QV 5: 244- Flüt Konçertosu No. 243 Si bemol
 Majör
 QV 5: 245- Flüt Konçertosu No. 180 Si bemol
 Majör
 QV 5: 246- Flüt Konçertosu No. 133 Si bemol
 Majör
 QV 5: 247- Flüt Konçertosu No. 163 Si bemol
 Majör
 QV 5: 248- Flüt Konçertosu No. 106 Si bemol
 Majör
 QV 5: 249- Flüt Konçertosu No. 124 Si bemol
 Majör
 QV 5: 250- Flüt Konçertosu No. 51 Si bemol
 Majör
 QV 5: 251- Flüt Konçertosu No. 278 Si bemol
 Majör
 QV 5: 252- Flüt Konçertosu No. 257 Si bemol
 Majör
 QV 5: 253- Flüt Konçertosu No. 155 Si bemol
 Majör
 QV 5: 254- Flüt Konçertosu No. 215 Si bemol
 Majör
 QV 5: 255- Flüt Konçertosu No. 208 Si bemol
 Majör
 QV 5: 256- Flüt Konçertosu No. 271 Si bemol
 Majör
 QV 5: 257- Flüt Konçertosu No. 229 Si bemol
 Majör
 QV 5: 258- Flüt Konçertosu No. 292 Si bemol
 Majör
 QV 5: 259- Flüt Konçertosu No. 194 Si bemol
 Majör
 QV 5: 260- Flüt Konçertosu No. 299 Si bemol
 Majör
 QV 5: 261- Flüt Konçertosu No. 65 Si Minör
 QV 5: 262- Flüt Konçertosu No. 77 Si Minör
 QV 5: 263- Flüt Konçertosu No. 5 Si Minör
 QV 5: 264- Flüt Konçertosu No. 250 Si Minör
 QV 5: 265- Flüt Konçertosu No. 61 Si Minör
 (kayıp)
 QV 5: 266- Flüt Konçertosu No. 120 Si Minör
 (kayıp)
 QV 5: 267- Flüt Konçertosu No. 47 Si Minör
 QV 5: 268- Flüt Konçertosu No. 141 S Si Minör i
 Minör
 QV 5: 269- Flüt Konçertosu No. 145 Si Minör
 QV 5: 270- Flüt Konçertosu No. 99 Si Minör
 QV 5: 271- Flüt Konçertosu No. 201 Si Minör
 QV 5: 272- Flüt Konçertosu No. 187 Si Minör
 QV 5: 273- Flüt Konçertosu No. 56 Si Minör
 (kayıp)
 QV 5: 274- Flüt Konçertosu No. 264 Si Minör

QV 5: 275- Flüt Konçertosu No. 285 Si Minör
 QV 5: 276- Flüt Konçertosu No. 74 Si Minör
 QV 5: 277- Flüt Konçertosu No. 171 (kayıp)
 QV 5: 278- Flüt Konçertosu No. 18 Si Minör
 QV 5: 279- Flüt Konçertosu No. 46 Si Minör
 QV 5: 280- Flüt Konçertosu No. 222 Si Minör
 QV 5: 281- Flüt Konçertosu No. 236 Si Minör
 QV 5: Anh. 1- Flüt Konçertosu Do Majör
 QV 5: Anh. 2- Flüt Konçertosu No. 86 Do Majör
 QV 5: Anh. 3- Flüt Konçertosu Do Majör (kayıp)
 QV 5: Anh. 4- Flüt Konçertosu Do Majör (kayıp)
 QV 5: Anh. 5- Flüt Konçertosu Do Majör (kayıp)
 QV 5: Anh. 6- Flüt Konçertosu Re Majör
 QV 5: Anh. 7- Flüt Konçertosu Re Majör (kayıp)
 QV 5: Anh. 8- Flüt Konçertosu Re Majör
 QV 5: Anh. 9- Flüt Konçertosu Re Majör
 QV 5: Anh. 10- Flüt Konçertosu Re Majör
 QV 5: Anh. 11- Obua Konçertosu Re Minör
 QV 5: Anh. 12- Korno Konçertosu Si bemol Majör
 (Hoffmann)
 QV 5: Anh. 13- Korno Konçertosu Si bemol Majör
 QV 5: Anh. 14- Korno Konçertosu Si bemol Majör
 QV 5: Anh. 15- Flüt Konçertosu Mi Minör
 QV 5: Anh. 16- Obua Konçertosu Fa Majör
 (kayıp)
 QV 5: Anh. 17- Flüt Konçertosu No. 2 Sol Majör
 QV 5: Anh. 18- Flüt Konçertosu Sol Majör
 QV 5: Anh. 19- Flüt Konçertosu Sol Majör
 QV 5: Anh. 20- Flüt Konçertosu Sol Majör
 QV 5: Anh. 21- Flüt Konçertosu Sol Majör (kayıp)
 QV 5: Anh. 22- Flüt Konçertosu Sol Majör
 (Adam)
 QV 5: Anh. 23- Flüt Konçertosu La Majör (kayıp)
 QV 5: Anh. 24- Flüt Konçertosu No. 79 La Majör
 QV 5: Anh. 25- Obua Konçertosu Si bemol Majör
 QV 5: Anh. 26- Flüt Konçertosu Si Minör

Diğer orkestra eserleri

QV 6: 1- 2 Flüt için Konçerto Re Majör No.60
 QV 6: 2- Flüt ve Keman için Konçerto Re Majör
 QV 6: 3- Flüt, Obua ve Keman için Konçerto Mi
 Minör No. 59
 QV 6: 4- Pastorale Sol Majör
 QV 6: 5- 2 Flüt için Konçerto Sol Majör No.89
 QV 6: 6- Konçerto Sol Majör No.4 a 10
 QV 6: 7- 2 Flüt için Konçerto Sol Majör
 QV 6: 8- 2 Flüt için Konçerto Sol Minör
 QV 6: Anh.1- Sinfonia Re Majör
 QV 6: Anh.2- Konçerto a 10 Sol Majör

Arya ve şarkıları

QV 7: 1- Soprano için Arya: Sembra che il
 ruscelletto Re Majör
 QV 7: 2- Soprano için Arya: Padre perdona Si
 bemol Majör

- QV 7: 3- Lied: Die Wahl einer Geliebten Do Majör
- QV 7: 4- Lied: Die geliebte Verzweiflung Mi bemol Majör
- QV 7: 5- Lied: Die Vergötterung Sol Majör
- QV 7: 6- Lied: An eine klaine Schöne Sol Majör
- QV 7: 7- Lied: Das Pantheon Si bemol Majör
- QV 7: 8- Lied: Der Durstige Si bemol Majör
- QV 7: 9- Lied Die Liebe der Feinde Do Majör
- QV 7: 10- Lied: Trost eines schwermüthigen Christen Do Minör
- QV 7: 11- Lied: Das Gebet Re Majör
- QV 7: 12- Lied: Danklied Re Majör
- QV 7: 13- Lied: Auf die Himmelfahrt des Erlösers Re Majör
- QV 7: 14- Lied: Trost der Erlösung Re Minör
- QV 7: 15- Lied: Von der Quelle der guten Werke Mi bemol Majör
- QV 7: 16- Lied: Die Ehre Gottes aus der Natur Mi Majör
- QV 7: 17- Lied: Zufriedenheit mit seinem Zustande Mi Minör
- QV 7: 18- Lied: Warnung vor der Wollust Fa Majör
- QV 7: 19- Lied: Erweckung zur Busse Fa Majör
- QV 7: 20- Lied: Das Glück eines guten Gewissens Fa Majör
- QV 7: 21- Lied: Das natürliche Verderben des Menschen Fa Majör
- QV 7: 22- Lied: Der Weg des Frommen Sol Majör
- QV 7: 23- Lied: Beständige Erinnerung Des Todes Sol Majör
- QV 7: 24- Lied: Um Ergebung in den göttlichen Willen Sol Minör
- QV 7: 25- Lied: Die Güte Gottes La Majör
- QV 7: 26- Lied: Demuth La Majör
- QV 7: 27- Lied: Busslied La Minör
- QV 7: 28- Lied: Am Geburtstage Si bemol Majör
- QV 7: 29- Lied: Wider den bermuth Si bemol Majör
- QV 7: 30- Lied: Gottes Macht und Vorsehung Si bemol Majör
- QV 7: Anh.1- Lied: An eine kleine Schöne Mi Majör
- QV 7: Anh.2- Lied: Selig sind des Himmels Erben Do Minör

Yakın bir süre önce bulunan eserleri

- Flüt, Keman, viyola ve viyolonsel için dörütlü No. 1 Re Majör
- Flüt, Keman, viyola ve viyolonsel için dörütlü No. 2 Mi Minör
- Flüt, Keman, viyola ve viyolonsel için dörütlü No. 3 Sol Majör
- Flüt, Keman, viyola ve viyolonsel için dörütlü No. 4 Sol Minör

- Flüt, Keman, viyola ve viyolonsel için dörütlü No. 5 Do Majör
- Flüt, Keman, viyola ve viyolonsel için dörütlü No. 6 Si Minör

KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin. **Müziği Okumak**, Cilt 4 Birinci basım. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

Büke, Aydın ve Altınel İpek. **Müziği Yaratanlar Barok Dönem**, Birinci basım. İstanbul: Dünya Yayıncılık, Kasım 2006.

Grout, Donald Jay ve Palisca, V. Claude. **A History of Western Music**, Fourth Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

İlyasoğlu, Evin. **Zaman İçinde Müzik** Yedinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Kutluk, Fırat. **Müziğin Tarihsel Evrimi**, Birinci basım. İstanbul: Çivi yazıları, Kasım 1997.

Oleskiewicz^a, Mary. **Johann Joachim Quantz: Thematischsystematisches Verzeichins (QV)** by Horst Augsbach Notes, Second Series, Vol. 56, No. 3 (Mar., 2000). <http://jstor.org/stable/899665> (27.01.2009).

Oleskiewicz^b, Mary. **Quantz's Quatuors and Other Works Newly Discoverd**, Early Music, November 2003; XXXI. <http://www.em.oupjournals.org> (27.01.2009).

Oleskiewicz^c, Mary. **The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice**, The Galpin Society Journal, Vol. 53, (Apr., 2000). <http://jstor.org/stable/842324> (30.01.2009).

Quantz, Johann Joachim. **On Playing The Flute**, Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly Second Edition. Boston: Northeastern University Press, 2001.

- Pamir, Leyla. **Müzikte Geniş Soluklar**, Birinci basım. İstanbul: Ada Yayınları, Mayıs 1989.
- Reifingen, Erwin Schwarz. **Das Flötenbuch Friedrichs des Groben**, Edition Breitkopf, Berlin, 193411t.
- Reilly^a, Edward R. **Further Musical Examples for Quantz's Versuch**, Journal of the America Musicological Society, Vol. 17, No. 2, Summer, 1964. <http://jstor.org/stable/829976> (26. 01. 2009).
- Reilly^b, Edward R. **Quantz and Transverse Flute some aspects of practice and thought regarding the instrument**, Early Music, Vol. 25, No. 3, (Aug., 1997), Oxford University Pres. <http://www.jstor.org/stable/3128426> (27. 01. 2009).
- Reilly, Edward R. ve Giger, Andreas. "Quantz, Johann Joachim" **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol.20, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Say, Ahmet. **Müzik Sözlüğü**, Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002.
- Say, Ahmet. **Müzik Tarihi**, 4. Basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.
- Smith, Patrick J. ve Buja, Maureen. "Roccoco" **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol.21, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Stevenson, Robert. "Empfindsamkeit" **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol.8, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Stolba, K. Marie. **The Development of Western Music**, 3th Ed. Boston: The McGraw-Hill Companies, 1998.

Walthall, Charles. **Portraits of Johann Joachim Quantz**, Early Music, Vol. 14, No. 4, (Nov., 1986), Oxford University Pres. <http://jstor.org/stable/3127517> (27. 01. 2009).

Zuili, March. **J. J. Quantz No: 253 “Pour Potsdam” Concerto pour Flute**, Schott Freres Edition 1995.

İnternet Kaynakları

[http://www.flutehistory.com/Players/Johann Joachim Quantz/index.php3](http://www.flutehistory.com/Players/Johann%20Joachim%20Quantz/index.php3) (03.02.2009).

<http://www.oldflutes.com/baroq.htm> (24.10.2009).

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Johann_Joachim_Quantz (17.08.2009).

<http://www.tdk.gov.tr>