

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**J. BRAHMS'IN OP. 118 NUMARALI 6 PARÇASININ FORM, ANALİZ,
PIYANO TEKNİĞİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ İLE İCRACILARA
KOLAYLIK SAĞLAMASI ADINA MÜZİKAL VE TEKNİK ÖNERİLER**

Hazırlayan

Dicle TALAYHAN

Danışman

Doç. Aslı TUNCAY

İZMİR/2024

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans” “tezi” olarak sunduğum “J.Brahms’ın Op. 118 Numaralı 6 Parçasının Form, Analiz, Pişano Tekniğı Bağlamında İncelenmesi ile İcracılara Kolaylık Sağlaması Adına Müzikal ve Teknik Öneriler” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

../../2024

Dicle Talayhan

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi'nın

..... konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu çalışmada, döneminin en büyük romantik bestecilerinden olan J. Brahms'ın hayatı incelenmiş, gençliğinden ölümüne dek yazdığı solo piyano eserleri ve yalın, ifadesel müziği en ustaca betimlediği eserlerinden op.118 numaralı 6 parçası irdelenmiştir. Bunların yanı sıra kendi kişiliği, dostlarıyla olan iletişimi, bestecinin dolaylı yoldan ya da direkt olarak kompozitör kimliğiyle tanınıp üne kavuşmasına yardımcı olan dostlukları da irdelenmiştir.

Araştırmanın birinci bölümünde J. Brahms'ın yaşamının genel bir özeti ve kronolojik sıra ile solo piyano için yazdığı eserler bulunmaktadır.

İkinci bölümde ise Bach, Beethoven, Brahms, “üç büyük B”lerden biri olarak kabul edilen büyük Alman besteci J. Brahms'ın Op.118 numaralı 6 parçası biçimsel, teknik ve müzikal bağlamda incelenmiştir.

Bu çalışmanın amacı Op.118'i çalacak piyanistlere çalınacak bölümlerde düşünce ve teknik bağlamda fayda sağlayacak bilgiler vermek hem de biçimsel ve müzikal bağlamda eseri daha net bir biçimde şekillendirmelerini sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler:Brahms, Yalın Müzik, Form, Armoni

ABSTRACT

In this study, the life of J. Brahms, one of the greatest Romantic composers of his time, is examined, along with the solo piano works he wrote from his youth until his death. The focus is on his op.118, a set of 6 pieces that best depict his simple and expressive music. In addition, his personality, his interactions with friends, and the friendships that helped him gain recognition, either indirectly or directly as a composer, are also analyzed. We will see how J. Brahms, who first made his name known in music circles as a pianist, achieved his identity as a composer.

The first part of the research includes a general summary of J. Brahms' life and his works for solo piano in chronological order.

In the second part of the thesis, J. Brahms, who considered one of "The Three Bs" along with Bach, Beethoven, are examined in terms of form, technique, and musical context.

The purpose of this study is to provide pianists who will play Op.118 with information that will be beneficial in terms of thought and technique in the sections to be played, as well as to help them shape the piece more clearly in terms of form and musical context.

Keywords: Brahms, Pure Music, Form, Harmony

ÖNSÖZ

En başta, bu çalışmamda bana bilgi birikimini, yorum, görüşlerini ve değerli vaktini ayıran, desteğini ve görüşlerini esirgemeyen, kıymetli piyano hocam ve danışmanım Doç. Aslı TUNCAY'a teşekkürü bir borç bilirim. Tez yazım süreci boyunca her zaman desteğini hissettiğim arkadaşım Sadık Barış YILMAZ'a, yine manevi desteği ile her an yanımda olan Seren Begüm Şener'e ve her koşulda yanımda olan canım aileme teşekkürlerimi sunarım.



DİCLE TALAYHAN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

JOHANNES BRAHMS

1.1. Johannes Brahms'ın Yaşamı.....	4
1.2. Brahms'ın Solo Piyano İçin Bestelediği Eserler.....	8
1.2.1. Op.1 No.1 Piyano sonatı.....	8
1.2.2. Op.2 No.2 Piyano sonatı.....	8
1.2.3. Op.4 Scherzo	8
1.2.4. Op.5 Nr.3 Sonat.....	9
1.2.5. Op.9 Schumann Varyasyonları.....	9
1.2.6. Op.10 4 Balad.....	9
1.2.7. Op.15 No.1 Piyano Konçertosu.....	10

1.2.8. Op.21/1 Bir Tema Üzerine Varyasyonlar.....	10
1.2.9. Op.21/2 Bir Macar Şarkısı Üzerine Varyasyonlar	10
1.2.10. Op.24 Händel' in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar.....	11
1.2.11. Op.35/1 Paganini' nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar	11
1.2.12. Op.35/2 Paganini' nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar	12
1.2.13. Op.39 16 Vals.....	12
1.2.14. WoO 1 Macar Dansları.....	12
1.2.15. Op.76 8 Piyano Parçası	13
1.2.16. Op.79 2 Rapsodi	13
1.2.17. Op.83 No.2 Piyano Konçertosu.....	13
1.2.18. Op.116 7 Fantezi	14
1.2.19. Op.117 3 Intermezzo	14
1.2.20. Op.119 4 Piyano Parçası	14

2. BÖLÜM

OPUS 118 6 PARÇANIN FORMAL, ARMONİK, TEKNİK VE MÜZİKAL BAĞLAMDA ANALİZİ

2.1. I. Intermezzo (Allegro non assai, ma molto appassionato)	17
2.2. II. Intermezzo (Andante teneramente).....	21
2.3. III. Balad (Allegro energico)	31
2.4. IV. Intermezzo (Allegretto un poco agitato).....	38
2.5. V. Romans(Andante)	43

2.6 VI Intermezzo (Andante, largo e mesto).....	51
--	-----------

SONUÇ.....	59
-------------------	-----------

KAYNAKÇA	60
-----------------------	-----------

ÖZGEÇMİŞ



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 : ölçüler 1-3.....	17
Şekil 2 : ölçüler 5-12.....	18
Şekil 3 : ölçüler 11-12.....	19
Şekil 4 : ölçüler 13-14.....	19
Şekil 5 : ölçüler 15-17.....	19
Şekil 6 : ölçüler 18-29.....	20
Şekil 7 : ölçüler 22-22.....	20
Şekil 8 : ölçüler 23-26.....	20
Şekil 9 : ölçüler 27-30.....	21
Şekil 10 : ölçüler 1-4.....	22
Şekil 11 : ölçüler1-17.....	24
Şekil 12 : ölçüler 13-22.....	26
Şekil 13 : ölçüler 23-48.....	27
Şekil 14 : ölçüler 49-56.....	28
Şekil 15 : ölçüler 57-62.....	29
Şekil 16 : ölçüler 63-64.....	29
Şekil 17 : ölçüler 72-86.....	30
Şekil 18 : ölçüler 1-13.....	32
Şekil 19 : ölçüler 10-21.....	33
Şekil 20 : ölçüler 22-26.....	33
Şekil 21 : ölçüler 22-40.....	34
Şekil 22 : ölçüler 41-48.....	35
Şekil 23 : ölçüler 48-72.....	36

Şekil 24 : ölçüler 73-80.....	37
Şekil 25 : ölçüler 105-117.....	37
Şekil 26 : ölçüler 1-19.....	39
Şekil 27 : ölçüler 15-24.....	40
Şekil 28 : ölçüler 35-51.....	40
Şekil 29 : ölçüler 51.....	41
Şekil 30 : ölçüler 52-97.....	42
Şekil 31 : ölçüler 98-99.....	43
Şekil 32 : ölçüler 1-16.....	45
Şekil 33 : ölçüler 33-36.....	46
Şekil 34 : ölçüler 1-16.....	48
Şekil 35 : ölçüler 17-36.....	49
Şekil 36 : ölçüler 37-54.....	50
Şekil 37 : ölçüler 1-4.....	51
Şekil 38 : ölçüler 1-16.....	53
Şekil 39 : ölçüler 17-42.....	54
Şekil 40 : ölçüler 41.....	55
Şekil 41 : ölçüler 41-44.....	55
Şekil 42 : ölçüler 42-62.....	56
Şekil 43 : ölçüler 63-86.....	57

GİRİŞ

19. yüzyılda bestelenen eserlerin altyapısı bir önceki yüzyılda örülmeye başlanmıştır. Klasik dönem bestecileri, müziğin temel ustaca örmüşlerdir, romantik dönem bestecileri ise bu formun, kendi anlatımlarına yetersiz olacağını düşünüp çeşitli yeniliklere başvurmuşlardır. Bunun getirisi olarak 19. yüzyılda da müzik farklı bir boyuta evrilecektir. Enstrümanların kapasitesi zorlanacak, Schubert ve Schumann ile senfonik şiirler ortaya çıkacak, Weber ve Wagner ile operalar değişecek ve müziği halka yakınlaştırmak için 20. yüzyıl başlarına doğru hafif müzikler ortaya çıkacaktır.(Kaygısız, 1991: 185)

Müziğin tarihi incelendiğinde bestecilerin üslup ve teknik yöntemlerinde her zaman birbirlerinden esinlenip, örnek aldığı besteciler olmuştur. J. Brahms'ı diğer bestecilerden ayıran özelliği de tam olarak budur. Çağdaşları gibi yenilik arayışları yerine, kendinden önce yaşamış J.S.Bach ve L. van Beethoven gibi bestecilerin müziğini kendi müzikal anlayışı ile harmanlamıştır. Bunun sonucu olarak döneminin bestecilerinden farklı besteler üretmiş, sayı olarak az olsa da büyüklük olarak popüler piyano repertuvarına bir çok eser kazandırmıştır.

Genç yaşına rağmen bestelediği eserler ile büyük bir besteci olacağının sinyalini veren Brahms, doğduğu yer olan Almanya'da piyanistlik yaparak kariyerine başlayacak, bu dönemde tanıştığı insanlar vasıtasıyla zamanla bestecilik kimliğine kavuşacaktır. Müzisyen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen besteci, kariyerinin zirvesine hayatının sonuna dek yaşayacağı Avusturya'da ulaşacaktır. Burada bir çok besteci ile tanışıp müzik çevrelerinde tanınırlığını arttıracak ve tanıştığı insanlar, edindiği dostluklar ile de bestelediği eserlerinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayacaktır. Döneminin büyük müzik eleştirmeni Hanslick Brahms için şunları söyler:

“Brahms, 1862’de Viyana’ya geldiğinde, besteleri sadece küçük bir çevrenin içinde tanınıyordu. Büyük halk kitleleleri Brahms’ı ancak Schumann’ın peygamberce betimlemelerinden, nitelendirmelerinden biliyorlardı. Dahice cesaretini ve armoni sanatını sergileyen ilk piyano

parçaları, beni üst düzeyde ilgilendirmişti. Ama doyurmaktan çok ilgilendirmişti. Yol ayrımında ki genç bir besteci olarak görmüştüm onu. Acaba sol yöndeki romantiklerin sınırsız, zincirsiz engel tanımayan müziğine mi bırakacaktı kendini, yoksa sağ yönün klasik yolunumu seçecekti?”(Pamir, 1989:156)





1. BÖLÜM

JOHANNES BRAHMS

1. BÖLÜM

JOHANNES BRAHMS

1.1. Johannes Brahms'ın Yaşamı

Brahms 7 Mayıs 1833'te Hamburg'da doğmuştur ve yaşamının çoğunu Almanya ve Avusturya'da geçirmiştir. Romantik dönemin alışlagelmiş üslubundan farklı olarak geleneksel bir tavır sergileyen Brahms, bestelediği birinci senfonisi ile beraber Alman müziğinin en büyükleri arasına girecektir. Viyana müzik eleştirmeni Hanslick (1835-1904) Brahms için şunları söylemiştir;

“1862 yılında Handel Varyasyonları'nı dinledikten sonra, artık hiçbir kuşku kalmamıştı. Brahms sadece büyük umutlar vaad eden bir dahi değil, bize armağan edilmiş, olağanüstü soylulukta, bir ustaydı”.(Pamir, 1989:156)

Müzisyen bir babanın oğlu olması dolayısı ile müziğe olan yeteneği küçük yaşlarda keşfedilmiştir. Dönemin iyi öğretmenlerinden Eduard Marxen ile piyano çalışmalarına başlamıştır. 1847 yılında Mendelssohn'un öldüğünü duyduğunda Marxen şunu söylemiştir: “Bir sanat ustası gitti, daha büyük biri Brahms doğuyor” demiştir. Brahms, Marxen ile ömür boyu yakın arkadaş kalmış ve Si bemol majör Piyano Konçertosunu Marxen'a ithaf etmiştir.(Schönberg, 2013: 275)

Müzisyen babasının geniş bir çevresi olmasına rağmen Brahms'ın ömrü boyunca çok az dostu olacaktır. Cömert ve yardımsever kimliğinin dışında asabi, patavatsız ve huysuz bir kimlik de taşır. Buna istinaden yaşadığı süre boyunca çok az dostu olacaktır. Yakın arkadaşı olmasına rağmen Max Bruch'un “Arminius” oratoryosu hakkında; duydukları bir laterna üzerine “Dinle Bruch! Bu herif senin Arminius'unu ele geçirmiş” diyecektir. Başka bir örnekte ise kendi biyografisini yazan Max Kalbeck'e toplulukta konuşma yaptığı sırada “Anlamadığın işler hakkında konuşmayı bırak” diyecektir.(Schönberg, 2013;273) Hayatı boyunca diğer insanlarla yakın ilişkiler kurmaktan kaçınan Brahms askeri konulara çok ilgilidir ve kendinden bahsedecek olursak büyük bir vatansever diye nitelendirebiliriz. 1870 Fransa-Prusya savaşından

galip çıkan Prusya için Op.55 koro ve orkestra için “Zafer” eserini bestelemiştir.(Frisch, 2009: 60)

Brahms’ın, çevresine gösterdiği aksi tavırların aksine öğrencilerine karşı bir o kadar sabırlı ve ilgilidir. Öğrencisi Florance May şunları söylemiştir:

“Brahms ile derslerim çok zevkli geçiyordu; Sadece derslerin kendisi değil aynı zamanda benim çok çalışmam gerektiğini bana hatırlatıp teşvik ediyordu.Sadece daha çok çalışabilmek için daha çok yemeye başladım! Çok soru sormama rağmen bana sabır gösteriyor, yanılsa hiç kızmıyor, olduğunda ise sadece “ah burası çok zor” diyordu. Sistematik bir şekilde bir buçuk saatlik dersler yapıyordu. Derslerimde kesinlikle çok keyif alıyorum. Çaldığı Saranbandı adeta bir keman gibi tınlatıyordu...(May,1905: 30)

Brahms müzikteki amacını “disiplin” ve “temizlik” olarak tanımlamıştır. Brahms’ın bu söylemi aslında çağdaşlarına karşı tutumunu da sergiler.(Pamir, 1989:154) Brahms romantik dönemin getirisi olan programlı müzikler, enstrümanların teknik alanda kapasitelerinin doruk noktasına taşınması gibi yeniliklere ayak uydurmamış, geleneksel yoldan devam etmeyi tercih etmiştir.(Kaygısız, 1990:188) Sade yazım tekniği, bestelediği lirik melodileri gelişmiş tekniği ile harmanlamıştır. “Kişisel üslubu olgunlaştıkça temizlik, tutumluluk, yalınlık ve disiplin duyarlılığı gelişmiştir. Bu yalın deyiş ya da tutumluluk 20. yüzyıl müziğinin genel bir özeti olması bakımından, Brahms’ın çağdaş bestecileri beslediği söylenebilir.(Say, 1997:401)

Geleneksel bir besteci olan Brahms, ataları J.S. Bach ve Ludwig van Beethoven’dan oldukça etkilenmiştir. Çağdaşları gibi programlı ve yenilikçi müziğe değil, soyut ve eski formlara bağlı besteler üretmiştir. Bu konu ile ilgili eleştirel bir yaklaşım göstererek Mahler, Brahms için şöyle demiştir; “Bir bakıma dar kalpli bir cüce”. Hugo Wolf ise; Brahms, Schumann’ın ve Mendelssohn’un halefidir ve bu haliyle, sanat tarihi üzerinde merhum Robert Volkmann kadar etkisi vardır, yani sanat tarihi bakımından önemi Volkmann’ın ki kadar azdır” (Schönberg, 2013;271)

İlk halka açık konserini 21 Eylül 1848 yılında Hanover’de Oldraven Herr Honnef’s Hall’da 15 yaşında vermiştir. 1853 yılında kemancı Macar asıllı Eduard Remenyi ile konser turnesine çıkmışlardır. Brahms’ın Macar müziğine ilgisi bu tarihte başlamıştır. Bir konser turnesinde Macar asıllı Joseph Joachim ile tanışmış ve bu tanışıklık, Brahms’ın Franz Lizst ve Robert Schumann ile tanışmasına vesile olmuştur. Brahms Mi bemol minör Scherzo ve Do majör sonatını icra etmek üzere, Joachim ile birlikte, Franz Lizst ile tanışmak için Weimar’a gider. Brahms bir piyanist olarak Lizst’e hayranlık duymaktadır ve bu tanışmadan sonra şöyle diyecektir: “Bizler piyano çalabiliriz; ama hepimiz onun bir parmağı etmeyiz.” (Schönberg, 2013;274)

Brahms’ın sevdiği, çağdaşı bestecilerden Schumann ile yine Joachim vasıtası ile 1853’te Düsseldorf’ta tanışmıştır. Schumann, 30 Eylül 1853 tarihli günlük notunda Brahms için şöyle yazmıştır: “Brahms beni görmeye geldi.(Bir deha!)” Schumann o kadar etkilenir ki “Neue Zeitschrift für Musik’ta” Brahms’ın büyük işler başaracağını öngören uzun bir makale yazmıştır. Son olarak Schumann Brahms’ı “Breitkopf and Hartel” yayın evi ile tanıştıracak ve ilk eserinin yayınlanmasında öncülük edecektir(Schönberg, 2013; 275) Başka bir makalede ise Brahms için; “Çalım deha dolu ve de piyanodan coşkulu bir orkestra tınısı çıkartıyor” demiştir.(May, 1905:174) Bu sevgi ve ilgiye karşılık Brahms, Robert Schumann’ın psikolojik travmalar geçirdiği dönemde Clara Schumann ile arasında köprü olacaktır ve 1854 yılında Clara Schumann’a ithafen Op.9 Schumann’ın Bir Teması Üzerine Varyasyonları’nı besteleyecektir.(Ostwald, 1985:93)

1862 ve 1863 yıllarında Viyana’yı ziyaret eden Brahms, ömrünün geri kalanını burda geçirme kararı almıştır. Bunun sebebi Hamburg Filarmoni orkestrasının şefi olmak istemesi ve bu isteğinin reddedilmesi olarak görülmektedir. (Schönberg, 2013; 278)

Viyana’da Singakademie’nin şefliğini yaptığı süreçte bir çok iyi müzisyenler ile tanışmıştır. Piyanist Julius Epstein, kemancı Joseph Hellmesberger, opera solisti Amalie Wiess edindiği dostları arasındadır. Ünlü müzik eleştirmeni Max Kalbeck Brahms’ın ilk biyografisini yazması da bu döneme tekabül eder. Brahms 1871 yılına kadar bir çok ev

değiştirmiş ama yine aynı yıl 26 yıl yaşayıp öleceği Kral Gasse'deki evine taşınmıştır. (Schönberg, 2013; 278)

Brahms'ı üne kavuşturan öncü eserlerden biri “German Requiem”dir. Eser, dünyevi şeylerin geçiciliğinden ve umuttan bahseder. Konser salonundan öte kilise için tasarlanmış müzikal bir anma töreni gibidir.(Frisch, 2009:372) İlk kez 1868’de Dresden’de seslendirilmiş, eserin son hali ise ertesi yıl Leipzig’de seslendirilmiştir. Eserin metni Almancadır. Metin Lutherci Kitabı Mukaddes’ten alınmasına rağmen Ortodoks ayinleri ile bir ilintisi yoktur. Dvorak Brahms için şaşkınlığını şöyle dile getirmiştir: “Böyle büyük bir adam! Böyle büyük bir Ruh! Ve hiç bir şeye inanmıyor”. “German Requiem” başarısından sonra Brahms, piyanist olarak turneye çıkmayı neredeyse bırakmış, sadece kendi eserleri için şeflik yapmıştır.(Schönberg, 2013:278-279)

Beethoven'ın 9. Senfonisinin gölgesinde kalmaktan korkan Brahms titizlikle 1876 yılında 1.Senfonisini yazmıştır. Bir gün arkadaşlarına Beethoven hakkında “Bir senfoni bestelemek şaka değil. Arkanızda Beethoven gibi bir devin adımlarını duymanın nasıl bir duygu olduğunu bilmiyorsunuz” demiştir.(Schönberg, 2013:279) Beethoven’ın Brahms üzerinde ki etkisini ünlü şef Hans Bülow’un 1876’da ilk senfonisi yönettikten sonra ki yorumunda görebiliyoruz: “Adeta Beethoven’ın 10. Senfonisi”.(Kaygısız, 1990: 253)

Brahms 1877’de 2.Senfonisini, 1879’da keman konçertosunu, 1881 ‘de Si bemol majör piyano konçertosunu, 1883’te Üçüncü Senfonisini, 1885’te Dördüncü senfonisini, 1887’de Keman ve Viyolonsel için konçertosunu ve bir çok solo piyano eserleri, keman sonatları ve liedler bestelemiştir. Döneminin müzik tarihçileri ve eleştirmenlerinin Brahms için ortak söylemleri şudur: “Brahms kendinden önce ki müzik türlerini kendi stilinde harmanlamış ve yapılabilecek her şey yapmıştır.”(Kaygısız, 1990:253)

1.2. Brahms'ın Solo Piyano İçin Bestelediği Eserler

1.2.1. Op.1 No.1 Piyano sonatı

İlk olarak Fa Diyez Minör ikinci sonatını bestelemesine rağmen yayınlanan ilk sonatıdır. Joseph Joachim'e ithaf edilen Eser 1853 yılında yazılmış ve aynı sene Schumann'ın övgü dolu referansı ile "Breitkopf&Hartel" yayınevi tarafından yayınlanmıştır. (Rosen, 1988:S368-408)

Birinci bölümün ilk teması Ludwig van Beethoven'ın "Hammerklavier" sonatının açılışına enzer. Bölüm geleneksel sonat formunda yazılmıştır. (Rosen, 1988:S368-408)

İkinci bölüm "Verstohlen Geht Der Mond Auf" şarkısının üzerine yazılmış bir temadır.Üçüncü bölüm scherzo, dördüncü bölüm ise hızlı bir "Rondo" dur ve "Palindrome" formunda yazılmıştır. Örnk. ABACACABA (Rosen, 1988:S368-408)

1.2.2. Op.2 No.2 Piyano sonatı

Brahms'ın 1 numaralı piyano sonatından daha erken yazılmasına rağmen ilk sonatından sonra yayınlanmıştır.Sonatin ilk bölümü sonat allegrosu formundadır. İkinci bölümü, birinci sonatin ikinci bölümü gibi Minör tondan Majör tona geçişleri ile benzerlik gösterir.Bölüm Alman Minnesang'larından (Orta Çağ Alman şarkı geleneğine verilen isim) "Mir İst Leide" şarkısının temasına dayanır. Üçüncü bölüm ise ikinci bölümün temasına benzeyen bir Scherzo'dur. Finale olan son bölüm ise klasik bir sonat formu ve tekrarlanan ezgiler içerir. (Woodstra, Brennan, Schrott, 2005: 199)

1.2.3. Op.4 Scherzo

1854 yılında bestelediği Op.4 numaralı Scherzo, romantik dönem öncesi yazılan Scherzo'lardan farklılık gösterir. Romantik döneme kadar yazılan Scherzo'lar daha kısa, küçük parçalardır. Op.4 ise alışıla gelmişin dışında bir uzunluktadır. Yayınlandığı yıl F. Lizst'in çevresi tarafından bestenin özgün olmaması ile suçlanmıştır ve eserin giriş kısmını F. Chopin'in ikinci Scherzo'sunun başlangıcına benzetmişlerdir.(Coşkun, 2021)

1.2.4. Op.5 Nr.3 Sonat

20 yaşında yazdığı üçüncü sonatını Ida Von Hohenthal' a ithaf etmiştir. Sonat bölüm sayısı olarak farklılık gösterir. Üç ve ya dört bölümlü sonatların aksine, 5 bölümlüdür. Brahms bu sonatında, geleneksel sonat formu ile romantik dönem ruhunu ustaca birleştirmiştir.(Aktüze, 2002: S401.402)

1.2.5. Op.9 Schumann Varyasyonları

Brahms'ın ilk varyasyon çalışmalarındandır. Clara Schumann'a ithaf etmiştir. Bu eserde Brahms'ın Schumann'a hayranlığı net bir şekilde müziğine yansıtılmıştır. Yavaş varyasyonlar daha çok Schumann'ın yazım tekniğine, hızlı bölümler ise Brahms'ın kendine özgü kompozisyonlarına benzer.(Sandberger: 2009, 347-348)

Varyasyonlarında temanın tamamına bağlı kalmayıp kendi motiflerini de kullanmıştır. Ve bununla beraber varyasyonlarda atıflar görülmektedir. Bunlar Schumann'ın Op.6 numaralı "Davids Bundler Dansı", Op.9 "Karnaval" ve Op.5 "Doğaçlamalar" dır.(Schumann:1979, 485)

1.2.6. Op.10 4 Balad

Op.10 Numaralı Dört baladın bestelenişi 1854 yılında yani 21 yaşında iken, Schumann'ın psikolojik sorunlarından dolayı bir hastaneye yatırıldığı zamana tekabül eder. Julius Otto Grimm'e ithafen yazılmış balladlar, çağdaşı Frederic Chopin'nin "Ballad"larından farklılık gösterir. Brahms, Alman şair Johann Gottfried Herder'in İskoç şiiri "Edward'dan" esinlenmiştir ve lirik bir yazım tekniğine sahiptir. (Rosen 1998: 323)

Birinci Balad re minör tonundadır. Edward'dan esinlenen ve çağdaşları tarafından yazılan Balad'lardan farklı lirik bir yazım ve duruluğa sahip olan birinci Balad, Schumann tarafından övgü ile karşılanmıştır. İkinci Balad zıtlıklar sergilemektedir. "Espressivo dolce" bölümü ile başlar ve kendini "Allegro Non Troppo" bölümüne bırakır. 3. Balad Si Minör tonundadır ve Scherzo formunda yazılmıştır. Op.10 baladların sonuncusu olan 4. balad ise si majör tonundadır ve diğer üç Balad'ından farklı olarak dramatiklikten kopar ve Brahms'ın son dönem kompozisyonlarının habercisi niteliğindedir. İkinci ve üçüncü Baladı ilk olarak 1860'da

Clara Schumann, Birinci ve dördüncü Baladı da Brahms 1867’de Viyana’da seslendirmiştir.(Aktüze, 2013:403)

1.2.7. Op.15 No.1 Piyano Konçertosu

Eserin ilk seslendirilişi 22 Ocak 1859’da Hamburg’da, bir sonraki seslendirilişi ise 27 Ocak günüdür fakat başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Ancak 24 Mart 1859’da Hamburg’da, Julius Rietz şefliğinde ki konserde başarıya ulaşmıştır. Konçerto, alışlagelmiş bir yazım tekniği ile yazılmamıştır. Piyano solist bir enstrüman gibi değil orkestranın içinde eşlik eden bir enstrüman gibi kullanılmıştır. Buna istinaden Breitkopf&Hartel yayınevi konçertoyu yayınlamayı kabul etmemiştir. Konçerto seslendirilişinden iki sene sonra 1861’de “Reiter-Biedermann” yayınevi tarafından basılmıştır.(Aktüze:2013, 2013:428)

1.2.8. Op.21/1 Bir Tema Üzerine Varyasyonlar

Özgün bir tema üzerine olan ilk kitap, Brahms'ın Joachim'e yazdığı, yazımı çok daha kolay ve genellikle varyasyon görünümündeki “fantezi”lerle karıştırılmaması gereken, daha katı forma doğru attığı önemli bir adım olmuştur. Bestecinin titizlik ve dikkatle yazdığı bu kompozisyon, bir doku veya figür üzerinden üretilmiş on bir varyasyondan oluşmaktadır. Brahms bu varyasyonlar, karakter olarak gruplar oluşturacak şekilde eşleştirmiştir. Kitap, finalde uzun bir varyasyon ile sona erer ve sol el trilleri üzerindeki kademeli yükseliş Beethoven’ın Op.109 numaralı sonatının finalini hatırlatmaktadır.(Matthews, 1978:27)

1.2.9. Op.21/2 Bir Macar Şarkısı Üzerine Varyasyonlar

Bu varyasyonlar, geniş bir dinamik çeşitliliğe çok daha fazla yer vermesi sebebiyle, ilkinden çok daha parlak ve ilgi çekicidir. Bazen renkli ve duygusal dokunuşlar olsa da müzik çoğunlukla güçlü ve son derece ritmiktir. (Murdoch, 1978:230)

Brahms Op.21 No.2’yi bir Macar şarkısından esinlenmiştir ve E.Remenyi ile yaptığı bir turnede bestelendiği düşünülmektedir. Varyasyonlarda tema, eserin

armonizasyon bakımından daha sade olması nedeniyle büyük önem taşır. Macar Şarkısı'nın 3/4 ve 4/4'lük ölçülerden oluşan düzenli değişimlerini Brahms, ilk altı varyasyonu minör tonda olmak üzere on üç varyasyon olarak bestelemiştir. On üçüncü varyasyonda yükselen bir final ile, iki-artı-iki ve üç-artı-iki cümlelemeleri, dönüşümlü olarak görülmektedir. (Matthews, 1978:27-29)

1.2.10. Op.24 Händel' in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar

1861'de Brahms, Handel tarafından da kısa bir klavsen varyasyonları dizisi için tema olarak kullanılmış olan, HWV 434 Si bemol major tonundaki “Air”ın temasını kullanmıştır. Tema, stil ve yapı olarak Brahms'ın daha sert yaklaşımına ideal bir şekilde uygundur. Temadaki süslemeler klavsen benzeri net bir artikülasyon gerektirir; bu hassasiyet, kadanslarda parlak inişli çıkışlı gamlar ile bir örüntü olarak ilk varyasyona da taşınmıştır. Ancak Handel'in melodisi, aynı zamanda dönemine özgü törensel bir karaktere de sahiptir. (Matthews, 1978:29)

Clara Schumann, Handel Varyasyonlarını öğrenmek için hiç zaman kaybetmemiştir, ancak günlüğündeki bir not Brahms'ın doğasının “sapkın” tarafını ortaya koymuştur:

“7 Aralık 1861'de Johannes'in Handel Varyasyonlarını çaldığım bir gece konseri verdim. Gerginlikten acı çekiyordum, ama yine de iyi çaldım ve çok alkış aldım. Ancak Johannes ilgisizliğiyle beni çok incitti. Varyasyonları dinlemeye artık dayanamadığını, kendisine ait bir şey dinlemenin ve hiçbir şey yapmadan oturmanın ona korkunç geldiğini söyledi. Bu duyguyu çok iyi anlayabilsem de, insanın tüm gücünü bir esere adadığı ve bestecinin kendisi için tek bir güzel söz bile söylemediği zaman bunun zor olduğunu düşünmeden edemiyorum....” (Matthews, 1978:29)

1.2.11. Op.35/1 Paganini' nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar

1862 yılında Viyana'ya taşınan Brahms, 1863 yılında Paganini'nin Op.7 Kaprisler'inden bir teması üzerine 14 varyasyondan oluşan teknik bağlamda Brahms'tan

hiç beklenmedik şekilde zor bir kompozisyon yazmaya başlamıştır. Clara Schumann bu varyasyonları “Cadı Varyasyonları” olarak adlandırır ve çalmaktan her zaman kaçınmıştır. Brahms, varyasyonları ilk olarak 25 Kasım 1865’te Zürih’te yorumlamıştır. Brahms her bir varyasyonda piyano tekniğinin farklı zorluklarını ele almıştır.(Aktüze, 2013:405)

1.2.12. Op.35/2 Paganini’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar

Brahms ikinci kitapta da Paganini’nin La Minör Kaprisinden esinlenecektir. Lirik bir yazım bekleyenleri hayal kırıklığına uğratmış, teknik bağlamda çalımı zor bir kompozisyon yazmıştır. İlk baskılarında varyasyonları etüdler olarak adlandırmış ,daha sonra kararından vazgeçip “varyasyon” olarak yayınlanmıştır. Brahms ilk kitabı da dahil olmak üzere yazılan 28 varyasyonu F. Lizst’in öğrencisi olan Piyano virtüözü Carl Tausig’i düşünerek bestelemiştir ve Viyana Singakademie’de iki piyano için yazdığı Fa minör sonatını beraber seslendirmişlerdir. Besteci, kompozisyonun da farklı piyano tekniklerini ustaca işler ve çalıcılara teknik bağlamda bir öğreti sunar.(Aktüze, 2013:405)

1.2.13. Op.39 16 Vals

Valsler 1865 yılında yazılmıştır. Bu eserler, orijinal düzenlemelerinde piyano düeti içindir ancak Brahms, yoğun talebi karşılamak için solo versiyonlarını da düzenlemiştir. Düet, Viyanalı eleştirmen Eduard Hanslick’e ithaf edilmiştir. Brahms, yazdığı mektubunda, eserin kısmen Viyana’ya duyduğu sevgiden kaynaklandığını itiraf eder. (Ferguson, 1947:43)

Brahms ancak on iki yıl sonra solo piyano için başka parçalar yayınlamıştır. Bunlar da orkestra ve koro müziği alanlarındaki maceralarının zaten gelişmiş olan hayal gücünü nasıl geliştirdiğini gösterecektir.(Ferguson, 1947:43)

1.2.14. WoO 1 Macar Dansları

J. Brahms 1869’da dört el için 10 dans, 1880 yılında 11 dans bestelemiştir ve yayınlamıştır. Bunlar 1. kitapta 5, ikinci kitapta 5, üçüncü kitapta 6, dördüncü kitapta 5

dans olarak yayınlanmıştır. Dansların orkestra düzenlenmelerinin sadece üçünü Brahms yapmıştır. Bunlar 1. 3. ve 10. danslardır. Dvorak 4. dansı, geri kalanlarını ise Paul Juon, Andreas Hallén ve Albert Parlow orkestraya düzenlemiştir. Brahms sadece üç dansı kendi bestelemiştir. Bunlar; No.11 No.14 ve No.16'dır. Eserlerin düzenleyicisi olmasına istinaden besteleri Opus numarası ile değil Wo numaraları ile yayınlamıştır. (Aktüze, 2013:416-420)

1.2.15. Op.76 8 Piyano Parçası

Sekiz parçadan oluşan bu kitabın beşi 1878'de, diğer üçü ise önceki yıllarda yazılmış ve hepsi 1879'da birlikte yayımlanmıştır. Kitap Dört “Capriccio”, dört “Intermezzo” dan oluşur. Bestecinin piyano üzerinde büyük sesler ve orkestral efektler yaratma arzusundan uzaklaştığı ve enstrümana daha karakteristik bir müzik yazmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Fikirleri daha incelikli, tekniği daha berrak ve şeffaftır. Schumann'ın etkisi op.76'nın çoğunluğunda belirgindir.(Murdoch, 1978:230)

1.2.16. Op.79 2 Rapsodi

Bu iki kompozisyonda da Brahms orkestra sonoritelerine önem vermiştir. Bu iki Rapsodiyi Elisabet von Herzogenberg'e ithaf etmiş ve orjinal olarak “Capriccio (agitato)” ve “Molto passionato” olarak adlandırmıştır. Eserlerin ilki Si minör, ikincisi Sol minördür.(Matthews, 1978: 53-56)

1.2.17. Op.83 No.2 Piyano Konçertosu

Brahms yazdığı ilk konçertosundan tam 20 yıl sonra, 1878 yılında bestelemiştir. Bu kompozisyon da konçertonun son bölümü dışında birinci konçertodaki gibi piyanoyu sanki bir orkestra üyesiymiş gibi kullanır. Birinci konçertonun karanlık havasının tersine renkli ve romantiktir. Eseri “Sevgili dostum ve öğretmenim Eduard Marxsen'e” başlığıyla ilk piyano öğretmenine ithaf etmiştir. Budapeşte Ulusal Tiyatro Orkestrası tarafından Alexander Erkel yönetiminde Brahms tarafından seslendirilmiş, aynı konserde Brahms bu sefer orkestra şefi olarak kendi yazdığı 1. Senfonisi de yönetmiştir.(Aktüze: 2013,S443-445)

1.2.18. Op.116 7 Fantezi

Brahms 60 yaşına yaklaşırken tanıştığı Mühlfeld için iki oda müziği eseri bestelemiştir. Bunları op.116,117,118,119,120 serileri takip eder. Brahms şaşırtıcı bir şekilde op.116 7 parçasını “Fanteziler” ismiyle adlandırmıştır. Eserin içinde 4 Intermezzo, 3 Kapris bulunmaktadır. Brahms bu eserleri “benim acılarımın ninnileri” diye tasvir edecektir.(Aktüze:2013 S.413)

1.2.19. Op.117 3 Intermezzo

İlk ikisi özellikle popüler olan bu üç Intermezzonun her birinin karanlık ruh halleri ve içsel zıtlıkları vardır, ancak aralarında doku ve işleniş çeşitliliği de mevcuttur. Mi bemol majör tonunda ki ilk Intermezzo, Brahms'ın son dönemlerinde nadir görülen şiirsel bir üst yazıya sahiptir. Parçanın başında, bir İskoç ninnisinin Almanca derlemesinden birkaç mısra alıntı yapılmıştır. “Più Adagio” kısmının daha derin düşünceleri ile piyanist, bazen sağ elin alt notalarının bazen de üst notalarının tutulması gerektiğini gözlemlemelidir. Brahms, notasyonun da bu tür ayrıntılarına giderek daha fazla özen göstermiştir ve sonraki Si bemol minör Intermezzo bunun pek çok örneğiyle doludur. (Matthews, 1978: 63- 65)

Si bemol minör 2. Intermezzo’nun açılışı henüz duyulmamış bir tema üzerine bir varyasyon gibidir ve melodik bir çizgi ortaya çıkmaktan çok ima edilir. No. 2, Op.117’in diğer parçalarının aksine daha basit üçlü formunun ötesine geçerek, birinci ve ikinci temalarla minyatür bir sonat formu oluşturur. No.3 daha da karanlık başlar. Bitişik notaların çiftler halinde ilerlediği kasvetli unison tema, Brahms'ın daha sonra bas ve piyano için bestelediği “Dört Ciddi Şarkı”nın ilkinin hatırlanmaktadır. (Matthews, 1978: 63- 65)

1.2.20. Op.119 4 Piyano Parçası

Clara Schumann'ın “tüm uyumsuzluklarına rağmen hüznü ve tatlı” olarak nitelendirdiği Op.119 no.1 Si minör Intermezzo, temposu kadar ruh haliyle de bir “adagio”dur. İkinci Intermezzoda, farklı tonlara geçiş girişimleri kısa ömürlüdür ve “un

poco agitato” işaretini özetleyen bir huzursuzluk havası verir. Devamında sürekli kendi kendini tekrarlayan Mi majör bölümü kalır, bu fikrin kendisi açılışın bir başka varyasyonudur ve melodik çizgisi bu kısmı zarif ve yavaş bir valse dönüştürür. Üçüncü bölüm, Intermezzo olarak adlandırılmasına rağmen minyatür bir “scherzo” karakterine sahiptir. Tamamen nükteli, şakacı bir karaktere sahiptir ve bu nükte son sayfada ortaya çıkan lirik bir hassasiyet dahil olmak üzere, hep mevcuttur. No.4 Rapsodi ise ciddi bir üsluba geri dönerek resmi tamamlamaktadır. Blok akorları Brahms’ın do majör sonatının açılışını hatırlatır. Finalde, blok akorlar ve geniş oktavlar ile oluşturulmuş hemiolalar ile görkemli bir son hazırlamıştır. Op.119, Brahms’ın karmaşık ve bazen çelişkili doğasının bilinçli bir özeti olarak da görülebilir.(Matthews, 1978:70-73)

2. BÖLÜM

OPUS 118 6 PARÇANIN FORMAL, ARMONİK, TEKNİK VE MÜZİKAL BAĞLAMDA ANALİZİ

2. BÖLÜM

OPUS 118 6 PARÇANIN FORMAL, ARMONİK, TEKNİK VE MÜZİKAL BAĞLAMDA ANALİZİ

2.1. I. Intermezzo (Allegro non assai, ma molto appassionato)

Eser, la minör tonunda bestelenmiş olsa da Brahms'ın kendine özgü benzersiz fonksiyonel seçimleri nedeniyle ilk başta bize fa majör izlenimi yaratır. Analizin bu kısmı daha çok formal açıdan işlenecek olsa da Brahms'ın besteci perspektifinin bazı benzersiz noktalarından bahsetmenin akor seçimlerine de değinmeyi gerektirebileceği noktalar da elbette olacaktır. Giriş ölçüsü sonradan La minöre ulaşırsa dahi, Do majör dominant 7'li etkisinin baskınlığından dolayı la minörün 1. çevrimine ulaşırsak bile kendimizi do ekseninin etkisi altında hissederiz. İlk ölçü tamamen bir motifi oluşturur, ardından fa majörün hakim olduğu 2. ölçüyü 3. ölçüye bağlayan son dördlükte 2. motifle buluşuruz. Bu iki motifin oluşturduğu cümlecik bizi bir sonraki cümlecik kalıbına taşıyacaktır. Bu esnada arka planı döşeyen besteciye özgü girift eşlik figürleri de gözden kaçmamalıdır. Buraya kadar A bölümünün ilk yarısına ulaşılmıştır. Eserin dört dördlük sebare hissini bozmamak, kalıbı değiştirmemek ve bestecinin istediği gibi appassionato(ihtiraslı) hissini yaratabilmek için eserin ilk dört ölçüsü rubatosuz esnek çalınmamalıdır. Bölümün büyük bir kısmına hakim olan sol elde ki arpejler için ise her tondan arpej çalışmaları ve pozisyon geçişleri irdelenmelidir.

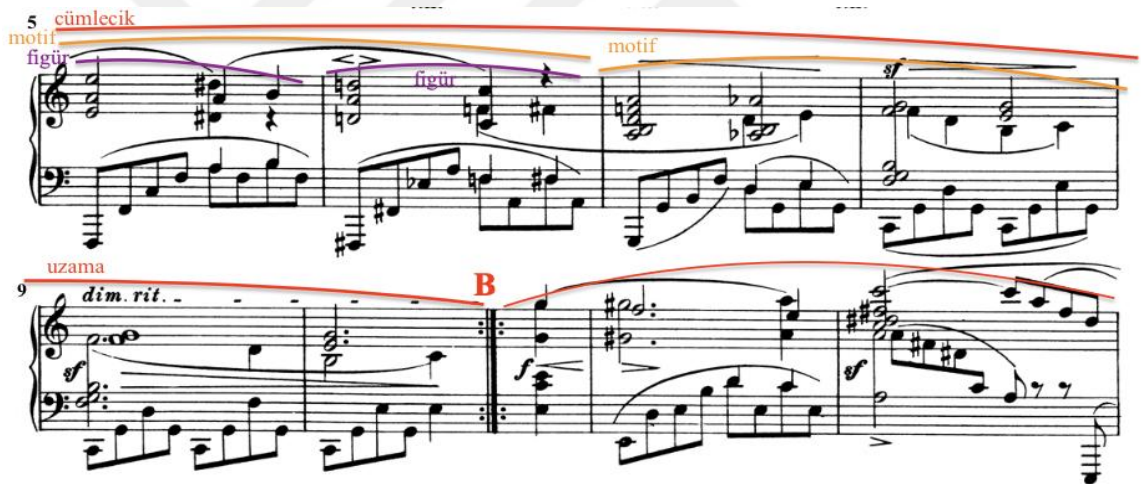
A **1. Intermezzo**
Allegro non assai, ma molto appassionato

The image shows a musical score for the first Intermezzo of Opus 118, No. 6. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. It shows the first four measures of the piece. The first measure is a whole note chord (F major). The second measure is a half note chord (F major). The third measure is a half note chord (F major). The fourth measure is a half note chord (F major). The score is annotated with 'cümlecik' (phrase) over the first two measures, 'motif' over the first and third measures, and 'eslik figürleri' (accompanying figures) over the first two measures. The tempo/mood is 'Allegro non assai, ma molto appassionato'. The piece ends with 'espress.' (espressivo).

Şekil 1-ölçüler: 1-3

5. ölçüden 8. ölçüye kadar süren 2. cümlecik kalıbında ise, bir önceki dört ölçülük cümlecigi oluşturan iki parçalı motif yapısının sıkıştırılmış ve figüratif bir kısalığa bürünmüş hali ile karşı karşıyayızdır. İki ölçülük motifsel yapı, tek ölçüye inmiştir ve sırasıyla 5. ve 6. ölçüde karşımıza çıkar. Ardından 7. ölçüden 8. ölçüye kadar kapsayıcı bir motifle karşılaşırız. Burada oktav ile devam eden ana ezginin arasından yeşeren alto partilerini efektif etkinin dışına çıkmadan çalınmalıdır.

9. ve 10. ölçüdeki kısım ise, aslında kulağımıza bir önceki iki ölçüde duyurulmuş motifin tekrarıdır. Bu röpriz öncesi karşımıza çıkan motif tekrarlama ile cümle sonrası bir uzamaya başvurulur. Böylelikle eserin bir koca cümleden oluşan A kısmının resmen sonuna ulaşılmıştır.



Şekil 2-ölçüler 5-12

11. ölçüde başlayan B bölmesinde, önceki bölmede karşılaştığımız motif ilişkileri sanki adeta gerilmiş ve uzatılmış gibidir. Genel olarak fonksiyonlar daha da tadı çıkarılacak şekilde sekizlik nota nabızı ile etrafa yayılmaya başlanmıştır. Örnek olarak 11. ölçüden başlayan cümlecigin 12. Ölçüden 14. ölçüye kadar uzayan kısmı gösterilebilir. Bu kısımda Mi ekseni üzerinde sürekli değişen akorlarla karşılaşırız ve Mi ekseni neredeyse bir pedal kıvamında karşımıza çıkar.



Şekil 3- ölçüler:11,12

13.ölçüye auktakt ile gelen mi eksenli arpejlerde armonilerin birbirine karışmaması için senkop pendal kullanılmalıdır.



Şekil 4-ölçüler:13,14

Belirtilen bu cümlecik bize yarım kalışta bitmiş hissini tattırır. Bu cümlecğin en sonlarında karşımıza çıkan bir vuruşluk oktav do notaları ile bir sonraki cümlemin eksik ölçüsü ile karşılaşırız; bu bir sonraki cümle bir öncekine nazaran daha çok uzatılacaktır ve sonrasında tekrar A bölmesi ile buluşmamızı sağlayacaktır. A bölmesine tekrar varana kadar uzatılmış bu cümlecğin uzayışı, yukarıya doğru çıkan yarı kromatik bir bas yürüyüşü ile desteklenmiş olan birbiri ardına sıralanmış eksik 7'li akorların birbirlerine tutunmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu işlem bir sonraki örnekte verilmiştir.



Şekil 5-ölçüler:15,16,17



Şekil 6-ölçüler:18-20

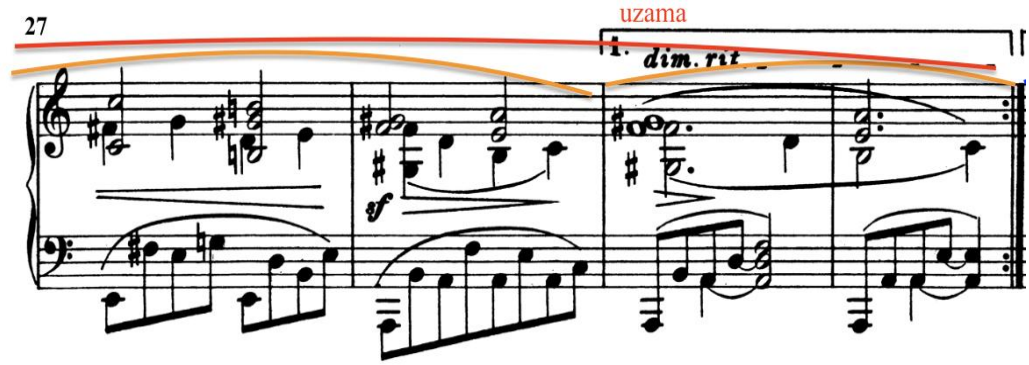
21. ölçüde tekrar karşımıza A bölmesinin cümleleme yapısı, bir sonraki örneklerde verildiği üzere iki cümlecikten oluşmaktadır. İlk cümlecik yine iki motiften, ikinci cümlecik ise üç motiften oluşmaktadır ve tekrar sonrasında yine 2 ölçülük bir cümle sonu uzaması bulunmaktadır. Bu yapı, tıpkı A bölmesinin karşımıza ilk çıktığı zamanki gibidir fakat armonik açıdan doğal olarak farklı tercihler ile yeniden karşımıza çıkmıştır ve eserin tonalitesine sadık bir biçimde yolculuğumuz La minör tonunda sonlanır.



Şekil 7-ölçüler:21,22



Şekil 8-ölçüler:23-26



Şekil 9-ölçüler:27-30

La minör tonuna varışımız ardından, röpriz öncesi karşımıza çıkan uzamada ki motifsel yapı, iki ölçü daha korunur ve 30. ölçüde dinleyiciyi bekleyen bir Koda ile birleşir. 37. Ölçüde bu Koda'nın içerisinde de A bölümünün tanıdık motifine bir kez daha bir göz kırpış hissedebiliriz. Buradaki gönderme, Koda içerisinde de farklı bir cümleleme ayrımı düşünüldüğünün göstergesidir. Koda kısmının içerisinde formal olarak başka bir özel şeyden bahsedilebilse de bu, eser içerisinde ki tanıdık figürlerden ve pasajlardan bahsetmemiz anlamına gelecektir. Bu analizde derece detaya inilme gereği duyulmamıştır. Fakat 33. ölçüden itibaren kendini duyuran Mi pedalı üzerinde, fonksiyonun genişletilip kadansvari şekilde eklenen figürlere parmak basılabilir.

Bölümün yüksek tansiyonunu ve dinamizmini dinleyiciye aktarabilmek için notanın üzerinde yazan crescendo ardından sforzando ve decrescendo ların dikkatle ve Brahms'a özgü tuşe ile sergilenmesi gerekmektedir.

Bu eserin formunu kısa bir biçimde özetlersek I: A :I: B :I: A :I Koda; yani üç bölmeli şarkı biçimi diyebiliriz.

2.2. II. Intermezzo (Andante teneramente)

J. Brahms'ın eserlerinde ki yazım tekniğine bakıldığında melodiyi muazzam bir çok seslilikle harmanlıdığını söylemek yanlış olmaz. Bu yazımın getirisi olarak teknik bağlamda parmak gerginliği ve kol ağırlığı elzemdir. Soprano partisini çalacak parmaklar gergin durmalı, ve daha dik basmalıdır. Kol ağırlığı ise yine soprano

partisinin olduğu parmaklara doğru yönlendirilmelidir. Piyano mekanizmasının doğası gereği rezonansın daha uzun bir süre uzaması için ikilik ve birlik değerinde ki notaları daha derin ve kol ağırlığı ile çalınması önemlidir.

Brahms hemiola'yı bir çok kompozisyonunda kullanmıştır. Hemiola, müzikte ritmik çeşitlilik ve yaratmak için kullanılan bir tekniktir. Örneğin, 2/4 lük çalınan bir bölümde, hemiola kullanılarak 3 vuruşluk bir hissiyat yaratılabilir.(LeonardS.104)



Eserin bazı bölmeleri, analizin devamında da göreceğiniz üzere kendi içinde kesitlere ayrılmıştır. Bestecinin bu tercihi, eserin bir önceki eserden daha uzun olmasına vesile olmuştur.

Bu Intermezzo, bazı formal yorumlamalar ve fikir ayrılıklarının doğmasının kaçınılmaz olduğu bir eserdir. Bu tip formal fikir ayrılıkları, zorlarsak daha az karmaşık eserlerde bile görülebilir fakat bu eserde karşımıza çıkacak diğer formal olasılıklara değindiğimizde, bu tereddütlerin nedeni daha iyi kavranacaktır.

Eserin A bölümü, tekrarlanan iki dönemden oluşur. Dönem yapısı, her eserde açık bir şekilde bulunmayabilir veya hiç bulunmayabilir. Burada ilk soru cümleciğinin 4. cümlede bitmesi ardından gelen cevap cümlesiyle karşılaşırız. Normal şartlarda cevap, tonalitemizin eksenine vardığımızda gerçek cevap görevini üstlenir. Bu soru ve cevaplar “Öncül” ve “Soncul” diye adlandırılır. Fakat 5. ölçüden 8. ölçüye süren cümleciğimiz içerisinde Re diyez notasının ton dengelerini manipüle etmesi, artık yeni

tonalitemiz Mi majör olmasına vesile olur; bu ise artık yeni eksenimizi Mi majör yapar. 8. ölçüden 16. ölçüde kadar, bu ana kadar duyduğumuz dönem yapısının tekrarı ile karşılaşırız. Bir sonraki örnekte görebileceğiniz üzere turuncu ile işaretlenmiş kısımlar bu yapının daha küçük bileşenleri olan motifleri göstermektedir. Figürler ise, Brahms'ın adeta bir ağ gibi arka planı saran ve ara partilerde ellere paylaştıran sekizlik doku içerisinde yakalanabilir. Bu, tüm figürlerin bu sekizlik dokudan oluştuğu anlamına gelmez; zira figür aslında motiften daha küçük bir bileşendir. Besteci gerektiğinde figürlerin birleşim yerlerini bağlar ile gösterir, bazen de göstermeyip icracının ve dinleyicinin yorumlama dünyasına da bıraktığı olur. İlk karşımıza çıkan iki notadaki figüratif yapının ikinci ölçünün sonunda noktalı sekizlikle gelmesi de bir figüratiflik, daha doğrusu bir figüratif yenilik örneğidir. Bazı figür örneklerini, takip eden örnekte dikdörtgen içerisinde görebilirsiniz. 16. ölçüde bir sonraki bölmeye varırız.

2. Intermezzo

A Andante teneramente

1.Dönem Sonu

2. Dönem Sonu B/a

Şekil 11-ölçüler:1-17

Bir önceki paragrafta bahsedilen, “bölmelerin kendi içerisinde küçük kesitlere ayrılması” olayının ilk örneğini, 16. ölçüde eksik ölçü ile karşımıza çıkan B bölmesinde görebiliriz.

16. ölçüden 48. ölçüye kadar süren B bölümü kendi içinde üç bölmeli bir şarkı biçimi yapısındadır. (Bu formun tanımında ki “bölme” kelimesi, tanım böyle belirlendiği için kullanılmıştır. Analizimizde bölmelerin kendi içerisindeki iç bölünmelerini “kesit” olarak adlandıracğız.)

İlk kesit 16. ölçüden 25. ölçüye kadar sürer. Burada bestecinin çok zekice planladığı manipülatif bir motif yerleşimi söz konusudur; eksik ölçü ile başlayan B/ kesitinin başı bizlere sanki ölçü başındaymış hissiyatı yaratır. Böyle sanmamızın sebebi, tarihsel açıdan beynimizde kalmış müzikal kalıpların bizi yönlendirişidir elbette. Sıradan üç dördlük bir ölçünün, bir ölçünün son zamanına yapıştırıldığını hayal edin, işte burada direkt bu durum söz konusudur. B bölmesini oluşturan önemli bir diğer bileşen ise pedal hissiyatıdır. İlk başta Mi pedalı ile karşılaşırız, ardından 20. ölçüde ikinci cümlecikle beraber La pedalına transfer olmuş gibi hissederiz fakat sonradan basta pedal hissiyatını kıran hareketlenmeler ile karşılaşırız. 24. ölçünün sonuna kadar B/a sembolü ile B bölmesinin ilk kesitindeyizdir.

25. ölçüde ise B/b kesiti başlar. Burası aslında önceki paragraflarda yoruma açıklık konusunda da ele aldığımız üzere farklı yorumlanabilecek bir yerdir. Yine bir pedal hissiyatı vardır, bu da B bölmesinin ilk kesitinin yapıtaşlarından biridir. Bu birleştirici unsur nedeniyle bu analizde burası B'nin ikinci kesiti olarak ele alınmıştır. Ama diğer bir açıdan bakarsak, sürekli yukarı doğru giden ve bizi bir yere ulaştırmaya çalışan bir köprü görevi de görebilen bir kısımdır burası, bizi 34. ölçüde taşıyor gibi bir his yaratır.

34. ölçü her ne kadar yepyeni bir başlangıç gibi gözükse de aslında hemen öncesinde ki kalışın hava da kalmışlık hissini telafi edildiği bit kısımdır, adeta La minör kalışının içerisinde bir uzama gibidir. Tematik açıdan taşıdığı karakteristik özgünlük, dinleyicide yeni bir başlangıç hissiyatını körükler, fakat dikkatle bakıldığında B/b'nin başladığı 25. ölçünün bir sonraki ölçüsünün sonundaki ritmik figürlerin burada ölçü başına alındığını görürüz; yani aslında çok da uzağa gitmemişizdir. Bu kısım da böylelikle 38. ölçüye kadar sürer.

38. ölçünün sonunda ise B bölmesinin bir diğer bölmesi olan ikinci B/a bölmesine ulaşırız. Bu bölme, ilk gelişi gibi iki kere gelmek yerine bir kere gelir ve son iki ölçüde bizi küçük bir kalış sonrası uzamanın eklediğini görürüz. Fakat bu ölçülerden de önce, ara partilerde A temasına bir göz kırpışın olduğunu da es geçmemek gerekir.

13

16 **B/a**

18

cresc.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 13 to 22. The score is written in treble and bass staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'p' (piano) at measure 16. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. A section marked 'B/a' begins at measure 16. The score concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking at measure 22. The page number 26 is visible in the top right corner.

Şekil 12-ölçüler:13-22

The image displays a musical score for piano, spanning measures 23 to 48. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It is divided into five systems, each with a measure number at the beginning. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written above the staves in red and black text. The score is annotated with orange lines and labels indicating specific musical features.

Measure 23: **B/b** *legato*

Measure 28: *espress.* *p dim.*

Measure 33: *crescendo* *dolce*

Measure 38: **B/a** *cresc. un poco animato*

Measure 43: *rit.* *piu lento* *allargando*

Şekil 13-ölçüler:23-48

C bölümün de ise Brahms'ın çoğunlukla kullandığı Hemiola örneğini tekrar görüyoruz. Örnek olarak sağ elde ki soprano partisi sol elde ki tenor partisidir. Bu iki partinin diğer partilerden ayırt edilmesi adına derin bir tuşe ile, armoninin karışmaması için yarım pedal ile çalınmalıdır.

Alıştığımız form anlayışlarına göre daha az karşımıza çıkan bir form anlayışının anahtarı olan C bölmesi karşımıza çıktığında, bu bölmenin de B bölmesi gibi kendi içerisinde kesitlere ayrıldığını görmemek elde değildir. 49. ölçüde karşımıza çıkan bu C bölmesi, işçilik açısından Brahms'a yaraşır bir şekilde kurgulanmıştır.

Şekil 14-ölçüler:49-56

Görüldüğü üzere sol elde ki üçleme figürleri hem kendi başına bir nabız oluşturur, hem de aynı elin çaldığı bir diğer parti ile sağ eldeki karakteristik melodinin yankısı duyurulur. Cümle içerisinde ki motiflerin ayırım noktaları kendini hissettirmesine rağmen, sanki bir bütünmüş gibi de hissettirerek dinleyiciyi arada bırakabilecek düzeyde bir estetik bakış açısıyla düşünülmüştür. Büyük resme baktığımızda, 53. ölçüde başlayan bir diğer cümlecik görür görmez bu iki parçanın tek bir cümleyi oluşturan iki ayrı cümlecik olduğunu görürüz. Kalışımız tam kalış olmadığı için bunu bir dönem olarak adlandıramayız. İkinci cümlecikteki fonksiyon değişimlerinin konumu, ilk cümleciktekiyle farklılık gösterdiği için bu iki cümlecik içerisindeki motif ayrımları birbirlerinden farklıdır, Her ne kadar ritmik olarak neredeyse aynı olsalar da.

Bir sonraki kesit ise 57. ölçüde başlayan, C bölmesinin ikinci kesiti olan C/b'dir. Bu kesitte yine soprano partilerinin duyumu önemlidir. Sol elde 1. parmak, sağ elde ise 5. parmak gergin tutulmalı ve kol ağırlığı yine melodinin olduğu parmaklara doğru yönlendirilmelidir. Bir önceki kesitteki gibi burada da dominantta biten iki cümlecikle karşılaşırız. İkinci cümlecik karşımıza 61. ölçüde çıkar. Analizimizde

motifler turuncu ile, belirli karakteristik figürler ise mor ile, birbirine referans veren hatlar ise mavi ile gösterilmiştir. Bir sonraki örnekte mavi ile işaretlenen yerleri motif olarak ele aldığımızda aynı zamanda birbirine referans veren ve farklı zamanlarda başlayıp en son aynı yerde sona kavuşan yapıları görürüz; ancak bunun için iki ayrı renk kullanılması gerekli görülmemiştir. Armonik olarak baktığımızda motif sonlarının belirli bir akorda karar vermesini engelleyen bir şey vardır, bu şey de bu girift yapılanmadır; bizlere hiç kesilmeyen uzun ve büyük bir parça hissiyatı tattırılır çünkü sağ elde motif sonuna varılırken sol elde bu motif sonu farklı bir yerde bitmek üzere kurgulandığı için motif bitiş hissiyatına ulaşmamız elimizden alınmış gibi bir etki yaratılır. Zaten eserin kendi cümle bağları da görüldüğü üzere kırmızı çizgi ile tamamen aynı yerde bitmiştir ve uzun soluklu bir yapının var olduğunu gözler önüne serer.



Şekil 15-ölçüler:57-62



Şekil 16-ölçüler: 63,64

Bir sonraki kesit, 64. ölçüde yeniden karşımıza çıkan fakat çeşitlendirilmiş bir C/a kesitidir; nihayet C bölmesinin kendi içinde ki üçüncü bölmesine varılmıştır fakat bu sefer tema sağ elin alt partisinde kendini göstermiştir. Bu sefer referansı sağlayan

parti tamamen sağ eldedir. İki cümlecik sonunda artık tam kalışa ulaşılır ve bir dönüş köprüsü ile tekrar A bölmesine tekrar bağlanırız. Buraya kadar elimizde, röprizleri de dahil edersek C/a kesitinde iki soru cümlesi, C/b kesitinde iki soru cümlesi -fakat bambaşka bir cümle yapısı-, yeniden gelen C/a kesitinde ise bir soru cümlesi ve bir cevap cümlesi vardır. Buna kocaman bir dönem dersek, 5 öncüllü dönem dememiz gerekir, fakat birbirinden farklı cümle yapılarının bunu dönem diye adlandırmamızı önlemesi olasıdır; çünkü bu durumda B bölmesi içerisinde ki üç bölmeli şarkı formu fikrini bir kenara koymamız gerekebilir. Bu nedenle, sadece son gelen C/a kesitini dönem olarak adlandırmamız daha mantıklı bir seçenek olabilir.

73. ölçüdeki dönüş köprüsü sonrasında, 76. ölçüde tekrar A bölmesinin öncülü ile karşılaşırız. İlk bakışta, bu bölmenin bir önceki A bölmesinden iki kat daha kısa olduğunu görebiliriz. Bunun dışında, bazı ritmik ve sessel yenilikler de gözümüze çarpar. 80. Ölçüde ise soncul gelir ve 84. ölçüde tekrar B/a ile karşılaşırız.

The image displays a musical score for measures 72 through 86. The score is written for piano and features a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- Measure 72:** The score begins with a bridge section labeled "Dönüş Köprüsü" in red. The music is marked with *p rit.* and *dolce pp*.
- Measure 77:** A new figure is highlighted with a purple box and labeled "yeni figürler" in purple. The music is marked with *dolce*.
- Measure 82:** The score transitions to section B/a, marked with *B/a* in red and *espress.* in black.

The score is divided into three systems, with measure numbers 72, 77, and 82 indicated at the beginning of each system. The final measure shown is 86.

Şekil 17-ölçüler:72-86

Bir sonraki bölmede B teması tekrar gelir; neredeyse hiç değişiklik barındırmadığı için, analizimizde B temasının ikinci gelişi için görsel kullanılmaması yeterlidir.

Özetleyecek olursak eserin formu I:A B(a-b-a) I:C (a):I C (b-a) A B(a-b-a; yani aslında kabaca ABCAB de diyebiliriz. Bu form, Sonat Allegrosu'nun gelişim kısmı yerine bir C teması konmasıyla oluşan -yani Sonat Allegrosu ve Rondo'nun karışımı olan- Sonat Rondosu adlı formdur.

2.3. III. Balad (Allegro energico)

Bu bölümde “Allegro energico” etkisi yaratmak için kolumuzun hareketi ve genel atıklık önemlidir. Sol elde ki oktav geçişlerinde yapılacak olan yatay hareketler bize hem zaman kazandıracak hemde doğru sese ulaşmamıza olanak sağlayacaktır. Tuşeye uzaklaşmadan en yakın şekilde yatay hareketin yapılması bize kolaylık sağlayacaktır.

Paralel hareketin önemi kadar akor geçişlerinde ki hazırlık ve avuç içi de çok önemlidir. Akor geçişlerinde ki avuç içi pozisyonumuz iki akoru aynı anda basacakmış gibi şekillendirilmelidir. Eserin genelinde avuç içi açık ve geniş bir şekilde kullanılmalıdır.

Enerjik bir şekilde başlayan A temasının ilk soru cümlesi(öncül), iki küçük motif ve bir büyük motif ile karşımıza çıkar. 6. ölçüde ise diğer cümle başlar. Yine aynı sayıda ve içerikte üç motif ardından bu soncul cümlesi ile ilk dönemin sonuna geliriz. Aslında bu cümlelerin ilk iki motifi bir cümlecik gibi de yorumlanabilir. Ondan sonra gelen üç ölçülük parçaya motif denirse, motifin cümlecikten daha uzun olması gibi bir durum söz konusu olur. Normalde bir motif bir cümlecikten uzun olmamalıdır ama eğer karşılaştırma yapılamayacak farklı yapıya sahip bir motif söz konusuysa bu ihtimal doğabilir. Ya da bu motifin içerisinde figür tekrarlarının da katkısıyla uzama hissiyatı yaratan bir ölçü vardır, bu nedenle buna uzamış bir motif diyebiliriz. Buradaki motifte de bu durum söz konusudur.

3. Ballade

Şekil 18-ölçüler:1-13

10. ölçüden 17. ölçüye kadar B bölümünün ilk cümlesinin içerisindeyizdir, bu bölme içerisinde de 5. uzatılmış olmakla birlikte dört motif bulunmaktadır. 17. ölçünün son vuruşundan 22. Ölçüye kadar da bu bölmenin ikinci cümlesine şahit oluruz. Burada ise sonuncu uzatılmış olmakla birlikte üç motif bulunmaktadır. Bu kesitin karakteristik figürleri, A teması ile benzerlik gösterir. B temasının girişindeki bas, birinci çevirimi işaret edecek şekilde seçilmiştir. Ara partilerdeki Mi bemol majör figürleri sayesinde Brahms bize esas kastettiği tonaliteyi ayrıca belirtmiş olur. Fakat bestecinin genel üslubunda -özellikle armoninin önemine ayrıca parmak basan bir besteci olarak- bu gibi ilginç bas tercihlerini görmek mümkündür; Brahms'ı Brahms yapan etkenlerden biridir.

10 **Dönem sonu B**
rit. ten. p
14
18 poco cresc. cresc.
J. B. 66

Şekil 19-ölçüler:10-21

8 (148) A
22

Şekil 20-ölçüler:22-26

22. ölçüde tekrar karşımıza çıkan A bölmesi, baştakinden pek de farklı değildir; içlerinde ikiyeşer küçük ve birer büyük motif olan iki cümleden oluşur, bu cümleler de bir

dönemi oluşturur. Sonrasında ise 32. ölçüde Koda başlar; bu Koda, C bölümü öncesi perdelerin kapanması fonksiyonunu üstlenir.

8 (148)

22

27

32 KODA

37 dim. molto

Şekil 21-ölçüler:22-40

41. ölçüde karşımıza çıkan C bölmesi yine üç kesite ayrılacaktır. Cümle, kendi içerisinde motiflere ayrılmaktan ziyade, figür silsileleri ile örülmüştür. 49. Ölçüde ikinci cümle başlar, ardından ise 52. ölçüde A referansı olan C/b kesiti gelir. Bu benzer yapı bir dönemdir. 57. ölçüde ise C/a ya geri döneriz ; bu kesit sonculu uzatılmış bir benzer yapıdır. Bu bölmede sol elde ki arpejler için Brahms'ın egzersiz kitabından 1 numaralı egzersizi tüm varyasyonlarıyla çalışmak faydalı olacaktır.

The image shows a musical score for measures 41-48. The score is written for piano (pp) and includes the instruction *una corda*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 41 and ends at measure 44. The second system starts at measure 45 and ends at measure 48. In the first system, measures 41-43 are highlighted with a purple box and labeled "figür tekrarları". In the second system, measures 46-48 are highlighted with a purple box and labeled "yeni figür". A red line is drawn above the first system, and a red line is drawn above the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and arpeggiated textures.

Şekil 22-ölçüler:41-48

A referansı
(C/b) 9

49

Dönem Sonu(Kalış ölçüsü yok edilmiş)

53

espress.

dolce

57

C/a

pp

61

65

dolce

69

rit.

dim.

uzama poco sosten.

p

Şekil 23-ölçüler:49-72

Özetle bu eserin formu, A B A C (aba) A B A olarak tasarlanmıştır; yani Rondo formuna tekabül etmektedir.

2.4. IV. Intermezzo (Allegretto un poco agitato)

Bu bölümde İlk müzik cümlesini 8'er ölçülük küçük cümlecikler olarak şekillendirmek yerine ilk ölçüden itibaren, C temasına kadar uzun bir cümle yapısı olarak düşünülmelidir. C temasına kadar çalınan cümleleri Çeken(V) Eksen(I) ses yapısı üzerine değil tam zıttı Eksen(I) Çeken(V) gibi cümlelendirmek bitmemişlik hissini yaratmamız da faydalı olacaktır. Düşmeyen bir tansiyon ile eserin başlığında ki gibi "agitato" hissi üçlemelerin atıklığı ve peşpeşe gelmesi ile de verilebilir. A temasında daha temiz ses birlikteliği elde etmek için genel olarak yarım pedal kullanımı ve armoni değişimlerinde pedal değişimi önemlidir.

C bölmesi ise Brahms'ın nota yazımında ki yoğunluğu görebiliyoruz. Bu yoğunluğun arasından soprano partisini diğer seslerden ayırmak daha doğru bir yorumlama olacaktır. Çalıcının yorumuna açık bir konu olmasına rağmen pedal kullanımı her armoni değişiminde kullanıldığında hem temiz bir ses elde edilmiş olup hem de Brahms'ın yoğun yazımını ve armoni hacmini küçültmemiş oluruz.

Eser, A bölümünde temanın üç kere yarım kalıpta kalacak şekilde gelmesiyle başlar. İkinci gelişinde gözle görülür bir uzama söz konusudur. Motifsel ve figüratif olarak incelendiğinde, motifsel olarak değil de figüratif olarak ön planda olan parçacıklarla döşenmiş bir A bölümü söz konusudur.

12 (152)

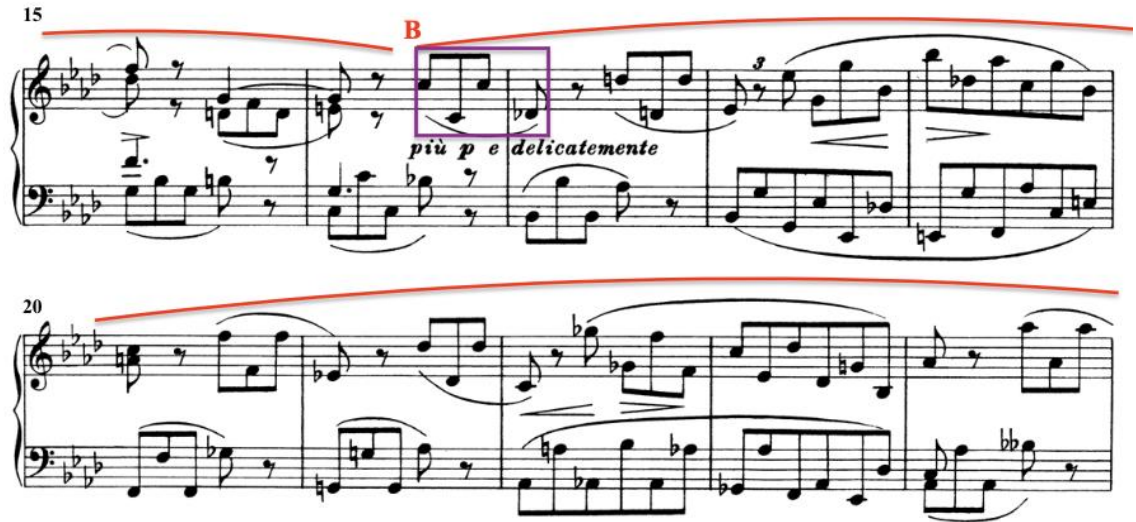
4. Intermezzo

Allegretto un poco agitato

The musical score for '4. Intermezzo' is presented in four systems. The first system begins with a 'figür' (figure) marked with a purple box and a 'p' (piano) dynamic. The second system starts with a measure marked '5'. The third system starts with a measure marked '10'. The fourth system starts with a measure marked '15' and includes a section marked 'B' with a purple box and the instruction 'più p e delicatamente' (more piano and delicately). Red lines above the staves indicate phrasing or structural divisions.

Şekil 26-ölçüler:1-19

B bölmesi, A bölmesinin üçleme yapısı ile benzerlik gösterir fakat oktav atlamaları ile oluşturulmuş çıkıcı başlayan melodik bir hat olarak karşımıza çıkar ve bu yönüyle A'dan ayrılır. 28. ölçüde birbirine göze batan kontrastlar oluşturacak şekilde bir inici bir çıkıcı olarak ve oktav hareketi yerine akor içeriği artırılmış olarak gelen figüratif yapı, 32. ölçü itibari ile seyreltilir; 35. Ölçüde ise A'nın dominantı üzerinde yapılan bağlantı ölçüleri ile tekrar A hedeflenir.



Şekil 27-ölçüler:15-24

38. ölçüde ilk cümlesi, 43. ölçüde ikinci cümlesi başlayan A bölmesine yeniden dönüş ardından, 51. Ölçüdeki C bölmesinin girişine doğru yöneliriz.



Şekil 28-ölçüler:35-51

51. Ölçüde ilk akoru duyulan C teması, kendi içerisinde çeşitli tonlarda biten 5 küçük cümleden oluşur. Yapısal olarak A ve B'nin alellacele ilerleyen panik havasından epeyce uzaktır. Sağ elde ki akorun sol elde daha pesten yankılanması ve daha da pesten tek notalık bir cevabın daha verilmesiyle bir motif oluşur; zamanla bu motif içerisinde ufak figüratif kıvılcıklar meydana gelir. 83. ölçüden 99 ölçüye kadar süren ufak bir bağlantı kısmıyla tekrar A'ya varılır. Normalde köprü kısımlarında cümle bağları ve motifsel bağların işaretlenmesine pek gerek olmasa da, bu kısım sanki C bölümünün bir devamı olarak da ele alınabileceği için görsel olarak bu tarz gruplamalara yer vermekten çekinilmemiştir.



Şekil 29-ölçüler:51

14 (154)

52

dolce sempre

figürler

dim.

60

68

76

84

calando

dim.

Köprü

92

Şekil 30-ölçüler:52-97



Şekil 31-ölçüler:98,99

Son olarak 99. Ölçüde tekrar A bölmesi başlar. 103. ölçüde ikinci cümlesini bize gösterir ve 111. Ölçüde ise eserin sonuna kadar süren bir cümle sonu uzaması ile karşılaşırız.

Eserin formu, A B A C A olarak dizayn edilmiş bir Rondo'dur. Fakat, B bölmesine köprüsüz gidilmesi ve tematik açıdan kontrast yaratmasına rağmen bir yandan da A bölmesinin enerjisi ve bestecinin tutkusuyla harmanlanmış, hala A'ya biraz da olsa bağlı bir kısım olarak da yorumlanabilme ihtimali söz konusudur. Böyle bir durumda bu eseri ikinci A bölmesine kadar kocaman bir A olarak ele alırsak, C bölmesine B dememiz gerekir; bu durumda ise form ABA olarak değişir. (Kısa durumda üç bölmeli şarkı, uzun durumda ise ilk tip Rondo formu) Bu eser genelinde dönüp dolaşıp A temasına geri dönüyormuş hissiyatı bol olduğu için, -Rondo'nun kelime kökeni "Round" yani "tur" kelimesinden gelir- yani temalar arasında tur atıp A'ya geri dönüş yapma fikrinin baskın olması sebebi ile ABACA senaryosu daha da baskın gelmiştir.

2.5. V. Romans(Andante)

Bu eser, formal olarak oldukça basit tasarlanıp içi detaylandırılmış bir yapıya sahiptir. Bu durum, analizin devamında oldukça yakından ele alınacaktır. A bölmesinin içerisinde dört cümle bulunur ve her bir ölçü çoğunlukla iki motife ayrılacak şekilde bölünür. Dört ölçüden oluşan cümlelerin her son ölçüsünde, ikiye bölünerek dinleyiciye kendisini alıştırıran motif yapılanmasının bu sefer üçe bölündüğünü görürüz. Bu durum

da alışılan bir dinleme deneyimini son anda değiştiren farklı bir nabız ile karşı karşıya gelmemizi sağlar.

Cümleler ilerledikçe, her zaman bir öncekine göre gözle görülür yeniliklerle karşılaşırız. Birinci paragrafta bahsedilen detaylandırma eylemi ile kastedilen şey de budur; aslında bir Varyasyon vari bir yapılanmanın içerisindeyizdir.

Eklenen yeniliklere derinlemesine bakmak yerine gözle görülür kısımlarına değinmek gerekirse; ikinci cümlede, önce ki cümlede oktav ile katlanan ara partilerde sekizlik nota nabızı görülür. Tomurcuklanan yeni bir figürle motif gelişmiş olur.

Üçüncü cümlede ise sonradan eklenen sekizlik nabzının ve ara partideki melodinin ara partinin ses sınırlarından taşıdığı görülür.

Dördüncü cümlede ise, bir önceki cümledeki taşan öğelerinin tekrar 2. cümledeki gibi eski yerine döndüğünü görürüz. Cümlenin ortasından itibaren, B bölmesine yönelmek için değişiklik yapılır. A bölmesine dair eklenmesi gereken diğer bir önemli detay ise, ilk cümleden itibaren her cümle sonu ölçüsünde motifin yönü sırasıyla aşağı, yukarı, aşağı ve tekrar yukarı olmak üzere sıralanır.

A bölmesinde akor tınısından ziyade bas, tenor, alto, soprano melodi takibi daha elzemdir. Bu partileri daha legato ve anlaşılır cümleleyebilmek adına bas soprano, alto soprano gibi partilerini ayırıp detaylı çalışılmalıdır.

5. Romanze

A
Andante

espressivo

figür

p *più espress.*

p dolce

rit.

dim.

Şekil 32-ölçüler:1-16

B bölümünde yine A bölümünde ki gibi art arda aynı cümlelerin çeşitlenmiş halleri sıralanır. A bölümünden farklı olarak burada dörtten ziyade altı kere tekrarlanma söz konusudur. Her bir tekrarlanmada doğan yeni figürler, farklı parametrelerle çeşitlenir; ilk cümlede -ve aynı zamanda ilk ölçüde- noktalı dörtlük ve sekizlikten

oluşan en alttaki figür, bir sonraki ölçüde en üst partiye geçer. Yani figürün tekrarlandığı yerde bile bir çeşitlenme söz konusudur.

Her cümleinin sonunda yine bir önceki bölmedeki gibi gözle görülür bir farklılık görülür; buradaki farklılık ise her cümle sonunda trill kullanılır ve tonalite dünyasından adeta bir anda modaliteye başvurulurarak Lidyen modunun kulakları çınlatılır.

İkinci cümlede sadece belirli nota değişiklikleri yapılır. Figürsel bir yenilikten bahsetmemiz gereken cümle üçüncü cümledir. Burada melodimiz üçleme figürü ile yinelenir.

Dördüncü cümlede ise üçleme figürüne eklenen staccato ve bağ gibi artikülasyon detaylarıyla başka bir çeşitlenme söz konusudur.

Beşinci cümlede, üçleme figürü yerini 16'lık nota figürlerine bırakır. Bütün bunlar olurken sol elde ısrarlı bir şekilde devam eden noktalı dörtlük ve sekizlikten oluşan figür kalıbı sürekli devam etmektedir.

Altıncı cümlede yeni figür artık çarpma notalarına evrilmiştir, fakat bu cümleinin sonu, - önceki tekrarlarında Lidyen moduna gidilme durumundan farklı olarak - bulunduğumuz Re Majör tonalitesinin Dominant 7'li derecesine gidilir; dördüncü ölçüde ki motif tekrarının cümle sonu uzaması ile 45. ölçüdeki köprüye varılır.

Bu cümle için parmak numarası önerisi sunulmuştur.



Şekil 33-ölçüler:33-36

48. ölçüde tekrar karşımıza çıkan A bölmesinde, cümle tekrarı ikinci kez olur ve ikinci cümlede göze çarpan en büyük yenilik, ilk A bölmesinde ara partide gelen melodik hattın üç ayrı oktavda katlanıyor olmasıdır. Motif yapısının üçe bölündüğü 56. ölçü normalde alıştığımız A cümle yapısının son ölçüsü olurdu. Fakat bu son A cümlesinin ilk iki ölçüsü başlı başına bir parçacık gibi duyulmaktadır ve 54. ölçüde duyulan bir tam kalış beraberinde oturulan Fa pedalı ile Koda hissinin başladığı görülmektedir. Öte yandan 52. ölçüden sona kadar süren yapılanma, büyük bir parça olarak da yorumlanabilecek bir yapıya sahiptir.

B kesiti itibariyle açıklanan her şey, büyük bir parça halinde sonraki sayfalarda verilecektir.

5. Romanze

A
Andante

espressivo

4

figür

rit...

8

p *più espress.*

11

p dolce

14

rit. -

dim.

Şekil 34-ölçüler: 1-16

B *Allegretto grazioso* (157) 17

17 *molto p e dolce sempre*

figür tekrarları

20

24 *p dolce* *üçlemeli figür*

27 *aynı figür (artikülasyon yenilikleri ile)*

30

33 *p leggiero*

16'lıklarla gelen yeni figür

J.B.66

Şekil 35-ölçüler:17-36

18 (158)

37

pp

dim.

Cümle sonrası uzama (Motif Kalıbı tekrarları ile)

41

figür tekrarları

Köprü

(♩ = d)

pp

tr

dim.

A Tempo I

48

p

espressivo

51

più espress.

KODA*

54

dim.

rit

p

J. B. 66

(Cümlelerin başından itibaren büyük bir cümle olarak da yorumlanabilir)

Şekil 36-ölçüler:37-54

Bu bölümün formunu özetleyecek olursak, varyasyon yapısına çok yakın şekilde kurgulanmış üç bölmeli bir şarkı biçimi demeliyiz; yani A B (köprü) A (coda)

2.6 VI Intermezzo (Andante, largo e mesto)

Bu opus içerisinde ki önceki eserlere nazaran tempo olarak çok ağır ilerleyen bir yapıya sahip olan bu eserde, Mi bemol Minör ile başlayan genel anlamda karanlık bir hava söz konusudur. Uzatılmış eksilmiş 7'li fonksiyonunun 32'lik altılamalarla sokulduğu 3. ölçüden itibaren, başka ölçülerde de bu geniş yer kapsayan fonksiyonları görmek mümkündür. Bu eşik yapısı sonradan tekrar ele alınacaktır.

Bölümün sonuna kadar sol elde gelen arpejler mutlaka efektif bir tınıda, “legato” çalınmalıdır. Brahms özellikle sol el için “pp” nüansı kimi zaman “una corda” terimini kullanmıştır. Bu arpejler için, bestecinin egzersiz kitabından 37b, 1 ve 8 numaralı egzersizlerini her tonda ve özellikle legato çalışmak sol elde ki hakimiyeti mutlak arttıracaktır. Sağ elde ki melodi ise daha derin bir tuşe ile çalınıp seslerin rezonansı sağlanmalıdır.



Şekil 37-ölçüler:1-4

Basit bir formal yapı söz konusudur. Aslında sürekli aynı tarzda kalıplarla devam eden bir yapıdır bu. A bölümü içerisinde on adet cümle bulunmaktadır ve bunlardan 3. ve 8. cümleler başlamadan eksik ölçü girer. Esas yenilikler eşlik partisinin Chopin'i de andıran, doğaçlama edasıyla serbestçe yazılmış eşlik partisindedir.

3. ölçüde, 10. ölçüde ve 13. ölçüde, tekrarlanan eşlik figürlerinin değişik halleri görülebilir.

17. ve 37. ölçüde başlayan cümlelerde, bahsedilen bu eşlik partisi bir kenara bırakılıp melodi katlaması yapılır. Cümlelerin geliş sırası -ikinci cümleden itibaren - sırasıyla 5. 8. 13. 17. 21. 25. 28. 33. ve 37. ölçülerde gelir. Bu analiz kapsamındaki diğer parçalarda her zaman cümlelerin geliş ölçüleri açıklanmamıştır fakat burada aynı tipteki cümle yapıları ardı ardına çok kez tekrarlandığı için cümlelerin herbiri için ayrı ayrı açıklama yapmaktansa daha genel bir bakış açısı ile uzaktan bakmak tercih edilmiştir.

6. Intermezzo

Andante, largo e mesto

p sotto voce

figür tekrarları

4

pp

ppp

* perdendo

una corda

Red.

5 4

7

p

pp sempre

10

figür değişimi

Red.

13

dolce

* Red.

ilk figürün sadeleşmesi

dim.

Red.

J.B.66

Şekil 38-ölçüler:1-16

20 (160)

17 *pp*

23 *pp sempre*

26 *p*

29 *sempre pp*

33 *cresc.* *dim.*

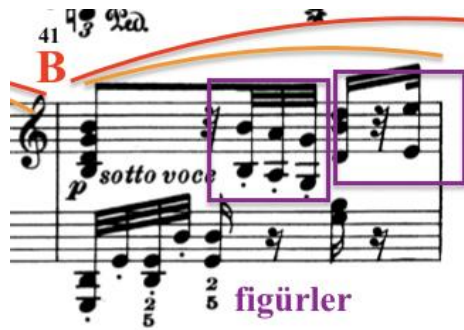
37 *pp* *p sotto voce* *figürler*

J. B. 66

Şekil 39-ölçüler:17-42

41. ölçüde giren B teması, eserin karanlık havasından kısa süreliğine uzaklaşmamızı sağlar. Bu kısa süreli uzaklaşma, 3. ve 4. cümlelerinin içerisinde her ne kadar uzama da olsa toplamda 4 cümle barındıran bir uzaklaşmadır.

Bölme başında, ilgili Majör ton olan Sol bemol Majör’e gidilir ve önceki kesite nazaran çok daha sık ton değişimleri tercih edilir. B bölümünün karakteristik özelliklerinden bir diğeri de, daha keskin ve kuru hareketler barındıran ve daha küçük ritmik değerler içermesidir.



Şekil 40-ölçüler41

Bu ritmik yapıyı, hiç şaşmayan bir tempo, staccato yazılan notaların keskinliği ve 16’lık tartım değerinde ki akorların süresi belirleyecektir. Bu bölme, notaların doğru ve temiz çıkması adına görece zor bir bölümdür. Oktavlardan akorlara ya da akordan akora geçişlerde muhakkak önden pozisyon hazırlığı yapıp daha sonra bası uygulanmalıdır. Uygulanan basıdan sonra dirsek ve kol rahatlığı her zaman kontrol edilmelidir. Bahsedilen çalışma sol el için de uygulanabilir.



Şekil 41-ölçüler:41-44

42 (161) 21

figür tekrarları

46 ten.

49 ten. 8... ten. cümle içi uzama cresc. sempre

52 ff. ten. più f.

56 ten. cümle içi uzama cresc.

59 ff. ff. Red.

J. B. 66

Şekil 42-ölçüler:42-62

63. ölçüde, A bölmesine tekrar dönüş yapılır. İlk bölmede sonradan değinileceğinden bahsedilen figür yapısı hakkında şunu söylemek gerekir; ilk bölmedeki gibi art arda eklenen figürler yerine kesit kesik gelen figürlerle karşılaşırız. Burada tekrar dört cümleyle karşılaşırız; ikinci cümlede bir eksik ölçü girişi görürüz.

Aynı cümleden itibaren eşlik yapısı artık 32'lik dörtlü nota kalıplarına dönüşür ve son cümleye kadar akıp gider. Son cümlede ise, temanın oktav katlamasıyla sunulmasının bu eser özelinde kullanıldığı kasvetli havaya bir kez daha başvurulur.

22 (162) **A**

63 *p* *pp* *figür*

66

69 *dolce*

72 *f* *fp*

75 *p dim.* *pp*

81 *pp* *cresc.* *sff* *lento* *p* *Rit.*

J. B. 66

Şekil 43-ölçüler:63-86

Bir önceki eserin tekrarlayan cümle yapısı sıralanışının bu eserde de görüldüğünü söylemek mümkündür. Belki de Brahms bu iki eseri arka arkaya bestelerken gerçekten bir önceki eserden etkilenmiştir.

Bu eserin formu, tekrarlanan cümle yapılarının sıralanışıyla oluşturulmuş bir A B A 'dır; yani Üç Bölmeli Şarkı Formudur.



SONUÇ

Döneminin en önemli bestecilerinden olarak kabul edilen J. Brahms'ın geleneklerinden şaşmayıp ataları J.S.Bach ve L. van Beethoven'ın izinden yürüdüğü aşikardır. Brahms, hem formal hem de armonik olarak geleneksel bir bestecidir. Çağdaşları gibi yeni arayışlarla geleceğe yön vermek yerine kendine özgü yeniliklere yer verir. Etkilendiği bu bestecilerin yazım stili ve yaşadığı dönemin armonik yapısı ile harmanlayıp çağdaşlarından farklı, gösterişten uzak kompozisyonlar üretmiştir. Bu tutumu Op.118 6 parçasında da görülmektedir.

Besteci bu çalışmasında büyük eser formları yerine küçük formlardaki altı parçayı bestelemiş, ve bu eserler, küçük formu eserler olmasına rağmen piyano literatürünün baş yapıtlarından olmuştur. Brahms olgunluk döneminde yazdığı bu kompozisyonda, ifadesel müziği benimsediğini net bir şekilde göremekteyiz. Bu araştırmanın sonucu olarak bestecinin gösterişten uzak, çağdaşlarının yazım tekniği yerine daha sade bir yazım ile salt müziği tercih etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Çağdaşları gibi yeni arayışlarla geleceğe yön vermek yerine kendine özgü yeniliklere yer verir. Yoğun polifonik yazısı ve sade anlatım dili ile J. Brahms, döneminin en büyük bestecilerinden olmuş ve eserleri günümüze kadar klasik piyano repertuvarında popülerliğini korumuştur.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Aktüze İ; **Müziği Okumak**, Pan Yayıncılık, 2013.

Matthews, Denis; **Brahms Piano Music**, Seattle University of Washington Press, 1978.

Schönberg, H. C; **Büyük Besteciler**, Doğan Kitap, 2013

The Hal Leonard Pocket Music Dictionary, Hal Leonard LLC, 1993.

Kitaplar

Ferguson, Donald N; **Piano music of six great composers**, Publisher New York : Prentice-Hall, 1947

Frisch Walter, Karnes Kevin; **Brahms and His World** Princeton University Press, 2009

Kaygısız, Mehmet; **Müzik Tarihi**, Kaynak Yayınları, 1990

May, Florance: **The Life Of Johannes Brahms**, General Books LLC, 1905)

Murdoch, William; **Brahms: with an analytical study of the complete pianoforte works**, Publisher New York : AMS Press, 1978.

Ostwald, Schumann: **The Inner Voices of a Musical Genius** Northeastern University Press 2010

Pamir, Leyla; **Müzikte Geniş Soluklar**, Ada Yayınları, 1989

Rosen, Charles; **Sonata Forms**, W. W. Norton & Company, 1988

Rosen, Charles; **The Romantic Generation**. Harvard University Press, 1998.

Sandberger, Wolfgang; **Brahms-Handbuch**, Metzler, Weimar 2009

Schuman, Otto; **Handbuch der Klaviermusik**, Heinrichshofen's Verlag, 1979

Woodstra, Chris, Brennan Gerald, Schrott, Allen; **All Music Guide to Classical Music: The Definitive Guide to Classical Music**. Backbeat Books, 2005

Makaleler

COŞKUNER, Özgün: **Johannes Brahms Op.4 Scherzos'nun Teknik Açısından İncelenmesi ve Önerileri**, Sanat Eğitimi Dergisi, 2021.

Nota Edisyonları

J. Brahms Op.118 **6 Parça** C.F. Peters Leipzig 1910

J.Brahms Op.118 **6 Parça** Breitkopf&Hartel Leipzig 1926.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:

Dicle Talayhan

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lise: 2006-2010 Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
Piyano Anasanat Dalı

Üniversite: 2010-2014 Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
Piyano Anasanat Dalı

İş Tecrübesi:

2016 Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı saat ücretli öğretim görevlisi