

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**JOHANNES BRAHMS'IN
VİYOLONSEL – PİYANO SONATLARININ
MÜZİKAL ANALİZİ**

**Tezi Hazırlayan
Mehmet ARSLANBOĞA**

**Tezi Yöneten
Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT**

**Müzik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi**

**Ağustos 2010
KAYSERİ**

Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT danışmanlığında **Mehmet ARSLANBOĞA** tarafından hazırlanan “**Johannes Brahms’in Viyolonsel –Piyano Sonatlarının Müzikal Analizi**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

19 /08 /2010

JÜRİ:

Danışman :Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT

D. Bulut

Üye :Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

N. Oya Levendoğlu Öner

Üye :Doç. Dr. Ganire HÜSEYİNOVA

G. Hüseyinova

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

.....

Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Çalışmalarım boyunca değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren, çalışma ve araştırmanın yürütülmesinde manevi katkı ve yardımlarını esirgemeyen, büyük hoşgörüsü ve sabırlı yaklaşımlarından dolayı tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT'a, tez konusunu belirleme aşamasında değerli fikirlerini benimle paylaşan ve beni yönlendiren Öğr. Gör. Zülfikar ÖZFINDIK'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca her konuda bana destek olan, bir birey olarak ve viyolonselci olarak yetişmemde hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim, desteğini her zaman yanında hissettiğim değerli hocam Öğr. Gör. Ayna İSABABAYEVA APAYDIN'a, araştırmanın form ve armoni analizleri sırasında engin müzik bilgisini ve deneyimlerini benimle paylaşan sevgili hocam Doç. Afak CAFEROVA'ya ve beni yetiştirip bugünlere gelmemde en önemli rolü üstlenen sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca, Kayseri'de ikamet ettiğim sürede bana kapılarını açan ve desteklerini esirgemeyen anneannem Halise ÇUKURLUOĞLU ve dedem İsmail ÇUKURLUOĞLU'na bu çalışmayı ithaf ederek şükranlarımı sunuyorum.

JOHANNES BRAHMS'IN VİYOLONSEL – PİYANO SONATLARININ MÜZİKAL ANALİZİ

Mehmet Arslanboğa

ÖZET

Bu araştırma, 19. yüzyılın Alman bestecilerinden olan ve romantik dönemin önemli bestecilerinden sayılan Johannes Brahms'ın viyolonsel - piyano için bestelemiş olduğu op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör sonatlarının müzikal analizlerini yaparak eserlerin form ve armoni yapılarını belirlemek ve bu doğrultuda söz konusu eserleri çalışacak ve yorumlayacak kişilere ışık tutmak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmada literatür taraması yapılarak bestecinin hayatı, yaşadığı dönem ve analiz edilen sonatların tarihçeleri hakkında bilgilere ulaşılmış, müzikal analiz yapılarak ise op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatlarının form ve armoni yapıları belirlenmiştir.

Bu belirlemeler doğrultusunda Johannes Brahms'ın romantik dönemde yer almasına karşın form açısından hem klasik kalıpları hem de polifonik formları iç içe kullandığı, yansıttığı motifler ve melodilerle yaşadığı döneme özgün kromatizm duygusunu ve lirik anlatımı hissettirdiği, savunduğu mutlak müzik anlayışını eserlerine de yansıttığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Johannes Brahms, viyolonsel, piyano, sonat, analiz

**MUSICAL ANALYSES OF VIOLONCELLO – PIANO SONATAS OF
JOHANNES BRAHMS**

Mehmet Arslanboğa

ABSTRACT

This research has been conducted for the purpose of determining the form and harmony structures of the works by performing the musical analyses of op. 38 and op. 99 sonatas composed by Johannes Brahms who is one of German composers of 19th century and deemed as one of the most significant composers of Romantic Era for violoncello and piano and accordingly setting light to the persons who will study and perform such works.

Information about the life of the composer, era he has lived and histories of the analyses sonatas has been accessed by means of literature scanning and the forms and harmony structures of op. 38 and op. 39 violoncello – piano sonatas by conducting musical analysis.

Through these determinations it has been concluded that Johannes Brahms has used both classical structures and polyphonic forms together although he has lived in romantic era, evoked chromatism sense and lyric expression peculiar to his era with the motifs and melodies he has reflected and reflected the absolute music comprehension defended by him also to his works.

Key Words: Johannes Brahms, violoncello, piano, sonata, analysis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VII
TANIMLAR.....	XIV

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	12
1.1.1 Alt Problemler	12
1.2. Amaç	13
1.3. Önem.....	13
1.4. Sınırlılıklar	14
1.5. Sayıtlar	14

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	15
2.1. Yüksek Lisans Tezleri	15
2.2. Sanatta Yeterlik Tezleri	17

BÖLÜM III

YÖNTEM.....	18
3.1. Araştırma Modeli	18
3.2. Evren ve Örneklem	18
3.3. Verilerin Toplanması	18
3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	18

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM	19
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	19
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	41
4.3 Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	52

VI

4.4 Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	71
4.5 Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	86
4.6 Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	94
4.7 Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	106

BÖLÜM V

SONUÇ ve ÖNERİLER.....	117
5.1. Sonuçlar	117
5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	117
5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	117
5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	118
5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	118
5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	118
5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	118
5.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	119
5.2. Öneriler	119
KAYNAKÇA	120
EKLER.....	124
ÖZGEÇMİŞ.....	184

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan İlk 8 Ölçü (a cümlesi).....	20
Şekil 4.2. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan 9. – 20. Ölçüler (b cümlesi).....	21
Şekil 4.3. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde yer alan 21. – 33. Ölçüler (a' cümlesi).....	22
Şekil 4.4. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 34. - 57. Ölçüler (Bağlayıcı Tema).....	24
Şekil 4.5. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 57. – 65. Ölçüler (Yardımcı Temanın 1. Cümlesi).....	25
Şekil 4.6. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 66. - 77. Ölçüler (Yardımcı Tema'nın 2. Cümlesi).....	26
Şekil 4.7. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 79. - 91. Ölçüler (Tamamlayıcı Tema)	27
Şekil 4.8. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 92. – 96. Ölçüler (Gelişme Bölümünün İlk 5 Ölçüsü).....	28
Şekil 4.9. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 93. - 114. Ölçüler (Si bemol – Re bemol majör tonlarında seslenen cümleler)	29
Şekil 4.10. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 116. - 127. Ölçüler (Fa Majör – minör'de seslenen cümleler).....	30
Şekil 4.11. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 128. – 139. Ölçüler.....	31
Şekil 4.12. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 139. – 147. Ölçüler.....	32
Şekil 4.13. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 147. - 163. Ölçüler	33
Şekil 4.14. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 164. – 205. Ölçüler (Tekrar edilen $ a+a1 + a2+a3 $ cümleleri).....	34

VIII

Şekil 4.15. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 205. – 220. Ölçüler (Sergi Tekrarında yer alan Bağlayıcı Tema).....	36
Şekil 4.16a. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 66. – 70. Ölçüler.....	37
Şekil 4.16b. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 220. – 240. Ölçüler (Yardımcı Tema).....	38
Şekil 4.17. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 242. - 283. Ölçüler (Coda)	40
Şekil 4.18. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 1. - 17. Ölçüler (a cümlesi).....	42
Şekil 4.19. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. bölümünde Yer Alan 16. - 29. Ölçüler (a1 cümlesi).....	43
Şekil 4.20. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 30. – 38. Ölçüler (b cümlesi).....	43
Şekil 4.21. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 39. – 44. Ölçüler.....	44
Şekil 4.22. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 39. – 61. Ölçüler.....	45
Şekil 4.23. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 61. – 78. Ölçüler.....	46
Şekil 4.24. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a cümlesi	47
Şekil 4.25. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a1 cümlesi.....	48
Şekil 4.26. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a2 cümlesi.....	49
Şekil 4.27. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun Genişleme Cümlesi (2. dolap sonrası)	50

IX

Şekil 4.28. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan hemiolaları 5. – 6. (a) ve 16. – 17. (b) Ölçüler.....	51
Şekil 4.29. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 23. – 24. (a) ve 27. - 28. (b) Ölçülerdeki Hemiolalar.....	51
Şekil 4.30. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Bach'ın Füg Teması (a) ve 3. Bölümün İlk 4 ölçüsü (b).....	54
Şekil 4.31. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümündeki ilk 4 ölçü	54
Şekil 4.32. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 5. – 8. Ölçüler.....	55
Şekil 4.33. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 9. – 12. Ölçüler.....	55
Şekil 4.34. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 13. – 20. Ölçüler.....	56
Şekil 4.35. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 20. – 25. Ölçüler.....	56
Şekil 4.36. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 25. – 30. Ölçüler.....	57
Şekil 4.37. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 31. – 43. Ölçüler.....	58
Şekil 4.38. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 43. – 53. Ölçüler.....	59
Şekil 4.39. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 53. – 75. Ölçüler.....	60
Şekil 4.40. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 76. – 90. Ölçüler.....	61
Şekil 4.41. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 91. – 111. Ölçüler.....	63
Şekil 4.42. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 111. – 132. Ölçüler.....	65

Şekil 4.43. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 132. – 147. Ölçüler.....	66
Şekil 4.44. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 147. – 157. Ölçüler.....	67
Şekil 4.45. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 158. – 175. Ölçüler.....	68
Şekil 4.46. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Piu Presto (Coda) Bölümü.....	70
Şekil 4.47. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 1. – 8. Ölçüler.....	72
Şekil 4.48. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 9. – 17. Ölçüler.....	73
Şekil 4.49. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 17. – 34. Ölçüler.....	74
Şekil 4.50. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 34. – 51. Ölçüler.....	75
Şekil 4.51. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 51. – 65. Ölçüler.....	76
Şekil 4.52. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 66. – 74. Ölçüler.....	77
Şekil 4.53. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 75. – 92. Ölçüler.....	78
Şekil 4.54. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 92. – 118. Ölçüler.....	79
Şekil 4.55. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 118. – 128. Ölçüler.....	80
Şekil 4.56. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 128. – 144. Ölçüler.....	81

Şekil 4.57. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 145. – 162. Ölçüler.....	82
Şekil 4.58. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 162. – 178. Ölçüler.....	83
Şekil 4.59. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan Coda	85
Şekil 4.60. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 1. – 4. Ölçüler.....	87
Şekil 4.61. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 5. – 12. Ölçüler.....	87
Şekil 4.62. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 12. – 20. Ölçüler.....	88
Şekil 4.63. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 20. – 28. Ölçüler.....	89
Şekil 4.64. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 28. – 34. Ölçüler.....	90
Şekil 4.65. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 34. – 39. Ölçüler.....	90
Şekil 4.66. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 39. – 43. Ölçüler.....	91
Şekil 4.67. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 44. – 53. Ölçüler.....	92
Şekil 4.68 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 54 – 62. Ölçüler.....	93
Şekil 4.69. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 9 Ölçülük Coda	94
Şekil 4.70. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan ilk 10 Ölçü.....	96

Şekil 4.71. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 11. – 20. Ölçüler.....	97
Şekil 4.72. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 21. – 32. Ölçüler.....	98
Şekil 4.73. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 33. – 66. Ölçüler.....	99
Şekil 4.74a. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 37. – 46. Ölçüler.....	100
Şekil 4.74b. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 71. – 80. Ölçüler.....	100
Şekil 4.75. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 95. – 105. Ölçüler.....	101
Şekil 4.76. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 105. – 116. Ölçüler.....	102
Şekil 4.77. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 117. – 125. Ölçüler.....	102
Şekil 4.78. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a Cümlesi.....	103
Şekil 4.79 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 2. Cümlesi	104
Şekil 4.80. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 157. – 179. Ölçüleri.....	105
Şekil 4.81. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 180. – 192. Ölçüler.....	106
Şekil 4.82. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümündeki İlk 16 ölçü	108
Şekil 4.83. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan 16. – 43. Ölçüler.....	109
Şekil 4.84. Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının 4. Bölümünde Yer Alan 44. – 55. Ölçüler.....	110

XIII

Şekil 4.85. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C Bölmesinin İlk 8 Ölçüsü	111
Şekil 4.86. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C bölümündeki 2. Cümle	112
Şekil 4.87. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Sol bemolde seslenen Ana Rondo Teması.....	113
Şekil 4.88. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan B teması	114
Şekil 4.89. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Ana Rondo teması ve Coda	116

TANIMLAR

Faktür: Latince “faktura” kelimesinden türeyen ve işlemek anlamına gelen faktür, müzik materyallerini (melodi, akorlar, figürasyon, eşlik vb.) anlatma ya da açıklama yöntemi olarak bilinmektedir (Buluchevsky 1990, 25).

Hemiola: Ritmik bir çeşit araç olarak kullanılan hemiola genellikle 3 vuruşluk 2 ölçünün, 2 vuruşluk 3 ölçü gibi ya da tam tersi 2 vuruşluk 3 ölçünün, 3 vuruşluk 2 ölçü gibi algılandığı yerlerde durmaktadır (www.hemiola.org).

Müzikal Analiz: Araştırmada müzikal analiz eserlerin form ve armoni açısından analizlerine verilen genel analiz anlamında kullanılmıştır.

Register: Ses alanı, ses genişliği (www.cukurovasenfoni.org).

BÖLÜM I

GİRİŞ

Müzik sanatı, başlangıcından günümüze kadar insanoğlunun farklı ihtiyaçları doğrultusunda kendini ifade etme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun kendi sesini keşfetmesinden sonra ilerleyen zaman içinde ortaya çıkan ihtiyaçları doğrultusunda, sesini gürleştirmek için çeşitli hayvan kemiklerini kullandığı bilinmektedir. Daha sonra yerleşik hayatın ortaya çıkmasıyla müziğin insanoğlunun hayatında daha belirgin bir şekilde yer almaya başladığı bilinmektedir. Doğa olayları, dini törenler, savaşlar vb. pek çok olayda müziğin yeri ve önemi artmış, bununla birlikte bugün bilinen ilk müzik aletleri de ortaya çıkmıştır.

Batı müziğinin yazılı tarihine Antik Yunan ve Roma dönemi kaynaklarında ulaşılabilinmiştir. Daha önceki dönemler hakkında günümüze kalmış yazılı kaynaklar yok denecek kadar az olduğundan, Batı müzik tarihinin başlangıcını Antik Yunan ve Roma dönemlerinde aramak doğru olur. Avrupa kültürünün toplumsal ve düşüncel temellerinde olduğu gibi müzik alanında da Antik Yunan kültürünün bağlantıları bulunmuştur (Boran 2007, 11).

Antik Yunan'da müzik, dans, şiir, dinsel törenler birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak bilinir. İ.Ö. 7. yüzyıla dek uzanan bu uygarlıkta doğaçlama danslar ve spor oyunları ile seçkinlerin düzenlediği şenlikler önem kazanmıştır. Şenliklerde tanrıların ve yarı tanrıların yaşamındaki olaylar, pandomim dansları, çalgı eşliği ve şarkılarla dile getirilmiştir (İlyasoğlu 2003, 5).

Antik Yunan uygarlığının müzik kültürü Roma İmparatorluğu tarafından benimsenmiş ve sürdürülmüştür. Roma İmparatorluğunun güç ve görkeminin doruklarını yaşadığı 2. yüzyılda, kültürlü Romalılar Yunanca ve Latince eğitimleri kadar müzik eğitimi de almışlardır. Ancak imparatorluğun zayıflamasıyla birlikte Antik Yunan ve Roma'nın

müzik kültürü Ortaçağ Avrupa'sına devrolmuştur. Ortaçağın egemen olduğu yaklaşık 15 yüzyıllık dönem içinde kilisenin baskıcı yapısı ve sürdüğü egemenlik sonucu müziğin devam etmekte olan gelişimi sekteye uğramıştır. Bu dönem boyunca müzik sadece kiliselerde, tek sesli ve vokal olarak icra edilmiştir. Çalgılar kilise içinde yasaklanarak sadece danslara eşlik amacıyla kullanılmıştır (Boran 2007, 13).

XIV. yüzyıla gelindiğinde müzik aletlerinin vokal müziğe eşlik etmesiyle yeni bir yapıya bürünen müzikte, iki çeşit eğilim olmuştur: birincisi, çalgıların özgün yapıları üzerinde yoğunlaşan ve vokal biçimlerden bağımsız çalgısal müziklerin bestelenmesi, diğeri de vokal biçimleri model alan yapıtların bestelenmesi ya da var olan vokal müziklerin çalgılara uyarlanmasıdır.

Ortaçağın ardından gelen rönesansla birlikte pek çok alanda yaşanan yenilik ve gelişmenin müzik üzerinde de etkisi oldukça yüksek olmuştur. Kilisenin yaklaşık 1000 yıllık bağnazlığından kurtulan müzik, antikçağdan sonra kesintiye uğradığı gelişimine bu dönemde devam etmeye başlamıştır. Özellikle çalgı müziğine artan ilgiyle birlikte var olanların gelişmesi ve yeni müzik aletlerinin ortaya çıkması da aşıkardır. Bestecilerin yeniliklere açık olması ve enstrümanların gelişimlerini yakından takip etmeleri, yeni müzik formlarının doğmasına ve farklı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Eşlik için kullanılan enstrümanlar, zamanla solo enstrümana dönüşmüştür. Bunda lüthiyelerin önemi büyüktür. Çünkü insanların müzikten beklentilerini ve bestecilerin buna karşılık yazdıkları eserleri seslendirebilecekleri enstrümanlara ihtiyaç duymuşlardır (Boran 2007, 65)

Müzik aletleri gerek bestecinin müziğini yaratma aşamasından sonra gerekse herhangi bir eseri yorumlayan bir müzisyenin, dinleyiciyle arasındaki iletişimi sağlayan en büyük köprü olmuştur. Bu müzik aletlerinde biri olan viyolonselin bugün orkestraların alt yapılarını oluşturduğu, aynı zamanda oda müziği ve solo eserler için de sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir.

Viyolonselin tarihsel gelişimini incelemek için öncelikle yaylı çalgıların tarihçesine bakmak gerekir. Günümüzde kullanılan yaylı çalgıların (keman, viyola, viyolonsel, kontrbas), 15. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan yaylı çalgılar ailesi olarak bilinen viol'lerden doğduğu kabul edilmektedir (Değirmencioğlu 2006, 2). Viol, ortaçağda

kullanılan yaylı sazlar grubunun adıdır. XV. ve XVII. Yüzyıllar arasında yaygın olan viol'ler önce gezgin müzisyenler tarafından, sonra saraylarda klasik müzikte kullanılmıştır. Viol'lerin evrimiyle bugünkü yaylı çalgılar ortaya çıkmıştır. XVIII. Yüzyıl ortalarına kadar solo enstrüman olarak kullanılmıştır (Feridunoğlu 2004, 143).

Viollerin ilk örnekleri, Hindistan ve Uzakdoğu ülkelerinde görülen üç telli Rerbec'tir. Arabistan'dan İspanya'ya geldiği belirtilen bu çalgılar Rebap, Rebec, Medival, Rönesans Kemanı ve Viol'dür. Çalgıların Avrupa'da farklı bir evrim geçirdikleri (İsa'dan sonra 900) dönem ikonlarında görülmektedir. İkonlarda ayrıca yan yana kullanılan iki farklı çalgı grubu vardır. Bunlardan ilki "Perdeli-Perdesiz Viol" şeklinde adlandırılan kucakta çalınan solo çalgılar (ayrıca bu çalgılar keman ve viyolanın ataları olarak düşünülür), ikincisi perdeli Violler, üç ve yedi telli hibrit çalgılar olarak görülmektedir. Viol'lerin çoğunlukla tek parça ağaçtan oyularak yapıldığı bilinir. Bu çalgılarda basit eşik ve ses sistemleriyle, pratik çalma tekniklerinin olduğu görülmüştür. İlk viyolonsele benzer üç telli çalgı, 1535 yılında Gaudenzio Ferreri tarafından yapılmış ve İtalya'daki Saronno Cathedral'nin fresklerinde ayırt edilebilir olarak görülmektedir. İlk viyolonseller farklı boyut, ölçü ve registerleriyle de değişiklikler göstermiştir. Viyolonsel standart ölçülerine 1707 yılında Antonio Stradivari ile kavuşmuştur. Çalıcılık açısından ilk viyolonseller kontrpuan esliklerde bas ses vermek için kullanılmıştır ve üç tellidir (Fa – Do – Sol). Daha sonra salyangozda 4. tel yeri belirlenmiştir. Sib– Fa – Do – Sol kullanılan ilk modern akort sistemidir. Sib teli pes sesleri vermek için kullanılmış fakat daha sonra, çalgı keman akort sistemini benimsemiştir. Çalgının akort sistemi 17.yüzyılda Do – Sol – Re – La viyola akort sistemiyle son şeklini almış fakat İngiliz çalıcılar uzun süre Sib akort sistemini kullanmaya devam etmiştir. (Sertöz 2003, 12 - 13).

Viyolonselin yapılma amacı ve büyüklüğü, "bas keman" veya "bass Geig-da braccio" olarak Proetorius tarafından tanımlanan aletten esinlenilerek 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Keman grubunun diğer üyeleri gibi tonunu "viole debraccio" dan, f-deliklerini de sırt sırta eski C – deliklerinin birleşiminden almıştır. Bunun, yeni vurgular açısından, elastikiyet açısından ve daha uyumlu bir görünüş sergilemekle ilgili olduğu düşünülmektedir; hatta bu, yapılan enstrümanın kişiliğini gösteren en önemli sembolü olmuştur (Çelikten 2000, 5).

Bestecilerin müzik aletlerinin gelişimlerini yakından takip etmeleri ve yeniliklere açık olmaları, yeni müzik formlarının doğmasına ve farklı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Viyolonsel gibi önceleri eşlik için kullanılan müzik aletleri, zamanla solo müzik aletine dönüşmüştür. Bu müzik aletleri için yazılmış pek çok müzik formu bulunmakla birlikte bu formlardan biri olan sonat formunun müzik tarihi içinde oldukça önemli bir yeri vardır.

Sonat bir veya iki enstrümanın birlikte çaldığı ciddi müzik türüdür. İtalyanca suonare sözcüğünden gelir. Anlamı ses vermek bir enstrümandan ses çıkarmaktır. Karşıtı ise yine İtalyanca cantare, şarkı söylemektir. Sonat başlangıçta iki şekilde görülür:

1- Sonata da chiesa: kilise sonatı

2- Sonata da camera: oda sonatı

1- Kilise Sonatı: Ağırbaşlı ve füg tipi kısımlarından dolayı kilise çevrelerinin kendilerine mal ettikleri bu tür, ağır (ciddi imitasyonlu) – hızlı (füglü)- ağır (şarkılı homofon) – hızlı (füglü) olmak üzere 4 bölümden oluşurdu. Oda sonatından farklı olan bu tür barok bestecilerinin tercihi olmuş, A. Corelli bunun örneklerini vermiştir. 18. yüzyılda gelişerek klasik sonat formunu oluşturmuştur.

2- Oda Sonatı: Bir veya daha çok solo yaylı saz ile sürekli bas için yazılan bu tür değişik karakterdeki dansların toplamıdır. Başlangıçta bir giriş bölümü farkıyla Barok süiti yapısındadır. Salonlarda çalınan oda sonatı daha sonra kilise sonatıyla birleşmiştir.

Sonat biçimini ilk kullanan besteci Domenico Scarlatti olmuştur. Esercisi (egzersizler) adını verdiği tek bölümlü kısa sonatlarında bir tema kullanılmıştır. Johann Sebastian Bach'ın oğlu Philip Emmanuel Bach yine tek bölümlü fakat iki temalı sonatlarıyla birinci bölümün kesin şeklini vermiştir. Daha sonra Haydn, Mozart, Beethoven ve Romantik devir bestecilerinin ustalıklarını sergiledikleri bir tür olmuştur. Birkaç bölümden oluşan sonat, bölüm içindeki temalar ve bölümler arasında karşıtlık ilkesi gözetilmesine rağmen bunları birleştirici yapıdadır. Dolayısıyla allegretto, adagio ve presto gibi tempo ve içerik bakımından farklı bölümlerden oluşan bir bütündür. 18. yüzyılda olgun dönemine erişen sonat senfoni, konçerto ve oda müziği türlerini de

yönlendirip şekillendirmiştir. Sonatın önem kazanmasının başlıca nedeni ise birinci bölüm yapısının kurulması ve gelişmesidir. Sonatın birinci bölüm yapısı “sonat allegrosu” adını alır (Feridunoğlu 2004, 97 – 98). Klasik dönem, sonat allegrosu’nun en iyi örneklerinin verildiği ve kesin hatlarının oturduğu bir dönem olmuştur.

Müzik tarihinde genel olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından, Bach’ın ölüm tarihi olan 1750’den başlayarak, Beethoven’in ölüm tarihi 1827’ye kadar geçen dönem Klasik dönem olarak adlandırılır. Klasik dönem operada Gluck’un devrimi, Haydn, Mozart ve Beethoven’in müziğe sundukları yeni soluk ile tanınır. Bu dönemin müziği, bir önceki Barok dönemin müziği ile tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlıkları, düzenli yinelemeler, göreceli olarak kısa, açıkça artiküle edilen cümleler, bir dereceye kadar daha az polifonik yapı ile yukarıdakilerin simetrik modelleri olarak tanımlayabiliriz. Bu dönemin müziği, bir sonraki öznel, tutkulu, coşkulu ve dizginlenemez duygularının ifade edildiği Romantik döneme zıt olarak, daha kolay anlaşılır, yalın, kuralcı, dinlendirici ve basittir (İşgörür 1999, 17).

Müzikal düşüncenin dönüm noktalarından biri olan ve her şeyin merkezine müziği konumlandıran, modern müziğin tarzından ve karakterinden oldukça etkilenen güçlü romantizm akımı, 19. yüzyılın başlarından başlayarak etkili olmuştur. Hiçbir bestecinin, bireyin kendisini özgürce ifade etmesine olanak tanıyan, onları, romantik ve olgun romantik eğitim kurumlarının izlediği yöntemlerin kullanımından az ya da çok uzak tutan bu akımdan kendini tamamen soyutlayamadığı söylenebilir.

Müziğin modern çağında klasik fikirlere sahip olan bu koruyucuların en büyüğü, Johannes Brahms, tüm müzik tarihinin devlerinden biridir. Brahms, 7 Mayıs 1833’de Hamburg’da (Kuzey Almanya – Avrupa’nın, Bach, Handel, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner’in doğduğu bölümü) doğmuştur. Müzik hayatına önce babası sonra da Edward Marxsen yön vermiştir. Schumann, basılması için yazdığı son makalede (Ekim, 1853), müzik dünyasını, Brahms’ın geleceğe yönelik dikkat çekici öngörülerine dikkat etmeye çağırmıştır. Brahms, anavatanına döndükten sonra Detmold’da birkaç yıl boyunca müzik yönetmenliği yapmış, büyük çabalar harcayarak çeşitli çalışma ve bestelere imza atmış, Robert ve Clara Schumann, Joachim ve diğer önemli sanatçılarla ilham verici arkadaşlıklar oluşturmuştur. 1862’de ikinci evinin bulunduğu Viyana’ya gitmiş, Hamburg, Zürih, Baden ve diğer şehirlerdeki geçirdiği kısa sürelerden sonra her

zaman yine aynı yere geri dönmüştür. 1871'den 1874'e kadar Viyana'da Gesellschafts-Konzerte'yi kurmuş ve Heidelberg'e gitmiştir; 1876'da ise Viyana'ya tekrar geri dönmüştür. 1877'de Cambridge Üniversitesi (İngiltere) ve 1881'de Brealau tarafından kendisine doktor *honoris causa* derecesi verilmiştir. 3 Nisan 1887'de Viyana'da hayata gözlerini yummuştur (Feridunoğlu 2005, 133).

Brahms'ı ses sanatının en önemli ustalarından biri haline getiren nitelikler; derinliği, coşkusu, kendine özgü mantıklı ve uygun ifadelerle şekillendirdiği kavram gerçekliğidir. Yeni ve alışılmadık değişiklikler içeren armonisi zengindir, melodisi ve kontrpuan kompleksi klasiktir ama aynı zamanda orijinaldir ve bu nedenle tematik tasarım anlayışı da zorlayıcıdır ama güzelliği ve yapısının kusursuzluğu açısından her gün daha da büyüleyici bir hal almaktadır (Geiringer 1961, 207).

Brahms'ın dehasının ünü, yarattığı eserlerin benzersiz (romantik özgürlük çağında ve ilginç sonuçlarıyla birlikte ortaya çıkan belirsiz maceralarla dolu) yüceliği, sık sık karşılaşılan tarzlardan oldukça uzaktadır; genelde insanlarda var olan ortak vizyondan çok farklı bir vizyona sahiptir, çalışma anlayışı ve zevki, benzersiz üslubu, sadece dikkatli bir şekilde incelendiğinde anlaşılabilir. Brahms, tutum olarak klasiktir ama anlatımı modern bir iz taşır. Birkaç küçük hamle ile oluşturduğu duygusal taslağı şekillendirir ve herhangi bir tereddüt veya karışıklık olmadan bu taslağı nihayete taşır. Beethoven'ı diğerlerinden ayıran o özen ve yoğunlaşma, Brahms'a da atfedilebilir. Hem yaratıcılığı hem de ürettikleri ile ilgili uygulamaları, onu, sanatçı doğasında yer alan kusursuz çalışma olgusuna en yakın insanlar olan Bach ve Beethoven ile aynı kategoriye koyar. Tekniği ustacadır, ama hiçbir zaman bir sona yaklaşıldığını belirten bir duygu içermemektedir. Görkemli üslubu, güçlü sanatçı prensipleri, yeni romantik okulun tüm kuralları ve ölçsüz tutkusu ile çatışmaktadır. (Goetschiys 1923, 299 – 302).

Viyolonsel, Brahms'ın gençlik yıllarından beri ilgisini çekmiştir. Viyolonsel - piyano sonatlarını yazmadan önce piyano ve viyolonsel için bir düet yazan ve Hamburg'ta seslendiren Brahms'ın, yazdığı bu düeti geçirdiği bir depresyondan dolayı yok ettiği söylenir (Prieto 2006, 238) . 1862 yılına gelindiğinde Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı, Brahms'ın değerlerinin korunması gerektiğini düşündüğü solo enstrümanlar ve piyano için yazdığı 7 sonattan ilkidir. Brahms, viyolonsel ve piyano

için 2, keman ve piyano için 3, klarnet ve piyano için 2 sonat yazmıştır. *Gesellschaft der Musikfreunde* tarafından Viyana’da yayımlanan “Tüm Eserleri” baskısının onuncu cildinde, piyano ve keman için bir scherzo da yer almıştır. Bu Scherzo 1853’te Schumann, Brahms ve Dietrich tarafından Joachim için ortaklaşa yazılan bir sonatın bir bölümüdür. Bu scherzo onun gençlik tarzında yazdığı eserler gibidir ve sadece ölümünden sonra 1906 yılında Deutsche Brahms – gesellschaft tarafından basılmıştır. Böylece, 1866’da tamamlanan ve Vienna Akadenuue’de Şan Profesörü olan Joseph Gansbacher’e ithaf edilen op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı, Brahms’ın iki enstrüman için yazılan eserlerde ortaya çıkan özel problemlerin çözümüyle ilgili basılan ilk kompozisyonudur (Mason 1970, 67). Prieto’ya göre (2006, 238) bu sonat, Beethoven’ın ölümünden sonra yazılmış en önemli sonatlardan biridir.

Fa majör viyolonsel – piyano sonatı, op. 100 la minör keman sonatı ve op. 101 do minör piyano trio'su ile birlikte 1886 – 1887 sezonunda ortaya çıkmıştır. Viyolonsel - piyano sonatı bir bütün olarak bir eleştirmen tarafından “eşsiz” bir başkası tarafından “zengin düşünceler, gizli güzellikler içerirken, kendini her dinleyiciye açmıyor, elbette ilk dinleyişte değil” şeklinde yorumlanmıştır. Eduard Hanslick op.99'u op.100 ile karşılaştırmış ve keman sonatını ikisinin içinde “hafif ve daha popüler olan” şeklinde değerlendirmiş, viyolonsel – piyano sonatını ise “tedirgin ve müzikal olarak daha karmaşık bir doğası var” şeklinde betimlemiştir. Brahms, bu sonatı aklında Joseph Joachim'in yaylı dördlüsünün çellisti Robert Hausmann'ı bulundurarak yazmıştır. Hausmann'ın enstrümana olan hâkimiyetini bildiğinden, besteci çellistten büyük beklentilere girer ve viyolonselin geniş register aralığının büyük bölümünü kullanır. Özellikle ilk bölümde op. 38'de yaptığından çok daha fazlasına yer verir (Brodbeck 1994, 154 – 157).

Johannes Brahms’ın eserleri:

Op. 1 Piano Sonata No. 1 in C major (1853)

Op. 2 Piano Sonata No. 2 in F-sharp minor (1853)

Op. 3 Six Songs (1853)

Op. 4 Scherzo in E-flat minor, for piano (1851)

Op. 5 Piano Sonata No. 3 in F minor (1853)

- Op. 6 Six Songs
- Op. 7 Six Songs
- Op. 8 Piano Trio No. 1 in B major/minor (two versions, 1854 and 1891-edited)
- Op. 9 Variations on a Theme by Robert Schumann in F-sharp minor, for piano (1854)
- Op. 10 Four Ballades, for piano (1854)
- Op. 11 Serenade No. 1 in D major, for orchestra (1857)
- Op. 12 *Ave Maria*, for mixed chorus (1858)
- Op. 13 *Begräbnisgesang* – Funeral Song
- Op. 14 Eight Songs and Romances
- Op. 15 Piano Concerto No. 1 in D minor (1859)
- Op. 16 Serenade No. 2 in A major, for orchestra (1859)
- Op. 17 Vier Gesänge – Four Songs – for women's chorus, two horns and harp (1860)
- Op. 18 String Sextet No. 1 in B-flat major (1860)
- Op. 19 Five Poems
- Op. 20 Three Duets for soprano and alto with piano accompaniment
- Op. 21 Two Sets of Variations, for piano
- Op. 22 *Marienlieder* – Songs For Mary – , for mixed chorus (1860)
- Op. 23 Variations on a Theme by Robert Schumann, for piano four-hands (1861)
- Op. 24 Variations and Fugue on a Theme by Handel for piano (1861)
- Op. 25 Piano Quartet No. 1 in G minor (1861)
- Op. 26 Piano Quartet No. 2 in A major (1861)
- Op. 27 Psalm 13 (1859)
- Op. 29 Two Motets, for mixed chorus (1860)
- Op. 30 Geistliches Lied – Spiritual Song
- Op. 31 Three Quartets, for mixed voices (1864)
- Op. 32 Nine Songs
- Op. 33 Fifteen Romances from Tieck's *Liebesgeschichte der schönen Magelone* ("Magelone-Lieder") (1861–1869)
- Op. 34 Piano Quintet in F minor (1864)
- Op. 34b Sonata for Two Pianos, in F minor, earlier version of the Quintet (1863)

- Op. 35 Variations on a Theme by Paganini, for piano (1863)
- Op. 36 String Sextet No. 2 (1865)
- Op. 37 Three Sacred Choruses
- Op. 38 Cello Sonata No. 1 in E minor (1862–65)
- Op. 39 Sixteen Waltzes for piano, four hands (1865). Also arranged in two versions for solo pianist and, in some cases, for two pianos.
- Op. 40 Trio for Horn, Violin and Piano, in E-flat major (1865)
- Op. 41 Five Songs, for male voices
- Op. 42 Drei Gesänge – Three Songs – for mixed chorus (1860)
- Op. 43 Four Songs
- Op. 44 Twelve Songs and Romances
- Op. 45 *Ein deutsches Requiem – A German Requiem*, for soprano and baritone solos, mixed chorus and orchestra (1868)
- Op. 46 Four Songs
- Op. 47 Five Songs
- Op. 48 Seven Songs
- Op. 49 Five Songs
- Op. 50, *Rinaldo*, cantata for tenor solo, men's chorus and orchestra (1869)
- Op. 51 Two String Quartets
- Op. 52 *Liebeslieder-Walzer*, for vocal quartet and piano four-hands (1870)
- Op. 52a *Liebeslieder-Walzer*, arrangement of Op. 52 for piano four-hands, without voices
- Op. 53 Rhapsody, for contralto solo, men's chorus and orchestra ("Alto Rhapsody") (1870)
- Op. 54 *Schicksalslied*, for mixed chorus and orchestra (1871)
- Op. 55 *Triumphlied*, for baritone solo, double mixed chorus and orchestra (1871)
- Op. 56 *Variations on a Theme by Haydn* (1873)
- Op. 57 Eight Songs
- Op. 58 Eight Songs

Op. 59 Eight Songs

Op. 60 Piano Quartet No. 3 in C minor

Op. 61 Four Duets for soprano and alto with piano accompaniment

Op. 62 Sieben Lieder (Seven Songs), for mixed chorus (1874)

Op. 63 Nine Songs

Op. 64 Three Quartets, for mixed voices (1874)

Op. 65 Neue Liebeslieder, for vocal quartet and piano four-hands (1875)

Op. 65a Neue Liebeslieder, arrangement of Op. 65 for piano four-hands, without voices

Op. 66 Five Duets for soprano and alto with piano accompaniment

Op. 67 String Quartet No. 3 in B-flat major (1876)

Op. 68 Symphony No. 1 in C minor (1876 première)

Op. 69 Nine Songs

Op. 70 Four Songs

Op. 71 Five Songs

Op. 72 Five Songs

Op. 73 Symphony No. 2 in D major (1877)

Op. 74, Two Motets, for mixed chorus

Op. 75 Four Ballads and Romances

Op. 76 Eight Pieces, for piano (1878)

Op. 77 Violin Concerto in D major (1878)

Op. 78 Violin Sonata No. 1 in G major (1878–79)

Op. 79 Two Rhapsodies, for piano (1879)

Op. 80 *Academic Festival Overture*, for orchestra (1880)

Op. 81 *Tragic Overture*, for orchestra (1880)

Op. 82 *Nänie*, for mixed chorus and orchestra (1881)

Op. 83 Piano Concerto No. 2 in B-flat major (1881)

Op. 84 Five Romances and Songs

Op. 85 Six Songs

Op. 86 Six Songs

Op. 87 Piano Trio No. 2 in C major (1882)

- Op. 88 String Quintet No. 1 in F major (1882)
- Op. 89 *Gesang der Parzen*, for mixed chorus and orchestra (1882)
- Op. 90 Symphony No. 3 in F major (1883)
- Op. 91 Two Songs, for voice, viola and piano
- Op. 92 Four Quartets, for mixed voices (1889)
- Op. 93a Six Songs and Romances for choir
- Op. 93b *Tafellied*, for chorus and piano
- Op. 94 Five Songs
- Op. 95 Seven Songs
- Op. 96 Four Songs
- Op. 97 Six Songs
- Op. 98 Symphony No. 4 in E minor (1885)
- Op. 99 Cello Sonata No. 2 in F major (1886)
- Op. 100 Violin Sonata No. 2 in A major (1886)
- Op. 101 Piano Trio No. 3 in C minor (1886)
- Op. 102 Double Concerto in A minor, for violin and cello solos and orchestra (1887)
- Op. 103 *Zigeunerlieder*, for vocal quartet and piano (1887)
- Op. 104 Fünf Gesänge (Five Songs), for mixed chorus (1888)
- Op. 105 Five Songs (1886)
- Op. 106 Five Songs (1886)
- Op. 107 Five Songs
- Op. 108 Violin Sonata No. 3 in D minor (1887)
- Op. 109 *Fest- und Gedenksprüche*, for mixed chorus (1888)
- Op. 110 Three Motets, for mixed chorus (1889)
- Op. 111 String Quintet No. 2 in G major ("Prater") (1890)
- Op. 112 Six Quartets, for mixed voices and piano (1891)
- Op. 113 Thirteen Canons for female choir
- Op. 114 Trio for Piano, Clarinet, and Cello, in A minor (1891)
- Op. 115 Clarinet Quintet, in B minor (1891)
- Op. 116 Seven Fantasias, for piano (1892)

Op. 117 Three Intermezzi, for piano (1892)

Op. 118 Six Pieces, for piano (1893)

Op. 119 Four Pieces, for piano (1893)

Op. 120 Two Clarinet Sonatas (1894)

Op. 121 *Vier ernste Gesänge* (Four Serious Songs) (1896)

Op. 122 Eleven Chorale Preludes, for organ (1896) şeklinde sıralanmaktadır (http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Johannes_Brahms).

1.1. Problem Durumu

Müzik tarihi boyunca besteciler pek çok türde eser yazmışlardır. Bu türlerden birisi olan oda müziğine, hemen hemen bütün dönemlerde bestecilerin çeşitli enstrüman grupları için yazdıkları eserlerle zengin bir repertuarın ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Özellikle klasik dönemde yapısal açıdan gelişimini tamamlayan oda müziği bu dönem içinde en çok tercih edilen türlerden birisi olmuştur. Romantik dönem bestecilerinden birisi olmasına rağmen klasik döneme bağlılığıyla bilinen Alman besteci Johannes Brahms, yaşadığı dönemde özellikle Wagner ve Liszt'in müzik görüşlerine karşı çıkarak “mutlak müzik” anlayışını benimsemiş ve eserlerini de bu doğrultuda yazmıştır. Besteci, yaşadığı dönemde çağdaşlarının aksine oda müziği için en fazla eser veren bestecilerden biri olmuştur.

Op.38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatları bestecinin farklı dönemlerinin müzikal stilini yansıtan eserlerindendir.

Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi “Johannes Brahms’ın viyolonsel - piyano sonatlarının müzikal özellikleri nelerdir?” olarak tespit edilmiştir.

1.1.1 Alt Problemler

1. Johannes Brahms’ın op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Non Troppo bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

2. Johannes Brahms’ın op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegretto, Quasi

Menuetto bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

3. Johannes Brahms'ın op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

4. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Vivace bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

5. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Adagio bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

6. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel - piyano Sonatının Allegro Passionato bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

7. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Molto bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

1.2. Amaç

Bu araştırmada, Johannes Brahms'ın viyolonsel – piyano için bestelemiş olduğu op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör sonatlarının müzikal analizini yaparak eserlerin form ve armoni yapılarını belirlemek, bu belirlemeler ile söz konusu eserleri çalışacak ve yorumlayacak kişilere eserlerin müzikal yapıları hakkında bilgi vermek ve bu eserlerin daha çabuk analiz edilip yorumlanabilmelerini sağlayıcı öneriler sunmak amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Araştırma, Johannes Brahms'ın viyolonsel – piyano için bestelemiş olduğu op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör sonatlarının müzikal analizini yaparak eserlerin form ve armoni yapılarını belirlenmesi, bu belirlemeler ile söz konusu eserleri çalışacak ve yorumlayacak kişilere eserlerin müzikal yapıları hakkında bilgi vermesi ve bu eserlerin daha çabuk analiz edilip yorumlanabilmelerini sağlayıcı öneriler sunması açısından önemlidir. Araştırma ayrıca Türkiye'de bu sonatları müzikal açıdan inceleyen ilk araştırma olması bakımından da önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Johannes Brahms'ın op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatları ile,
2. Bu sonatların form ve armoni analizleri ile sınırlıdır.

1.5. Sayıtlılar

Bu araştırma;

1. Seçilen yöntemin araştırmanın amacına uygun olduğu,
2. Seçilen örneklemin evreni temsil ettiği sayıtlılarına dayandırılmıştır.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde konuyla ilgili yapılan araştırmaların tanıtımlarına yer verilmiştir. 2006 – 2009 yılları arasında yapılmış 9 yüksek lisans tezine, 1999 ve 2008 yıllarında yapılmış 2 sanatta yeterlik tezine ulaşılmıştır.

2.1. Yüksek Lisans Tezleri

Rahşan Güvençer tarafından 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Ahmed Adnan Saygun’un op.12 Viyolonsel - Piyoano Sonatı’nı Teknik Açıdan ve Yoruma Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu**” isimli yüksek lisans tezinde, Ahmet Adnan Saygun’un yaşam öyküsü; bestecinin pentatonizme, makamlara ve modlara ilişkin düşünceleri ile eserde karşılaşılan güçlüklerin geleneksel, mistik, derin ve özgün müzik dili yapısının bozmadan nasıl aşılacağı; duate, arşe ve tel seçiminde hangi yapı taşlarının göz önünde bulundurulduğu anlatılarak eserin armonik yapısı ve formu hakkında bilgiler verilmiştir.

Tayfun Karakelle tarafından 2006 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin İncelenmesi**” isimli yüksek lisans tezinde, J. S. Bach’ın hayatı, müziğinin yorumu ve stili, eserleri hakkında bilgi verilerek, viyolonsel için bestelediği altı adet olan sütlerin müzikal analizleri yapılmıştır.

Soner Taze tarafından 2006 yılında Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Ludwig van Beethoven’in Viyolonsel Sonatlarının İncelenmesi**” isimli yüksek lisans tezinde, klasik dönemde ortaya çıkan yeni form ve müzik anlayışı işlenmiş; yarı klasik yarı romantik olarak bilinen Beethoven’in viyolonsel sonatlarında bu özelliklerin nasıl ortaya konulduğu işlenmiştir. Ortaya

çıkabilecek teknik ve yoruma ilişkin sorunların çözümleri ipuçları ortaya konularak önerilerde bulunmuştur.

Emre Özkul tarafından 2007 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Dimitri Şostakoviç’in Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu**” isimli yüksek lisans tezinde, Shostakovich’in hayatı hakkında bilgiler verilerek yaşadığı dönemin müzikal özelliklerinden bahsildmiş; ardından mi bemol majör viyolonsel konçertosunun form analizi yapılarak icra esnasında ortaya çıkabilecek sorunların giderilmesine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Deniz Doğangün tarafından 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Chopin’in Viyolonsel Sonatını Yorumlama Teknikleri**” isimli yüksek lisans tezinde, Romantik dönem müzik özellikleri ve Chopin’in hayatı hakkında bilgi verilmiş, Chopin’in op. 65 viyolonsel sonatının form ve armoni analizi yapılarak yorumlama teknikleri karşılaştırılmıştır.

N. Jülide Alpergin tarafından 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Kabalevsky 1. Viyolonsel Konçertosu’nu Yorumlama Yöntemleri**” isimli yüksek lisans tezinde, bestecinin hayatı hakkında bilgilere verilerek yaşadığı dönemin müzikal özellikleri anlatılmış; 1. viyolonsel konçertosunu yorumlama yöntemleri hakkında bilgiler verilerek karşılaşılabilecek zorlukların giderilmesi için teknik egzersizlere yer verilmiştir.

Nihan Demirkapı tarafından 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Khachaturian Viyolonsel Konçertosu’nu Yorumlama Yöntemleri**” isimli yüksek lisans tezinde, bestecinin hayatında hakkında bilgilere yer verilerek viyolonsel konçertosunun formalsal ve tematik analizi yapılmış; yorumlama yöntemleri hakkında bilgiler verilerek yay ve parmak numaralarının seçimi hakkında önerilerde bulunulmuştur.

Elif Erkli tarafından 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Joseph Haydn Hoboken VII.2 Re Majör Viyolonsel Konçertosunun Yazılmış Edisyon ve Kadanslarıyla İncelenmesi**” isimli yüksek lisans tezinde, Franz Joseph Haydn’in yaşam öyküsü, viyolonsel

konçertosunun formu ve konçerto hakkında bilgi verilerek farklı yazılmış edisyonların ve kadansların karşılaştırılması yapılmıştır.

Leyli Akbarova tarafından 2009 yılında Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Tofik Bahikanov’un Oda Müziği Eserlerinde Viyolonselin Yeri ve Önemi**” isimli yüksek lisans tezinde, T. Bahikanov’un oda müziği eserlerinde viyolonselin yeri ve önemi, oda müziği eserlerinin form analizi açısından anlaşılabilmesi ve Azerbaycan oda müziği tarihinin doğru algılanabilmesi için yapılabilecekler incelenmiştir.

2.2. Sanatta Yeterlik Tezleri

Ümit İşgörür tarafından 1999 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Üslup Özellikleri ve Çağdaş Yorumlama Modelleri**” isimli sanatta yeterlik tezinde, tarama yöntemi kullanılmış olup; her dönemden seçkin birer besteci ve bu bestecilerin birer eseri örnek olarak seçilmiştir. Dönem ve besteciler hakkında özet bilgiler verilerek çağdaş yorumlama modelleri üzerinde durulmuştur.

Emel Akarsu tarafından 2008 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri**” isimli sanatta yeterlik tezinde, Türk Klasik Batı Müziği bestecilerinin viyolonsel için yazmış oldukları eşlikli ve solo eserler incelenerek besteciler hakkında kısa bilgiler verilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması, çözümü ve yorumlanması konularına yer verilmiştir

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma konunun kavramsal temellerinin oluşturulması için literatür taraması, op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatlarının analizi için ise form ve armoni analizleri yapılmış ve müzikal özellikleri belirlenmiştir. Bu nedenlerle araştırma betimsel niteliktedir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Johannes Brahms'ın op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör olmak üzere viyolonsel – piyano sonatları oluşturmaktadır. Örneklem, evreni temsil etmektedir.

3.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada kuramsal verilere literatür taraması ile, müzikal verilere ise örneklemdeki eserlerin form ve armoni analizleri yapılarak ulaşılmıştır. Müzikal analizlerde uzman görüşlerine başvurulmuştur.

3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırmanın amacı çerçevesinde toplanan veriler uzman görüşleri yardımı ile form ve armoni özellikleri itibarıyla müzikal açıdan incelenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatının *Allegro non troppo* bölümü 4/4'lük ölçüde, mi minör tonunda ve sonat allegrosu kalıbında yazılmıştır. Sonat allegrosu formu öncelikle sonatların ilk bölümünü oluşturmakla birlikte, büyük türlerde yazılmış kompozisyon türlerinde de (senfoni, konçerto) besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen bir formdur.

Sonat allegrosu formu 3 ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, I. Bölüm (Exposition, Sergi), II. Bölüm (Development, İşleme, Gelişim) ve III. Bölüm (Re-exposition, Röpriz, Sergi Tekrarı) dır (Goetschius 1915, 151). Sonat allegrosu'nun genel form kalıbını şu şekilde açıklayabiliriz:

I. Bölüm – Sergi:

A) Ana temanın ana tonda seslenmesi, ana tema ve yardımcı tema arasında köprü görevi bulunan bağlayıcı tema

B) Yardımcı tema

C) Tamamlayıcı tema (Coda veya codetta)

II. Bölüm – Gelişme:

Ana temadan ve yardımcı temadan alınan motiflerin serbest olarak işlenmesi (dinamik ya da kontrast karakterli olabilir), ton değişikliği ve tekrar ana temanın dominantına dönüş

III. Bölüm – Sergi Tekrarı:

A) Ana temanın ana tonda tekrarlanması

B) Yardımcı temanın ana tonda veya ilgili majör – minör tonunda seslenmesi

C) Ana tonda ya da ilgili majör – minör tonda Coda'nın seslenmesi şeklindedir..

Sergi bölümünün ana teması üç cümleden oluşmaktadır (| a – b – a' |). 1 – 57. ölçüler arasında seslendirilen ana temanın ilk cümlesi (a), viyolonselın bas registerinde başlayarak ilk 8 ölçü boyunca duyulmaktadır. Bu cümlemin ilk 4 ölçüsü, 6'lı nota aralığında (mi – do) seslenmektedir. Başlangıçta huzurlu, sakin ve bir hikaye anlatır gibi başlayan temanın karakteri, kullanılan aralıklar ve bestecinin eklediği *p* ve *espress.legato* nüansları ile aslında gergin bir yapıya sahiptir. Brahms'ın bu karakteri yansıtmak için çok doğal ve uygun armonileri kullandığı görülmektedir.

Cümlemin 2. motifinde (5. ölçü), 1. motifte kullanılan yakın intervallerin yerine oktavlı ve oktav üstü sıçrayışların kullanılması, farklı bir karakterin yansıtılmasının bir göstergesidir. 4. Ölçüde kullanılan viyolonseldeki fa diyez sesi, 1. ve 2. motiflerde iki farklı düşüncenin ya da felsefenin karşılaştırılması noktasında bir anlamda armonik köprü görevi görmektedir. Bu durum, klasik dönem sonatlarında iki ayrı temanın karşılaştırılması şeklinde görülmektedir. Ayrıca a cümlesinin mi minör'ün dominant sesi olan si sesinde bitmesi yine klasik dönem sonatlarında pek rastlanmayan bir durumdur (Bkz. Şekil 4.1).



Şekil 4.1. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan İlk 8 Ölçü (a cümlesi)

9. ölçüyle birlikte viyolonselın daha parlak seslendiği tenor registerinde başlayan b cümlesi, yukarı istikametteki hareketine başlamaktadır. b cümlesinin ilk ölçüsünde yer alan ve a cümlesinin 1. motifiyle hemen hemen aynı olan motif, 9. ve 11. ölçülerde seslenmektedir. Ayrıca 13. , 14. ve 15. ölçülerde de sıkıştırılmış bir şekilde seslendikten sonra 17. ölçüde cümleın başlangıcındaki do notasının oktavına ulaşılmaktadır. Burada a cümlesinde kullanılan geniş aralıkların aksine bu cümle içinde basamak basamak kullanılan ikili aralıklar ve 13. ölçüde başlayan sekvens ile yukarı yöndeki hareket desteklenmiştir. 17. ölçüye gelindiğinde piyanoda seslenen VII. derece yedili akorunun ardından, b cümlesi çok güçlü bir şekilde doruk noktasına ulaşmaktadır (Bkz. Şekil 4.2).



Şekil 4.2. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan 9. – 20. Ölçüler (b cümlesi)

17. ölçüde doruk noktasına ulaşan b cümlesinin ardından, viyolonselın 3 ölçü boyunca melodik çizgisini devam ettirdiği görülmektedir. Viyolonselde devam eden melodiyle birlikte a' cümlesinin beklenmedik bir şekilde piyanoda, yine mi minör tonunda seslenmesi, yine klasik dönem sonatlarında pek rastlanmayan bir durumdur. Viyolonsel aşağı yöndeki melodik çizgisini sürdürürken temanın 1. motifi 21. – 23. ölçüler arasında değişmeden seslenirken 2. motif, biraz daha dramatik hale bürünmüştür. Piyano ve viyolonsel arasında hemen hemen 2 oktavlık, kendi aralarında uyumlu bir arpejli diyalog yaşanmaktadır (25. – 28 ölçüler). Büyük bir enerjiye sahip olan bu diyalogun ardından gelen 5 ölçüde (29. – 34 ölçüler) müziğin karakteri yavaş yavaş sakinleşmektedir. Devam eden 5 ölçünün ilk 3 ölçüsünde piyanoda arpej faktörünün devam ettiği fakat karakterinin değiştiği görülmektedir. İki enstrüman arasında yaşanan bu diyalogta Brahms'ın viyolonselın bas registerinden tenor registerine hatta tenor registerinin de üstüne çıktığı ve geniş bir ses aralığından yararlandığı göze çarpmaktadır. 31. ölçüde mi minör'e tekrar dönülür ve 34. ölçüde bağlayıcı temaya geçilmektedir (Bkz. Şekil 4.3).



Şekil 4.3. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde yer alan 21. – 33. Ölçüler (a' cümlesi)

Bağlayıcı tema 34. ölçüde do majörde seslenmeye başlamaktadır. Temanın başlangıcına eklenen *p* ve *dolce* nüansları, piyanonun sağ elindeki triole'li arpej faktörü, viyolonselde seslenen lirik ve huzurlu melodinin oluşmasında büyük önem taşımaktadır. 8 ölçülük huzurlu bir aranın ardından 42. ölçüyle birlikte viyolonselde seslenen melodide kullanılan 2'li intervaller gerginleşen karakterin habercisi niteliğindedir. Ayrıca piyanonun sağ elindeki arpejli eşliğin armonisin değişimi ve sol elin bas registerdeki oktavlı eşlik faktörü de bu karakteri desteklemektedir. Daha sonra eşlik durumundaki piyanoda sağ ve sol ellerde seslenen trioleli eşliğin özellikle sol elde bas registerde seslenmesi de karakterin gergin yapısının oluşmasında büyük önem taşımaktadır.

54. – 57. ölçüler arasında piyano ve viyolonselin yine arpejli diyalogunun ardından yardımcı temaya ulaşılmaktadır (Bkz. Şekil 4.4).



Şekil 4.4. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 34. - 57. Ölçüler (Bağlayıcı Tema)

57. ölçüde seslenmeye başlayan yardımcı tema, ana temanın aksine son derece enerjik ve kararlı bir karakterdedir. Si minörde seslenen yardımcı temanın ana temayla tonik-dominant bağının olması klasik dönem sonatlarının en belirgin özelliğidir. Bu durumu Brahms'ın formlaral açıdan klasik kalıplara bağılılığının bir göstergesi olarak açıklamak mümkün olmaktadır.

Yardımcı temanın ilk cümlesi 57. ölçünün son vuruşundan başlayarak 58. – 65. ölçüler arasında viyolonsele çok güçlü ve enerjik bir ifadeyle seslendirilmektedir. Bunu piyanoya ve viyolonsele yazılan *f* nüansı da desteklemektedir. Tema, viyolonsele tenor registerinde yükselerek seslenirken, piyano da viyolonsele 61. ölçüye kadar yarım vuruş gecikmeyle ve aynı melodiyle birlikte takip etmektedir. Viyolonsele kararlı yükselişini sürdürürken piyano da kromatik olarak aşağı yöndeki yürüyüşüne başlamaktadır. Ardından 62 ve 63. ölçülerde her iki enstrümanda da seslenen motifle doruk noktasına ulaşılmaktadır (Bkz. Şekil 4.5).



Şekil 4.5. Op. 38 mi minör Viyolonsele - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 57. – 65. Ölçüler (Yardımcı Temanın 1. Cümlesi)

Yardımcı tema'nın ikinci cümlesi 66. ölçüde piyanoda başlar. Burada yardımcı temanın ilk cümlesindeki motif piyanonun sağ elinde biraz daha değiştirilerek işlenmektedir. 77. ölçüye kadar genişleyerek gelen 2. cümle 77. ölçüde si minör'ün dominantında bir kalış yaparak tamamlayıcı temaya geçmektedir (Bkz. Şekil 4.6).



Şekil 4.6. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
66. - 77. Ölçüler (Yardımcı Tema'nın 2. Cümlesi)

Sergi (I.) bölümünün bir anlamda coda olma özelliği taşıyan tamamlayıcı teması, 79. ölçüde önce piyanoda seslenmeye başlar. Burada coda'nın mi majörde seslendiğini görmekteyiz. Minör tondan majör bir ton'a geçiş, temanın karakterinin değişmesinde oldukça büyük bir rol oynamaktadır. Bu değişim, Gelişme (II.) bölümüne bir hazırlık olarak da düşünülebilir. Sergi bölümünün başlangıcından bu bölüme kadar olan minör tonunun lirik, hüzünlü, ağırbaşlı karakteri değişerek majör tonun verdiği sakin ve duru bir karaktere bürünmektedir. Bu karakterin oluşmasında piyanoda ve viyolonselde aynı anda çalınan fa# - si notalarının düzenli eşliği de önemli bir rol oynamaktadır.

Tamamlayıcı temanın 1. cümlesi 4 ölçü seslendikten sonra 2. cümle 83. ölçüde viyolonselde seslenerek 87. ölçüye kadar devam etmektedir. 91. ölçüyle birlikte klasik dönem sonatlarında olduğu gibi mi minörün tonik akoruna dönerek röpriz yapılır (Bkz. Şekil 4.7).



Şekil 4.7. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
79. - 91. Ölçüler (Tamamlayıcı Tema)

92. ölçüyle başlayan Gelişme (II.) bölümü 164. ölçüye kadar sürmektedir. Brahms'ın, bu bölümün başladığı 93. ölçüden itibaren ilk 5 ölçüde önce sol majör ardından si bemol majör'e geçerek Sergi (I.) bölümünde kullanılan tonlardan uzak tonlara modülasyon yapmaktadır (Bkz. Şekil 4.8). Bu bölümünde, Brahms'ın Barok ve Klasik dönem sonatlarının aksine uzak tonlara geçmesi, geçiş yaptığı bu tonlarda da tonik – dominant ilişkisini koruması bestecinin klasik form kalıplarına olan bağlılığını bir kez daha ve aynı zamanda romantik dönem müzik karakterini ustaca yansıttığını göstermektedir.



Şekil 4.8. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
92. – 96. Ölçüler (Gelişme Bölümünün İlk 5 Ölçüsü)

Bu bölümde ana tema ve yardımcı temadan alınan ritmik – melodik motifler değişik şekillerde (polifonik imitasyonların kullanımı, çarpmalarla süsleme, pizzicato tekniği vb.) işlenmektedir. Yararlanılan bu motifler sayesinde gelişme ve sergi bölümleri arasında çok fazla kontrastlık oluşmamasını sağlamaktadır. Müziğin karakteri dinamize edilerek sergi bölümüne göre biraz daha gergin bir hale bürünmektedir.

93. ölçüde ana tema motifleriyle Sol majörde başlayan Gelişme (II) bölümü, 97. ölçüde modülasyon yaparak si bemol majör tonuna geçmektedir ve 109. ölçüye kadar bu tonda seslenmektedir. 109. ölçüde tema, bu kez piyanonun sol elinde ve farklı registerlerde re bemol majör tonunda seslenirken, viyolonsel eşlik görevini üstlenmiştir. Bestecinin burada da ana temadaki yine aynı ritim kalıplarından ve polifonik yöntemlerden yararlandığı görülmektedir. 114. ve 115. ölçülere gelindiğinde temanın re bemol majör'e ardından Fa Majör'e geçtiği dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 4.9).



Şekil 4.9. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 93. - 114. Ölçüler (Si bemol – Re bemol majör tonlarında seslenen cümleler)

116. ölçüden itibaren Fa Majör’de viyolonsele geçen tema, viyolonsele tenor registerinde sonra 120. ölçüde piyanoda devam etmektedir. Tema burada piyanoda sol elde seslenirken viyolonsele ve piyanonun sağ eli de Fa Majör ve fa minör akorlarıyla eşlik edip ve 128. ölçüye kadar sürmektedir. Bestecinin bu akorları oluştururken yararlandığı çarpmalar gittikçe gerginleşen diyalogun göstergesidir.(Bkz. Şekil 4.10)



Şekil 4.10. Op. 38 mi minör Viyolonsele - Piiano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 116. - 127. Ölçüler (Fa Majör – minör’de seslenen cümleler)

Gelişme (II.) bölümü başlangıcında si bemol majör’de işlenmeye başlanan motifler, tıpkı Sergi (I.) bölümünde olduğu gibi tonik - dominant ilişkisini devam ettirerek fa minörde seslenmeye devam etmektedir. Burada dikkat çeken noktalardan biri ise cümlelerin karakterinin bu bölümün başlangıcından itibaren geniş bir ölçü aralığında (93. – 127. ölçüler arası), yavaş yavaş ve gergin bir şekilde yükseliş göstermesidir.

Bu yükseliş, doruk noktasına 128. ölçüde ulaşmaktadır. 128. ölçüde, Sergi (I) bölümündeki yardımcı temanın yine aynı kararlılıkla ve enerjik karakteriyle bu kez viyolonselele bas registerinde fa minör’de seslenmektedir. Temanın bu registerde seslenmesi ve *agitato* ile *ff* nüanslarının kullanılması, temanın daha etkili duyulmasına neden olmaktadır. Sergi (I.) bölümünde kullanılan ritmik kalıplar ve imitasyonlar

burada da göze çarpmaktadır. Viyolonselde seslenmeye başlayan cümle, yine yarım vuruşluk gecikmeyle piyanoda da seslenmeye başlamaktadır. Sergi (I) bölümündeki yardımcı temanın aksine bu sefer viyolonsel eşlik görevini sürdürür ve cümle piyanoda 135. ölçüye kadar seslenir. 128. ölçüde viyolonseldeki ritmik kalıp kullanılarak durmaksızın devam eden cümle, sırasıyla fa minör, ardından dominantı olan do majör – minör tonlarında 139. ölçüye kadar devam etmektedir (Bkz. Şekil 4.11).



Şekil 4.11. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
128. – 139. Ölçüler

139. ölçüde piyanoda seslenmeye başlayan cümleye viyolonsel re – fa diyez sesleriyle eşlik ederek bir bütünlük oluşturur. Yeni cümle piyanoda seslenmeye devam ederken viyolonsel ona yardımcı temanın ritmik kalıbıyla sol majörde eşlik etmektedir. 143. ölçüde viyolonselde tekrar eden 4 ölçülük cümleden sonra besteci 147. ölçüyle birlikte mi minör ün dominantına gelmektedir (Bkz. Şekil 4.12).



Şekil 4.12. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyoano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
139. – 147. Ölçüler

147'den 151. ölçüye kadar 4 ölçülük bir köprünün ardından 151. ölçüden itibaren 4 er ölçülük 2 cümle, önce viyolonselde daha sonra da piyanoda si minör de seslenmektedir. 159. ölçüden itibaren 5 ölçülük bir köprüden sonra 164. ölçüde Sergi Tekrarı (III)'na ulaşılır (Bkz. Şekil 4.13).



Şekil 4.13. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
147. - 163. Ölçüler

Sergi Tekrarı (III) bölümünde, adından da anlaşılacağı gibi Sergi (I) bölümü tekrar edilir. Besteci, Sergi (I) bölümünden farklı olarak sadece piyanonun eşliğinde akorlar yerine arpejle eşlik etmeyi tercih etmiştir. Bu durum temanın karakterinin bir nebze daha değişmesine olanak sağlamaktadır. 164 – 205. ölçüler arasında Sergi (I) bölümündeki ana tema cümleleri(| a+b+a |)aynen tekrar edilmektedir (Bkz. Şekil 4.14).

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1: The first system begins with the instruction *p espress.* in the bass staff. The melody in the treble staff is marked *p*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

System 2: The second system continues the melody and accompaniment. The instruction *dolce* appears in the bass staff towards the end of the system.

System 3: The third system features a crescendo marked *cresc. poco a poco* in both the treble and bass staves. The melody in the treble staff is marked *p*.

System 4: The fourth system concludes the piece. It features a forte dynamic *f* in the bass staff. The melody in the treble staff is marked *f*. The system ends with a final chord in the bass staff.

The image displays a musical score for the first movement of the Op. 38 in D minor Violoncello and Piano Sonata. The score is written for two staves: Violoncello (Cello) and Piano. The key signature is D minor (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems. The first system begins with a 'p espress.' marking. The second system continues the development. The third system features a 'f' marking and a 'p dolce' marking. The fourth system shows a dense texture with many sixteenth notes. The fifth system concludes the section with a repeat sign.

Şekil 4.14. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
164. – 205. Ölçüler (Tekrar edilen | a+a1 | + | a2+a3 | cümleleri)

Bağlayıcı tema 205. ölçüde, viyolonselın tenor registerinde Fa Majörde seslenmeye başlamaktadır. 220. ölçüye kadar devam eden bağlayıcı temanın ardından yardımcı tema, 220. ölçüden auktakt ile esas ton olan mi minörde başlamaktadır (Bkz. Şekil 4.15).



Şekil 4.15. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 205. – 220. Ölçüler (Sergi Tekrarında yer alan Bağlayıcı Tema)

Ana tonda (mi minör) seslenmeye başlayan yardımcı temanın ilk cümlesi 220 – 228 ölçüler arasında 2. Cümlesi ise 229. – 240. ölçüler arasında başlamaktadır. Bestecinin buradaki 2. Cümlede, sergi bölümünün 66 – 70 ölçüleri arasında piyano ve viyolonselde seslenen 4 ölçülük motifin bu kısımda iki enstürman arasında yer değiştirdiği görülmektedir (Bkz. Şekil 4.16a – 4.16b).



Şekil 4.16a. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
66. – 70. Ölçüler



Şekil 4.16b. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
220. – 240. Ölçüler (Yardımcı Tema)

Bilindiği gibi coda, Sergi tekrarı (III) 'nın sonuna eklenen; bitiş bölmesi, bitiş parçası anlamına gelen bir son sözdür (Cangal 2004, 154). Sergi (I) bölümünün tamamlayıcı temasının coda görevini üstlendiğini daha önce bahsetmiştik. Brahms burada da aynı cümleleri tekrar alarak bu defa genişlemiş bir şekilde yansıtmaktadır.

İlk cümle, 242. – 245. ölçüler arasında piyanoda seslendikten sonra 2. cümle 245. ölçüden eksik ölçüyle başlayarak 251. ölçüye kadar seslenmektedir. 3 ölçülük

genişlemenin ardından tema, 255. – 257. ölçüler arasında piyanoda soprano ve alto partilerinde; 264. – 266. ölçüler arasında bas ve tenor partilerinde seslenmektedir. Daha önce de görüldüğü gibi coda'nın majör bir tonda seslenmesi, temanın karakterinde bir değişikliğe yol açmaktadır. Bu değişiklik, gerek bütün bölüm boyunca kullanılan temaların arasındaki atışmaların; lirik, hüznü, melankolik yapının, gerekse iki enstrüman arasında yaşanan atışmanın bitmesine olanak sağlamaktadır.

Dikkat çeken bir diğer nokta ise klasik dönem sonat allegrosu kalıbında sergi tekrarı (III) bölümünde coda'nın ardından sonatın 1. bölümünün çoğunlukla ana tona dönülerek bitirilmesidir. Fakat burada Brahms'ın mi minör'e dönmeyerek 1. bölümü mi majör tonunda bitirdiğini görmekteyiz. Bestecinin bunu tercih etmesinin nedenini barok döneme ve Johann Sebastian Bach'a duyduğu ilgiyle açıklamak mümkün olabilir. Minör tonda başlayan bir eserin aynı isimli majör tonda bitmesi Johann Sebastian Bach'ın pek çok eserinde görülebilir. Bunun dışında majör tona geçen coda'nın hissettirdiği huzur ve rahatlık duygusunun bozulmaması için ve ikinci bölüme sakin bir geçiş yapma isteği düşüncesi de göze çarpan noktalardan birisidir (Bkz. Şekil 4.17).

The musical score is for the first movement of the Op. 38 in A minor Violoncello-Piano Sonata. It shows measures 242 through 283, which include the Coda. The key signature is A minor (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score is written for Cello and Piano. The piano part is highly textured with frequent chords and arpeggiated figures. The cello part provides a melodic counterpoint. Performance instructions include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *dolce* (sweetly), *dim.* (diminuendo), *espress.* (espressivo), and *poco cresc.* (poco crescendo). The piece concludes with a Coda symbol.

Şekil 4.17. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 242.

4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Op. 38 Viyolonsel - piyano sonatının katlı şarkı formunda yazılan *Allegretto quasi menuetto* bölümü, Brahms'ın yumuşak ve içten allegrosuyla la minör'de başlamaktadır (İşgörür 1999, 21). Bu bölüm, bir 18. yüzyıl menuet'inin biçimsel, tonal ve ritmik – metrik özelliklerinin pek çoğunu barındırır (McClelland 2004, 209).

Katlı şarkı formu, iki ya da üç bölmeli şarkı formuna yeni bir şarkı formunun eklenmesiyle oluşmaktadır. Menuet ve Scherzo'lar özellikle bu formda yazılmaktadır (Cangal 2004, 56). A – B – A' formunda yazılan menuet'in B bölümü, A bölümüyle karşıtlık yaratan *trio*'dur (Feridunoğlu 2004, 120). *Trio*, dans forumlarının ve özellikle de march, scherzo ve menuet'lerin önemli yapısal bir bölümünü oluşturmaktadır (Goetschius 1915, 183). Menuet'in orta bölümünü oluşturan trio, menuetten daha farklı bir müzik malzemesiyle kurulur ve çoğunlukla menuet'ten ayrı bir tonda olmaktadır (Karolyi 1999, 118). Bu gibi bölümlerde Brahms, 18. yy. müziğinin mirasçısı olarak çabuk scherzo'lar yerine bu tür klasik menuet'leri yeğler (İşgörür 1999, 21). *Allegro quasi Menuetto* bölümü; Op. 114 la minör Klarnet Trio'sunun üçüncü bölümü ve op.120 F Minör Klarnet Sonatı'nın 1.bölümü ile tonal ve ritmik – metrik yapılar bakımından bazı benzerlikler içerir (McClelland 2004, 208).

Allegretto quasi menuetto bölümünün form kalıbını şu şekilde özetleyebiliriz:

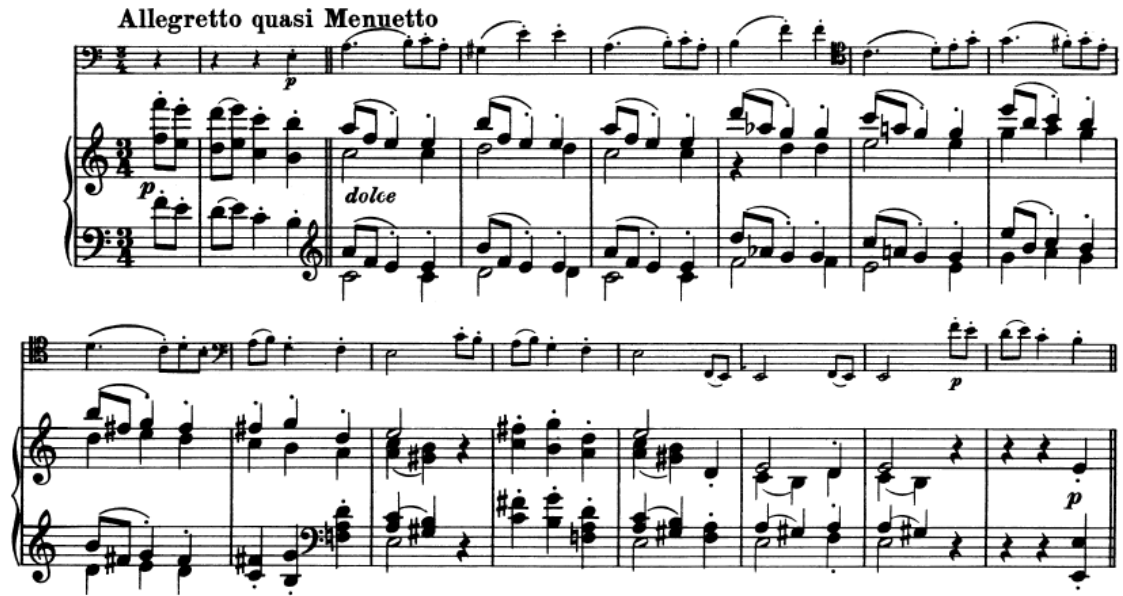
A bölümü: 1 – 76. ölçüler (üç bölmeli şarkı formu: | a+a1+b+ | a' | genişlemesiyle birlikte)

B bölümü: Trio (Fa diyez minör tonunda)

A' bölümü: Trio'nun sonuna eklenen *Da Capo sin al fine* ile birlikte 1. bölüm aynen tekrar edilir.

Mason (1970, 69) A bölümünün a cümlesinin (ilk 15 ölçü), tıpkı diğer bölümlerde olduğu gibi büyük hayranlık uyandıran bir motiften oluştuğunu ifade etmektedir. Ayrıca motif, yazılmış olduğu register de göz önüne alınacak olursa bölüm boyunca cazibesini yitirmemektedir. Böylelikle 2. bölüm boyunca gerek menuet'te gerekse trionun temasını ilk 2 ölçüde duyulan 4 notalık motifin oluşturduğunu söyleyebilmek mümkün olmaktadır.

Menuet bölümü boyunca kullanılan staccato'ların, bu bölümdeki ritmik vurgulamaların oluşmasında önem bir rolü vardır. Ritmik gelişmelerin varlığına dikkat çeken Mason, Brahms'ın her zaman açıklaması zor ritimleri kullandığını ifade etmektedir. Mason ayrıca Brahms'ın bu bölümdaki ahengini, motifin kendisinden aldığına dikkat çekerek ana ton yerine tekrarlar ve dönüşlerle vurgulanan mi notasının merak uyandırdığını belirtmektedir (Mason 1970, 70) (Bkz. Şekil 4.18).



Şekil 4.18. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
1. - 17. Ölçüler (a cümlesi)

a1 cümlesi, 15. – 16. ölçülerde viyolonselin seslendirdiği girişin ardından, hiçbir değişikliğe uğramadan 16. – 29. ölçüler arasında piyanoda aynı şekilde tekrar edilmektedir (Bkz. Şekil 4.19).



Şekil 4.19. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. bölümünde Yer Alan
16. - 29. Ölçüler (a1 cümlesi)

b bölümüne bakıldığında Brahms'ın a ve a1 cümlelerindeki motifleri dinamize ettiği yani kontrastlık yaratmadan onları işlediği görülmektedir. 30. ölçüde, a cümlesinin giriş kısmında yer alan motifin la majöre geçmesiyle birlikte b bölümü başlamaktadır. b bölümünün ilk 8 ölçüsünde ana tema motifi kromatik bir şekilde işlenmektedir (Bkz. Şekil 4.20).



Şekil 4.20. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
30. – 38. Ölçüler (b cümlesi)

Ardından yeni cümle 39. ölçüde piyanoda seslenmeye başlar. Buradaki 6 ölçüde (38. – 43. ölçüler) piyanonun sağ eli ve viyolonsel arasında bir diyalog görülür (Bkz. Şekil 4.21).



Şekil 4.21. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
39. – 44. Ölçüler

b bölümünün karakterinin oluşmasındaki en büyük etkilerden biri de piyano ve viyolonselde kullanılan mordan'lardır. b bölümünün sonuna doğru piyanoda seslenen motifin pek çok kez tekrar edilmesi ve vurgulanması, mordan'ların kullanımıyla daha da desteklenmiştir. 29 ölçülük uzun bir gelişime bölümünün ardından 61. ölçüyle röpriz yapılır (Bkz. Şekil 4.22).



Şekil 4.22. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
39. – 61. Ölçüler

A bölümünün röprizi olan a' cümlesi, 61. ölçüyle yine la minörde başlamaktadır. İlk 6 ölçü boyunca hiçbir değişiklik olmadan seslenen cümle genişlemesiyle birlikte 80. ölçüde sonlanarak Trio'ya gelinir (Bkz. Şekil 4.23).



Şekil 4.23. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 61. – 78. Ölçüler

B bölümü (trio), ton ve karakter açısından A bölümünden tamamen farklı olarak fa diyez minör tonunda yazılmıştır. Mason, trio'nun bu tonda yazılmasını Brahms'ın, la minörden sonra fa diyez minörü kullanarak parlak ve farklı bir cümle ekleme isteği olarak açıklamaktadır. McClelland ise la minör menuet'te fa diyez minör tonunda bir trionun bulunmasının olağan dışı olduğunu, Brahms'ın kromatik üçlü ilişkileri vurgulasa bile bu ilişkilerin genellikle majör tonda olduğunu söylemektedir (McClelland 2004, 210).

Bu bölümün form kalıbı “ | : a : | : a1 + a2: | + genişleme” şeklindedir.

Trionun ilk röprizden sonraki 11 ölçülük a cümlesi, Menuet'te olduğu gibi 6 ve 5 ölçü derecelerini (fa minördeki re ve do diyez notaları) ön plana çıkaran bir giriş hareketi ile başlamaktadır (McClelland 2004, 210). Piyanoda seslendirilen 4 adet 8'lik nota ana motifi oluşturmaktadır. Seslendirilen motifin ardından eklenen 8'lik sus işaretleri, tıpkı nefes nefese kalan bir insanı anımsatmakta ve aynı zamanda trionun heyecanlı karakterinin oluşmasını da sağlamaktadır.

Bu bölümde, A bölümündeki belirgin ritim duygusunun yerine romantik döneme özgü serbest yazım tekniği, akıcılık ve kromatizmin hâkim olduğu dikkat çekmektedir. Cümle başlangıcına eklenen *espress.* ve *legato* ifadeleri yukarıda bahsedilen serbestlik ve akıcılığın hissettirilmesinde rol oynamaktadır.

Piyanonun sağ eli ve viyolonsel, a cümlesini aynı anda 11. ölçüye kadar seslendirirken, piyanonun sol eli onlara arpejle eşlik etmektedir. Cümle başında seslendirilen eksik ölçü a cümlesinin 2. röprizinde tekrar ortaya çıkmaktadır. McClelland (2004, 211) bu durumu hem ilk röprizin nakaratını hem de ikinci röprizin hazırlanışı olarak açıklamaktadır. İlk 8 ölçü cümle seslendirilirken ardından gelen 3 ölçü ise bu cümlelerin genişlemesini oluşturmaktadır (Bkz. Şekil 4.24).



Şekil 4.24. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a cümlesi

a1 cümlesi, 12. ölçüde, a cümlesindeki ilk 3 ölçünün melodik ve ritmik motifleri kullanarak la majörde ve yine 8+3 ölçü sayısı şeklinde, piyanonun sağ elinde ve

viyolonselde seslenmeye başlamaktadır. Buradaki farklılık, a cümlesinin 2. yarısının (5. – 8. ölçüler) a1 cümlesinin 2. yarısında (16. – 19. ölçüler) 3 ses daha tizden seslendirilmesidir. a1 cümlesinin son ölçüsü (19. ölçü) ve genişleme kısmında (20. – 22. ölçüler) do diyez majörde gerçekleştirdiği kalış (5. derece vurgusu yapılmış olsa dahi) melodik açıdan tonal geri dönüşü sağlayamamaktadır (McClelland 2004, 212) (Bkz. Şekil 4.25).



Şekil 4.25. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a1 cümlesi

Tıpkı Allegro bölümünde olduğu gibi burada da Brahms her bir motifi tek tek işlemeyi ve üzerinde durmayı tercih etmektedir. Bu nedenle devam eden 23. ölçüden itibaren başlayan a2 cümlesinde bu kez, a cümlesinden alınan 8'lik notalardan oluşan 4'lü motifler, 23. – 26. ölçüler arasında önce viyolonselde, ardından 1. dolaba kadar hem

viyolonsel hem de piyanonun sağ elinde aynı anda seslendirilir. 23. ölçüde viyolonsel ve piyanoya yazılan *espress.* ve *cresc.* ifadeleri, ayrıca burada kullanılan 2'li aralıklar trionun lirik karakterini yansıtmak açısından önemli rol oynar. Cümle, fa diyez minör – do diyez majör tonaliteleri arasında seslendikten sonra fa diyez minör'de karara ulaşır ve 30. ölçüde 1. dolapla röpriz yapar (Bkz. Şekil 4.26).



Şekil 4.26. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a2 cümlesi

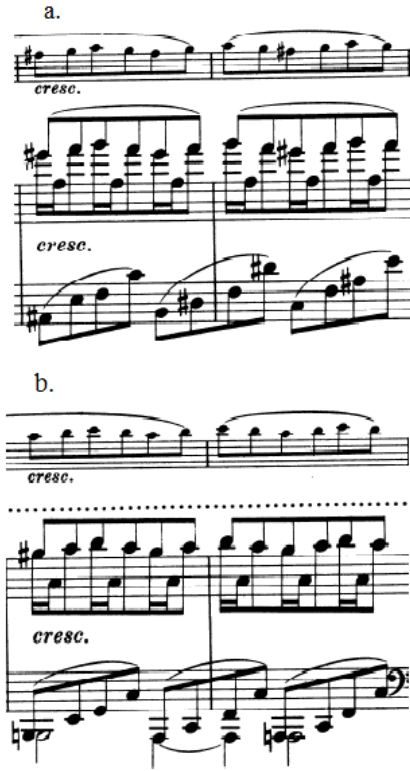
31. ölçüyle birlikte 2. dolaba gelinir ve a2 cümlesinin genişleme cümlesi başlar. Genişleme cümlesi ile birlikte piyanonun sağ el faktörü değişerek üçlemeli şeklini alır. Viyolonseldeki melodik çizgi artık bir düşüş içine girerek la minör'e doğru ilerler ve la minör'ün dominant notasında sonlanır. Piyano da viyolonsel melodik yürüyüşüne paralel olarak sırasıyla fa diyez minör, re majör ve yine 34. ölçüde fa diyez minör'e

geçer. Ardından 35. ölçüde kromatik modülasyon yapılarak viyolonsel ve piyano 36. ölçüyle birlikte la minör'ün dominantına ulaşır. 37. ölçüde la minör'ün dominantıyla yarım kadans yapılır ve *Allegretto D.C sin' al Fine* ile Menuet'e dönüş gerçekleştirilir (Bkz. Şekil 4.27).



Şekil 4.27. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun Genişleme Cümlesi (2. dolap sonrası)

Trio bölümünde dikkat çekici noktalardan birisi ise bestecinin piyano'nun sol elinde görülen hemiola'lardır. McClelland, 4 farklı hemiola'nın farklı özellikler gösterdiğini belirtmektedir. Hemiola'lardan ilk 2'sinin (5. – 6. ve 16. – 17. ölçüler), viyolonsel partisinde amaçlı bir melodik hareketliliğin söz konusu olmadığını ve buradaki girişteki motifin, piyanonun sol elindeki bas yürüyüşün transposezini pekiştirmek için kullanıldığını belirtir (Bkz. Şekil 4.28).



Şekil 4.28. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan hemiolaları 5. – 6. (a) ve 16. – 17. (b) Ölçüler

Diğer iki hemiola (23. – 24. ve 27. – 28. ölçüler) öncekilerden farklı olarak viyolonsel ve piyanonun sol elinde aynı görülmektedir. Besteci özellikle viyolonsel partisinde oluşan hemiola'yı ve motifi belirtmek için 4 notalık bağlar kullanmaktadır. Hemiola'yı oluşturan bağlar ana motif dikkate alınarak oluşturulmuş, vurguların belirtilmesi ve karakterin anlaşılması açısından da önem taşımaktadır (Bkz. Şekil 4.29a – 4.29b).

a.



b.



Şekil 4.29. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 23. – 24. (a) ve 27. - 28. (b) Ölçülerdeki Hemiolalar

4.3 Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Bilindiği gibi sonatların son bölümlerini genellikle rondo formu oluşturur. Özellikle klasik dönem sonatlarında kalıplaşan bu durum (3 ya da 4 bölümlü olması fark etmeksizin), romantik dönemde yazılan sonatlarda da genellikle geçerliliğini sürdürmüştür. Çok sık olmamakla birlikte bazen sonatların son bölümleri sonat allegrosu ya da varyasyon formunda olabilir (Koray 1957, 180). Cangal (2004, 138) ender olmakla birlikte sonat türünde yazılmış eserlerin son bölümlerini bir füğün oluşturabileceğini söyler.

Koray (1957, 144), sonat formunun, yüksek kontrpuanlı sanat eserlerinin gelişmesine ne kadar elverişli bir çerçeve olduğuna değinirken; pek çok polifonik formun, füğlerin, özellikle iki ve daha fazla temalı füğlerin bile sonat formuyla kaynaştırılabileceğini belirtmektedir. Bu durum için verilebilecek en güzel örnekler, Mozart'ın Jüpiter Senfonisi'nin son bölümü ve Beethoven'ın sol majör yaylı dörtlüsü gösterilebilir (Musgrave 1985, 107).

Bu tanımlardan yola çıkarak incelediğimiz bu bölümde; çok güçlü ve enerjik bir füğsel yapı karşımıza çıkar. Güçlü füğ öğelerini içinde barındıran bu bölümün, ilk bakışta bir füğ formunda yazıldığı düşünülebilir. Bu bölüm içinde geçmekte olan motiflerin sık tekrarı, bölümün rondo gibi de duyulmasını sağlamaktadır. Ancak gerek rondo'yu ve onun form kalıbı olan a-b-a-c-a-d vb. yapısını, gerekse sonat allegrosu formunun yan temasını sergi tekrarı bölümünde bulamamız, bu bölümü 3 bölmeli şarkı formunda

incelemek gerekliliğini ortaya çıkartmaktadır. Bu durum, bölümün formlsal yapısının anlaşılabilirliğini kolaylaştırır. Böylece bölümün form kalıbını şu şekilde açıklamak mümkün olabilmektedir:

A bölümü: 1. – 75. ölçüler (ayrı temalar üzerine kurulmuş a ve b alt bölümleriyle birlikte)

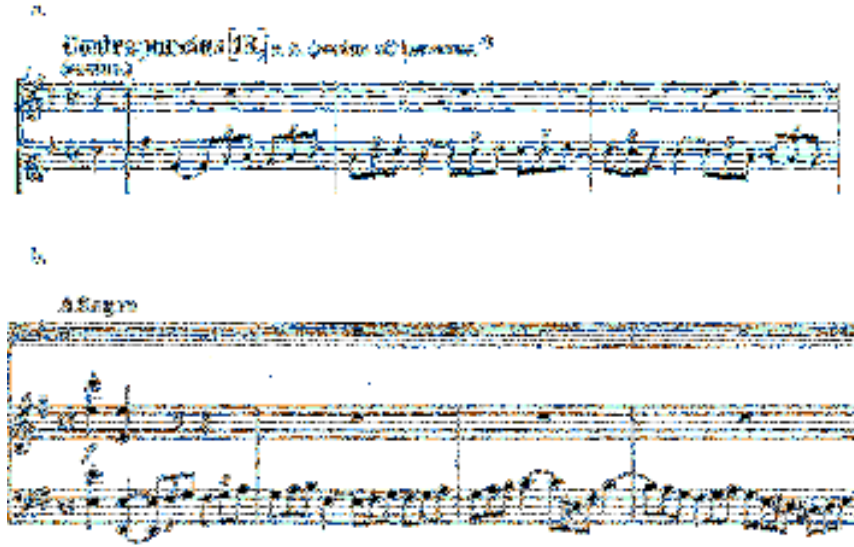
B bölümü: 75. – 135. ölçüler (Dinamik karakterli ve fugato'dan alınan ritmik – melodik motiflerin işlenmesi)

A' bölümü: 132. – 175. ölçüler

Coda: 175. ölçüden (Piu Presto) bölüm sonuna kadar.

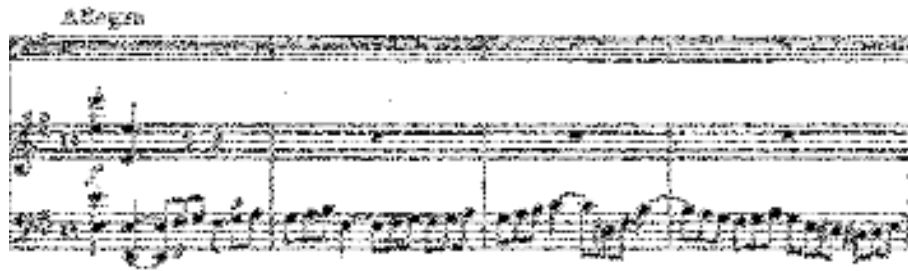
Bu bölümde Brahms, Beethoven'ın re majör Viyolonsel - Piyano Sonatının son bölümünü yapısal açıdan bir referans gibi almış gözükse de başlangıçta piyanonun sol elinde seslenen iddialı Bach temasının sunumu, gerek yapısal açıdan gerekse barok etkilerinin anlaşılabilirliği açısından çok daha etkilidir (Musgrave 1985, 107).

1865 yılının haziran ayında yazılan son bölüm, tüm çalışma için çok güçlü bir son oluşturmuştur, sakin ve zarif ikinci bölümün karakteristiğine bakıldığında dikkat çekici şekilde değişik bir sondur. Bölüm, fugal bir yapıya sahiptir ve tüm bölüm boyunca devam eden yoğun yapıdan sonra dört ölçülük çoklu melodiler içerir. Bölümün ana teması Johann Sebastian Bach'ın "Füg Sanatı" (Kunts Der Fuge) adlı toplusundaki Contrapunctus 13 adlı 3 sesli füg'ün temasından alınmıştır (Geiringer 1961, 210) (Bkz. Şekil 4.30).



Şekil 4.30. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Bach'ın Füg Teması (a) ve 3. Bölümün İlk 4 ölçüsü (b)

4/4'lük ölçüde ve mi minör'de yazılan bölüm, kontrpuan bakımından ustaca düzenlenmiştir (Aktüze 2002, 407). Baştan sona üçlemeye karşı ikili nota zıtlığında yazılan bölümün (İşgörür 1999, 22) A bölümü 1. – 76. ölçüler arasında seslenmektedir. Kendi içinde a – b bölümleri olarak ikiye ayırabileceğimiz bölümün a bölümü, güçlü bir 3 sesli fugato olarak karşımıza çıkmaktadır. Fugato'yu oluşturan üçlemelerle yazılmış soru (dux), ilk 4 ölçüde piyanonun sol elinde, tenor partisinde ve mi minörde güçlü bir şekilde ifade edilmektedir (Bkz. Şekil 4.31).



Şekil 4.31. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümündeki ilk 4 ölçü

Ardından gelen cevap (comes), 5. ölçüde mi minörün dominantı olan si majörde viyolonselde 9. ölçüye kadar seslenmektedir. Aynı zamanda cevapla paralel olarak 1. karşıezgi (kontrapunt) da piyanonun sol elinde dominant tonalitesi olan si majörde seslenmeye başlamaktadır (Bkz. Şekil 4.32) .



Şekil 4.32. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piiano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
5. – 8. Ölçüler

9. ölçüde tekrar piyanoya geçen tema, bu defa piyanonun sağ elinde ve alto partisinde 13. ölçüye kadar seslenmektedir. 1. karşıezgi viyolonselde, 2. karşıezgi piyanonun sol elinde mi minör tonalitesinde temayı takip etmektedir (Bkz. Şekil 4.33).



Şekil 4.33. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piiano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
9. – 12. Ölçüler

13. – 15 ölçüler arasında viyolonsel ve piyanoda T – D tonalitesinde seslenen ara müziğin ardından tema, 16. ölçüde fugato'nun finali olarak düşünebileceğimiz cümle başlamaktadır. Burada bütün partiler (tema, 1. ve 2. karşı ezgi) ana tonda (mi minör) seslenmektedir. Tema piyanonun sol elinde, 1. karşıezgi piyanonun sağ elinde, 2. karşıezgi ise viyolonselde 20. ölçüye kadar seslenmektedir (Bkz. Şekil 4.34).



Şekil 4.34. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
13. – 20. Ölçüler

20. ölçüde fugato'nun ana teması piyanoda seslenip mi minör'ün tonik akoru ile sonlandıktan 25. ölçüye kadar viyolonselin melodik çizgisinde bir düşüş görülür ve burada 25. ölçüye kadar eşlik görevini üstlenir. Piyanoda ise 1. ve 2. karşı ezgiler ön plana çıkmaktadır (Bkz. Şekil 4.35).



Şekil 4.35. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
20. – 25. Ölçüler

25. ölçüyle birlikte viyolonsel ritmik bir rahatlamaya girer. Piyanonun her iki elinde ise ana tema yine seslendirilir. Viyolonseldeki ritmik rahatlama sadece 2 ölçüyle sınırlıdır. 26. ve 27. ölçüde ikilik notalar seslendiren viyolonsel, ardından 2 ölçü dörtlük ve diğer 2 ölçü boyunca da sekizlik notalar seslendirerek tekrar enerjik yapısına kavuşur. 30. ölçüdeki viyolonsel partisindeki dominant vurgusuyla tekrar ana tona dönülür (Bkz. Şekil 4.36).



Şekil 4.36. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyoano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
25. – 30. Ölçüler

31. ölçüde ana tema motifiyle başlayan cümlede tema viyolonselın bas resgisterinde seslenir. Piyoano da viyolonsel ile birlikte temayı aynı anda çevirmeli olarak seslendirmektedir. 35. ölçüde piyoano ve viyolonsel rolleri değıştirir. Tema piyanoda seslenirken viyolonsel de onu çevirmeli olarak seslendirir ve genişlemesiyle birlikte 43. ölçüye kadar devam eder (Bkz. Şekil 4.37).



Şekil 4.37. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
31. – 43. Ölçüler

41. ölçüde piyanonun oktav aralıklı sol el faktörü, 43. ölçüye gelindiğinde de devam eder ve b bölümünün başlangıcına kadar da bu şekilde devam edecektir. 43. ölçüde piyano ve viyolonsel arasındaki stretto'lar dikkat çeker. Ana temanın ilk ölçüsünden alınan motifin çevirmeli olarak seslendirilmesiyle viyolonsel başlayan stretto, bir 4'lük gecikmeyle piyanonun sağ elinde seslenir. Viyolonsel ve piyano arasındaki stretto'lu bu

diyalog, b bölümünün başlangıcı olan 53. ölçüye kadar devam eder. 52. ölçüde sol majör'ün dominantı duyulduktan sonra b bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.38).



Şekil 4.38. Op. 38 mi minör Viyoloncel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 43. – 53. Ölçüler

b bölümüne gelindiğinde, bu zamana kadar hissettirilen enerjik yapı bir nebze azalmaktadır. Bütün bölümün belki de en huzurlu anlarının yaşandığı bir bölüm olarak görülebilir. Brahms bunu “*tranquillo*” ile ifade eder. Sol majör’de başlayan bölümde viyoloncel önce arpejli eşlik görevindedir. Piyano sol elde motifi göstermeye başlar. 55. ölçüde melodik çizgi viyolonsele geçer.

Bu bölüm, aynı zamanda her çalındığında farklı bir şey geliştiren bir melodinin bulunduğu “gelişen varyasyon” olarak adlandırılan Brahms kompozisyonlarına yönelik teknik bir örneği de içerir. Bu bölümde, bu teknik 53. – 58. ve 59. – 69. ölçülerin karşılaştırılması ile kolayca görülebilir (<http://www.sccs.swarthmore.edu>).

75. ölçüde piyanoda sol majörün kadans ve dominantının ardından 76. ölçüyle birlikte Gelişme (B) bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.39).



Şekil 4.39. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
53. – 75. Ölçüler

Gelişme (B) bölümünde müziğin karakteri tekrar enerjik bir moda bürünür. Brahms amacını “*animato*” kelimesi ile ifade eder. İzleyen bölüm ise ilk motiften doğar: viyolonsel ve onu izleyen sağ el, üçlü sekizlik notaları çalar, aynı anda da sol elin bir kısmı, parçanın ilk iki notasını hatırlatır. Yine, iki enstrüman 80. ölçüde rolleri değişir. Viyolonsel eşlik konumuna geçerken melodik çizgi piyanonun sağ ve sol elinde

karşılıklı diyalog şeklinde, üçlemeli motiflerle yükselişe geçmektedir. Bu motife eşlik eden viyolonsel, 86. ölçüde piyano ile birlikte 4 ölçülük motifi seslendirir. Piyanonun sağ ve sol eli motifi üçlemeli olarak ifade ederken viyolonsel sekizlik notalarla seslendirir (Bkz. Şekil 4.40).



Şekil 4.40. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
76. – 90. Ölçüler

91. ölçüde sol minör tonuna geçiş yapılır; piyanonun 4 ölçülük dramatik solosu, iki elle çalınan ilk açılış motifinin yeniden betimlenmesi ile karakterize edilerek onu takip eder ve iki vuruş ile dengelenir (91. – 94. ölçüler). Viyolonsel, üçüncü bölümün küçük bir parçası (sadece ilk ölçü çizgisi) ile 95. ölçü çizgisinde yine giriş yapar, viyolonselin

girişinden sonra piyano iki vuruş ilerler ve bu şekilde bir model izlenir. 91. – 98. arasındaki 8 ölçü çizgisi, 99. ölçüdeki “gelişen varyasyon” başlangıcının diğer bir örneğinde tekrar edilir; bu sefer, viyolonsel iki ölçü sonra piyanoya katılır ve üçüncü motifin gelişimi, 6 ölçü çizgisi boyunca devam eder (<http://www.sccs.swarthmore.edu>). Burada hem piyanonun sağ ve sol elleri arasındaki hem de piyano – viyolonsel arasındaki stretto’lar dikkat çeker (Bkz. Şekil 4.41).



Şekil 4.41. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
91. – 111. Ölçüler

111. ölçüde, 3. motifin bölümlendirilmesi, vurgulanan çeyreklik notanın izlediği basit bir sekizlik nota ile düşüşe geçer. Bu model, hem viyolonsel hem de piyano ile çalınır, piyanonun sol eli ile bir vuruş çalınır ve bir kreşendonun eşlik ettiği dört ölçü çizgisi boyunca tekrarlanır. Sonunda ise viyolonselin si minör'deki ilk motifin tersten tekrar betimlenişinin yer aldığı 115. ölçüde bir doruk noktasına ulaşır.

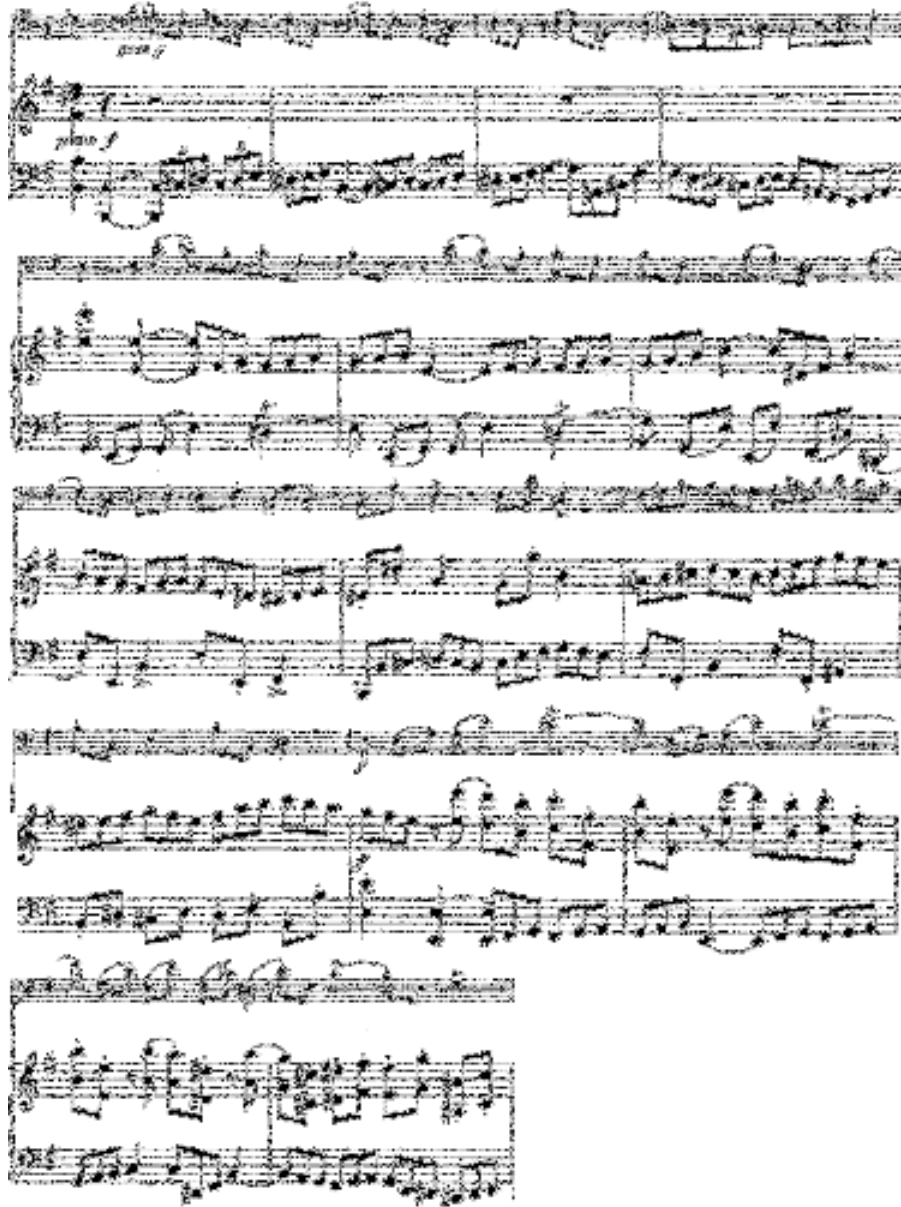
Piyanonun sağ eli, aynı melodik çizgiyi çalarken, sol el de pasaj boyunca oktav aralıklı eşliğini çalmaya devam eder. Doruğa ulaşan bu pasaj tekrar edilir ve ikinci seferde piyanonun iki eli de yer değiştirir, hem yüksek bir ses perdesi (viyolonsel) hem de düşük bir ses perdesini (piyanonun sol eli) içeren dramatik melodik çizgi ile bir yoğunluk eklenir. Pasaj, 123. ölçüde aniden durur. Tam da bu anda dramatik bir mod değişimi yaşanır ve 123. ölçüde bir gelişme bölümü oluşturan 55. ve 63. ölçülerdeki gelişme bölümü ile aynı melodiye bu kez de viyolonsel çalmaya başlar. Ardından 132. ölçüyle birlikte A' bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.42).



Şekil 4.42. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Pişano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan

111. – 132. Ölçüler

A' bölümü ilk motifin yeniden betimlenmesi ile 132. ölçüde si majörde viyolonsel ile başlar. Bu, tam olarak 5. ölçüdeki aynısıdır ama viyolonsel ve piyano yer değiştirir. Seslerin doğru dağılımı, bir sonraki bölümde yeniden kurulur (136. ölçü). Buradan itibaren, fugato teması 147. ölçüye kadar Sergi bölümündeki gibi seslenir (Bkz Şekil 4.43).



Şekil 4.43. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 132.

147. ölçüde Sergi bölümündeki karşıezgiler ve devamındaki ana tema materyalleri üzerine kurulu köprüler herhangi bir değişikliğe uğramadan seslendirilir (Bkz Şekil 4.44).



Şekil 4.44. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 147.

– 157. Ölçüler

158. ölçüde fugato teması viyolonselde duyurular ve 4 ölçü küçük değişikliklerle seslenir. Piyano da viyolonsele paralel olarak ve çevirmeli imitasyonla ona eşlik eder. 162. – 165. ölçülerde her iki enstrüman yer değiştirir, ardından 3 ölçülük köprüden sonra 169. ölçüye ulaşılır.

169. ölçüde bulunan si ve do# notaları ekspozisyonadaki aynı pasajda bulunan do (naturel) ve la notalarının yerini alarak kadans yerini VII. derecenin dominantına bırakır. Sonraki 5 ölçü melodik çizgideki düşüşle ve 173. ölçüye eklenen *poco ritard.* ifadesiyle birlikte coda'ya doğru ilerler (<http://www.sccs.swarthmore.edu>) (Bkz. Şekil 4.45).



Şekil 4.45. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 158.

– 175. Ölçüler

Coda, üçlemeli sekizlik nota modeline dönüşür, bu da açılış enerjisini ve ruhunu getirir. Ayrıca coda'nın başlangıcına yazılan *Piu Presto* (daha hızlı) ifadesi de coda'nın karakterini oluşturarak temposunu belirler. 175. ölçüde viyolonselde başlayan coda, 4 ölçü viyolonselde seslendikten sonra piyanonun sağ elinde yine 4 ölçü seslenir. 5 ölçülük köprünün ardından 189. ölçüde coda'nın doruk noktasına erişen viyolonsel ve piyanonun sağ elinde (piyanonun sol eli bu sırada tam tersi yöne hareket eder) sürekli olarak yükselen çizgi ile 185. ölçüde başlayan dev crescendo'ya ulaşan bir seri, bölümün çoğunu oluşturur. Sonuç olarak da bölüm, *ff* gibi Brahms tarafından viyolonsel ve piyano ile oluşturulan çok güçlü bir finalle son bulur (Bkz. Şekil 4.46).



Şekil 4.46. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Piu Presto (Coda) Bölümü

4.4 Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Brahms, ikinci viyolonsel - piyano sonatını yazarken – viyolonsel, keman veya klarnet yerine piyano ile tatmin edici bir şekilde uyum sağlayabilmesi daha zor olan bir enstrümandır – özellikle önceki sonatından daha özenli bir şekilde her parçayı kendi içinde daha etkin hale getirme konusundaki yeteneğini göstermiştir. Her şeyden önce viyolonsel partisi, parça geneli için yüksek perdede yazılmıştır; en alçak ses perdesinin olduğu yer, *Allegro*'daki ana temaya dönüşü simgeleyen esrarengiz bir yaklaşım ya da *Adagio*'dan alınan güzel bir bas gibidir, gerçek dramatik etkiyi verebilmek için gereken güçlü içgüdüye sahiptir. Belki ilk sonatın açılışındaki gibi en alt tellerde şekillenen bir şarkıdan daha hoş bir tek motif bile yoktur, sonatta bozukluklara da rastlanamaz, genel ses niteliği sadedir, görkemli olması gereken yerlerde ise görkemlidir, ama her zaman açık ve anlaşılırdır (Mason 1970, 160).

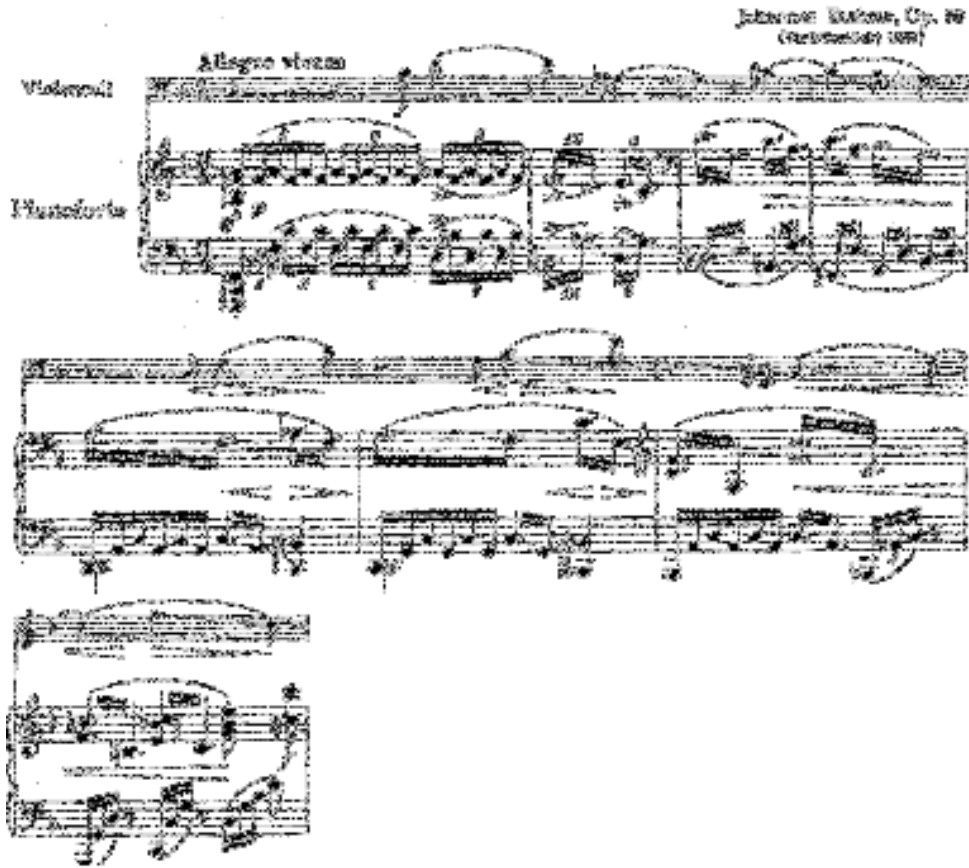
Ginzburg (1978, 67) bu bölümde ulaşılan romantik – tutkulu zirvelerin bölümün ana ana karakterini oluşturduğunu; “iradeli” olarak tanımladığı 1. temayı heyecanlı bir insanın konuşmasına benzeterek viyolonsel partisinde yer alan es’lerin patetik haykırırları anlamlı olarak böldüğünü belirtir.

Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının ilk bölümü bir eleştirmene göre “en eşsiz olanlardan biri” bir diğerine göre ise “ara bağlantıların çoğunun hazırlıksız bir dinleyici için belirsiz kaldığı” bir eser olmuştur. Daha sonra Tovey onun belirli özelliklerini “tuhaf” olarak nitelerken, Hans Mersmann: “bestecinin müzikal dilinin burada bütünüyle öznel hale (içerikte değil tarzda) geldiğini” yazmıştır. Bu öznel tarzın “her tür sıkıca belirlenmiş biçime karşı çıkan bir tasarımı ortaya çıkardığını” da eklemiştir.

Bölüm sonat biçiminde olsa da pek çok pasaj özgürce kurulmuş adeta doğaçlama çalınıyor gibi duyulur. Parçalanıp ayrılmış durumda olan ilk tema çarpıcı bir şekilde Brahms'ın daha önce yazdığı sonat biçimindeki temaların hiçbirine benzememektedir. Tovey, “ana temanın kırıklı ritminin ve gelişme süresince figürlerin dönüştükleri biçimler sonat tarzının kaynaklarına önemli bir katkıda bulunuyor” şeklinde yazmış, bölüm boyunca, açılış malzemesi onu sürekli kaçıran, geleneksel bir temasal biçim bulmak için mücadele ediyormuş gibi görünüyor şeklinde görüşünü belirtmiştir.

(Brodbeck 1994, 155).

3/4'lük ölçüde ve Fa Majör'de yazılan *Allegro vivace* bölümünün Sergi bölümü 1. – 66. ölçüler arasında yer alır. 1. – 8. ölçülerde seslendirilen ana temanın a cümlesi, piyanonun tremolo'larla, kırık akorlarla, renkli ve hareketli girişiyle hemen orkestral bir hava oluşur; viyolonsel'in girişi bu atmosferi güçlendirir. Cümle başlangıcında Fa Majörden fa minör'e kayış, kontrast bir tını ortamı hazırlar (Aktüze 2002, 409) (Bkz. Şekil 4.47).



Şekil 4.47. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan

1. – 8. Ölçüler

a1 cümlesi 9. ölçüde a cümlesinin ritmik ve melodik motifiyle ve bir oktav daha üstten seslendirilerek çok geniş bir register kullanıldığı görülür. Piyanodaki tremolo faktörü sağ elde devam ederken sol elde sırasıyla 8'lik, 4'lük ve 16'luk notalardan oluşan eşlik devam eder. Cümle, genişlemesiyle birlikte 17. ölçüye ulaşır (Bkz. Şekil 4.48).



Şekil 4.48. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
9. – 17. Ölçüler

Bağlayıcı tema niteliğindeki köprü 17. ölçüde başlar ve yardımcı temanın başlangıcı olan 34. ölçüye kadar devam eder. Piyano ve viyolonsel arasındaki arpejli diyaloglarda Brahms'a özgü "gelişen varyasyon" tekniği a cümlesiyle birlikte incelendiğinde hem şematik hem de duysal açıdan kolayca fark edilebilir (Kim – Tetel 2007, 4). 33. ölçüde II7 (Do majör'ün D7) akoru ile yardımcı temaya dominant ton olan do majörde geçilir (Bkz. Şekil 49).



Şekil 4.49. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
17. – 34. Ölçüler

Yardımcı tema 34. ölçüde ilk önce piyanoda seslenir. Bu tema duygusal olarak bölümün bütün temaları gibi çok güçlüdür. Fakat bu tema daha görkemli duyulmaktadır ve daha liriktir (Ginzburg 1978, 67). Brahms yine klasik dönem ton ilişkisini koruyarak tonik – dominant ilişkisini sürdürür. Yardımcı temanın ilk motifi 36. – 40. ölçüler arasında piyanoda seslenir. Müziğin karakteri Ginzburg'un da belirttiği gibi oldukça görkemli duyulmaktadır. Sağ elde seslenen motifte oktavlı aralıkların kullanımı müziğin çok daha lirik ve dolgun duyulmasını sağlamaktadır.

41. ölçüde aynı motifi viyolonsel seslendirirken bu defa la minör'e modüle edilir. Cümle, genişlemesiyle birlikte 46. ölçüye kadar seslenir ve 46. ölçüden 5 ölçülük bir köprünün ardından 51. ölçüde tamamlayıcı temaya ulaşılır (Bkz. Şekil 4.50) .



Şekil 4.50. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
34. – 51. Ölçüler

51. ölçüde tamamlayıcı tema piyanonun aşağı yöndeki devam eden melodik çizgisinin üstünde seslenmeye başlar. 55. ölçüde piyano ve viyolonsel yer değiştirir. Yardımcı tema'da 60. ölçüye gelindiğinde ise karşımıza çok farklı bir durum ortaya çıkar. Brahms ana temada ve neredeyse bütün bölüm boyunca bölümün ana yapı taşlarından birini oluşturan tremolo tekniğini viyolonsele aktarmaktadır. Ginzburg (1978, 68) bu durumu viyolonsel - piyano sonatlarında ilk defa kullanıldığını ayrıca bu tekniği uygulayabilmek için çok güçlü bir yay hâkimiyetinin olmasının gerekliliğini vurgular. Viyolonselede tremolo ile seslenen inici melodik çizginin ardından 65. ölçüde röpriz yapılıır (Bkz. Şekil 4.51).



Şekil 4.51. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
51. – 65. Ölçüler

Gelişme bölümü de Brahms'ın sonat biçimleri arasında önemli bir konumda bulunuyor. Arno Mitschka “Brahms'ın çıkış noktası gelişme bölümündeki Romantik işleyiş” idi diye yazmıştır. Ayrıca “tüm Romantiklerin müziklerinde, düzensiz etmenler öne çıkar; özellikle lirik bölümler, doğaçlama pasajlar ya da yüzeye aniden çıkışları ya da yeniden ortaya çıkışları ile hatırlama motifleri yapısal açıdan değil bağlantısal açıdan meşrudur” gözleminde bulunmuştur.

Gelişme (B) bölümü 66. ölçüde başlayarak 128. ölçüye kadar devam eder. 66. ölçüde ani bir ton değişikliği yapılarak fa# minör' e geçilir. Tıpkı bölüm başlangıcında olduğu

gibi tema, viyolonsel partisinde ve piyanonun tremolo’lu eşliğinde seslenmeye başlar. Ritmik motif aynı kalsa da geçilen minör ton müziğin karakterini daha karanlık ve huzursuz bir yapıya doğru ilerletir. 74. ölçüye kadar ana tema motifleri fa# minör tonunda işlenir (Murdoch 1933, 326) (Bkz. Şekil 4.52).



Şekil 4.52. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
66. – 74. Ölçüler

75. ölçüden 92. ölçüye kadar olan bölüm serbest şekilde işlenmektedir. Kim – Tetel’in ara bölüm olarak adlandırdığı bu kısımda viyolonsel ve piyanoda kromatik diziler göze çarpar. Sırasıyla do diyez minör, sol minör ve ardından Fa Majör’e modülasyon yapılır (Bkz. Şekil 4.53).

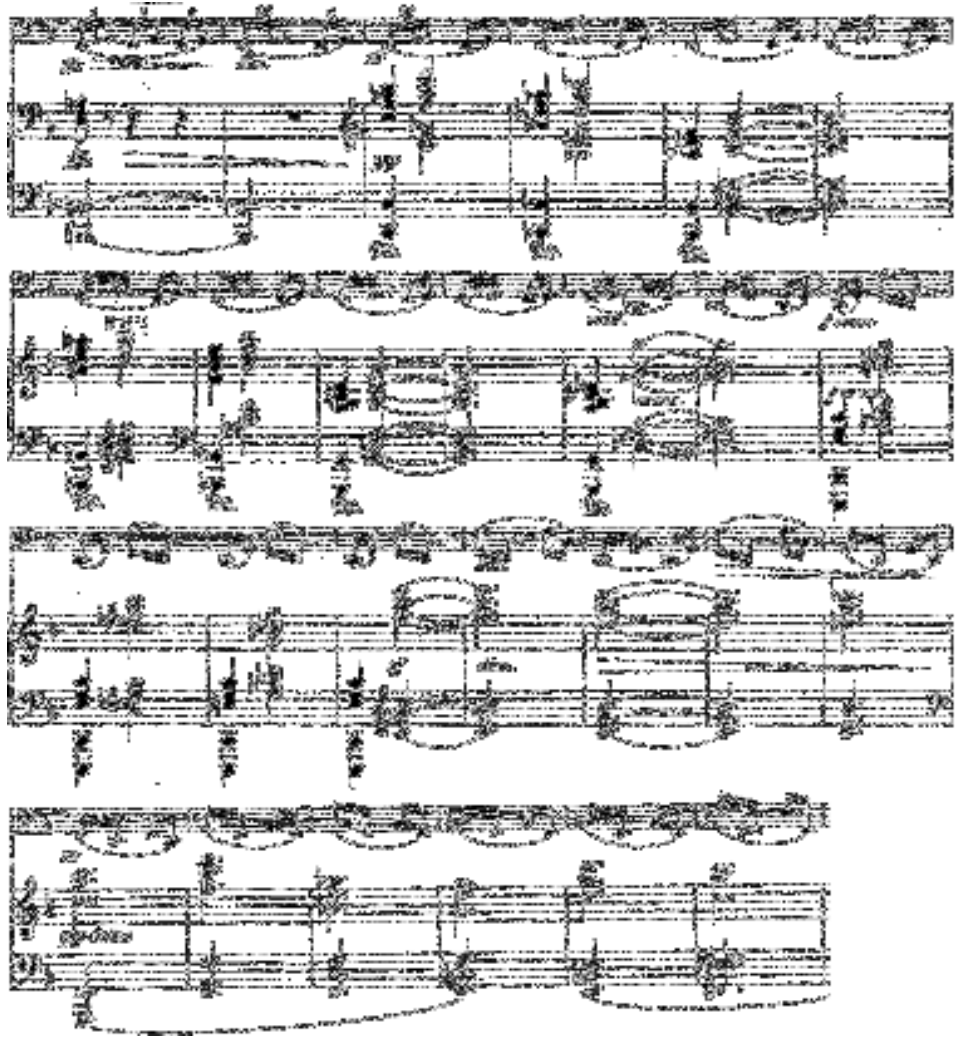


Şekil 4.53. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
75. – 92. Ölçüler

92. ölçüde viyolonsel partisinin 2 ölçülük tremolo ile *ff* dan *pp*'ya devam eden melodik çizgisi ile müziğin karakteri açısından kötü bir şeyler olacağını hissettirir (Mason 1970, 165). 94. ölçüye gelindiğinde ise piyanonun sağ elindeki 4 ses aralığındaki sıçrayış

dramatik hatta melodramatik olarak nitelendirilebilir. Viyolonselde devam eden tremolo, piyanonun yüksek registerde çalması *pp* nüansları, çok serbest ve doğaçlama çalınan bir pasaj gibi duyulmasını sağlar (Brodbeck 1994, 157).

92. ölçüde başlayan kasvetli, durgun karakterli müzik 118. ölçüye kadar devam eder (Bkz. Şekil 4.54).



Şekil 4.54. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan

92. – 118. Ölçüler

118. – 123. ölçüler arasında viyolonsel ve piyanonun arpejli diyalogunun ardından 124. ölçüde Fa Majör'ün dominantına ulaşılır. 124. ölçüde piyano ve viyolonsel'de dominant tonalitesi seslenerek 4 ölçünün ardından ana temaya ulaşılır ve böylelikle 128. ölçüde Sergi Tekrarı (A') başlar (Bkz. Şekil 4.55).



Şekil 4.55. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
118. – 128. Ölçüler

128. ölçüde başlayan Sergi tekrarında (A'), ana temanın a cümlesi hiçbir değişikliğe uğramadan 136. ölçüye kadar seslenir. Ardından gelen a1 cümlesinin ilk 4 ölçüsünde (136. – 139. ölçüler) viyolonsel eşlik görevi üstlenirken piyanonun sağ elinde a1 cümlesi seslendirilir. a1 cümlesinin geri kalan 4 ölçüsünü ise viyolonsel seslendirirken piyano da ona arpejli olarak eşlik eder (Bkz. Şekil 4.56).



Şekil 4.56. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
128. – 144. Ölçüler

Sergi bölümünden farklı olarak bu bölümde bağlayıcı temayı görülmemektedir. 145. ölçüde başlayan yardımcı tema, piyanonun sağ elinde Fa Majör'de seslenmeye başlamaktadır. 151. ölçüde viyolonselde başlayan 2. cümle do majör'de 157. ölçüye kadar seslenir. Yine 5 ölçülük geçiş müziğinin ardından tamamlayıcı temaya ulaşılır (Bkz. Şekil 4.57).



Şekil 4.57. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
145. – 162. Ölçüler

Yardımcı tema, Sergi bölümünde olduğu gibi piyano ve viyolonsel arasında yer değiştirerek 178. ölçüye kadar seslenir. Viyolonsel partisinde seslenmeye başlayan ve tremolo ile birlikte düşüşe geçen kromatik melodik çizgi, 178. ölçüye kadar devam ederek Coda'ya ulaşılır (Bkz. Şekil 4.58).



Şekil 4.58. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
162. – 178. Ölçüler

Coda, 178. ölçüde ana temanın fa minör'de seslenmesiyle başlar. Daha sonra 182. ölçüde si bemol majör'de seslenen ana tema motifinin ardından 184. ölçünün son vuruşunda başlayan diminuendo ile birlikte müziğin karakteri de değişir. 186. ve 187. ölçülerde viyolonsel ana temayı 3 dörtlük notaya genişleterek seslendirir ve ardından aynı motifi piyano genişleterek 194. ölçüdeki *grazioso* ya ulaşır.

195. ölçüde başlayan cümle bütün bölümün tersine çok sakin ve huzurlu bir karakterdedir. Bu karakteri Brahms'ın yazdığı *grazioso* ifadesi de cümle seslendirilirken desteklemesini sağlar. 202. ölçüye kadar piyano – viyolonsel arasında seslenen cümle, kadansı uzatır. Viyolonselin Fa Majör'de yaptığı oktav aralıklı ve tremolo'lu eşlik devam ederken, piyano sağ elde 4 ölçü cümleyi seslendirir. Ardından piyano ve viyolonselin karşılıklı diyaloguyla birlikte çok güçlü ve parlak bir şekilde sonlanır (Bkz. Şekil 4.59).



Şekil 4.59. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
Coda

4.5 Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Op. 99 Fa Majör viyolonsel - piyano sonatının, op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı ile gizemli bir bağı vardır. Brahms'ın kişisel envanterleri arasında bulunan el yazıları, mi minör sonatın 3. bölümünün 1862'de, 4. bölümünün ise Haziran 1865'te tamamlandığını göstermektedir. Haziran 1866'da bu sonat yayınlandığında, Allegretto quasi Menuetto bölümü de dahil iki Allegro içeren 3 bölüm içermektedir. Max Kalbeck, "Brahms'ın mi minör viyolonsel - piyano sonatını ağırlaştırmamak için rafa kaldırdığı" yavaş bir bölümden bahsetmiştir, bu bölüm Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının *Adagio affettuoso*'su olarak yirmi yıldan uzun zaman sonra, 1886'da tekrar ortaya çıkmıştır (Brodbeck 1994, 139).

Sonatların 2. bölümleri genellikle ana tonun ilgili dominant tonundan oluşmaktadır. Bu bölümün tonalitesine bakıldığında ise fa diyez majör üzerine kurulduğu görülür. Bu da Fa Majörün napoliten derecesine (anarmonik olarak sol bemol) denk gelmektedir (Kim-Tetel 2007, 6).

2/4'lük ölçüde ve fa diyez majör tondaki bu bölüm, sonatın en etkileyici ve çekici kısmıdır. Beethoven'i anımsatan ezgiselliğiyle seçkinleşen bölümde, viyolonsel ön plandadır ve piyano da, ince olduğu kadar, renkli birlikteliğiyle dikkat çeker. Burada da 1. bölümdekinin tersine orta bölüm fa minör tondadır (Aktüze 2002, 409).

3 bölmeli şarkı formundan oluşan bu bölümün form kalıbını şöyle özetleyebiliriz.

A bölümü: 1. – 19. ölçüler arasında (a+b),

B bölümü: 20. – 43. ölçüler arasında,

A' bölümü: 44. – 62. ölçüler arasında (a+b),

Coda: 63. – 71.ölçüler arasında seslenir.

A bölümünün a cümlesi, 1. – 11. ölçüler arasında fa diyez majörde seslenir. İlk 4 ölçü boyunca ana tema piyanoda seslenir. Müziğin karakteri oldukça sakin ve huzurlu bir yapıdadır. Bu cümleye viyolonsel – bölüm boyunca sıklıkla görüleceği gibi – bas registerinde pizzicato ile eşlik ederek başlar. Bütün bölüm boyunca egemen olan

kromatik motifler, bölümün huzurlu ve sakin karakterinin oluşumunda büyük rol oynar (Bkz. Şekil 4.60).



Şekil 4.60. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
1. – 4. Ölçüler

5. ölçüde başlayıp 7 ölçü kadar genişleyen kısımda, melodik çizgi viyolonsel boyunca devam eder. Aslında motif piyano tarafından alınmış olsa da ikinci ölçü de serbestçe taklitçi bir hal alır ve olağanüstü bir esnekliğe de sahip hale gelir (Mason 1970, 162).



Şekil 4.61. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
5. – 12. Ölçüler

Viyolonselde devam eden melodik çizgide başlayan a1 cümlesi, 12. ölçüden 20. ölçüye kadar sürmektedir. Müziğin karakteri halen sakin ve huzurlu yapısını korumaya devam eder. Mason bu karakteri 16. ölçüde piyanoda ve ardından viyolonselde seslenen motifi de göz önünde bulundurarak küçük bir çocuğun masumiyeti şeklinde açıklar. Cümle, 19. ölçüde do diyez majörde son bularak B bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.62).



Şekil 4.62. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
12. – 20. Ölçüler

B bölümü, kasvetli fa minör tonunda bir üçüncü temanın geliştirilmesini temel alır. Bu bölüm, birincisi kadar ağırbaşlı olup, onun kadar ağır bir melankoli altında çınlamayan bir motife dayanır (Mason 1970, 162). 20. ölçüde re bemol – do yarım ses ilişkisi bulunan motifin 24. ölçüde viyolonselın bas registerine geçtiği görülür. 24. ölçüde bu motif piyano geçer ve 4 ölçü boyunca seslenir. Piyanodaki motifin 32'lik notalarla seslenmesi bu bölümdeki kulminasyonun da habercisidir (Bkz. Şekil 4.63).



Şekil 4.63. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
20. – 28. Ölçüler

28. ölçüde fa minör T6 akorunun duyulmasıyla yeni cümle piyano başlar. Piyano ve viyolonsel arasında bir dörtlük gecikmeyle seslenen cümle, 34. kadar devam eder. Bu cümlede tonalite re bemol majöre geçer ve röprize doğru olan hareket başlar. 33. ölçüde giriş bölümündeki tematik motifler viyolonselin bas registerinde ve piyanonun sol elinde tekrar görülür ve iki enstürman arasında diyalog şeklinde seslenir (Bkz. Şekil 4.64).



Şekil 4.64. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piiano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
28. – 34. Ölçüler

34. – 37. ölçüler arasında Brahms, Klasik ve Romantik bestecilerin sıklıkla kullandıkları dominant yedili / artık altılı karmaşasına başvurur. 37. – 39. ölçüler arasındaki re bemol majör'ün yedili akoru ise bir Alman altılı akoru olarak düşünülebilir ve 31. ölçüden itibaren devam eden armonik yapı sol bemol majöre (fa diyez majör) daha yakındır (Brodbeck 1994, 144 – 145) (Bkz. Şekil 4.65).



Şekil 4.65. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piiano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
34. – 39. Ölçüler

Brahms, B bölümünü re bemol majörün yedilisini (do diyez yedili) fa diyez majörde karara ulaştırmak yerine şaşırtıcı bir şekilde re majör yedili (aynı zamanda fa diyez majörün Alman altılısı) akoruna getirir. Bu şekilde 42. ölçüye devam ettikten sonra 43. ölçüde kadans yaparak röprize ulaşır (Brodbeck 1994, 145) (Bkz. Şekil 4.66).



Şekil 4.66. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
39. – 43. Ölçüler

A' bölümü 44. ölçüde başlar. 44. – 53. ölçüler a teması, A bölümünde olduğu gibi aynı şekilde tekrar edilir. Yalnızca 48. ölçüde melodik çizgi viyolonsele geçtiğinde piyanonun sağ elinde oktavlı eşlik farklılığı görülür (Bkz. Şekil 4.67).



Şekil 4.67. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
44. – 53. Ölçüler

54. ölçüde fa diyez majörün eksiltilmiş altıncı derecesi olan re majöre modülsyon yapılır. 56. ölçüde A bölümündeki motif aynı ritmik kalıplarla burada re majörde seslenir.

Brodbeck (1994, 146), re majör ve fa diyez majör arasındaki ilişkiyi, A ve B bölümlerinin birbirine bağlayan re bemol majör (do diyez majör) ve fa minör arasındaki karışık modülasyonun çözümlenmesi olarak ifade eder. Bu durumu, Brahms'ın armonik olarak karmaşık sonat biçimindeki hareketlerdeki tekrarlarına benzediğini ve A ile B bölümleri arasındaki bağlantıyı güçlendirdiğini söyler (Bkz. Şekil 4.68).



Şekil 4.68 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan

54 – 62. Ölçüler

Brahms bölümü 63. ölçüde sonlandırmak yerine ana tema motifini kullanarak başlattığı 9 ölçülük coda'nın ardından sakin ve huzurlu bir karakterde fa diyez majörde son bulur (Bkz. Şekil 4.69).



Şekil 4.69. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 9 Ölçülük Coda

4.6 Altıncı Alt Problemin Çözümüne Yönelik Bulgular

Bu bölüm 6/8'lik ölçüde, Fa Majör tonda, scherzo karakterinde ve huzurlu bir atmosferdedir. Piyanonun çok kez öne çıktığı bölüm, fantastik bir gece müziği gibi şaşırtıcı armonisiyle ve şiddetli senkoplarla gelişir. Ancak trio bölümü, zengin modülasyonu, koyu – açık tını kontrastları ve içtenlikli melodik yapısıyla havayı yatıştırır.

Brahms'ın erken dönem scherzo bölümlerinin çoğunda mevcut olan kararsızlık durumundan kararlılığa ilerlemeyi gösteren bu bölüm, bir yönden bestecinin 1860'ların başlarındaki işlerine, son on yıllık dönemindeki işlerinden çok daha yakındır (McClelland 2004, 253).

Bölümün tipik scherzo karakterinde olmasından dolayı katlı şarkı formunda analiz etmek mümkündür:

A Bölümü: 1. – 125. Ölçüler

B Bölümü: 126. – 195. Ölçüler (Fa majör'de Trio)

A' Bölümü: Trio'nun sonuna eklenen *Da Capo sin al fine* ile birlikte A bölümü aynı şekilde tekrar edilir.

Bölüm uzun bir dominant uzatma ile başlar ve tonik armonide tatmin edici bir karar noktasını bölümün ilerleyen kısımlarına kadar erteler. Piyanonun hemen hepsi dominant pedal üzerinde olan ilk 4 ölçüsü, dominantı uzatmakla kalmaz, aynı zamanda bir giriş tematik ifadesi için olağan dışı seviyede yüksek kromatizm ve uyumsuzluk sergiler. Olağan olmayan şeylerden biri de 1. ve 3. ölçüler arasındaki yarım tonluk transpozisyonel ilişkidir. Bu transpozisyon, 3. ölçüdeki iki vuruşta da, bas pedalı ile oldukça uyumsuz olan üst ses yükselmelerine neden olmaktadır (McClelland 2004, 254).

Uyumsuzlukları ile oluşan ilk etkiye rağmen, 1. – 4. ölçülerinin giriş işlevleri yoktur. Melodik çizgilerinin tamamı parça boyunca defalarca geri döner ve belirgin perdeler (özellikle do, re bemol ve fa) motifte ana fikre dönüşürler. 5. ölçüde viyolonsel girişini önceki malzemenin tematik doğasına karşıtlık oluşturmaz çünkü viyolonsel sadece piyanonun bas çizgisini 11. ölçüye kadar ikiye katlar (Bkz. Şekil 4.70).



Şekil 4.70. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde
Yer Alan ilk 10 Ölçü

11. ölçü viyolonselin yönlendirici rolünün başını işaret eder ve do minörün dominantına dair önemli bir karar noktasının sinyalini verir. Viyolonselin melodik ifadesi 21. ölçüde do minörde tam olarak kapanmaktadır (Bkz. Şekil 4.71).



Şekil 4.71. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
11. – 20. Ölçüler

Ana tonun işlevsel dominantına geri döndüren 21. – 24. ölçüler, ilk röprizin tekrarını hazırlayan bir geçiş bölümü gibi görünmektedir. Bunun yerine, 25. ölçüde yeni melodik malzeme başlamaktadır fakat bu yeni malzeme fa minör tonda başlamaktadır. Başlangıçta bu armoni daha önceki fa minör armonisi gibi görünebilir fakat o da 28. ölçünün sonunda hemen do minör'e ulaşmaktadır. Do minördeki karar noktasını tekrar ettikten sonra, 1. – 4. ölçülerdeki malzemenin geri dönmesine izin verir. Bu yüzden 25. – 32. arası ölçüler, 25. ölçünün fa minör akorunu başka bir do minör uzatmasında çevreleyerek, 21. – 24. arası ölçülerin ek bölümü gibi işlev görürler (Bkz. Şekil 4.72).



Şekil 4.72. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
21. – 32. Ölçüler

1. – 4. ölçülerin 33. – 36. ölçülerde geri dönmesi, 1. – 21. ölçülerin tekrarını başlatmamaktadır. Bunun yerine müzik açılış bölümünden motifler geliştirir ve 81. ölçüde dominant perdeye dönmeden önce uzak akorlardan oluşan diziler boyunca hareket eder (ör. mi minör). 11. – 14. ölçüler tezat oluşturan motifsiz malzemelerle takip edilirken, 41. – 44. ölçüler 37. – 40. ölçüler arasındaki malzemeyi geliştirmektedir (Bkz. Şekil 4.73).



Şekil 4.73. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan

33. – 66. Ölçüler

67. – 80. ölçülerdeki bas çizgisi viyolonselde fa minörde karar kılar fakat yine fa minörün bu şekilde uzatılması do minöre varışlarla sınırlandırılır. Fa minörün bu şekilde uzatılması tonal kararlılığa işaret etmemekte olması önceki materyalin aynen transpoze edilmesi ile güçlenmektedir. 71. – 80. ölçüler 37. – 46. arasındaki ölçüleri dört ses (Do'dan fa'ya) transpoze etmektedir (Bkz. Şekil 4.74a – 4.74b)



Şekil 4.74a. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
37. – 46. Ölçüler



Şekil 4.74b. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
71. – 80. Ölçüler

Daha yoğun yazılmış olsa da, tematik motif çok az tonal değişim geçirmektedir. 94. ölçüde tonal değişim gerçekleşir. Bu kısa değişim 95. – 105. ölçüler arasında 11. – 21. ölçülerin do minörden fa minöre değişmelerine izin verir. . Bu yüzden, do minördeki kadans fa minör armonisini nihayet karar noktası olarak sunan bir olaya dönüşür (Bkz. Şekil 4.75).



Şekil 4.75. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 95. – 105. Ölçüler

105. ölçüden sonra kadans sonrası malzemeler 21. – 24. ölçülerin transpoze edilmiş versiyonları ile başlar ve 109. ölçüye kadar sürer. 110. ölçüde viyolonsel ve piyano arasında seslenen cümlelerin 8 ölçü sonra yeniden toniğe dönen 5'li armonik dizisi ile devam eder. Bu dizi bölümün kromatik armonik dili göz önünde bulundurulduğunda özellikle önemli olmaktadır (Bkz. Şekil 4.76).



Şekil 4.76. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
105. – 116. Ölçüler

116. ölçünün ardından dominant perdeden fa minöre geçen melodik çizgi, viyolonselde oluşan ikilemeli motifle birlikte sona doğru ilerleyerek 125. ölçüde fa minörde güçlü bir şekilde son bulur (Bkz. Şekil 4.77).



Şekil 4.77. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
117. – 125. Ölçüler

Trio (B) bölümü, 126. ölçüdeki 3 ölçülük köprünün ardından 129. ölçüde başlar. Op. 34'ün dramatik ya da op.87'nin huzursuz karakterli scherzo'larının trio bölümleri gibi paralel majörde ve A bölümüne göre daha kararlı bir yapıdadır (McClelland 2004, 267).

Trio'nun a cümlesi 129. ölçüde ve Fa Majörde başlar. Karakter olarak bu bölüm A bölümüne göre gerek ritmik açıdan gerekse karakter açısından daha sakinidir.. Melodik çizgi sürekli viyolonsel partisindedir ve viyolonsel'in ince registerlerinin kullanıldığı görülür (Bkz. Şekil 4.78).



Şekil 4.78. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a Cümlesi

2. cümle 145. ölçüde ve re bemol majörde başlar. a cümlesinin ritmik ve melodik motiflerinin kullanılmasından dolayı kontrast bir yapıda değildir. a cümlesinde olduğu gibi yaklaşık 15 ölçü devam eden cümle, 155. ölçüye ulaştığında modülasyon yaparak fa diyez majör'e geçer ve buradan itibaren trio bölümünün kendi içindeki röprizine (a1) doğru bir yönelme başlar (Bkz. Şekil 4.79).



Şekil 4.79 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Pişano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 2. Cümlesi

157. ölçüde başlayan köprü 22 ölçü boyunca devam eder. Piyanodaki arpej faktörü sağ ve sol ele eşit şekilde dağılmıştır. 167. ölçüden 175. ölçüye kadar görülen uzun crescendo yine romantik dönem bestecilerinde görülen bir durumdur. 175. ölçüde Fa Majörün dominantına ulaşıldıktan sonra 4 ölçü dominant perdesinde seslenen cümle 180. cümleyle birlikte a1 cümlesine ulaşır (Bkz. Şekil 4.80).



Şekil 4.80. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 157. – 179. Ölçüleri

180. ölçüde a1 cümlesi Fa Majörde başlar. a cümlesiyle aynı olan bu cümle 12 ölçü seslendikten sonra 4 ölçülik köprünün ardından trio (B) bölümü son bulur, *Da Capo sin Al Fine* ile başa dönülerek A' bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.81).



Şekil 4.81. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 180. – 192. Ölçüler

A' Bölümü, A bölümünü aynen tekrar eder ve böylelikle Allegro Passionato bölümü fa minör'de güçlü bir şekilde son bulmaktadır.

4.7 Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

4. Bölüm 4/4'lük ölçüde ve Fa Majör tonda, allegro molto (çok hızlı) tempoda, ünlü Alman halk şarkısı, "Ich hab'mich ergeben"i tema alan neşeli havada, zaman zaman minöre dönüşse de yine mutlu bir finaldir (Aktüze 2002, 409). Mason (1970, 165), bu bölümü yüksek duygulu ve oldukça etkili bir rondo olarak tanımlamaktadır.

Bu bölüm, büyük rondo formu ya da rondo – sonat formu diye adlandırılan form kalıbındadır.

Büyük rondo formunu klasik rondo formundan ayıran özellikler, üç büyük bölmeden oluşması, rondo temasının yanında üçüncü bölmede yeniden duyulan önemli bir yan

temanın bulunması, orta bölmenin geniş tutulup eser içinde dengeyi ve gelişimi sağlaması, varış ve dönüş köprülerinin temalar arasındaki bağlantıyı kurması olarak sıralanabilir.

Sevimli, neşeli, zarif oluşu ve akıcı, canlı temposu, rondo'nun başlıca özellikleridir. Bu özellikleri, Mozart ve Beethoven'in sonatlarının son bölmelerinde "RONDO" başlığı altında bulabiliriz. Besteciler, rondo formunda yazdıkları eserlerde çoğu kez bu başlığı kullandıkları gibi, bazen de sadece tempo bildiren sözcüklerle yetinmişlerdir (Cangal 2004, 105).

Fa majörün dominant tonunda başlayan rondo teması (A) ilk 8 ölçü önce viyolonselde, devam eden 8 ölçüde ise piyanoda seslenmektedir (Bkz. Şekil 4.82).



Şekil 4.82. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümündeki
İlk 16 ölçü

16. ölçüde başlayan B teması, ana rondo temasının açık ve neşeli karakterinden farklı olarak marş benzeri bir karaktere bürünür (Kim-Tetel 2007, 11). 28 ölçü süren bu bölümde re minör, la minör ve do majör tonlarına modülasyon yapılmaktadır (Bkz. Şekil 4.83).

The musical score is for the 4th section of the Op. 99 Fa Major Viola-Piano Sonata. It spans measures 16 to 43. The score is written for Viola and Piano. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the Viola part with a 'marc.' marking. The second system shows the Piano part with a 'legg.' marking. The third system shows the Viola part with a 'cresc.' marking. The fourth system shows the Piano part with a 'p' marking. The fifth system shows the Viola part with a 'p' marking. The sixth system shows the Piano part with a 'pizz.' marking. The seventh system shows the Viola part with a 'pizz.' marking. The eighth system shows the Piano part with a 'dim.' marking. The ninth system shows the Viola part with a 'pizz.' marking. The tenth system shows the Piano part with a 'pizz.' marking. The eleventh system shows the Viola part with a 'pizz.' marking.

Şekil 4.83. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan

44. ölçüde ana rondo temasına (A) tekrar dönülür. Tema 52. ölçüye kadar yine viyolonsel partisinden seslendikten sonra 4 ölçülük köprünün ardından orta bölmeye (C) geçilir (Bkz. Şekil 4.84).

Şekil 4.84. Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının 4. Bölümünde Yer Alan
44. – 55. Ölçüler

Orta bölmenin tonu; majör veya minör dominant tonda ya da subdominant, üçlü akraba, majör veya minör adaş tonlardan birinde olduğu gibi, bazen herhangi uzak bir tonda da olabilir (Cangal 2004, 132).

56. ölçüden eksik ölçüyle başlayan orta bölme (C) si bemol minör tonundadır. Orta bölme diğerlerine göre son derece hüznü ve dramatik bir karakterde karşımıza çıkar. Kim – Tetel (2007, 11) Brahms'ın özellikle bir minör tona geçip bu hüznü ve dramatizmi yarattığını ve artık bütün sonatı toparlamak için bu yola başvurduğunu belirtir. Orta bölmenin ilk cümlesi 8 ölçü boyunca si bemol minör tonunda viyolonselde seslenir (Bkz. Şekil 4.85).



Şekil 4.85. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C Bölmesinin İlk 8 Ölçüsü

2. cümle de yine aynı ritmik motif ve aralıkla fakat bir ses daha pestten tekrar edilir. Bu cümle melodik bir gelişim karakteri izler. Viyolonselin melodik çizgisi, kromatik yürüyüşlerle ve dar aralıklarla 76. ölçüde doruk noktasına ulaşır. Ardın cümle, ana rondo temasına ulaşmak için bir düşüş eğilimi gösterir. Bu esnada piyanoda arpej faktörü önemli bir rol üstlenmektedir (Bkz. Şekil 4.86).



Şekil 4.86. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C bölümündeki 2. Cümle

77. ölçüye kadar seslenen orta bölmeden ana rondo temasına dönüş yapılır. Fakat burada ana rondo teması Fa Majör yerine sol bemol majörde kalmaktadır. Piyanoda 8 ölçü seslenen ana temanın ardından yine yan temaya geçilir. Piyanoda seslenen ana temaya viyolonsel pizzicatosu ile eşlik eder. 92. ölçüde modülasyon yapılarak ana ton'a (Fa Majör) tekrar dönülür (Bkz. Şekil 4.87).



Şekil 4.87. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Sol bemolde seslenen Ana Rondo Teması

92. – 95. ölçüler arasındaki 4 ölçülük köprünün ardından son bölümün B teması seslenmeye başlamaktadır. Ritmik öğelerde herhangi bir değişiklik yapılmazken tonal açıdan yine değişiklik görülür ve B teması re minör – Fa Majör tonaliteleri arasında 127. ölçüye kadar seslenmektedir (Bkz. Şekil 4.88).

musical score for a string quartet, page 114. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has three staves with a *cresc.* marking. The second system has three staves with *arco* and *marc.* markings. The third system has three staves. The fourth system has three staves with a *p* marking and a repeat sign.



Şekil 4.88. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan B teması

Rondo temasının son kez tekrarında, bazen tema kısa kesilir ve hemen coda'ya dönüştürülür (Cangal 2004, 133). Bu tanımlamadan yola çıkarak bu durumun burada görüldüğünü söyleyebilmek mümkündür. Rondo teması 128. ölçüde viyolonselde fakat pizzicato ve küçük değişikliklerle seslenir. 134. ölçünün son vuruşundan başlayan 4

ölçülük genişleme, rondo temasının coda ile birleştirildiğini daha iyi örnekler. Bölüm, viyolonsel ve piyanoda aynı anda arpejli olarak seslendirilen Fa Majör tonik akorunun ardından güçlü bir ifadeyle Fa Majörde son bulur (Bkz. Şekil 4.89).

(ad lib. col arco *pp e stare.*)
pizz. marc.

non legato
pp molto legg.
senza Pedale

arco

frit. rit.

vivace

vivace

J. B. 40

Şekil 4.89. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Ana Rondo teması ve Coda

BÖLÜM V

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara dayanılarak ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara bağlı olarak geliştirilen öneriler yer almaktadır.

5.1. Sonuçlar

5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Non Troppo bölümü 4/4'lük ölçü kalıbında, mi minör tonunda ve sonat allegrosu formunda yazılmıştır. Yapılan analiz sonucunda ana tema ve yardımcı tema arasında tonik – dominant ilişkisinin olduğu ve gelişme bölümünde uzak tonlara modülasyon yapıldığı saptanmıştır. Böylece hem klasik dönemin hem de romantik dönemin form ve armoni özelliklerinin birlikte kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegretto, quasi Menuetto bölümü 3/4'lük ölçü kalıbında, la minör tonunda ve katlı şarkı formunda yazılmıştır. Bestecinin bu bölümün ilk kısmında kullandığı staccatoların ritmik vurgulamaların oluşmasında önemli bir faktör olduğu, trio bölmesindeki karakterin ana temayla zıtlık göstererek farklı bir tonda yazıldığı ve romantik döneme özgü kromatizmin bu bölmede sıklıkla kullanıldığı saptanmıştır.

5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro bölümü 4/4'lük ölçü kalıbında, mi minör tonunda ve üç bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. Bu bölümün analizinin sonucunda rondo formunu oluşturan rondo temalarının tekrar edilmediğine ve sonat allegrosu formu içinde yer alan yan temanın olmadığı ve bölümün ana temasının Bach'ın yazmış olduğu bir füğ'den alındığı saptanarak Brahms'ın gelenekselci tutumu ve Barok döneme olan ilgisinin eserlerine de yansıdığı saptanmıştır.

5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa Majör viyolonsel - piyano sonatının Allegro Vivace bölümü 4/4 ölçü kalıbında, Fa Majör tonalitesinde ve sonat allegrosu formunda yazılmıştır. Yapılan analizle bu bölümün form açısından klasik dönem form kalıplarını kullanarak oluşturulduğu ve Brahms'ın müzikal ifade gücünü geçtiği uzak tonalitelerde de ustalıkla yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Adagio Affettuoso bölümü 2/4'lük ölçü kalıbında, fa diyez majör tonalitesinde ve üç bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. Yapılan analiz sonucunda bu bölümün op. 38 mi minör sonatının eklenmeyen bir bölümü olduğu, form açısından klasik dönem form kalıbında oluşturulduğu, tonal açıdan dominant perde yerine napoliten perdesinde yazıldığı saptanmıştır.

5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa majör viyolonsel – piyano sonatı Allegro Passionato bölümü 6/8'lik ölçü kalıbında, Fa Majör tonalitesinde ve scherzo karakterli katlı şarkı formunda yazılmıştır. Yapılan analizde bu bölümün Brahms'ın erken dönem scherzo'larıyla benzerlik gösterdiği, bölümde geçen yoğun kromatik motiflerin romantik dönem müzik stilini yansıttığı sonucuna varılmıştır.

5.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa majör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Molto bölümü 4/4'lük ölçü kalıbında, Fa Majör tonalitesinde ve rondo formunda yazılmıştır. Bölümün tema olarak Alman halk ezgilerini içeren bir yapıda olduğu, form açısından klasik dönem formuyla aynı olduğu ve özellikle Beethoven'ın rondolarıyla benzerlik kurduğu saptanmıştır.

5.2. Öneriler

Araştırma bulguları doğrultusunda;

1. Johannes Brahms'ın Op. 38 mi minör ve Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatlarını icra edecek kişilerin araştırma kapsamında yer alan analizleri inceleyerek eserleri yorumlamaları,
2. Johannes Brahms'ın müzik stiline ve müzikal özelliklerini daha iyi anlaşılabilmesi için yazmış olduğu diğer eserlerin araştırmada kullanılan yöntemle incelenmesi,
3. Johannes Brahms'ın dışındaki diğer bestecilerin eserlerinin form ve armoni analizleri yapılarak söz konusu eserleri çalışacak kişilere bilgiler vermeyi amaçlayan araştırmalar yapılması,
4. Johannes Brahms'ın ve diğer bestecilerin eserlerinin teknik analizleri yapılarak söz konusu eserleri çalışacak kişilere bilgiler vermeyi amaçlayan araştırmalar yapılması,
5. Araştırmanın, form bilgisi ile ilgili Türkçe yazılı kaynak sıkıntısı olduğu için derslerde veya bilimsel araştırmalarda kaynakça olarak kullanılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akarsu, Emel; **Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri**, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Akbarova, Leyli; **Tofik Bakihanov'un Oda Müziği Eserlerinde Viyolonselin Yeri ve Önemi**, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Aktüze, İrkin; **Müziği Okumak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Cilt 1, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002.

Alpergin, N. Jülide; **Kabalevsky 1. Viyolonsel Konçertosu'nu Yorumlama Yöntemleri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Boran, İlke; Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Brodbeck, David; **Brahms Studies**, Vol. 1, University of Nebraska Press, USA 1994.

Bulchevsky, Y. S.; V. S. Fomin, **Küçük Müzik Sözlüğü**, Muzika, Leningard 1990.

Cangal, Nurhan; **Müzik Formları**, Arkadaş Yayınevi, Ankara 2004.

Çelikten, Esra; **Viyolonselin Tarihçesi, Yapısal Gelişimi ve Bu Gelişime Katkısı Olan Viyolonsel Yapımcıları**, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, 2000.

Değirmencioğlu, Levent; **Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma**, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Demirkapı, Nihan; **Khachaturian Viyolonsel Konçertosu’nu Yorumlama Yöntemleri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Doğangün, Deniz; **Chopin’in Viyolonsel Sonatını Yorumlama Teknikleri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Erkli, Elif; **Joseph Haydn Hoboken VII.2 Re Majör Viyolonsel Konçertosunun Yazılmış Edisyon ve Kadanslarıyla İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Feridunoğlu, Lale; **İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2005.

Feridunoğlu, Lale; **Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2004.

Geiringer, Karl; **Brahms His Life and Work**, Second Edition, Anchor Books, New York 1961.

Ginzburg, Leo; **Viyolonsel Sanatının Tarihi**, Vol. 4, Muzyka, Moskova 1978.

Goetschius, Percy; Thomas Tapper, **Essentials in Music History**, Charles Scribner’s Sons, New York 1923.

Goetschius, Percy; **The Larger Forms of Musical Composition**, Fourth Edition, G. Schirmer, New York 1915.

Güvençer, Rahşan; **Ahmed Adnan Saygun’un op. 12 Viyolonsel - Piyano Sonatı’nı Teknik Açıdan ve Yorumla Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

İlyasoğlu, Evin; **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

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

Karakelle, Tayfun; **Johann Sebastian Bach Viyolonsel Suitlerinin İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2006.

Karolyi, Otto; **Müziğe Giriş**, (Çev.: Mehmet Nemutlu), Pan Yayıncılık, İstanbul 1999.

Kim – Tetel, Sophia; **An Analysis of Brahms's Cello Sonata in F Major Opus 99**, Yüksek Lisans Tezi, Ball State Üniversitesi 2007.

Koray, Fuad; **Müzik Formları**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957.

Mason, Daniel Gregory; **The Chamber Music Of Brahms**, Books for Libraries Press, New York 1970.

McClelland, Ryan C.; **Tonal Structure, Rhythm, Meter and Motive in the Scherzo – Type Movements of Brahms's Chamber Music With Piano**, Doktora Tezi, Indiana Üniversitesi 2004.

Murdoch, William David; **Brahms: With An Analytical Study of The Complete Pianoforte Works**, Rich&Cowan, London 1933.

Musgrave, Michael; **The Music of Brahms**, Oxford University Press, New York 1985.

Özkul, Emre; **Dimitri Şostakoviç'in Opus 107 Mi bemol Majör Viyolonsel Konçertosu**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Prieto, Carlos; **The Adventure of a Cello**, University of Texas Press, USA 2006.

Sertöz, Aysun; **Dünya Viyolonsel Ekollerinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’deki Viyolonsel Eğitime Yansımaları**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2003.

Taze, Soner; **Ludwig van Beethoven’in Viyolonsel Sonatlarının İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

http://www.sccs.swarthmore.edu/users/03/hhsu1/music_articles/rahms_op38.html
(20.07.2010)

http://www.sccs.swarthmore.edu/users/03/hhsu1/music_articles/rahms_op38_mv3.html
(20.07.2010)

http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Johannes_Brahms (03.08.2010)

<http://www.hemiola.org> (03.08.2010)

http://www.cukurovasenfoni.org/cdso/sozluk_r.asp (03.08.2010)

EKLER

EK - 1

No.1 Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatı

2 (96)

Sonate Nr. 1

für Pianoforte und Violoncell

Dr. Josef Günsbacher zugeeignet

Johannes Brahms, Op. 38
(Veröffentlicht 1866)

Allegro non troppo

Violoncell *p espress. legato*

Pianoforte *p*

7 *p dolce* *cresc.*

14 *f* *p espress.*

23 *f*

(97) 3

29

34 *p dolce*

38

42 *cresc.*

46 *f*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 29 through 46. It is written for piano in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is arranged in two systems of two staves each. The first system (measures 29-33) features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand. The second system (measures 34-37) begins with a piano (*p*) and dolce marking, showing a more melodic right hand and a harmonic left hand. The third system (measures 38-41) continues the melodic development. The fourth system (measures 42-45) includes a crescendo (*cresc.*) marking, with the right hand playing a more active, sixteenth-note melody. The fifth system (measures 46-49) starts with a forte (*f*) marking, showing a powerful, rhythmic melody in the right hand and a steady bass line.

4 (98)

50

53

57

62

66

f

fp

J.B. 39

(99) 5

70

74

79

84

90

dim.

pp

espress.

dolce

dim.

p

espr.

p dolce

1. 2.

1. 2.

The musical score is for a piano piece, measures 70 through 90. It is written for a single instrument, likely a piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 70, 74, 79, 84, and 90 are indicated on the left. Performance markings include *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *espress.* (espressivo), *dolce* (dolce), and *p* (piano). There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at measures 88-89 and 90-91. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

6 (100)

95 *espr. legato*

102 *espress.* *legato* *p*

108 *cresc. molto* *cresc. molto*

114 *ff*

The musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 95-101) features a melody in the right hand and a more active bass line in the left hand, marked *espr. legato*. The second system (measures 102-107) continues the melody and bass line, with a *legato* marking in the right hand and a *p* (piano) dynamic in the left hand. The third system (measures 108-113) shows a *cresc. molto* (crescendo molto) marking in both hands, with the right hand playing a more complex, arpeggiated texture. The fourth system (measures 114-119) is marked *ff* (fortissimo) and features a dense, arpeggiated texture in both hands.

(101) 7

120

126

132

137

8 (102)

Musical score for piano, measures 112 to 154. The score is written for a grand piano (treble and bass staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 112, 145, 148, 151, and 154 are indicated on the left margin. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 112-114) features a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 115-117) includes a *pizz.* (pizzicato) marking in the right hand and a *p* (piano) marking in the left hand. The third system (measures 118-120) features an *arco* (arco) marking in the right hand. The fourth system (measures 121-123) includes a *p* (piano) marking in the right hand. The fifth system (measures 124-126) features a *p* (piano) marking in the right hand. The score concludes with a double bar line at measure 154.

(103) 9

157

dim.

dim.

p

Ped. *

162

p. espress.

p

166

dolce

171

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

176

f

f

Ped. *

10 (104)

182 *p espress.* *cresc.* *f*

This system contains measures 182 through 187. It features a piano introduction marked *p espress.* (piano, expressive) in measure 182. The music builds up with a *cresc.* (crescendo) marking in measure 185 and reaches a forte (*f*) dynamic in measure 187. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

188 *f*

This system contains measures 188 through 192. The music continues with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, while the left hand maintains a steady accompaniment.

193 *f* *p dolce*

This system contains measures 193 through 196. It begins with a forte (*f*) dynamic and then transitions to a piano (*p*) and dolce (sweet) character in measure 194. The right hand has a more melodic, flowing line, while the left hand provides a harmonic base.

197

This system contains measures 197 through 200. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, while the left hand maintains a steady accompaniment.

201

This system contains measures 201 through 204. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, while the left hand maintains a steady accompaniment.

(105) 11

205 *cresc.* *f*

209

213

218

223 *p*

12 (106)

229

234

240

246

253

dim.

pp

dolce

dim.

pp

espress.

p dolce

p dolce

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano. The first system (measures 229-233) features a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The bass staff provides a steady accompaniment. The second system (measures 234-238) continues the melody and accompaniment, with a *pp* dynamic. The third system (measures 240-245) shows a change in the bass line texture, with a *pp* dynamic. The fourth system (measures 246-252) includes a *dolce* (dolce) marking and a *dim.* marking, with a *pp* dynamic. The fifth system (measures 253-257) features a *espress.* (espressivo) marking and a *p dolce* (piano dolce) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(107) 13

260

267

274

poco cresc.

poco cresc.

p dim.

pp

p dim.

pp

Allegretto quasi Menuetto

8

p

dolce

p

14 (108)

First system of the musical score, measures 14 and 15. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The bass line is simple, with whole notes and rests. The treble line has a more active melody with eighth and sixteenth notes, including some triplets. Measure 15 is marked with a '16' at the beginning of the staff.

Second system of the musical score, measures 16 through 22. The piano accompaniment continues with similar textures. Measure 22 is marked with a '23' at the beginning of the staff.

Third system of the musical score, measures 23 through 29. The piano accompaniment continues with similar textures. Measure 29 is marked with a '30' at the beginning of the staff.

Fourth system of the musical score, measures 30 through 35. The piano accompaniment continues with similar textures. Measure 35 is marked with a '36' at the beginning of the staff. The tempo marking *p grazioso* appears above the treble staff in measure 32 and below the bass staff in measure 33.

Fifth system of the musical score, measures 36 through 41. The piano accompaniment continues with similar textures. Measure 41 is marked with a '42' at the beginning of the staff.

48 *cresc. poco a poco*

53 *cresc. poco a poco*

59 *p*

65 *p*

71 *p* *pizz.* *Fine*

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music, each with a measure number on the left. The first system (measures 48-52) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a crescendo. The second system (measures 53-58) continues the melody and bass line, with the right hand featuring more complex rhythmic patterns. The third system (measures 59-64) shows a change in dynamics to piano (p) and includes some rests in the right hand. The fourth system (measures 65-70) continues the piano texture. The fifth system (measures 71-75) concludes the piece with a final chord and the word 'Fine'.

16 (110)

Trio

arco
espress.

76 *p* *espress. legato*
col Ped.

82 *cresc.*

87 *p*

92 *cresc.*

8

(111) 17

espress. cresc.

p *espress.*

97

102

107

p *dimin.*

p *dimin.*

mf

Allegretto D. C. sin' al Fine

18 (112)

Allegro

5

10

14

(113) 19

System 19: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 19 through 22. Dynamics include *cresc.* and *tr.* (trills). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

System 23: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 23 through 27. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

System 28: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 28 through 31. Dynamics include *ff* (fortissimo). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

System 32: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 32 through 35. Dynamics include *ff* (fortissimo). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

20 (11A)

36

39

42

46

50

poco cresc.

poco cresc.

tranquillo

tranquillo

sf

p

3

(115) 21

54

58

63

67

71

p dolce

J. B. 39

22 (116)

76 *animato*
p

76 *animato*
p

80 *fp* *cresc.*

80 *fp* *cresc.*

83

86 *f*

86 *f*

Detailed description: This musical score is for piano, spanning measures 76 to 89. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into four systems. The first system (measures 76-79) features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with triplets and slurs, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 80-83) continues the melodic and harmonic development, with a crescendo marking in measure 81. The third system (measures 84-87) shows a change in the bass line, with a forte (f) marking in measure 86. The fourth system (measures 88-89) concludes the passage with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

First system of musical notation, measures 89-92. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one sharp (F#). Measure 89 features a continuous eighth-note pattern in the bass staff and a complex rhythmic figure in the grand staff. Measure 90 continues the pattern. Measure 91 shows a change in the grand staff with a more melodic line. Measure 92 ends with a strong dynamic marking *f* and a triplet of eighth notes in the grand staff.

Second system of musical notation, measures 93-96. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. Measure 93 features a continuous eighth-note pattern in the bass staff and a complex rhythmic figure in the grand staff. Measure 94 continues the pattern. Measure 95 shows a change in the grand staff with a more melodic line. Measure 96 ends with a dynamic marking *p* and a triplet of eighth notes in the grand staff.

Third system of musical notation, measures 97-100. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. Measure 97 features a continuous eighth-note pattern in the bass staff and a complex rhythmic figure in the grand staff. Measure 98 continues the pattern. Measure 99 shows a change in the grand staff with a more melodic line. Measure 100 ends with a strong dynamic marking *f* and a triplet of eighth notes in the grand staff.

Fourth system of musical notation, measures 101-104. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. Measure 101 features a continuous eighth-note pattern in the bass staff and a complex rhythmic figure in the grand staff. Measure 102 continues the pattern. Measure 103 shows a change in the grand staff with a more melodic line. Measure 104 ends with a dynamic marking *p* and a triplet of eighth notes in the grand staff.

24 (118)

106

cresc.

110

f cresc.

115

118

The musical score consists of four systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 106-109) features a melodic line in the bass clef and a more complex, arpeggiated texture in the treble clef. The second system (measures 110-113) continues the melodic line in the bass clef, while the treble clef features dense, sustained chords. The third system (measures 114-117) shows a more active treble clef with rapid sixteenth-note passages, while the bass clef remains relatively steady. The fourth system (measures 118-121) concludes with a final melodic flourish in the bass clef and sustained chords in the treble. Dynamics include *cresc.* and *f cresc.*

121

mf

p dolce

125

dolce

dolce

128

poco f

poco f

132

3

3

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It consists of four systems of staves. The first system (measures 121-124) features a vocal line in treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano accompaniment in grand staff with a piano (*p*) and dolce dynamic. The second system (measures 125-127) continues the vocal line with a dolce dynamic and the piano accompaniment. The third system (measures 128-131) shows the vocal line with a mezzo-forte (*poco f*) dynamic and the piano accompaniment. The fourth system (measures 132-135) continues the vocal line with a mezzo-forte (*poco f*) dynamic and the piano accompaniment, which includes triplet markings (3) in measures 132 and 133.

26 (120)

136

139

142

145

cresc.

cresc.

The musical score is for a piano piece, measures 136 to 145. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). Measure 136 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line features a trill on the second measure. Measure 139 continues the melodic development. Measure 142 shows a change in the bass line's rhythm. Measure 145 includes a trill in the treble and a crescendo marking in the bass. The piece concludes with a final chord in measure 145.

(121) 27

149

System 149-152: This system contains measures 149 through 152. It features a vocal line with various ornaments and a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *sf* and *f*.

153

System 153-156: This system contains measures 153 through 156. It features a vocal line with a trill in measure 156 and a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *sf* and *f*.

156

System 156-159: This system contains measures 156 through 159. It features a vocal line with a trill in measure 156 and a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *sf* and *f*.

159

System 159-162: This system contains measures 159 through 162. It features a vocal line with a trill in measure 159 and a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *sf* and *f*.

28 (122)

163

166

169

172

dim.

dimin.

poco ritard.

poco ritard.

Più Presto

175

(123) 29

179

182

186

190

194

sf

cresc.

ff

ff

The musical score consists of five systems of piano music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 179, 182, 186, 190, and 194 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

EK – 2

No.2 Op. 99 Fa Majör Viyolonsel – Piyano Sonatı

2 (124)

Sonate Nr. 2

für Pianoforte und Violoncell

Johannes Brahms, Op. 99
(Veröffentlicht 1887)

Allegro vivace

Violoncell

Pianoforte

f

p

f

dim.

5

8

11

(125) 3

13 *dim.* *p*

16

19 *dim.* *p*

24

Detailed description: This musical score is for a piano piece, measures 13 through 24. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is arranged in four systems, each with a vocal line (soprano, alto, and tenor parts) and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal parts are written in a single staff with a soprano, alto, and tenor clef. The score includes dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). The tempo is marked as 3/4. The score is numbered 13, 16, 19, and 24 at the beginning of each system. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts have a more melodic line with some rests. The score ends with a double bar line at measure 24.

4 (126)

30 *cresc.* *f* *mf*

37 *cresc.* *f*

42 *p* *cresc.* *f*

46 *p* *f*

50 *f* *mf*

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 30-36) shows a piano introduction with a crescendo and a forte (f) dynamic. The second system (measures 37-41) continues the piano part with a crescendo and a forte (f) dynamic. The third system (measures 42-45) features a piano (p) dynamic and a crescendo. The fourth system (measures 46-49) shows a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The fifth system (measures 50-53) features a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

(127) 5

53

cresc.

57

62

66

70

dim.

dim.

6 (128)

74 *molto piano sempre e legato*

76

79

82 *pp*

85

pp sempre

The musical score is for a piano piece, measures 74 through 85. It is written in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'molto piano sempre e legato'. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'pp sempre'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

J. B. 40

(129) 7

87

89

92

98

105

cresc.

cresc.

sfz

f

pp

dim.

f

cresc.

f cresc.

cresc.

f cresc.

dim.

sf

dim.

J. B. 40

8 (130)

112 *pp dolce*

119 *poco cresc.*

125

130 *cresc.*

134

The musical score is for a piano piece, measures 112 to 134. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 112 is marked *pp dolce*. Measure 119 is marked *poco cresc.*. Measure 125 is marked *cresc.*. Measure 130 is marked *cresc.*. Measure 134 is marked *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(131) 9

138

142

147

152

157

mf

cresc.

fp

10 (132)

This musical score is for the song 'The Rose Tree' in G major, 3/4 time. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The score is divided into systems, with measure numbers 161, 165, 169, 175, and 180 marked on the left. The piano part includes various musical notations such as *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *8va* (octave up). The vocal line includes lyrics in both English and German. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

161

165

169

175

180

(133) 11

dim. *dim.* *p espress.* *p dolce*

espress. *grazioso* *sempre p*

p grazioso *dolce*

poco cresc. *poco cresc.* *p dolce*

un poco sostenuto *vivace* *f vivace*

un poco sostenuto

184 189 195 199 204

J. B. 40

12 (134)

Adagio affettuoso

The musical score is for a piece titled "Adagio affettuoso". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 12-13): The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic, marked *pizz.* (pizzicato). The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line has a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment has a forte (*f*) dynamic marking. The vocal line is marked *arco* (arco). The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking.

System 2 (Measures 14-15): The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking.

System 3 (Measures 16-17): The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking.

System 4 (Measures 18-19): The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment has a piano (*p*) dynamic marking.

17

espress.

dim.

pp

21

f

espress.

f

25

f

f

f

27

p cresc.

p

f

dim.

dim.

14 (136)

Musical score for piano and violin, measures 31-45. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various dynamics and articulations.

Measures 31-36: Piano part starts with *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Violin part starts with *pp* and *p*. The key signature changes to E major (two sharps) at measure 37.

Measures 37-40: Piano part includes *dolce* (sweet) and *f* (forte). Violin part includes *dolce* and *f*. The key signature changes to A major (three sharps) at measure 41.

Measures 41-45: Piano part includes *pizz.* (pizzicato), *f*, *dim.* (diminuendo), and *p*. Violin part includes *f*, *dim.*, and *p*. The key signature changes to D major (two sharps) at measure 46.

Measures 46-49: Piano part includes *apco* (ad libitum) and *espress.* (espressivo). Violin part includes *espress.* and *p*. The key signature changes to G major (one sharp) at measure 50.

System 1 (Measures 49-51): The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a melodic line with slurs and a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The left hand plays a complex accompaniment with slurs and a crescendo.

System 2 (Measures 52-53): The right hand continues the melodic line with a piano (p) dynamic. The left hand features a piano (p) dynamic and includes a triplet of eighth notes in measure 53.

System 3 (Measures 54-55): The right hand has a melodic line marked *dolce* and *dim.*. The left hand has a complex accompaniment marked *dim.*.

System 4 (Measures 56-57): The right hand has a melodic line marked *dolce*. The left hand has a complex accompaniment marked *dolce* and includes a triplet of eighth notes in measure 57.

16 (138)

System 1 (Measures 58-60): This system contains measures 58, 59, and 60. It features a treble and bass staff. Measure 58 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 59 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 60 shows a continuation of the melodic line in the treble and a more complex accompaniment in the bass. Dynamics include *pp* (pianissimo) in measures 58 and 59.

System 2 (Measures 61-63): This system contains measures 61, 62, and 63. Measure 61 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 62 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 63 shows a continuation of the melodic line in the treble and a more complex accompaniment in the bass. Dynamics include *dim.* (diminuendo) in measures 61 and 62, and *p* (piano) in measure 63.

System 3 (Measures 64-66): This system contains measures 64, 65, and 66. Measure 64 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 65 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 66 shows a continuation of the melodic line in the treble and a more complex accompaniment in the bass. Dynamics include *f* (forte) in measure 64, and *arco* (arco) in measure 65.

System 4 (Measures 67-69): This system contains measures 67, 68, and 69. Measure 67 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 68 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 69 shows a continuation of the melodic line in the treble and a more complex accompaniment in the bass. Dynamics include *p* (piano) in measure 67, *dim.* (diminuendo) in measure 68, and *pp* (pianissimo) in measure 69.

Allegro passionato

p mezzo voce

cresc.

cresc.

f

sf dim.

sf

f

p

18 (140)

Musical score for piano, measures 18 to 46. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *dim.*, *sf*, *p*, *sf p*, *cresc.*, and *p non legato*.

Measure 18: *p*
 Measure 25: *p*, *dim.*
 Measure 30: *p s. v.*
 Measure 36: *sf p*
 Measure 41: *sf*, *cresc.*
 Measure 46: *p non legato*

51 *p* *pp* *cresc.*

57 *cresc.* *cresc.*

63 *f cresc.* *mf cresc.* *ff*

69 *f* *ff*

75 *f* *f*

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 51-56) features a piano (p) and pianissimo (pp) dynamic. The second system (measures 57-62) includes a crescendo (cresc.) marking. The third system (measures 63-68) shows a forte (f) crescendo, mezzo-forte (mf) crescendo, and fortissimo (ff) dynamic. The fourth system (measures 69-74) continues with forte (f) and fortissimo (ff) dynamics. The fifth system (measures 75-79) also features forte (f) dynamics. The score is written for piano and bass, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

20 (142)

81 *p*

87 *p* *cresc.*

93 *f* *ff*

100 *f*

107 *f*

J. B. 40

(143) 21

114

119

125

134

139

22 (144)

145

p cresc.

p cresc.

sf

sf

This system contains measures 144 to 149. It features a piano introduction with a crescendo and sforzando accents.

150

dim.

p

dim.

p

This system contains measures 150 to 155. It continues the piano introduction with dynamics of *dim.* and *p*.

155

sf

sf

dim.

p dolce

This system contains measures 156 to 160. It features a piano introduction with a crescendo and sforzando accents, followed by a *p dolce* section.

161

This system contains measures 161 to 165. It continues the piano introduction with a crescendo and sforzando accents.

166

cresc.

cresc.

This system contains measures 166 to 170. It continues the piano introduction with a crescendo and sforzando accents.

171

f

176

p *dim.* *p*

181

186

pp *p cresc.* *sf*

191

fp *dim.*

24 (146)

Allegro molto

p mezza voce

p mezza voce

pp sempre

dim.

legg.

cresc.

legg.

marc.

f

f

(147) 25

First system of music, measures 25-30. It features a piano (p) introduction in the right hand, followed by a forte (f) section. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated.

Second system of music, measures 31-36. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure numbers 31, 36, and 41 are indicated.

Third system of music, measures 37-42. The right hand features a melodic line with a pizzicato (pizz.) section. The left hand continues the accompaniment. Measure numbers 37, 42, and 47 are indicated.

Fourth system of music, measures 43-48. The right hand has a melodic line with a forte (f) section and a dim. (diminuendo) section. The left hand continues the accompaniment. Measure numbers 43, 48, and 53 are indicated.

Fifth system of music, measures 49-54. The right hand has a melodic line with a piano (pp) section and a pp legg. (pianissimo, leggiero) section. The left hand continues the accompaniment. Measure numbers 49, 54, and 59 are indicated.

26 (148)

45

48

51

54

57

dim. *pp* *dim.* *f* *mf* *sf*

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 45-48) features a treble and bass staff with a piano accompaniment. The second system (measures 49-51) continues the piano accompaniment. The third system (measures 52-54) introduces a melodic line in the treble staff, marked *dim.* and *f*. The fourth system (measures 55-57) features a melodic line in the treble staff, marked *mf* and *sf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

J. B. 40

(149) 27

63

69

75

79

83

sf *cresc.* *sf* *cresc.* *sf*

p *dim.* *p* *dim.*

pp *pp*

dolce *dolce* *pizz.*

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 63 to 83. The score is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of textures and dynamics. Measures 63-68 show a complex interplay of chords and moving lines, with a forte (*sf*) dynamic. Measures 69-74 continue this texture, with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*sf*) dynamic. Measures 75-78 show a transition to a piano (*p*) dynamic, with a decrescendo (*dim.*) leading to a very piano (*pp*) dynamic. Measures 79-83 feature a delicate, flowing texture marked *dolce* (sweet), with a pizzicato (*pizz.*) section in measure 83. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

28 (150)

87

91

94

98

102

dim. *cresc.* *dim.* *cresc.* *arco* *marc.* *f* *p* *8* *p*

J. B. 40

(151) 29

107

111

116

120

125

pizz.

arco

dolce

cresc.

f marc.

(ad lib. col arco pp e stacc.)

pizz. marc.

dim.

fp

30 (152)

129 *non legato*
pp molto legg.
senza Pedale

132 *arco*

135 *f rit. -*
rit. -

138 *vivace*
vivace

141 *sf*

J. B. 40

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Kayseri’de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimlerini İzmir’de tamamladı. 2003 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümünün açmış olduğu sınavda başarılı oldu. Lisans eğitimi boyunca Öğr. Gör. Ayna İSABABAYEVA ile viyolonsel, Doç. Afak CAFEROVA ile armoni ve müzik formları derslerini çalıştı. 2007 yılında bu bölümden mezun oldu. Lisans öğrenimi boyunca öğrenci oda orkestrasında 1. viyolonsel olarak görev yaptı, çeşitli oda müziği konserlerinde yer aldı. Öğrenciliği sırasında bölüm ve fakülte öğrenci temsilciliklerini yürüttü. 2007 yılında buradan mezun olarak aynı yıl Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün açtığı sınavı kazanarak yüksek lisans eğitimine başladı.

Viyolonsel çalışmalarına halen Öğr. Gör. Ayna İSABABAYEVA ile sürdürmekte olup Karşıyaka/İZMİR’de ikamet etmektedir.

İLETİŞİM BİLGİLERİ

Adres: Rüştâ Şardağ Cad. No: 80/9 Karşıyaka/İZMİR

E-mail: fortecello@hotmail.com

Tel: 0 555 542 01 26

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**JOHANNES BRAHMS'IN
VİYOLONSEL – PİYANO SONATLARININ
MÜZİKAL ANALİZİ**

**Tezi Hazırlayan
Mehmet ARSLANBOĞA**

**Tezi Yöneten
Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT**

**Müzik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi**

**Ağustos 2010
KAYSERİ**

Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT danışmanlığında **Mehmet ARSLANBOĞA** tarafından hazırlanan “**Johannes Brahms’in Viyolonsel –Piyano Sonatlarının Müzikal Analizi**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

19 /08 /2010

JÜRİ:

Danışman :Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT

D. Bulut

Üye :Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

N. Oya Levendoğlu Öner

Üye :Doç. Dr. Ganire HÜSEYİNOVA

G. Hüseyinova

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

.....

Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Çalışmalarım boyunca değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren, çalışma ve araştırmanın yürütülmesinde manevi katkı ve yardımlarını esirgemeyen, büyük hoşgörüsü ve sabırlı yaklaşımlarından dolayı tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT'a, tez konusunu belirleme aşamasında değerli fikirlerini benimle paylaşan ve beni yönlendiren Öğr. Gör. Zülfikar ÖZFINDIK'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca her konuda bana destek olan, bir birey olarak ve viyolonselci olarak yetişmemde hakkını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim, desteğini her zaman yanında hissettiğim değerli hocam Öğr. Gör. Ayna İSABABAYEVA APAYDIN'a, araştırmanın form ve armoni analizleri sırasında engin müzik bilgisini ve deneyimlerini benimle paylaşan sevgili hocam Doç. Afak CAFEROVA'ya ve beni yetiştirip bugünlere gelmemde en önemli rolü üstlenen sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca, Kayseri'de ikamet ettiğim sürede bana kapılarını açan ve desteklerini esirgemeyen anneannem Halise ÇUKURLUOĞLU ve dedem İsmail ÇUKURLUOĞLU'na bu çalışmayı ithaf ederek şükranlarımı sunuyorum.

JOHANNES BRAHMS'IN VİYOLONSEL – PİYANO SONATLARININ MÜZİKAL ANALİZİ

Mehmet Arslanboğa

ÖZET

Bu araştırma, 19. yüzyılın Alman bestecilerinden olan ve romantik dönemin önemli bestecilerinden sayılan Johannes Brahms'ın viyolonsel - piyano için bestelemiş olduğu op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör sonatlarının müzikal analizlerini yaparak eserlerin form ve armoni yapılarını belirlemek ve bu doğrultuda söz konusu eserleri çalışacak ve yorumlayacak kişilere ışık tutmak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmada literatür taraması yapılarak bestecinin hayatı, yaşadığı dönem ve analiz edilen sonatların tarihçeleri hakkında bilgilere ulaşılmış, müzikal analiz yapılarak ise op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatlarının form ve armoni yapıları belirlenmiştir.

Bu belirlemeler doğrultusunda Johannes Brahms'ın romantik dönemde yer almasına karşın form açısından hem klasik kalıpları hem de polifonik formları iç içe kullandığı, yansıttığı motifler ve melodilerle yaşadığı döneme özgün kromatizm duygusunu ve lirik anlatımı hissettirdiği, savunduğu mutlak müzik anlayışını eserlerine de yansıttığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Johannes Brahms, viyolonsel, piyano, sonat, analiz

**MUSICAL ANALYSES OF VIOLONCELLO – PIANO SONATAS OF
JOHANNES BRAHMS**

Mehmet Arslanboğa

ABSTRACT

This research has been conducted for the purpose of determining the form and harmony structures of the works by performing the musical analyses of op. 38 and op. 99 sonatas composed by Johannes Brahms who is one of German composers of 19th century and deemed as one of the most significant composers of Romantic Era for violoncello and piano and accordingly setting light to the persons who will study and perform such works.

Information about the life of the composer, era he has lived and histories of the analyses sonatas has been accessed by means of literature scanning and the forms and harmony structures of op. 38 and op. 39 violoncello – piano sonatas by conducting musical analysis.

Through these determinations it has been concluded that Johannes Brahms has used both classical structures and polyphonic forms together although he has lived in romantic era, evoked chromatism sense and lyric expression peculiar to his era with the motifs and melodies he has reflected and reflected the absolute music comprehension defended by him also to his works.

Key Words: Johannes Brahms, violoncello, piano, sonata, analysis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VII
TANIMLAR.....	XIV

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	12
1.1.1 Alt Problemler	12
1.2. Amaç	13
1.3. Önem.....	13
1.4. Sınırlılıklar	14
1.5. Sayıtlar	14

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	15
2.1. Yüksek Lisans Tezleri	15
2.2. Sanatta Yeterlik Tezleri	17

BÖLÜM III

YÖNTEM.....	18
3.1. Araştırma Modeli	18
3.2. Evren ve Örneklem	18
3.3. Verilerin Toplanması	18
3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	18

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM	19
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	19
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	41
4.3 Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	52

VI

4.4 Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	71
4.5 Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	86
4.6 Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	94
4.7 Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum	106

BÖLÜM V

SONUÇ ve ÖNERİLER.....	117
5.1. Sonuçlar	117
5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	117
5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	117
5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	118
5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	118
5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	118
5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	118
5.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	119
5.2. Öneriler	119
KAYNAKÇA	120
EKLER.....	124
ÖZGEÇMİŞ.....	184

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan İlk 8 Ölçü (a cümlesi).....	20
Şekil 4.2. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan 9. – 20. Ölçüler (b cümlesi).....	21
Şekil 4.3. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde yer alan 21. – 33. Ölçüler (a' cümlesi).....	22
Şekil 4.4. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 34. - 57. Ölçüler (Bağlayıcı Tema).....	24
Şekil 4.5. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 57. – 65. Ölçüler (Yardımcı Temanın 1. Cümlesi).....	25
Şekil 4.6. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 66. - 77. Ölçüler (Yardımcı Tema'nın 2. Cümlesi).....	26
Şekil 4.7. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 79. - 91. Ölçüler (Tamamlayıcı Tema)	27
Şekil 4.8. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 92. – 96. Ölçüler (Gelişme Bölümünün İlk 5 Ölçüsü).....	28
Şekil 4.9. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 93. - 114. Ölçüler (Si bemol – Re bemol majör tonlarında seslenen cümleler)	29
Şekil 4.10. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 116. - 127. Ölçüler (Fa Majör – minör'de seslenen cümleler).....	30
Şekil 4.11. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 128. – 139. Ölçüler.....	31
Şekil 4.12. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 139. – 147. Ölçüler.....	32
Şekil 4.13. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 147. - 163. Ölçüler	33
Şekil 4.14. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 164. – 205. Ölçüler (Tekrar edilen $ a+a1 + a2+a3 $ cümleleri).....	34

VIII

Şekil 4.15. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 205. – 220. Ölçüler (Sergi Tekrarında yer alan Bağlayıcı Tema).....	36
Şekil 4.16a. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 66. – 70. Ölçüler.....	37
Şekil 4.16b. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 220. – 240. Ölçüler (Yardımcı Tema).....	38
Şekil 4.17. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 242. - 283. Ölçüler (Coda)	40
Şekil 4.18. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 1. - 17. Ölçüler (a cümlesi).....	42
Şekil 4.19. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. bölümünde Yer Alan 16. - 29. Ölçüler (a1 cümlesi).....	43
Şekil 4.20. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 30. – 38. Ölçüler (b cümlesi).....	43
Şekil 4.21. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 39. – 44. Ölçüler.....	44
Şekil 4.22. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 39. – 61. Ölçüler.....	45
Şekil 4.23. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 61. – 78. Ölçüler.....	46
Şekil 4.24. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a cümlesi	47
Şekil 4.25. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a1 cümlesi.....	48
Şekil 4.26. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a2 cümlesi.....	49
Şekil 4.27. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun Genişleme Cümlesi (2. dolap sonrası)	50

IX

Şekil 4.28. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan hemiolaları 5. – 6. (a) ve 16. – 17. (b) Ölçüler.....	51
Şekil 4.29. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 23. – 24. (a) ve 27. - 28. (b) Ölçülerdeki Hemiolalar.....	51
Şekil 4.30. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Bach'ın Füg Teması (a) ve 3. Bölümün İlk 4 ölçüsü (b).....	54
Şekil 4.31. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümündeki ilk 4 ölçü	54
Şekil 4.32. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 5. – 8. Ölçüler.....	55
Şekil 4.33. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 9. – 12. Ölçüler.....	55
Şekil 4.34. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 13. – 20. Ölçüler.....	56
Şekil 4.35. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 20. – 25. Ölçüler.....	56
Şekil 4.36. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 25. – 30. Ölçüler.....	57
Şekil 4.37. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 31. – 43. Ölçüler.....	58
Şekil 4.38. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 43. – 53. Ölçüler.....	59
Şekil 4.39. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 53. – 75. Ölçüler.....	60
Şekil 4.40. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 76. – 90. Ölçüler.....	61
Şekil 4.41. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 91. – 111. Ölçüler.....	63
Şekil 4.42. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 111. – 132. Ölçüler.....	65

Şekil 4.43. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 132. – 147. Ölçüler.....	66
Şekil 4.44. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 147. – 157. Ölçüler.....	67
Şekil 4.45. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 158. – 175. Ölçüler.....	68
Şekil 4.46. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Piu Presto (Coda) Bölümü.....	70
Şekil 4.47. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 1. – 8. Ölçüler.....	72
Şekil 4.48. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 9. – 17. Ölçüler.....	73
Şekil 4.49. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 17. – 34. Ölçüler.....	74
Şekil 4.50. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 34. – 51. Ölçüler.....	75
Şekil 4.51. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 51. – 65. Ölçüler.....	76
Şekil 4.52. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 66. – 74. Ölçüler.....	77
Şekil 4.53. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 75. – 92. Ölçüler.....	78
Şekil 4.54. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 92. – 118. Ölçüler.....	79
Şekil 4.55. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 118. – 128. Ölçüler.....	80
Şekil 4.56. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 128. – 144. Ölçüler.....	81

Şekil 4.57. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 145. – 162. Ölçüler.....	82
Şekil 4.58. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 162. – 178. Ölçüler.....	83
Şekil 4.59. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan Coda	85
Şekil 4.60. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 1. – 4. Ölçüler.....	87
Şekil 4.61. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 5. – 12. Ölçüler.....	87
Şekil 4.62. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 12. – 20. Ölçüler.....	88
Şekil 4.63. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 20. – 28. Ölçüler.....	89
Şekil 4.64. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 28. – 34. Ölçüler.....	90
Şekil 4.65. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 34. – 39. Ölçüler.....	90
Şekil 4.66. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 39. – 43. Ölçüler.....	91
Şekil 4.67. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 44. – 53. Ölçüler.....	92
Şekil 4.68 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 54 – 62. Ölçüler.....	93
Şekil 4.69. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 9 Ölçülük Coda	94
Şekil 4.70. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan ilk 10 Ölçü.....	96

Şekil 4.71. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 11. – 20. Ölçüler.....	97
Şekil 4.72. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 21. – 32. Ölçüler.....	98
Şekil 4.73. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 33. – 66. Ölçüler.....	99
Şekil 4.74a. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 37. – 46. Ölçüler.....	100
Şekil 4.74b. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 71. – 80. Ölçüler.....	100
Şekil 4.75. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 95. – 105. Ölçüler.....	101
Şekil 4.76. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 105. – 116. Ölçüler.....	102
Şekil 4.77. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 117. – 125. Ölçüler.....	102
Şekil 4.78. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a Cümlesi.....	103
Şekil 4.79 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 2. Cümlesi	104
Şekil 4.80. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 157. – 179. Ölçüleri.....	105
Şekil 4.81. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 180. – 192. Ölçüler.....	106
Şekil 4.82. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümündeki İlk 16 ölçü.....	108
Şekil 4.83. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan 16. – 43. Ölçüler.....	109
Şekil 4.84. Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının 4. Bölümünde Yer Alan 44. – 55. Ölçüler.....	110

XIII

Şekil 4.85. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C Bölmesinin İlk 8 Ölçüsü	111
Şekil 4.86. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C bölümündeki 2. Cümle	112
Şekil 4.87. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Sol bemolde seslenen Ana Rondo Teması.....	113
Şekil 4.88. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan B teması	114
Şekil 4.89. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Ana Rondo teması ve Coda	116

TANIMLAR

Faktür: Latince “faktura” kelimesinden türeyen ve işlemek anlamına gelen faktür, müzik materyallerini (melodi, akorlar, figürasyon, eşlik vb.) anlatma ya da açıklama yöntemi olarak bilinmektedir (Buluchevsky 1990, 25).

Hemiola: Ritmik bir çeşit araç olarak kullanılan hemiola genellikle 3 vuruşluk 2 ölçünün, 2 vuruşluk 3 ölçü gibi ya da tam tersi 2 vuruşluk 3 ölçünün, 3 vuruşluk 2 ölçü gibi algılandığı yerlerde durmaktadır (www.hemiola.org).

Müzikal Analiz: Araştırmada müzikal analiz eserlerin form ve armoni açısından analizlerine verilen genel analiz anlamında kullanılmıştır.

Register: Ses alanı, ses genişliği (www.cukurovasenfoni.org).

BÖLÜM I

GİRİŞ

Müzik sanatı, başlangıcından günümüze kadar insanoğlunun farklı ihtiyaçları doğrultusunda kendini ifade etme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun kendi sesini keşfetmesinden sonra ilerleyen zaman içinde ortaya çıkan ihtiyaçları doğrultusunda, sesini gürleştirmek için çeşitli hayvan kemiklerini kullandığı bilinmektedir. Daha sonra yerleşik hayatın ortaya çıkmasıyla müziğin insanoğlunun hayatında daha belirgin bir şekilde yer almaya başladığı bilinmektedir. Doğa olayları, dini törenler, savaşlar vb. pek çok olayda müziğin yeri ve önemi artmış, bununla birlikte bugün bilinen ilk müzik aletleri de ortaya çıkmıştır.

Batı müziğinin yazılı tarihine Antik Yunan ve Roma dönemi kaynaklarında ulaşılabilinmiştir. Daha önceki dönemler hakkında günümüze kalmış yazılı kaynaklar yok denecek kadar az olduğundan, Batı müzik tarihinin başlangıcını Antik Yunan ve Roma dönemlerinde aramak doğru olur. Avrupa kültürünün toplumsal ve düşüncel temellerinde olduğu gibi müzik alanında da Antik Yunan kültürünün bağlantıları bulunmuştur (Boran 2007, 11).

Antik Yunan'da müzik, dans, şiir, dinsel törenler birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak bilinir. İ.Ö. 7. yüzyıla dek uzanan bu uygarlıkta doğaçlama danslar ve spor oyunları ile seçkinlerin düzenlediği şenlikler önem kazanmıştır. Şenliklerde tanrıların ve yarı tanrıların yaşamındaki olaylar, pandomim dansları, çalgı eşliği ve şarkılarla dile getirilmiştir (İlyasoğlu 2003, 5).

Antik Yunan uygarlığının müzik kültürü Roma İmparatorluğu tarafından benimsenmiş ve sürdürülmüştür. Roma İmparatorluğunun güç ve görkeminin doruklarını yaşadığı 2. yüzyılda, kültürlü Romalılar Yunanca ve Latince eğitimleri kadar müzik eğitimi de almışlardır. Ancak imparatorluğun zayıflamasıyla birlikte Antik Yunan ve Roma'nın

müzik kültürü Ortaçağ Avrupa'sına devrolmuştur. Ortaçağın egemen olduğu yaklaşık 15 yüzyıllık dönem içinde kilisenin baskıcı yapısı ve sürdüğü egemenlik sonucu müziğin devam etmekte olan gelişimi sekteye uğramıştır. Bu dönem boyunca müzik sadece kiliselerde, tek sesli ve vokal olarak icra edilmiştir. Çalgılar kilise içinde yasaklanarak sadece danslara eşlik amacıyla kullanılmıştır (Boran 2007, 13).

XIV. yüzyıla gelindiğinde müzik aletlerinin vokal müziğe eşlik etmesiyle yeni bir yapıya bürünen müzikte, iki çeşit eğilim olmuştur: birincisi, çalgıların özgün yapıları üzerinde yoğunlaşan ve vokal biçimlerden bağımsız çalgısal müziklerin bestelenmesi, diğeri de vokal biçimleri model alan yapıtların bestelenmesi ya da var olan vokal müziklerin çalgılara uyarlanmasıdır.

Ortaçağın ardından gelen rönesansla birlikte pek çok alanda yaşanan yenilik ve gelişmenin müzik üzerinde de etkisi oldukça yüksek olmuştur. Kilisenin yaklaşık 1000 yıllık bağnazlığından kurtulan müzik, antikçağdan sonra kesintiye uğradığı gelişimine bu dönemde devam etmeye başlamıştır. Özellikle çalgı müziğine artan ilgiyle birlikte var olanların gelişmesi ve yeni müzik aletlerinin ortaya çıkması da aşıkardır. Bestecilerin yeniliklere açık olması ve enstrümanların gelişimlerini yakından takip etmeleri, yeni müzik formlarının doğmasına ve farklı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Eşlik için kullanılan enstrümanlar, zamanla solo enstrümana dönüşmüştür. Bunda lüthiyelerin önemi büyüktür. Çünkü insanların müzikten beklentilerini ve bestecilerin buna karşılık yazdıkları eserleri seslendirebilecekleri enstrümanlara ihtiyaç duymuşlardır (Boran 2007, 65)

Müzik aletleri gerek bestecinin müziğini yaratma aşamasından sonra gerekse herhangi bir eseri yorumlayan bir müzisyenin, dinleyiciyle arasındaki iletişimi sağlayan en büyük köprü olmuştur. Bu müzik aletlerinde biri olan viyolonselin bugün orkestraların alt yapılarını oluşturduğu, aynı zamanda oda müziği ve solo eserler için de sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir.

Viyolonselin tarihsel gelişimini incelemek için öncelikle yaylı çalgıların tarihçesine bakmak gerekir. Günümüzde kullanılan yaylı çalgıların (keman, viyola, viyolonsel, kontrbas), 15. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan yaylı çalgılar ailesi olarak bilinen viol'lerden doğduğu kabul edilmektedir (Değirmencioğlu 2006, 2). Viol, ortaçağda

kullanılan yaylı sazlar grubunun adıdır. XV. ve XVII. Yüzyıllar arasında yaygın olan viol'ler önce gezgin müzisyenler tarafından, sonra saraylarda klasik müzikte kullanılmıştır. Viol'lerin evrimiyle bugünkü yaylı çalgılar ortaya çıkmıştır. XVIII. Yüzyıl ortalarına kadar solo enstrüman olarak kullanılmıştır (Feridunoğlu 2004, 143).

Viollerin ilk örnekleri, Hindistan ve Uzakdoğu ülkelerinde görülen üç telli Rerbec'tir. Arabistan'dan İspanya'ya geldiği belirtilen bu çalgılar Rebap, Rebec, Medival, Rönesans Kemanı ve Viol'dür. Çalgıların Avrupa'da farklı bir evrim geçirdikleri (İsa'dan sonra 900) dönem ikonlarında görülmektedir. İkonlarda ayrıca yan yana kullanılan iki farklı çalgı grubu vardır. Bunlardan ilki "Perdeli-Perdesiz Viol" şeklinde adlandırılan kucakta çalınan solo çalgılar (ayrıca bu çalgılar keman ve viyolanın ataları olarak düşünülür), ikincisi perdeli Violler, üç ve yedi telli hibrit çalgılar olarak görülmektedir. Viol'lerin çoğunlukla tek parça ağaçtan oyularak yapıldığı bilinir. Bu çalgılarda basit eşik ve ses sistemleriyle, pratik çalma tekniklerinin olduğu görülmüştür. İlk viyolonsele benzer üç telli çalgı, 1535 yılında Gaudenzio Ferreri tarafından yapılmış ve İtalya'daki Saronno Cathedral'nin fresklerinde ayırt edilebilir olarak görülmektedir. İlk viyolonseller farklı boyut, ölçü ve registerleriyle de değişiklikler göstermiştir. Viyolonsel standart ölçülerine 1707 yılında Antonio Stradivari ile kavuşmuştur. Çalıcılık açısından ilk viyolonseller kontrpuan esliklerde bas ses vermek için kullanılmıştır ve üç tellidir (Fa – Do – Sol). Daha sonra salyangozda 4. tel yeri belirlenmiştir. Sib– Fa – Do – Sol kullanılan ilk modern akort sistemidir. Sib teli pes sesleri vermek için kullanılmış fakat daha sonra, çalgı keman akort sistemini benimsemiştir. Çalgının akort sistemi 17.yüzyılda Do – Sol – Re – La viyola akort sistemiyle son şeklini almış fakat İngiliz çalıcılar uzun süre Sib akort sistemini kullanmaya devam etmiştir. (Sertöz 2003, 12 - 13).

Viyolonselin yapılma amacı ve büyüklüğü, "bas keman" veya "bass Geig-da braccio" olarak Proetorius tarafından tanımlanan aletten esinlenilerek 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Keman grubunun diğer üyeleri gibi tonunu "viole debraccio" dan, f-deliklerini de sırt sırta eski C – deliklerinin birleşiminden almıştır. Bunun, yeni vurgular açısından, elastikiyet açısından ve daha uyumlu bir görünüş sergilemekle ilgili olduğu düşünülmektedir; hatta bu, yapılan enstrümanın kişiliğini gösteren en önemli sembolü olmuştur (Çelikten 2000, 5).

Bestecilerin müzik aletlerinin gelişimlerini yakından takip etmeleri ve yeniliklere açık olmaları, yeni müzik formlarının doğmasına ve farklı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Viyolonsel gibi önceleri eşlik için kullanılan müzik aletleri, zamanla solo müzik aletine dönüşmüştür. Bu müzik aletleri için yazılmış pek çok müzik formu bulunmakla birlikte bu formlardan biri olan sonat formunun müzik tarihi içinde oldukça önemli bir yeri vardır.

Sonat bir veya iki enstrümanın birlikte çaldığı ciddi müzik türüdür. İtalyanca suonare sözcüğünden gelir. Anlamı ses vermek bir enstrümandan ses çıkarmaktır. Karşıtı ise yine İtalyanca cantare, şarkı söylemektir. Sonat başlangıçta iki şekilde görülür:

1- Sonata da chiesa: kilise sonatı

2- Sonata da camera: oda sonatı

1- Kilise Sonatı: Ağırbaşlı ve füg tipi kısımlarından dolayı kilise çevrelerinin kendilerine mal ettikleri bu tür, ağır (ciddi imitasyonlu) – hızlı (füglü)- ağır (şarkılı homofon) – hızlı (füglü) olmak üzere 4 bölümden oluşurdu. Oda sonatından farklı olan bu tür barok bestecilerinin tercihi olmuş, A. Corelli bunun örneklerini vermiştir. 18. yüzyılda gelişerek klasik sonat formunu oluşturmuştur.

2- Oda Sonatı: Bir veya daha çok solo yaylı saz ile sürekli bas için yazılan bu tür değişik karakterdeki dansların toplamıdır. Başlangıçta bir giriş bölümü farkıyla Barok süiti yapısındadır. Salonlarda çalınan oda sonatı daha sonra kilise sonatıyla birleşmiştir.

Sonat biçimini ilk kullanan besteci Domenico Scarlatti olmuştur. Esercisi (egzersizler) adını verdiği tek bölümlü kısa sonatlarında bir tema kullanılmıştır. Johann Sebastian Bach'ın oğlu Philip Emmanuel Bach yine tek bölümlü fakat iki temalı sonatlarıyla birinci bölümün kesin şeklini vermiştir. Daha sonra Haydn, Mozart, Beethoven ve Romantik devir bestecilerinin ustalıklarını sergiledikleri bir tür olmuştur. Birkaç bölümden oluşan sonat, bölüm içindeki temalar ve bölümler arasında karşıtlık ilkesi gözetilmesine rağmen bunları birleştirici yapıdadır. Dolayısıyla allegretto, adagio ve presto gibi tempo ve içerik bakımından farklı bölümlerden oluşan bir bütündür. 18. yüzyılda olgun dönemine erişen sonat senfoni, konçerto ve oda müziği türlerini de

yönlendirip şekillendirmiştir. Sonatın önem kazanmasının başlıca nedeni ise birinci bölüm yapısının kurulması ve gelişmesidir. Sonatın birinci bölüm yapısı “sonat allegrosu” adını alır (Feridunoğlu 2004, 97 – 98). Klasik dönem, sonat allegrosu’nun en iyi örneklerinin verildiği ve kesin hatlarının oturduğu bir dönem olmuştur.

Müzik tarihinde genel olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından, Bach’ın ölüm tarihi olan 1750’den başlayarak, Beethoven’in ölüm tarihi 1827’ye kadar geçen dönem Klasik dönem olarak adlandırılır. Klasik dönem operada Gluck’un devrimi, Haydn, Mozart ve Beethoven’in müziğe sundukları yeni soluk ile tanınır. Bu dönemin müziği, bir önceki Barok dönemin müziği ile tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlıkları, düzenli yinelemeler, göreceli olarak kısa, açıkça artiküle edilen cümleler, bir dereceye kadar daha az polifonik yapı ile yukarıdakilerin simetrik modelleri olarak tanımlayabiliriz. Bu dönemin müziği, bir sonraki öznel, tutkulu, coşkun ve dizginlenemez duygularının ifade edildiği Romantik döneme zıt olarak, daha kolay anlaşılır, yalın, kuralcı, dinlendirici ve basittir (İşgörür 1999, 17).

Müzikal düşüncenin dönüm noktalarından biri olan ve her şeyin merkezine müziği konumlandıran, modern müziğin tarzından ve karakterinden oldukça etkilenen güçlü romantizm akımı, 19. yüzyılın başlarından başlayarak etkili olmuştur. Hiçbir bestecinin, bireyin kendisini özgürce ifade etmesine olanak tanıyan, onları, romantik ve olgun romantik eğitim kurumlarının izlediği yöntemlerin kullanımından az ya da çok uzak tutan bu akımdan kendini tamamen soyutlayamadığı söylenebilir.

Müziğin modern çağında klasik fikirlere sahip olan bu koruyucuların en büyüğü, Johannes Brahms, tüm müzik tarihinin devlerinden biridir. Brahms, 7 Mayıs 1833’de Hamburg’da (Kuzey Almanya – Avrupa’nın, Bach, Handel, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner’in doğduğu bölümü) doğmuştur. Müzik hayatına önce babası sonra da Edward Marxsen yön vermiştir. Schumann, basılması için yazdığı son makalede (Ekim, 1853), müzik dünyasını, Brahms’ın geleceğe yönelik dikkat çekici öngörülerine dikkat etmeye çağırmıştır. Brahms, anavatanına döndükten sonra Detmold’da birkaç yıl boyunca müzik yönetmenliği yapmış, büyük çabalar harcayarak çeşitli çalışma ve bestelere imza atmış, Robert ve Clara Schumann, Joachim ve diğer önemli sanatçılarla ilham verici arkadaşlıklar oluşturmuştur. 1862’de ikinci evinin bulunduğu Viyana’ya gitmiş, Hamburg, Zürih, Baden ve diğer şehirlerdeki geçirdiği kısa sürelerden sonra her

zaman yine aynı yere geri dönmüştür. 1871'den 1874'e kadar Viyana'da Gesellschafts-Konzerte'yi kurmuş ve Heidelberg'e gitmiştir; 1876'da ise Viyana'ya tekrar geri dönmüştür. 1877'de Cambridge Üniversitesi (İngiltere) ve 1881'de Brealau tarafından kendisine doktor *honoris causa* derecesi verilmiştir. 3 Nisan 1887'de Viyana'da hayata gözlerini yummuştur (Feridunoğlu 2005, 133).

Brahms'ı ses sanatının en önemli ustalarından biri haline getiren nitelikler; derinliği, coşkusu, kendine özgü mantıklı ve uygun ifadelerle şekillendirdiği kavram gerçekliğidir. Yeni ve alışılmadık değişiklikler içeren armonisi zengindir, melodisi ve kontrpuan kompleksi klasiktir ama aynı zamanda orijinaldir ve bu nedenle tematik tasarım anlayışı da zorlayıcıdır ama güzelliği ve yapısının kusursuzluğu açısından her gün daha da büyüleyici bir hal almaktadır (Geiringer 1961, 207).

Brahms'ın dehasının ünü, yarattığı eserlerin benzersiz (romantik özgürlük çağında ve ilginç sonuçlarıyla birlikte ortaya çıkan belirsiz maceralarla dolu) yüceliği, sık sık karşılaşılan tarzlardan oldukça uzaktadır; genelde insanlarda var olan ortak vizyondan çok farklı bir vizyona sahiptir, çalışma anlayışı ve zevki, benzersiz üslubu, sadece dikkatli bir şekilde incelendiğinde anlaşılabilir. Brahms, tutum olarak klasiktir ama anlatımı modern bir iz taşır. Birkaç küçük hamle ile oluşturduğu duygusal taslağı şekillendirir ve herhangi bir tereddüt veya karışıklık olmadan bu taslağı nihayete taşır. Beethoven'ı diğerlerinden ayıran o özen ve yoğunlaşma, Brahms'a da atfedilebilir. Hem yaratıcılığı hem de ürettikleri ile ilgili uygulamaları, onu, sanatçı doğasında yer alan kusursuz çalışma olgusuna en yakın insanlar olan Bach ve Beethoven ile aynı kategoriye koyar. Tekniği ustacadır, ama hiçbir zaman bir sona yaklaşıldığını belirten bir duygu içermemektedir. Görkemli üslubu, güçlü sanatçı prensipleri, yeni romantik okulun tüm kuralları ve ölçsüz tutkusu ile çatışmaktadır. (Goetschiys 1923, 299 – 302).

Viyolonsel, Brahms'ın gençlik yıllarından beri ilgisini çekmiştir. Viyolonsel - piyano sonatlarını yazmadan önce piyano ve viyolonsel için bir düet yazan ve Hamburg'ta seslendiren Brahms'ın, yazdığı bu düeti geçirdiği bir depresyondan dolayı yok ettiği söylenir (Prieto 2006, 238) . 1862 yılına gelindiğinde Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı, Brahms'ın değerlerinin korunması gerektiğini düşündüğü solo enstrümanlar ve piyano için yazdığı 7 sonattan ilkidir. Brahms, viyolonsel ve piyano

için 2, keman ve piyano için 3, klarnet ve piyano için 2 sonat yazmıştır. *Gesellschaft der Musikfreunde* tarafından Viyana’da yayımlanan “Tüm Eserleri” baskısının onuncu cildinde, piyano ve keman için bir scherzo da yer almıştır. Bu Scherzo 1853’te Schumann, Brahms ve Dietrich tarafından Joachim için ortaklaşa yazılan bir sonatın bir bölümüdür. Bu scherzo onun gençlik tarzında yazdığı eserler gibidir ve sadece ölümünden sonra 1906 yılında Deutsche Brahms – gesellschaft tarafından basılmıştır. Böylece, 1866’da tamamlanan ve Vienna Akadenuue’de Şan Profesörü olan Joseph Gansbacher’e ithaf edilen op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı, Brahms’ın iki enstrüman için yazılan eserlerde ortaya çıkan özel problemlerin çözümüyle ilgili basılan ilk kompozisyonudur (Mason 1970, 67). Prieto’ya göre (2006, 238) bu sonat, Beethoven’ın ölümünden sonra yazılmış en önemli sonatlardan biridir.

Fa majör viyolonsel – piyano sonatı, op. 100 la minör keman sonatı ve op. 101 do minör piyano trio'su ile birlikte 1886 – 1887 sezonunda ortaya çıkmıştır. Viyolonsel - piyano sonatı bir bütün olarak bir eleştirmen tarafından “eşsiz” bir başkası tarafından “zengin düşünceler, gizli güzellikler içerirken, kendini her dinleyiciye açmıyor, elbette ilk dinleyişte değil” şeklinde yorumlanmıştır. Eduard Hanslick op.99'u op.100 ile karşılaştırmış ve keman sonatını ikisinin içinde “hafif ve daha popüler olan” şeklinde değerlendirmiş, viyolonsel – piyano sonatını ise “tedirgin ve müzikal olarak daha karmaşık bir doğası var” şeklinde betimlemiştir. Brahms, bu sonatı aklında Joseph Joachim'in yaylı dörtlüsünün çellisti Robert Hausmann'ı bulundurarak yazmıştır. Hausmann'ın enstrümana olan hâkimiyetini bildiğinden, besteci çellistten büyük beklentilere girer ve viyolonselin geniş register aralığının büyük bölümünü kullanır. Özellikle ilk bölümde op. 38'de yaptığından çok daha fazlasına yer verir (Brodbeck 1994, 154 – 157).

Johannes Brahms’ın eserleri:

Op. 1 Piano Sonata No. 1 in C major (1853)

Op. 2 Piano Sonata No. 2 in F-sharp minor (1853)

Op. 3 Six Songs (1853)

Op. 4 Scherzo in E-flat minor, for piano (1851)

Op. 5 Piano Sonata No. 3 in F minor (1853)

- Op. 6 Six Songs
- Op. 7 Six Songs
- Op. 8 Piano Trio No. 1 in B major/minor (two versions, 1854 and 1891-edited)
- Op. 9 Variations on a Theme by Robert Schumann in F-sharp minor, for piano (1854)
- Op. 10 Four Ballades, for piano (1854)
- Op. 11 Serenade No. 1 in D major, for orchestra (1857)
- Op. 12 *Ave Maria*, for mixed chorus (1858)
- Op. 13 *Begräbnisgesang* – Funeral Song
- Op. 14 Eight Songs and Romances
- Op. 15 Piano Concerto No. 1 in D minor (1859)
- Op. 16 Serenade No. 2 in A major, for orchestra (1859)
- Op. 17 Vier Gesänge – Four Songs – for women's chorus, two horns and harp (1860)
- Op. 18 String Sextet No. 1 in B-flat major (1860)
- Op. 19 Five Poems
- Op. 20 Three Duets for soprano and alto with piano accompaniment
- Op. 21 Two Sets of Variations, for piano
- Op. 22 *Marienlieder* – Songs For Mary – , for mixed chorus (1860)
- Op. 23 Variations on a Theme by Robert Schumann, for piano four-hands (1861)
- Op. 24 Variations and Fugue on a Theme by Handel for piano (1861)
- Op. 25 Piano Quartet No. 1 in G minor (1861)
- Op. 26 Piano Quartet No. 2 in A major (1861)
- Op. 27 Psalm 13 (1859)
- Op. 29 Two Motets, for mixed chorus (1860)
- Op. 30 Geistliches Lied – Spiritual Song
- Op. 31 Three Quartets, for mixed voices (1864)
- Op. 32 Nine Songs
- Op. 33 Fifteen Romances from Tieck's *Liebesgeschichte der schönen Magelone* ("Magelone-Lieder") (1861–1869)
- Op. 34 Piano Quintet in F minor (1864)
- Op. 34b Sonata for Two Pianos, in F minor, earlier version of the Quintet (1863)

- Op. 35 Variations on a Theme by Paganini, for piano (1863)
- Op. 36 String Sextet No. 2 (1865)
- Op. 37 Three Sacred Choruses
- Op. 38 Cello Sonata No. 1 in E minor (1862–65)
- Op. 39 Sixteen Waltzes for piano, four hands (1865). Also arranged in two versions for solo pianist and, in some cases, for two pianos.
- Op. 40 Trio for Horn, Violin and Piano, in E-flat major (1865)
- Op. 41 Five Songs, for male voices
- Op. 42 Drei Gesänge – Three Songs – for mixed chorus (1860)
- Op. 43 Four Songs
- Op. 44 Twelve Songs and Romances
- Op. 45 *Ein deutsches Requiem – A German Requiem*, for soprano and baritone solos, mixed chorus and orchestra (1868)
- Op. 46 Four Songs
- Op. 47 Five Songs
- Op. 48 Seven Songs
- Op. 49 Five Songs
- Op. 50, *Rinaldo*, cantata for tenor solo, men's chorus and orchestra (1869)
- Op. 51 Two String Quartets
- Op. 52 *Liebeslieder-Walzer*, for vocal quartet and piano four-hands (1870)
- Op. 52a *Liebeslieder-Walzer*, arrangement of Op. 52 for piano four-hands, without voices
- Op. 53 Rhapsody, for contralto solo, men's chorus and orchestra ("Alto Rhapsody") (1870)
- Op. 54 *Schicksalslied*, for mixed chorus and orchestra (1871)
- Op. 55 *Triumphlied*, for baritone solo, double mixed chorus and orchestra (1871)
- Op. 56 *Variations on a Theme by Haydn* (1873)
- Op. 57 Eight Songs
- Op. 58 Eight Songs

Op. 59 Eight Songs

Op. 60 Piano Quartet No. 3 in C minor

Op. 61 Four Duets for soprano and alto with piano accompaniment

Op. 62 Sieben Lieder (Seven Songs), for mixed chorus (1874)

Op. 63 Nine Songs

Op. 64 Three Quartets, for mixed voices (1874)

Op. 65 Neue Liebeslieder, for vocal quartet and piano four-hands (1875)

Op. 65a Neue Liebeslieder, arrangement of Op. 65 for piano four-hands, without voices

Op. 66 Five Duets for soprano and alto with piano accompaniment

Op. 67 String Quartet No. 3 in B-flat major (1876)

Op. 68 Symphony No. 1 in C minor (1876 première)

Op. 69 Nine Songs

Op. 70 Four Songs

Op. 71 Five Songs

Op. 72 Five Songs

Op. 73 Symphony No. 2 in D major (1877)

Op. 74, Two Motets, for mixed chorus

Op. 75 Four Ballads and Romances

Op. 76 Eight Pieces, for piano (1878)

Op. 77 Violin Concerto in D major (1878)

Op. 78 Violin Sonata No. 1 in G major (1878–79)

Op. 79 Two Rhapsodies, for piano (1879)

Op. 80 *Academic Festival Overture*, for orchestra (1880)

Op. 81 *Tragic Overture*, for orchestra (1880)

Op. 82 *Nänie*, for mixed chorus and orchestra (1881)

Op. 83 Piano Concerto No. 2 in B-flat major (1881)

Op. 84 Five Romances and Songs

Op. 85 Six Songs

Op. 86 Six Songs

Op. 87 Piano Trio No. 2 in C major (1882)

- Op. 88 String Quintet No. 1 in F major (1882)
- Op. 89 *Gesang der Parzen*, for mixed chorus and orchestra (1882)
- Op. 90 Symphony No. 3 in F major (1883)
- Op. 91 Two Songs, for voice, viola and piano
- Op. 92 Four Quartets, for mixed voices (1889)
- Op. 93a Six Songs and Romances for choir
- Op. 93b *Tafellied*, for chorus and piano
- Op. 94 Five Songs
- Op. 95 Seven Songs
- Op. 96 Four Songs
- Op. 97 Six Songs
- Op. 98 Symphony No. 4 in E minor (1885)
- Op. 99 Cello Sonata No. 2 in F major (1886)
- Op. 100 Violin Sonata No. 2 in A major (1886)
- Op. 101 Piano Trio No. 3 in C minor (1886)
- Op. 102 Double Concerto in A minor, for violin and cello solos and orchestra (1887)
- Op. 103 *Zigeunerlieder*, for vocal quartet and piano (1887)
- Op. 104 Fünf Gesänge (Five Songs), for mixed chorus (1888)
- Op. 105 Five Songs (1886)
- Op. 106 Five Songs (1886)
- Op. 107 Five Songs
- Op. 108 Violin Sonata No. 3 in D minor (1887)
- Op. 109 *Fest- und Gedenksprüche*, for mixed chorus (1888)
- Op. 110 Three Motets, for mixed chorus (1889)
- Op. 111 String Quintet No. 2 in G major ("Prater") (1890)
- Op. 112 Six Quartets, for mixed voices and piano (1891)
- Op. 113 Thirteen Canons for female choir
- Op. 114 Trio for Piano, Clarinet, and Cello, in A minor (1891)
- Op. 115 Clarinet Quintet, in B minor (1891)
- Op. 116 Seven Fantasias, for piano (1892)

Op. 117 Three Intermezzi, for piano (1892)

Op. 118 Six Pieces, for piano (1893)

Op. 119 Four Pieces, for piano (1893)

Op. 120 Two Clarinet Sonatas (1894)

Op. 121 *Vier ernste Gesänge* (Four Serious Songs) (1896)

Op. 122 Eleven Chorale Preludes, for organ (1896) şeklinde sıralanmaktadır (http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Johannes_Brahms).

1.1. Problem Durumu

Müzik tarihi boyunca besteciler pek çok türde eser yazmışlardır. Bu türlerden birisi olan oda müziğine, hemen hemen bütün dönemlerde bestecilerin çeşitli enstrüman grupları için yazdıkları eserlerle zengin bir repertuarın ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Özellikle klasik dönemde yapısal açıdan gelişimini tamamlayan oda müziği bu dönem içinde en çok tercih edilen türlerden birisi olmuştur. Romantik dönem bestecilerinden birisi olmasına rağmen klasik döneme bağlılığıyla bilinen Alman besteci Johannes Brahms, yaşadığı dönemde özellikle Wagner ve Liszt'in müzik görüşlerine karşı çıkarak “mutlak müzik” anlayışını benimsemiş ve eserlerini de bu doğrultuda yazmıştır. Besteci, yaşadığı dönemde çağdaşlarının aksine oda müziği için en fazla eser veren bestecilerden biri olmuştur.

Op.38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatları bestecinin farklı dönemlerinin müzikal stilini yansıtan eserlerindendir.

Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi “Johannes Brahms’ın viyolonsel - piyano sonatlarının müzikal özellikleri nelerdir?” olarak tespit edilmiştir.

1.1.1 Alt Problemler

1. Johannes Brahms’ın op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Non Troppo bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

2. Johannes Brahms’ın op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegretto, Quasi

Menuetto bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

3. Johannes Brahms'ın op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

4. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Vivace bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

5. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Adagio bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

6. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel - piyano Sonatının Allegro Passionato bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

7. Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Molto bölümünün form ve armonik özellikleri nelerdir?

1.2. Amaç

Bu araştırmada, Johannes Brahms'ın viyolonsel – piyano için bestelemiş olduğu op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör sonatlarının müzikal analizini yaparak eserlerin form ve armoni yapılarını belirlemek, bu belirlemeler ile söz konusu eserleri çalışacak ve yorumlayacak kişilere eserlerin müzikal yapıları hakkında bilgi vermek ve bu eserlerin daha çabuk analiz edilip yorumlanabilmelerini sağlayıcı öneriler sunmak amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Araştırma, Johannes Brahms'ın viyolonsel – piyano için bestelemiş olduğu op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör sonatlarının müzikal analizini yaparak eserlerin form ve armoni yapılarını belirlenmesi, bu belirlemeler ile söz konusu eserleri çalışacak ve yorumlayacak kişilere eserlerin müzikal yapıları hakkında bilgi vermesi ve bu eserlerin daha çabuk analiz edilip yorumlanabilmelerini sağlayıcı öneriler sunması açısından önemlidir. Araştırma ayrıca Türkiye'de bu sonatları müzikal açıdan inceleyen ilk araştırma olması bakımından da önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Johannes Brahms'ın op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatları ile,
2. Bu sonatların form ve armoni analizleri ile sınırlıdır.

1.5. Sayıtlılar

Bu araştırma;

1. Seçilen yöntemin araştırmanın amacına uygun olduğu,
2. Seçilen örneklemin evreni temsil ettiği sayıtlılarına dayandırılmıştır.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde konuyla ilgili yapılan araştırmaların tanıtımlarına yer verilmiştir. 2006 – 2009 yılları arasında yapılmış 9 yüksek lisans tezine, 1999 ve 2008 yıllarında yapılmış 2 sanatta yeterlik tezine ulaşılmıştır.

2.1. Yüksek Lisans Tezleri

Rahşan Güvençer tarafından 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Ahmed Adnan Saygun’un op.12 Viyolonsel - Piyano Sonatı’nı Teknik Açıdan ve Yoruma Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu**” isimli yüksek lisans tezinde, Ahmet Adnan Saygun’un yaşam öyküsü; bestecinin pentatonizme, makamlara ve modlara ilişkin düşünceleri ile eserde karşılaşılan güçlüklerin geleneksel, mistik, derin ve özgün müzik dili yapısının bozmadan nasıl aşılabacağı; duate, arşe ve tel seçiminde hangi yapı taşlarının göz önünde bulundurulduğu anlatılarak eserin armonik yapısı ve formu hakkında bilgiler verilmiştir.

Tayfun Karakelle tarafından 2006 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin İncelenmesi**” isimli yüksek lisans tezinde, J. S. Bach’ın hayatı, müziğinin yorumu ve stili, eserleri hakkında bilgi verilerek, viyolonsel için bestelediği altı adet olan sütlerin müzikal analizleri yapılmıştır.

Soner Taze tarafından 2006 yılında Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Ludwig van Beethoven’in Viyolonsel Sonatlarının İncelenmesi**” isimli yüksek lisans tezinde, klasik dönemde ortaya çıkan yeni form ve müzik anlayışı işlenmiş; yarı klasik yarı romantik olarak bilinen Beethoven’in viyolonsel sonatlarında bu özelliklerin nasıl ortaya konulduğu işlenmiştir. Ortaya

çıkabilecek teknik ve yoruma ilişkin sorunların çözümleri ipuçları ortaya konularak önerilerde bulunmuştur.

Emre Özkul tarafından 2007 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Dimitri Şostakoviç’in Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu**” isimli yüksek lisans tezinde, Shostakovich’in hayatı hakkında bilgiler verilerek yaşadığı dönemin müzikal özelliklerinden bahsildmiş; ardından mi bemol majör viyolonsel konçertosunun form analizi yapılarak icra esnasında ortaya çıkabilecek sorunların giderilmesine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Deniz Doğangün tarafından 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Chopin’in Viyolonsel Sonatını Yorumlama Teknikleri**” isimli yüksek lisans tezinde, Romantik dönem müzik özellikleri ve Chopin’in hayatı hakkında bilgi verilmiş, Chopin’in op. 65 viyolonsel sonatının form ve armoni analizi yapılarak yorumlama teknikleri karşılaştırılmıştır.

N. Jülide Alpergin tarafından 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Kabalevsky 1. Viyolonsel Konçertosu’nu Yorumlama Yöntemleri**” isimli yüksek lisans tezinde, bestecinin hayatı hakkında bilgilere verilerek yaşadığı dönemin müzikal özellikleri anlatılmış; 1. viyolonsel konçertosunu yorumlama yöntemleri hakkında bilgiler verilerek karşılaşılabilecek zorlukların giderilmesi için teknik egzersizlere yer verilmiştir.

Nihan Demirkapı tarafından 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Khachaturian Viyolonsel Konçertosu’nu Yorumlama Yöntemleri**” isimli yüksek lisans tezinde, bestecinin hayatında hakkında bilgilere yer verilerek viyolonsel konçertosunun formalsal ve tematik analizi yapılmış; yorumlama yöntemleri hakkında bilgiler verilerek yay ve parmak numaralarının seçimi hakkında önerilerde bulunulmuştur.

Elif Erkli tarafından 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Joseph Haydn Hoboken VII.2 Re Majör Viyolonsel Konçertosunun Yazılmış Edisyon ve Kadanslarıyla İncelenmesi**” isimli yüksek lisans tezinde, Franz Joseph Haydn’in yaşam öyküsü, viyolonsel

konçertosunun formu ve konçerto hakkında bilgi verilerek farklı yazılmış edisyonların ve kadansların karşılaştırılması yapılmıştır.

Leyli Akbarova tarafından 2009 yılında Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Tofik Bahikanov’un Oda Müziği Eserlerinde Viyolonselin Yeri ve Önemi**” isimli yüksek lisans tezinde, T. Bahikanov’un oda müziği eserlerinde viyolonselin yeri ve önemi, oda müziği eserlerinin form analizi açısından anlaşılabilmesi ve Azerbaycan oda müziği tarihinin doğru algılanabilmesi için yapılabilecekler incelenmiştir.

2.2. Sanatta Yeterlik Tezleri

Ümit İşgörür tarafından 1999 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Üslup Özellikleri ve Çağdaş Yorumlama Modelleri**” isimli sanatta yeterlik tezinde, tarama yöntemi kullanılmış olup; her dönemden seçkin birer besteci ve bu bestecilerin birer eseri örnek olarak seçilmiştir. Dönem ve besteciler hakkında özet bilgiler verilerek çağdaş yorumlama modelleri üzerinde durulmuştur.

Emel Akarsu tarafından 2008 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “**Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri**” isimli sanatta yeterlik tezinde, Türk Klasik Batı Müziği bestecilerinin viyolonsel için yazmış oldukları eşlikli ve solo eserler incelenerek besteciler hakkında kısa bilgiler verilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması, çözümü ve yorumlanması konularına yer verilmiştir

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma konunun kavramsal temellerinin oluşturulması için literatür taraması, op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatlarının analizi için ise form ve armoni analizleri yapılmış ve müzikal özellikleri belirlenmiştir. Bu nedenlerle araştırma betimsel niteliktedir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Johannes Brahms'ın op. 38 mi minör ve op. 99 Fa Majör olmak üzere viyolonsel – piyano sonatları oluşturmaktadır. Örneklem, evreni temsil etmektedir.

3.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada kuramsal verilere literatür taraması ile, müzikal verilere ise örneklemdeki eserlerin form ve armoni analizleri yapılarak ulaşılmıştır. Müzikal analizlerde uzman görüşlerine başvurulmuştur.

3.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırmanın amacı çerçevesinde toplanan veriler uzman görüşleri yardımı ile form ve armoni özellikleri itibarıyla müzikal açıdan incelenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatının *Allegro non troppo* bölümü 4/4'lük ölçüde, mi minör tonunda ve sonat allegrosu kalıbında yazılmıştır. Sonat allegrosu formu öncelikle sonatların ilk bölümünü oluşturmakla birlikte, büyük türlerde yazılmış kompozisyon türlerinde de (senfoni, konçerto) besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen bir formdur.

Sonat allegrosu formu 3 ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, I. Bölüm (Exposition, Sergi), II. Bölüm (Development, İşleme, Gelişim) ve III. Bölüm (Re-exposition, Röpriz, Sergi Tekrarı) dır (Goetschius 1915, 151). Sonat allegrosu'nun genel form kalıbını şu şekilde açıklayabiliriz:

I. Bölüm – Sergi:

A) Ana temanın ana tonda seslenmesi, ana tema ve yardımcı tema arasında köprü görevi bulunan bağlayıcı tema

B) Yardımcı tema

C) Tamamlayıcı tema (Coda veya codetta)

II. Bölüm – Gelişme:

Ana temadan ve yardımcı temadan alınan motiflerin serbest olarak işlenmesi (dinamik ya da kontrast karakterli olabilir), ton değişikliği ve tekrar ana temanın dominantına dönüş

III. Bölüm – Sergi Tekrarı:

A) Ana temanın ana tonda tekrarlanması

B) Yardımcı temanın ana tonda veya ilgili majör – minör tonunda seslenmesi

C) Ana tonda ya da ilgili majör – minör tonda Coda'nın seslenmesi şeklindedir..

Sergi bölümünün ana teması üç cümleden oluşmaktadır (| a – b – a' |). 1 – 57. ölçüler arasında seslendirilen ana temanın ilk cümlesi (a), viyolonselın bas registerinde başlayarak ilk 8 ölçü boyunca duyulmaktadır. Bu cümlemin ilk 4 ölçüsü, 6'lı nota aralığında (mi – do) seslenmektedir. Başlangıçta huzurlu, sakin ve bir hikaye anlatır gibi başlayan temanın karakteri, kullanılan aralıklar ve bestecinin eklediği *p* ve *espress.legato* nüansları ile aslında gergin bir yapıya sahiptir. Brahms'ın bu karakteri yansıtmak için çok doğal ve uygun armonileri kullandığı görülmektedir.

Cümlemin 2. motifinde (5. ölçü), 1. motifte kullanılan yakın intervallerin yerine oktavlı ve oktav üstü sıçrayışların kullanılması, farklı bir karakterin yansıtılmasının bir göstergesidir. 4. Ölçüde kullanılan viyolonseldeki fa diyez sesi, 1. ve 2. motiflerde iki farklı düşüncenin ya da felsefenin karşılaştırılması noktasında bir anlamda armonik köprü görevi görmektedir. Bu durum, klasik dönem sonatlarında iki ayrı temanın karşılaştırılması şeklinde görülmektedir. Ayrıca a cümlesinin mi minör'ün dominant sesi olan si sesinde bitmesi yine klasik dönem sonatlarında pek rastlanmayan bir durumdur (Bkz. Şekil 4.1).



Şekil 4.1. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan İlk 8 Ölçü (a cümlesi)

9. ölçüyle birlikte viyolonselin daha parlak seslendiği tenor registerinde başlayan b cümlesi, yukarı istikametteki hareketine başlamaktadır. b cümlesinin ilk ölçüsünde yer alan ve a cümlesinin 1. motifiyle hemen hemen aynı olan motif, 9. ve 11. ölçülerde seslenmektedir. Ayrıca 13. , 14. ve 15. ölçülerde de sıkıştırılmış bir şekilde seslendikten sonra 17. ölçüde cümlenin başlangıcındaki do notasının oktavına ulaşılmaktadır. Burada a cümlesinde kullanılan geniş aralıkların aksine bu cümle içinde basamak basamak kullanılan ikili aralıklar ve 13. ölçüde başlayan sekvens ile yukarı yöndeki hareket desteklenmiştir. 17. ölçüye gelindiğinde piyanoda seslenen VII. derece yedili akorunun ardından, b cümlesi çok güçlü bir şekilde doruk noktasına ulaşmaktadır (Bkz. Şekil 4.2).



Şekil 4.2. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde Yer Alan 9. – 20. Ölçüler (b cümlesi)

17. ölçüde doruk noktasına ulaşan b cümlesinin ardından, viyolonselın 3 ölçü boyunca melodik çizgisini devam ettirdiği görülmektedir. Viyolonselde devam eden melodiyle birlikte a' cümlesinin beklenmedik bir şekilde piyanoda, yine mi minör tonunda seslenmesi, yine klasik dönem sonatlarında pek rastlanmayan bir durumdur. Viyolonsel aşağı yöndeki melodik çizgisini sürdürürken temanın 1. motifi 21. – 23. ölçüler arasında değişmeden seslenirken 2. motif, biraz daha dramatik hale bürünmüştür. Piyano ve viyolonsel arasında hemen hemen 2 oktavlık, kendi aralarında uyumlu bir arpejli diyalog yaşanmaktadır (25. – 28 ölçüler). Büyük bir enerjiye sahip olan bu diyalogun ardından gelen 5 ölçüde (29. – 34 ölçüler) müziğin karakteri yavaş yavaş sakinleşmektedir. Devam eden 5 ölçünün ilk 3 ölçüsünde piyanoda arpej faktörünün devam ettiği fakat karakterinin değiştiği görülmektedir. İki enstrüman arasında yaşanan bu diyalogta Brahms'ın viyolonselın bas registerinden tenor registerine hatta tenor registerinin de üstüne çıktığı ve geniş bir ses aralığından yararlandığı göze çarpmaktadır. 31. ölçüde mi minör'e tekrar dönülür ve 34. ölçüde bağlayıcı temaya geçilmektedir (Bkz. Şekil 4.3).



Şekil 4.3. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Allegro Non Troppo Bölümünde yer alan 21. – 33. Ölçüler (a' cümlesi)

Bağlayıcı tema 34. ölçüde do majörde seslenmeye başlamaktadır. Temanın başlangıcına eklenen *p* ve *dolce* nüansları, piyanonun sağ elindeki triole'li arpej faktörü, viyolonselde seslenen lirik ve huzurlu melodinin oluşmasında büyük önem taşımaktadır. 8 ölçülük huzurlu bir aranın ardından 42. ölçüyle birlikte viyolonselde seslenen melodide kullanılan 2'li intervaller gerginleşen karakterin habercisi niteliğindedir. Ayrıca piyanonun sağ elindeki arpejli eşliğin armonisin değişimi ve sol elin bas registerdeki oktavlı eşlik faktörü de bu karakteri desteklemektedir. Daha sonra eşlik durumundaki piyanoda sağ ve sol ellerde seslenen trioleli eşliğin özellikle sol elde bas registerde seslenmesi de karakterin gergin yapısının oluşmasında büyük önem taşımaktadır.

54. – 57. ölçüler arasında piyano ve viyolonselin yine arpejli diyalogunun ardından yardımcı temaya ulaşılmaktadır (Bkz. Şekil 4.4).



Şekil 4.4. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 34. - 57. Ölçüler (Bağlayıcı Tema)

57. ölçüde seslenmeye başlayan yardımcı tema, ana temanın aksine son derece enerjik ve kararlı bir karakterdedir. Si minörde seslenen yardımcı temanın ana temayla tonik-dominant bağının olması klasik dönem sonatlarının en belirgin özelliğidir. Bu durumu Brahms'ın formlar açıdan klasik kalıplara bağlılığının bir göstergesi olarak açıklamak mümkün olmaktadır.

Yardımcı temanın ilk cümlesi 57. ölçünün son vuruşundan başlayarak 58. – 65. ölçüler arasında viyolonselde çok güçlü ve enerjik bir ifadeyle seslendirilmektedir. Bunu piyanoya ve viyolonselde yazılan *f* nüansı da desteklemektedir. Tema, viyolonselin tenor registerinde yükselerek seslenirken, piyano da viyolonseli 61. ölçüye kadar yarım vuruş gecikmeyle ve aynı melodiyle birlikte takip etmektedir. Viyolonsel kararlı yükselişini sürdürürken piyano da kromatik olarak aşağı yöndeki yürüyüşüne başlamaktadır. Ardından 62 ve 63. ölçülerde her iki enstrümanda da seslenen motifle doruk noktasına ulaşılmaktadır (Bkz. Şekil 4.5).



Şekil 4.5. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
57. – 65. Ölçüler (Yardımcı Temanın 1. Cümlesi)

Yardımcı tema'nın ikinci cümlesi 66. ölçüde piyanoda başlar. Burada yardımcı temanın ilk cümlesindeki motif piyanonun sağ elinde biraz daha değiştirilerek işlenmektedir. 77. ölçüye kadar genişleyerek gelen 2. cümle 77. ölçüde si minör'ün dominantında bir kalış yaparak tamamlayıcı temaya geçmektedir (Bkz. Şekil 4.6).



Şekil 4.6. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
66. - 77. Ölçüler (Yardımcı Tema'nın 2. Cümlesi)

Sergi (I.) bölümünün bir anlamda coda olma özelliği taşıyan tamamlayıcı teması, 79. ölçüde önce piyanoda seslenmeye başlar. Burada coda'nın mi majörde seslendiğini görmekteyiz. Minör tondan majör bir ton'a geçiş, temanın karakterinin değişmesinde oldukça büyük bir rol oynamaktadır. Bu değişim, Gelişme (II.) bölümüne bir hazırlık olarak da düşünülebilir. Sergi bölümünün başlangıcından bu bölüme kadar olan minör tonunun lirik, hüzünlü, ağırbaşlı karakteri değişerek majör tonun verdiği sakin ve duru bir karaktere bürünmektedir. Bu karakterin oluşmasında piyanoda ve viyolonselde aynı anda çalınan fa# - si notalarının düzenli eşliği de önemli bir rol oynamaktadır.

Tamamlayıcı temanın 1. cümlesi 4 ölçü seslendikten sonra 2. cümle 83. ölçüde viyolonselde seslenerek 87. ölçüye kadar devam etmektedir. 91. ölçüyle birlikte klasik dönem sonatlarında olduğu gibi mi minörün tonik akoruna dönerek röpriz yapılır (Bkz. Şekil 4.7).



Şekil 4.7. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
79. - 91. Ölçüler (Tamamlayıcı Tema)

92. ölçüyle başlayan Gelişme (II.) bölümü 164. ölçüye kadar sürmektedir. Brahms'ın, bu bölümün başladığı 93. ölçüden itibaren ilk 5 ölçüde önce sol majör ardından si bemol majör'e geçerek Sergi (I.) bölümünde kullanılan tonlardan uzak tonlara modülasyon yapmaktadır (Bkz. Şekil 4.8). Bu bölümünde, Brahms'ın Barok ve Klasik dönem sonatlarının aksine uzak tonlara geçmesi, geçiş yaptığı bu tonlarda da tonik – dominant ilişkisini koruması bestecinin klasik form kalıplarına olan bağlılığını bir kez daha ve aynı zamanda romantik dönem müzik karakterini ustaca yansıttığını göstermektedir.



Şekil 4.8. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
92. – 96. Ölçüler (Gelişme Bölümünün İlk 5 Ölçüsü)

Bu bölümde ana tema ve yardımcı temadan alınan ritmik – melodik motifler değişik şekillerde (polifonik imitasyonların kullanımı, çarpmalarla süsleme, pizzicato tekniği vb.) işlenmektedir. Yararlanılan bu motifler sayesinde gelişme ve sergi bölümleri arasında çok fazla kontrastlık oluşmamasını sağlamaktadır. Müziğin karakteri dinamize edilerek sergi bölümüne göre biraz daha gergin bir hale bürünmektedir.

93. ölçüde ana tema motifleriyle Sol majörde başlayan Gelişme (II) bölümü, 97. ölçüde modülasyon yaparak si bemol majör tonuna geçmektedir ve 109. ölçüye kadar bu tonda seslenmektedir. 109. ölçüde tema, bu kez piyanonun sol elinde ve farklı registerlerde re bemol majör tonunda seslenirken, viyolonsel eşlik görevini üstlenmiştir. Bestecinin burada da ana temadaki yine aynı ritim kalıplarından ve polifonik yöntemlerden yararlandığı görülmektedir. 114. ve 115. ölçülere gelindiğinde temanın re bemol majör'e ardından Fa Majör'e geçtiği dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 4.9).



Şekil 4.9. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 93. - 114. Ölçüler (Si bemol – Re bemol majör tonlarında seslenen cümleler)

116. ölçüden itibaren Fa Majör’de viyolonsele geçen tema, viyolonsele tenor registerinde sonra 120. ölçüde piyanoda devam etmektedir. Tema burada piyanoda sol elde seslenirken viyoloncel ve piyanonun sağ eli de Fa Majör ve fa minör akorlarıyla eşlik edip ve 128. ölçüye kadar sürmektedir. Bestecinin bu akorları oluştururken yararlandığı çarpmalar gittikçe gerginleşen diyalogun göstergesidir.(Bkz. Şekil 4.10)



Şekil 4.10. Op. 38 mi minör Viyoloncel - Piyoano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 116. - 127. Ölçüler (Fa Majör – minör’de seslenen cümleler)

Gelişme (II.) bölümü başlangıcında si bemol majör’de işlenmeye başlanan motifler, tıpkı Sergi (I.) bölümünde olduğu gibi tonik - dominant ilişkisini devam ettirerek fa minörde seslenmeye devam etmektedir. Burada dikkat çeken noktalardan biri ise cümlelerin karakterinin bu bölümün başlangıcından itibaren geniş bir ölçü aralığında (93. – 127. ölçüler arası), yavaş yavaş ve gergin bir şekilde yükseliş göstermesidir.

Bu yükseliş, doruk noktasına 128. ölçüde ulaşmaktadır. 128. ölçüde, Sergi (I) bölümündeki yardımcı temanın yine aynı kararlılıkla ve enerjik karakteriyle bu kez viyolonsele bas registerinde fa minör’de seslenmektedir. Temanın bu registerde seslenmesi ve *agitato* ile *ff* nüanslarının kullanılması, temanın daha etkili duyulmasına neden olmaktadır. Sergi (I.) bölümünde kullanılan ritmik kalıplar ve imitasyonlar

burada da göze çarpmaktadır. Viyolonselde seslenmeye başlayan cümle, yine yarım vuruşluk gecikmeyle piyanoda da seslenmeye başlamaktadır. Sergi (I) bölümündeki yardımcı temanın aksine bu sefer viyolonsel eşlik görevini sürdürür ve cümle piyanoda 135. ölçüye kadar seslenir. 128. ölçüde viyolonseldeki ritmik kalıp kullanılarak durmaksızın devam eden cümle, sırasıyla fa minör, ardından dominantı olan do majör – minör tonlarında 139. ölçüye kadar devam etmektedir (Bkz. Şekil 4.11).



Şekil 4.11. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
128. – 139. Ölçüler

139. ölçüde piyanoda seslenmeye başlayan cümleye viyolonsel re – fa diyez sesleriyle eşlik ederek bir bütünlük oluşturur. Yeni cümle piyanoda seslenmeye devam ederken viyolonsel ona yardımcı temanın ritmik kalıbıyla sol majörde eşlik etmektedir. 143. ölçüde viyolonselde tekrar eden 4 ölçülük cümleden sonra besteci 147. ölçüyle birlikte mi minör ün dominantına gelmektedir (Bkz. Şekil 4.12).



Şekil 4.12. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyoano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
139. – 147. Ölçüler

147'den 151. ölçüye kadar 4 ölçülük bir köprünün ardından 151. ölçüden itibaren 4 er ölçülük 2 cümle, önce viyolonselde daha sonra da piyanoda si minör de seslenmektedir. 159. ölçüden itibaren 5 ölçülük bir köprüden sonra 164. ölçüde Sergi Tekrarı (III)'na ulaşılır (Bkz. Şekil 4.13).



Şekil 4.13. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
147. - 163. Ölçüler

Sergi Tekrarı (III) bölümünde, adından da anlaşılacağı gibi Sergi (I) bölümü tekrar edilir. Besteci, Sergi (I) bölümünden farklı olarak sadece piyanonun eşliğinde akorlar yerine arpejle eşlik etmeyi tercih etmiştir. Bu durum temanın karakterinin bir nebze daha değişmesine olanak sağlamaktadır. 164 – 205. ölçüler arasında Sergi (I) bölümündeki ana tema cümleleri(| a+b+a |)aynen tekrar edilmektedir (Bkz. Şekil 4.14).

p espress.

p

dolce

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

f

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a bass line and a treble line, both marked *p espress.* and *p*. The second system continues the melody in the treble, marked *dolce*. The third system features a *cresc. poco a poco* instruction in both staves. The fourth system concludes with a *f* (forte) dynamic in the treble line.

The image displays a musical score for the first movement of the Op. 38 in D minor Violoncello and Piano Sonata. The score is written for two staves: Violoncello (Cello) and Piano. The key signature is D minor (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems. The first system begins with a 'p espress.' (piano, expressive) marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a 'f' (forte) dynamic and a 'p dolce' (piano dolce) marking. The fourth and fifth systems show further melodic and harmonic progression, with the fifth system ending with a repeat sign.

Şekil 4.14. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
164. – 205. Ölçüler (Tekrar edilen | a+a1 | + | a2+a3 | cümleleri)

Bağlayıcı tema 205. ölçüde, viyolonselın tenor registerinde Fa Majörde seslenmeye başlamaktadır. 220. ölçüye kadar devam eden bağlayıcı temanın ardından yardımcı tema, 220. ölçüden auktakt ile esas ton olan mi minörde başlamaktadır (Bkz. Şekil 4.15).



Şekil 4.15. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 205. – 220. Ölçüler (Sergi Tekrarında yer alan Bağlayıcı Tema)

Ana tonda (mi minör) seslenmeye başlayan yardımcı temanın ilk cümlesi 220 – 228 ölçüler arasında 2. Cümlesi ise 229. – 240. ölçüler arasında başlamaktadır. Bestecinin buradaki 2. Cümlede, sergi bölümünün 66 – 70 ölçüleri arasında piyano ve viyolonselde seslenen 4 ölçülük motifin bu kısımda iki enstürman arasında yer değiştirdiği görülmektedir (Bkz. Şekil 4.16a – 4.16b).



Şekil 4.16a. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
66. – 70. Ölçüler



Şekil 4.16b. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
220. – 240. Ölçüler (Yardımcı Tema)

Bilindiği gibi coda, Sergi tekrarı (III) 'nın sonuna eklenen; bitiş bölmesi, bitiş parçası anlamına gelen bir son sözdür (Cangal 2004, 154). Sergi (I) bölümünün tamamlayıcı temasının coda görevini üstlendiğini daha önce bahsetmiştik. Brahms burada da aynı cümleleri tekrar alarak bu defa genişlemiş bir şekilde yansıtmaktadır.

İlk cümle, 242. – 245. ölçüler arasında piyanoda seslendikten sonra 2. cümle 245. ölçüden eksik ölçüyle başlayarak 251. ölçüye kadar seslenmektedir. 3 ölçülük

genişlemenin ardından tema, 255. – 257. ölçüler arasında piyanoda soprano ve alto partilerinde; 264. – 266. ölçüler arasında bas ve tenor partilerinde seslenmektedir. Daha önce de görüldüğü gibi coda'nın majör bir tonda seslenmesi, temanın karakterinde bir değişikliğe yol açmaktadır. Bu değişiklik, gerek bütün bölüm boyunca kullanılan temaların arasındaki atışmaların; lirik, hüznü, melankolik yapının, gerekse iki enstrüman arasında yaşanan atışmanın bitmesine olanak sağlamaktadır.

Dikkat çeken bir diğer nokta ise klasik dönem sonat allegrosu kalıbında sergi tekrarı (III) bölümünde coda'nın ardından sonatın 1. bölümünün çoğunlukla ana tona dönülerek bitirilmesidir. Fakat burada Brahms'ın mi minör'e dönmeyerek 1. bölümü mi majör tonunda bitirdiğini görmekteyiz. Bestecinin bunu tercih etmesinin nedenini barok döneme ve Johann Sebastian Bach'a duyduğu ilgiyle açıklamak mümkün olabilir. Minör tonda başlayan bir eserin aynı isimli majör tonda bitmesi Johann Sebastian Bach'ın pek çok eserinde görülebilir. Bunun dışında majör tona geçen coda'nın hissettirdiği huzur ve rahatlık duygusunun bozulmaması için ve ikinci bölüme sakin bir geçiş yapma isteği düşüncesi de göze çarpan noktalardan birisidir (Bkz. Şekil 4.17).

The musical score is for the first movement of the Violoncello-Piano Sonata, Op. 38, in A minor. The score is written for Cello and Piano. The key signature is A minor (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score consists of 242 measures, followed by a Coda section (measures 283-284). The piano part includes chords and arpeggiated figures. The cello part features a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes the following dynamics and markings: *pp*, *p*, *dolce*, *dim.*, *espress.*, *poco cresc.*, *p dim.*, and *pp*. The piece concludes with a Coda.

Şekil 4.17. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan 242.

4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Op. 38 Viyolonsel - piyano sonatının katlı şarkı formunda yazılan *Allegretto quasi menuetto* bölümü, Brahms'ın yumuşak ve içten allegrosuyla la minör'de başlamaktadır (İşgörür 1999, 21). Bu bölüm, bir 18. yüzyıl menuet'inin biçimsel, tonal ve ritmik – metrik özelliklerinin pek çoğunu barındırır (McClelland 2004, 209).

Katlı şarkı formu, iki ya da üç bölmeli şarkı formuna yeni bir şarkı formunun eklenmesiyle oluşmaktadır. Menuet ve Scherzo'lar özellikle bu formda yazılmaktadır (Cangal 2004, 56). A – B – A' formunda yazılan menuet'in B bölümü, A bölümüyle karşıtlık yaratan *trio*'dur (Feridunoğlu 2004, 120). *Trio*, dans forumlarının ve özellikle de march, scherzo ve menuet'lerin önemli yapısal bir bölümünü oluşturmaktadır (Goetschius 1915, 183). Menuet'in orta bölümünü oluşturan trio, menuetten daha farklı bir müzik malzemesiyle kurulur ve çoğunlukla menuet'ten ayrı bir tonda olmaktadır (Karolyi 1999, 118). Bu gibi bölümlerde Brahms, 18. yy. müziğinin mirasçısı olarak çabuk scherzo'lar yerine bu tür klasik menuet'leri yeğler (İşgörür 1999, 21). *Allegro quasi Menuetto* bölümü; Op. 114 la minör Klarnet Trio'sunun üçüncü bölümü ve op.120 F Minör Klarnet Sonatı'nın 1.bölümü ile tonal ve ritmik – metrik yapılar bakımından bazı benzerlikler içerir (McClelland 2004, 208).

Allegretto quasi menuetto bölümünün form kalıbını şu şekilde özetleyebiliriz:

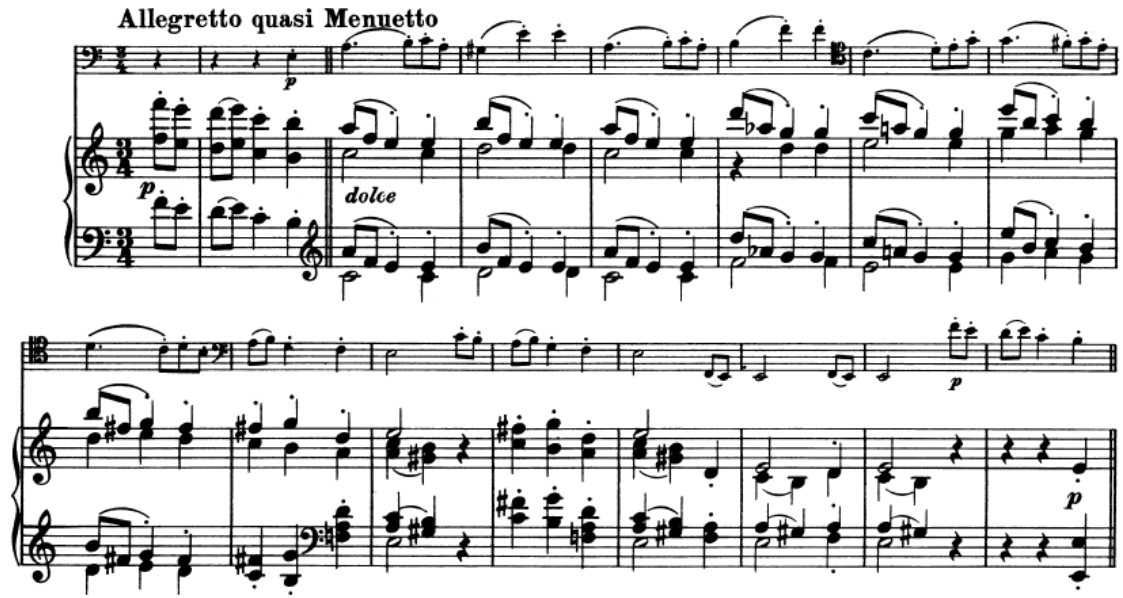
A bölümü: 1 – 76. ölçüler (üç bölmeli şarkı formu: | a+a1+b+ | a' | genişlemesiyle birlikte)

B bölümü: Trio (Fa diyez minör tonunda)

A' bölümü: Trio'nun sonuna eklenen *Da Capo sin al fine* ile birlikte 1. bölüm aynen tekrar edilir.

Mason (1970, 69) A bölümünün a cümlesinin (ilk 15 ölçü), tıpkı diğer bölümlerde olduğu gibi büyük hayranlık uyandıran bir motiften oluştuğunu ifade etmektedir. Ayrıca motif, yazılmış olduğu register de göz önüne alınacak olursa bölüm boyunca cazibesini yitirmemektedir. Böylelikle 2. bölüm boyunca gerek menuet'te gerekse trionun temasını ilk 2 ölçüde duyulan 4 notalık motifin oluşturduğunu söyleyebilmek mümkün olmaktadır.

Menuet bölümü boyunca kullanılan staccato'ların, bu bölümdeki ritmik vurgulamaların oluşmasında önem bir rolü vardır. Ritmik gelişmelerin varlığına dikkat çeken Mason, Brahms'ın her zaman açıklaması zor ritimleri kullandığını ifade etmektedir. Mason ayrıca Brahms'ın bu bölümdaki ahengini, motifin kendisinden aldığına dikkat çekerek ana ton yerine tekrarlar ve dönüşlerle vurgulanan mi notasının merak uyandırdığını belirtmektedir (Mason 1970, 70) (Bkz. Şekil 4.18).



Şekil 4.18. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
1. - 17. Ölçüler (a cümlesi)

a1 cümlesi, 15. – 16. ölçülerde viyolonselin seslendirdiği girişin ardından, hiçbir değişikliğe uğramadan 16. – 29. ölçüler arasında piyanoda aynı şekilde tekrar edilmektedir (Bkz. Şekil 4.19).



Şekil 4.19. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. bölümünde Yer Alan
16. - 29. Ölçüler (a1 cümlesi)

b bölümüne bakıldığında Brahms'ın a ve a1 cümlelerindeki motifleri dinamize ettiği yani kontrastlık yaratmadan onları işlediği görülmektedir. 30. ölçüde, a cümlesinin giriş kısmında yer alan motifin la majöre geçmesiyle birlikte b bölümü başlamaktadır. b bölümünün ilk 8 ölçüsünde ana tema motifi kromatik bir şekilde işlenmektedir (Bkz. Şekil 4.20).



Şekil 4.20. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
30. – 38. Ölçüler (b cümlesi)

Ardından yeni cümle 39. ölçüde piyanoda seslenmeye başlar. Buradaki 6 ölçüde (38. – 43. ölçüler) piyanonun sağ eli ve viyolonsel arasında bir diyalog görülür (Bkz. Şekil 4.21).



Şekil 4.21. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
39. – 44. Ölçüler

b bölümünün karakterinin oluşmasındaki en büyük etkilerden biri de piyano ve viyolonselde kullanılan mordan'lardır. b bölümünün sonuna doğru piyanoda seslenen motifin pek çok kez tekrar edilmesi ve vurgulanması, mordan'ların kullanımıyla daha da desteklenmiştir. 29 ölçülük uzun bir gelişime bölümünün ardından 61. ölçüyle röpriz yapılır (Bkz. Şekil 4.22).



Şekil 4.22. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
39. – 61. Ölçüler

A bölümünün röprizi olan a' cümlesi, 61. ölçüyle yine la minörde başlamaktadır. İlk 6 ölçü boyunca hiçbir değişiklik olmadan seslenen cümle genişlemesiyle birlikte 80. ölçüde sonlanarak Trio'ya gelinir (Bkz. Şekil 4.23).



Şekil 4.23. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 61. – 78. Ölçüler

B bölümü (trio), ton ve karakter açısından A bölümünden tamamen farklı olarak fa diyez minör tonunda yazılmıştır. Mason, trio'nun bu tonda yazılmasını Brahms'ın, la minörden sonra fa diyez minörü kullanarak parlak ve farklı bir cümle ekleme isteği olarak açıklamaktadır. McClelland ise la minör menuet'te fa diyez minör tonunda bir trionun bulunmasının olağan dışı olduğunu, Brahms'ın kromatik üçlü ilişkileri vurgulasa bile bu ilişkilerin genellikle majör tonda olduğunu söylemektedir (McClelland 2004, 210).

Bu bölümün form kalıbı “ | : a : | : a1 + a2: | + genişleme” şeklindedir.

Trionun ilk röprizden sonraki 11 ölçülük a cümlesi, Menuet'te olduğu gibi 6 ve 5 ölçü derecelerini (fa minördeki re ve do diyez notaları) ön plana çıkaran bir giriş hareketi ile başlamaktadır (McClelland 2004, 210). Piyanoda seslendirilen 4 adet 8'lik nota ana motifi oluşturmaktadır. Seslendirilen motifin ardından eklenen 8'lik sus işaretleri, tıpkı nefes nefese kalan bir insanı anımsatmakta ve aynı zamanda trionun heyecanlı karakterinin oluşmasını da sağlamaktadır.

Bu bölümde, A bölümündeki belirgin ritim duygusunun yerine romantik döneme özgü serbest yazım tekniği, akıcılık ve kromatizmin hâkim olduğu dikkat çekmektedir. Cümle başlangıcına eklenen *espress.* ve *legato* ifadeleri yukarıda bahsedilen serbestlik ve akıcılığın hissettirilmesinde rol oynamaktadır.

Piyanonun sağ eli ve viyolonsel, a cümlesini aynı anda 11. ölçüye kadar seslendirirken, piyanonun sol eli onlara arpejle eşlik etmektedir. Cümle başında seslendirilen eksik ölçü a cümlesinin 2. röprizinde tekrar ortaya çıkmaktadır. McClelland (2004, 211) bu durumu hem ilk röprizin nakaratını hem de ikinci röprizin hazırlanışı olarak açıklamaktadır. İlk 8 ölçü cümle seslendirilirken ardından gelen 3 ölçü ise bu cümlemin genişlemesini oluşturmaktadır (Bkz. Şekil 4.24).



Şekil 4.24. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyanonun 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a cümlesi

a1 cümlesi, 12. ölçüde, a cümlesindeki ilk 3 ölçünün melodik ve ritmik motifleri kullanarak la majörde ve yine 8+3 ölçü sayısı şeklinde, piyanonun sağ elinde ve

viyolonselde seslenmeye başlamaktadır. Buradaki farklılık, a cümlesinin 2. yarısının (5. – 8. ölçüler) a1 cümlesinin 2. yarısında (16. – 19. ölçüler) 3 ses daha tizden seslendirilmesidir. a1 cümlesinin son ölçüsü (19. ölçü) ve genişleme kısmında (20. – 22. ölçüler) do diyez majörde gerçekleştirdiği kalış (5. derece vurgusu yapılmış olsa dahi) melodik açıdan tonal geri dönüşü sağlayamamaktadır (McClelland 2004, 212) (Bkz. Şekil 4.25).



Şekil 4.25. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a1 cümlesi

Tıpkı Allegro bölümünde olduğu gibi burada da Brahms her bir motifi tek tek işlemeyi ve üzerinde durmayı tercih etmektedir. Bu nedenle devam eden 23. ölçüden itibaren başlayan a2 cümlesinde bu kez, a cümlesinden alınan 8'lik notalardan oluşan 4'lü motifler, 23. – 26. ölçüler arasında önce viyolonselde, ardından 1. dolaba kadar hem

viyolonsel hem de piyanonun sağ elinde aynı anda seslendirilir. 23. ölçüde viyolonsel ve piyanoya yazılan *espress.* ve *cresc.* ifadeleri, ayrıca burada kullanılan 2'li aralıklar trionun lirik karakterini yansıtmak açısından önemli rol oynar. Cümle, fa diyez minör – do diyez majör tonaliteleri arasında seslendikten sonra fa diyez minör'de karara ulaşır ve 30. ölçüde 1. dolapla röpriz yapar (Bkz. Şekil 4.26).



Şekil 4.26. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trionun a2 cümlesi

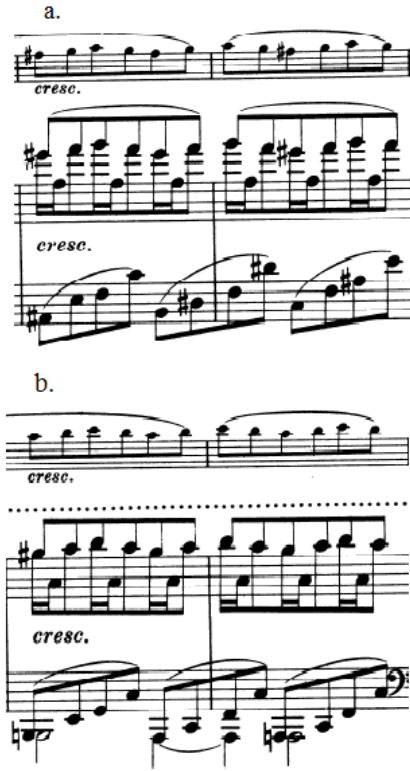
31. ölçüyle birlikte 2. dolaba gelinir ve a2 cümlesinin genişleme cümlesi başlar. Genişleme cümlesi ile birlikte piyanonun sağ el faktörü değişerek üçlemeli şeklini alır. Viyolonseldeki melodik çizgi artık bir düşüş içine girerek la minör'e doğru ilerler ve la minör'ün dominant notasında sonlanır. Piyano da viyolonsel melodik yürüyüşüne paralel olarak sırasıyla fa diyez minör, re majör ve yine 34. ölçüde fa diyez minör'e

geçer. Ardından 35. ölçüde kromatik modülasyon yapılarak viyolonsel ve piyano 36. ölçüyle birlikte la minör'ün dominantına ulaşır. 37. ölçüde la minör'ün dominantıyla yarım kadans yapılır ve *Allegretto D.C sin' al Fine* ile Menuet'e dönüş gerçekleştirilir (Bkz. Şekil 4.27).



Şekil 4.27. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun Genişleme Cümlesi (2. dolap sonrası)

Trio bölümünde dikkat çekici noktalardan birisi ise bestecinin piyano'nun sol elinde görülen hemiola'lardır. McClelland, 4 farklı hemiola'nın farklı özellikler gösterdiğini belirtmektedir. Hemiola'lardan ilk 2'sinin (5. – 6. ve 16. – 17. ölçüler), viyolonsel partisinde amaçlı bir melodik hareketliliğin söz konusu olmadığını ve buradaki girişteki motifin, piyanonun sol elindeki bas yürüyüşün transposezini pekiştirmek için kullanıldığını belirtir (Bkz. Şekil 4.28).



Şekil 4.28. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan hemiolaları 5. – 6. (a) ve 16. – 17. (b) Ölçüler

Diğer iki hemiola (23. – 24. ve 27. – 28. ölçüler) öncekilerden farklı olarak viyolonsel ve piyanonun sol elinde aynı görülmektedir. Besteci özellikle viyolonsel partisinde oluşan hemiola'yı ve motifi belirtmek için 4 notalık bağlar kullanmaktadır. Hemiola'yı oluşturan bağlar ana motif dikkate alınarak oluşturulmuş, vurguların belirtilmesi ve karakterin anlaşılması açısından da önem taşımaktadır (Bkz. Şekil 4.29a – 4.29b).

a.



b.



Şekil 4.29. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 23. – 24. (a) ve 27. - 28. (b) Ölçülerdeki Hemiolalar

4.3 Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Bilindiği gibi sonatların son bölümlerini genellikle rondo formu oluşturur. Özellikle klasik dönem sonatlarında kalıplaşan bu durum (3 ya da 4 bölümlü olması fark etmeksizin), romantik dönemde yazılan sonatlarda da genellikle geçerliliğini sürdürmüştür. Çok sık olmamakla birlikte bazen sonatların son bölümleri sonat allegrosu ya da varyasyon formunda olabilir (Koray 1957, 180). Cangal (2004, 138) ender olmakla birlikte sonat türünde yazılmış eserlerin son bölümlerini bir füğün oluşturabileceğini söyler.

Koray (1957, 144), sonat formunun, yüksek kontrpuanlı sanat eserlerinin gelişmesine ne kadar elverişli bir çerçeve olduğuna değinirken; pek çok polifonik formun, füğlerin, özellikle iki ve daha fazla temalı füğlerin bile sonat formuyla kaynaştırılabileceğini belirtmektedir. Bu durum için verilebilecek en güzel örnekler, Mozart'ın Jüpiter Senfonisi'nin son bölümü ve Beethoven'ın sol majör yaylı dörtlüsü gösterilebilir (Musgrave 1985, 107).

Bu tanımlardan yola çıkarak incelediğimiz bu bölümde; çok güçlü ve enerjik bir füğsel yapı karşımıza çıkar. Güçlü füğ öğelerini içinde barındıran bu bölümün, ilk bakışta bir füğ formunda yazıldığı düşünülebilir. Bu bölüm içinde geçmekte olan motiflerin sık tekrarı, bölümün rondo gibi de duyulmasını sağlamaktadır. Ancak gerek rondo'yu ve onun form kalıbı olan a-b-a-c-a-d vb. yapısını, gerekse sonat allegrosu formunun yan temasını sergi tekrarı bölümünde bulamamız, bu bölümü 3 bölmeli şarkı formunda

incelemek gerekliliğini ortaya çıkartmaktadır. Bu durum, bölümün formlsal yapısının anlaşılabilirliğini kolaylaştırır. Böylece bölümün form kalıbını şu şekilde açıklamak mümkün olabilmektedir:

A bölümü: 1. – 75. ölçüler (ayrı temalar üzerine kurulmuş a ve b alt bölümleriyle birlikte)

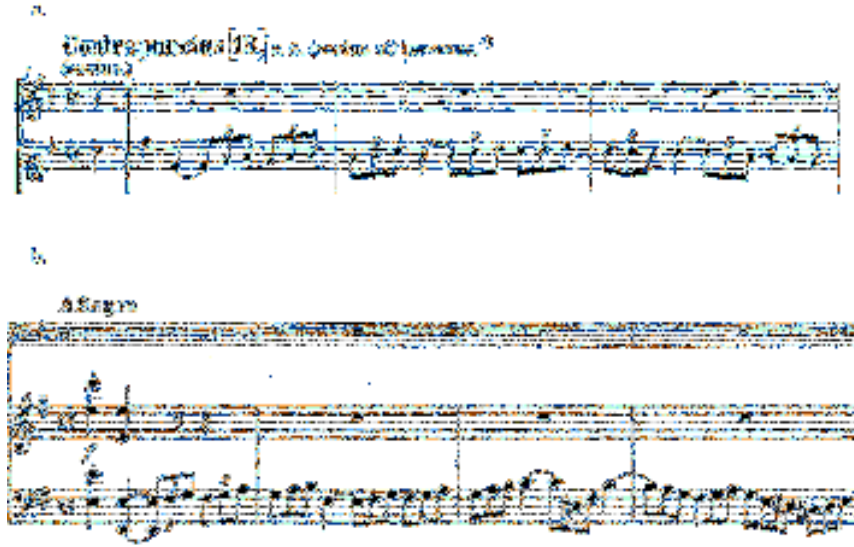
B bölümü: 75. – 135. ölçüler (Dinamik karakterli ve fugato'dan alınan ritmik – melodik motiflerin işlenmesi)

A' bölümü: 132. – 175. ölçüler

Coda: 175. ölçüden (Piu Presto) bölüm sonuna kadar.

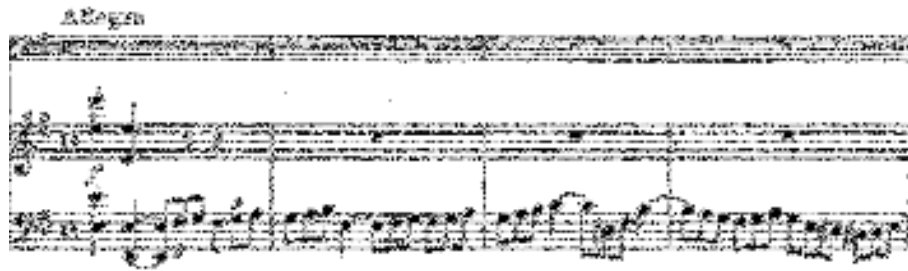
Bu bölümde Brahms, Beethoven'ın re majör Viyolonsel - Piyano Sonatının son bölümünü yapısal açıdan bir referans gibi almış gözükse de başlangıçta piyanonun sol elinde seslenen iddialı Bach temasının sunumu, gerek yapısal açıdan gerekse barok etkilerinin anlaşılabilirliği açısından çok daha etkilidir (Musgrave 1985, 107).

1865 yılının haziran ayında yazılan son bölüm, tüm çalışma için çok güçlü bir son oluşturmuştur, sakin ve zarif ikinci bölümün karakteristiğine bakıldığında dikkat çekici şekilde değişik bir sondur. Bölüm, fugal bir yapıya sahiptir ve tüm bölüm boyunca devam eden yoğun yapıdan sonra dört ölçülük çoklu melodiler içerir. Bölümün ana teması Johann Sebastian Bach'ın "Füg Sanatı" (Kunts Der Fuge) adlı toplusundaki Contrapunctus 13 adlı 3 sesli füg'ün temasından alınmıştır (Geiringer 1961, 210) (Bkz. Şekil 4.30).



Şekil 4.30. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Bach'ın Füg Teması (a) ve 3. Bölümün İlk 4 ölçüsü (b)

4/4'lük ölçüde ve mi minör'de yazılan bölüm, kontrpuan bakımından ustaca düzenlenmiştir (Aktüze 2002, 407). Baştan sona üçlemeye karşı ikili nota zıtlığında yazılan bölümün (İşgörür 1999, 22) A bölümü 1. – 76. ölçüler arasında seslenmektedir. Kendi içinde a – b bölümleri olarak ikiye ayırabileceğimiz bölümün a bölümü, güçlü bir 3 sesli fugato olarak karşımıza çıkmaktadır. Fugato'yu oluşturan üçlemelerle yazılmış soru (dux), ilk 4 ölçüde piyanonun sol elinde, tenor partisinde ve mi minörde güçlü bir şekilde ifade edilmektedir (Bkz. Şekil 4.31).



Şekil 4.31. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümündeki ilk 4 ölçü

Ardından gelen cevap (comes), 5. ölçüde mi minörün dominantı olan si majörde viyolonselde 9. ölçüye kadar seslenmektedir. Aynı zamanda cevapla paralel olarak 1. karşıezgi (kontrapunt) da piyanonun sol elinde dominant tonalitesi olan si majörde seslenmeye başlamaktadır (Bkz. Şekil 4.32) .



Şekil 4.32. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piiano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
5. – 8. Ölçüler

9. ölçüde tekrar piyanoya geçen tema, bu defa piyanonun sağ elinde ve alto partisinde 13. ölçüye kadar seslenmektedir. 1. karşıezgi viyolonselde, 2. karşıezgi piyanonun sol elinde mi minör tonalitesinde temayı takip etmektedir (Bkz. Şekil 4.33).



Şekil 4.33. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piiano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
9. – 12. Ölçüler

13. – 15 ölçüler arasında viyolonsel ve piyanoda T – D tonalitesinde seslenen ara müziğin ardından tema, 16. ölçüde fugato'nun finali olarak düşünebileceğimiz cümle başlamaktadır. Burada bütün partiler (tema, 1. ve 2. karşı ezgi) ana tonda (mi minör) seslenmektedir. Tema piyanonun sol elinde, 1. karşıezgi piyanonun sağ elinde, 2. karşıezgi ise viyolonselde 20. ölçüye kadar seslenmektedir (Bkz. Şekil 4.34).



Şekil 4.34. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
13. – 20. Ölçüler

20. ölçüde fugato'nun ana teması piyanoda seslenip mi minör'ün tonik akoru ile sonlandıktan 25. ölçüye kadar viyolonselin melodik çizgisinde bir düşüş görülür ve burada 25. ölçüye kadar eşlik görevini üstlenir. Piyanoda ise 1. ve 2. karşı ezgiler ön plana çıkmaktadır (Bkz. Şekil 4.35).



Şekil 4.35. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
20. – 25. Ölçüler

25. ölçüyle birlikte viyolonsel ritmik bir rahatlamaya girer. Piyanonun her iki elinde ise ana tema yine seslendirilir. Viyolonseldeki ritmik rahatlama sadece 2 ölçüyle sınırlıdır. 26. ve 27. ölçüde ikilik notalar seslendiren viyolonsel, ardından 2 ölçü dörtlük ve diğer 2 ölçü boyunca da sekizlik notalar seslendirerek tekrar enerjik yapısına kavuşur. 30. ölçüdeki viyolonsel partisindeki dominant vurgusuyla tekrar ana tona dönülür (Bkz. Şekil 4.36).



Şekil 4.36. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
25. – 30. Ölçüler

31. ölçüde ana tema motifiyle başlayan cümlede tema viyolonselın bas resgisterinde seslenir. Piyano da viyolonsel ile birlikte temayı aynı anda çevirmeli olarak seslendirmektedir. 35. ölçüde piyano ve viyolonsel rolleri değiştirir. Tema piyanoda seslenirken viyolonsel de onu çevirmeli olarak seslendirir ve genişlemesiyle birlikte 43. ölçüye kadar devam eder (Bkz. Şekil 4.37).



Şekil 4.37. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
31. – 43. Ölçüler

41. ölçüde piyanonun oktav aralıklı sol el faktürü, 43. ölçüye gelindiğinde de devam eder ve b bölümünün başlangıcına kadar da bu şekilde devam edecektir. 43. ölçüde piyano ve viyolonsel arasındaki stretto'lar dikkat çeker. Ana temanın ilk ölçüsünden alınan motifin çevirmeli olarak seslendirilmesiyle viyolonsel başlayan stretto, bir 4'lük gecikmeyle piyanonun sağ elinde seslenir. Viyolonsel ve piyano arasındaki stretto'lu bu

diyalog, b bölümünün başlangıcı olan 53. ölçüye kadar devam eder. 52. ölçüde sol majör'ün dominantı duyulduktan sonra b bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.38).



Şekil 4.38. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 43. – 53. Ölçüler

b bölümüne gelindiğinde, bu zamana kadar hissettirilen enerjik yapı bir nebze azalmaktadır. Bütün bölümün belki de en huzurlu anlarının yaşandığı bir bölüm olarak görülebilir. Brahms bunu “*tranquillo*” ile ifade eder. Sol majör’de başlayan bölümde viyolonsel önce arpejli eşlik görevindedir. Piyano sol elde motifi göstermeye başlar. 55. ölçüde melodik çizgi viyolonsele geçer.

Bu bölüm, aynı zamanda her çalındığında farklı bir şey geliştiren bir melodinin bulunduğu “gelişen varyasyon” olarak adlandırılan Brahms kompozisyonlarına yönelik teknik bir örneği de içerir. Bu bölümde, bu teknik 53. – 58. ve 59. – 69. ölçülerin karşılaştırılması ile kolayca görülebilir (<http://www.sccs.swarthmore.edu>).

75. ölçüde piyanoda sol majörün kadans ve dominantının ardından 76. ölçüyle birlikte Gelişme (B) bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.39).



Şekil 4.39. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
53. – 75. Ölçüler

Gelişme (B) bölümünde müziğin karakteri tekrar enerjik bir moda bürünür. Brahms amacını “*animato*” kelimesi ile ifade eder. İzleyen bölüm ise ilk motiften doğar: viyolonsel ve onu izleyen sağ el, üçlü sekizlik notaları çalar, aynı anda da sol elin bir kısmı, parçanın ilk iki notasını hatırlatır. Yine, iki enstrüman 80. ölçüde rolleri değişir. Viyolonsel eşlik konumuna geçerken melodik çizgi piyanonun sağ ve sol elinde

karşılıklı diyalog şeklinde, üçlemeli motiflerle yükselişe geçmektedir. Bu motife eşlik eden viyolonsel, 86. ölçüde piyano ile birlikte 4 ölçülük motifi seslendirir. Piyanonun sağ ve sol eli motifi üçlemeli olarak ifade ederken viyolonsel sekizlik notalarla seslendirir (Bkz. Şekil 4.40).



Şekil 4.40. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
76. – 90. Ölçüler

91. ölçüde sol minör tonuna geçiş yapılır; piyanonun 4 ölçülük dramatik solosu, iki elle çalınan ilk açılış motifinin yeniden betimlenmesi ile karakterize edilerek onu takip eder ve iki vuruş ile dengelenir (91. – 94. ölçüler). Viyolonsel, üçüncü bölümün küçük bir parçası (sadece ilk ölçü çizgisi) ile 95. ölçü çizgisinde yine giriş yapar, viyolonselin

girişinden sonra piyano iki vuruş ilerler ve bu şekilde bir model izlenir. 91. – 98. arasındaki 8 ölçü çizgisi, 99. ölçüdeki “gelişen varyasyon” başlangıcının diğer bir örneğinde tekrar edilir; bu sefer, viyolonsel iki ölçü sonra piyanoya katılır ve üçüncü motifin gelişimi, 6 ölçü çizgisi boyunca devam eder (<http://www.sccs.swarthmore.edu>). Burada hem piyanonun sağ ve sol elleri arasındaki hem de piyano – viyolonsel arasındaki stretto’lar dikkat çeker (Bkz. Şekil 4.41).



Şekil 4.41. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
91. – 111. Ölçüler

111. ölçüde, 3. motifin bölümlendirilmesi, vurgulanan çeyreklik notanın izlediği basit bir sekizlik nota ile düşüşe geçer. Bu model, hem viyolonsel hem de piyano ile çalınır, piyanonun sol eli ile bir vuruş çalınır ve bir kreşendonun eşlik ettiği dört ölçü çizgisi boyunca tekrarlanır. Sonunda ise viyolonselin si minör'deki ilk motifin tersten tekrar betimlenişinin yer aldığı 115. ölçüde bir doruk noktasına ulaşır.

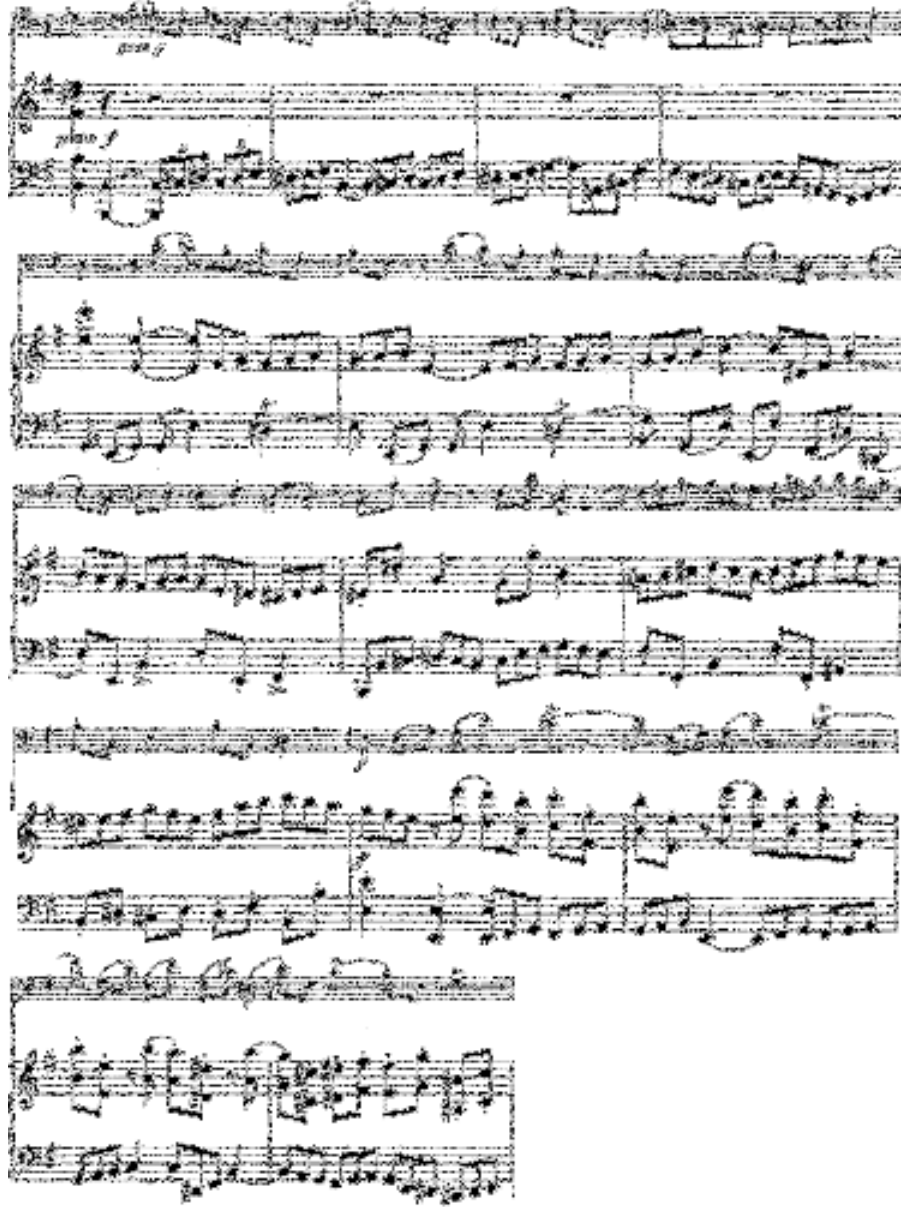
Piyanonun sağ eli, aynı melodik çizgiyi çalarken, sol el de pasaj boyunca oktav aralıklı eşliğini çalmaya devam eder. Doruğa ulaşan bu pasaj tekrar edilir ve ikinci seferde piyanonun iki eli de yer değiştirir, hem yüksek bir ses perdesi (viyolonsel) hem de düşük bir ses perdesini (piyanonun sol eli) içeren dramatik melodik çizgi ile bir yoğunluk eklenir. Pasaj, 123. ölçüde aniden durur. Tam da bu anda dramatik bir mod değişimi yaşanır ve 123. ölçüde bir gelişme bölümü oluşturan 55. ve 63. ölçülerdeki gelişme bölümü ile aynı melodiye bu kez de viyolonsel çalmaya başlar. Ardından 132. ölçüyle birlikte A' bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.42).



Şekil 4.42. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Pişano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan

111. – 132. Ölçüler

A' bölümü ilk motifin yeniden betimlenmesi ile 132. ölçüde si majörde viyolonsel ile başlar. Bu, tam olarak 5. ölçüdeki aynısıdır ama viyolonsel ve piyano yer değiştirir. Seslerin doğru dağılımı, bir sonraki bölümde yeniden kurulur (136. ölçü). Buradan itibaren, fugato teması 147. ölçüye kadar Sergi bölümündeki gibi seslenir (Bkz Şekil 4.43).



Şekil 4.43. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 132.

147. ölçüde Sergi bölümündeki karşıezgiler ve devamındaki ana tema materyalleri üzerine kurulu köprüler herhangi bir değişikliğe uğramadan seslendirilir (Bkz Şekil 4.44).



Şekil 4.44. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 147.

– 157. Ölçüler

158. ölçüde fugato teması viyolonselde duyurular ve 4 ölçü küçük değişikliklerle seslenir. Piyano da viyolonsele paralel olarak ve çevirmeli imitasyonla ona eşlik eder. 162. – 165. ölçülerde her iki enstrüman yer değiştirir, ardından 3 ölçülük köprüden sonra 169. ölçüye ulaşılır.

169. ölçüde bulunan si ve do# notaları ekspozisyonadaki aynı pasajda bulunan do (naturel) ve la notalarının yerini alarak kadans yerini VII. derecenin dominantına bırakır. Sonraki 5 ölçü melodik çizgideki düşüşle ve 173. ölçüye eklenen *poco ritard.* ifadesiyle birlikte coda'ya doğru ilerler (<http://www.sccs.swarthmore.edu>) (Bkz. Şekil 4.45).



Şekil 4.45. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 158.

– 175. Ölçüler

Coda, üçlemeli sekizlik nota modeline dönüşür, bu da açılış enerjisini ve ruhunu getirir. Ayrıca coda'nın başlangıcına yazılan *Piu Presto* (daha hızlı) ifadesi de coda'nın karakterini oluşturarak temposunu belirler. 175. ölçüde viyolonselde başlayan coda, 4 ölçü viyolonselde seslendikten sonra piyanonun sağ elinde yine 4 ölçü seslenir. 5 ölçülük köprünün ardından 189. ölçüde coda'nın doruk noktasına erişen viyolonsel ve piyanonun sağ elinde (piyanonun sol eli bu sırada tam tersi yöne hareket eder) sürekli olarak yükselen çizgi ile 185. ölçüde başlayan dev crescendo'ya ulaşan bir seri, bölümün çoğunu oluşturur. Sonuç olarak da bölüm, *ff* gibi Brahms tarafından viyolonsel ve piyano ile oluşturulan çok güçlü bir finalle son bulur (Bkz. Şekil 4.46).



Şekil 4.46. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
Piu Presto (Coda) Bölümü

4.4 Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Brahms, ikinci viyolonsel - piyano sonatını yazarken – viyolonsel, keman veya klarnet yerine piyano ile tatmin edici bir şekilde uyum sağlayabilmesi daha zor olan bir enstrümandır – özellikle önceki sonatından daha özenli bir şekilde her parçayı kendi içinde daha etkin hale getirme konusundaki yeteneğini göstermiştir. Her şeyden önce viyolonsel partisi, parça geneli için yüksek perdede yazılmıştır; en alçak ses perdesinin olduğu yer, *Allegro*'daki ana temaya dönüşü simgeleyen esrarengiz bir yaklaşım ya da *Adagio*'dan alınan güzel bir bas gibidir, gerçek dramatik etkiyi verebilmek için gereken güçlü içgüdüye sahiptir. Belki ilk sonatın açılışındaki gibi en alt tellerde şekillenen bir şarkıdan daha hoş bir tek motif bile yoktur, sonatta bozukluklara da rastlanamaz, genel ses niteliği sadedir, görkemli olması gereken yerlerde ise görkemlidir, ama her zaman açık ve anlaşılırdır (Mason 1970, 160).

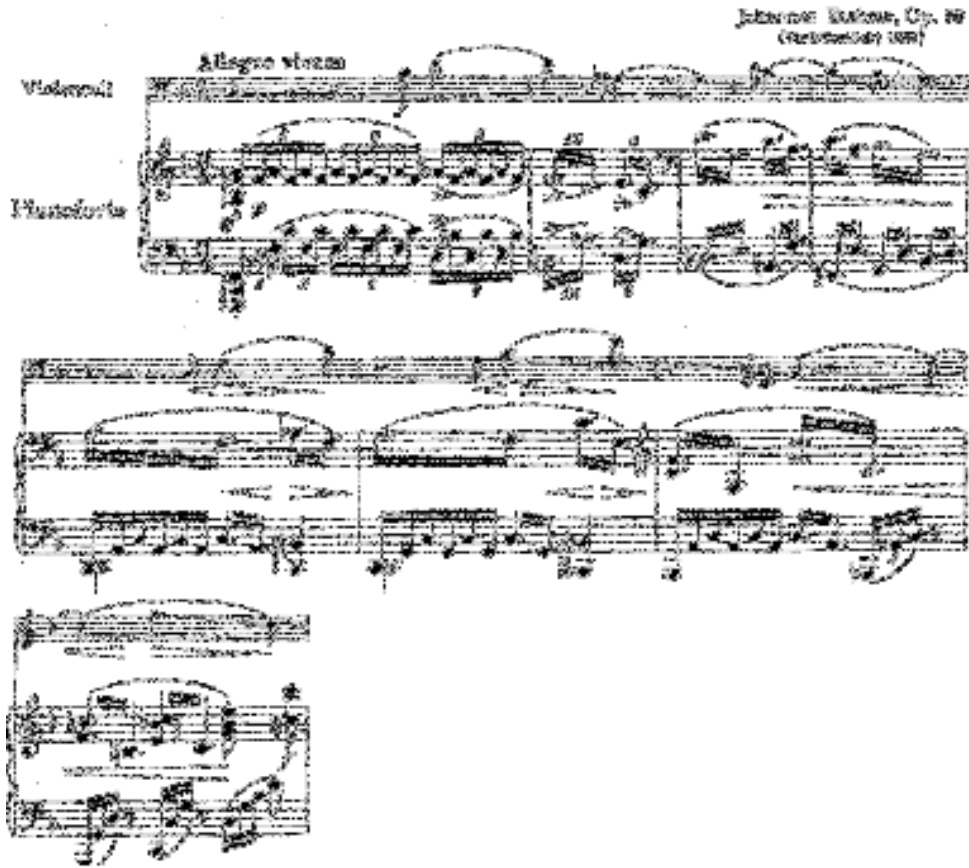
Ginzburg (1978, 67) bu bölümde ulaşılan romantik – tutkulu zirvelerin bölümün ana ana karakterini oluşturduğunu; “iradeli” olarak tanımladığı 1. temayı heyecanlı bir insanın konuşmasına benzeterek viyolonsel partisinde yer alan es’lerin patetik haykırırları anlamlı olarak böldüğünü belirtir.

Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının ilk bölümü bir eleştirmene göre “en eşsiz olanlardan biri” bir diğerine göre ise “ara bağlantıların çoğunun hazırlıksız bir dinleyici için belirsiz kaldığı” bir eser olmuştur. Daha sonra Tovey onun belirli özelliklerini “tuhaf” olarak nitelerken, Hans Mersmann: “bestecinin müzikal dilinin burada bütünüyle öznel hale (içerikte değil tarzda) geldiğini” yazmıştır. Bu öznel tarzın “her tür sıkıca belirlenmiş biçime karşı çıkan bir tasarımı ortaya çıkardığını” da eklemiştir.

Bölüm sonat biçiminde olsa da pek çok pasaj özgürce kurulmuş adeta doğaçlama çalınıyor gibi duyulur. Parçalanıp ayrılmış durumda olan ilk tema çarpıcı bir şekilde Brahms'ın daha önce yazdığı sonat biçimindeki temaların hiçbirine benzememektedir. Tovey, “ana temanın kırıklı ritminin ve gelişme süresince figürlerin dönüştükleri biçimler sonat tarzının kaynaklarına önemli bir katkıda bulunuyor” şeklinde yazmış, bölüm boyunca, açılış malzemesi onu sürekli kaçıran, geleneksel bir temasal biçim bulmak için mücadele ediyormuş gibi görünüyor şeklinde görüşünü belirtmiştir.

(Brodbeck 1994, 155).

3/4'lük ölçüde ve Fa Majör'de yazılan *Allegro vivace* bölümünün Sergi bölümü 1. – 66. ölçüler arasında yer alır. 1. – 8. ölçülerde seslendirilen ana temanın a cümlesi, piyanonun tremolo'larla, kırık akorlarla, renkli ve hareketli girişiyle hemen orkestral bir hava oluşur; viyolonsel'in girişi bu atmosferi güçlendirir. Cümle başlangıcında Fa Majörden fa minör'e kayış, kontrast bir tını ortamı hazırlar (Aktüze 2002, 409) (Bkz. Şekil 4.47).



Şekil 4.47. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan

1. – 8. Ölçüler

a1 cümlesi 9. ölçüde a cümlesinin ritmik ve melodik motifiyle ve bir oktav daha üstten seslendirilerek çok geniş bir register kullanıldığı görülür. Piyanodaki tremolo faktörü sağ elde devam ederken sol elde sırasıyla 8'lik, 4'lük ve 16'luk notalardan oluşan eşlik devam eder. Cümle, genişlemesiyle birlikte 17. ölçüye ulaşır (Bkz. Şekil 4.48).



Şekil 4.48. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
9. – 17. Ölçüler

Bağlayıcı tema niteliğindeki köprü 17. ölçüde başlar ve yardımcı temanın başlangıcı olan 34. ölçüye kadar devam eder. Piyano ve viyolonsel arasındaki arpejli diyaloglarda Brahms’a özgü “gelişen varyasyon” tekniği a cümlesiyle birlikte incelendiğinde hem şematik hem de duyuşsal açıdan kolayca fark edilebilir (Kim – Tetel 2007, 4). 33. ölçüde II7 (Do majör’ün D7) akoru ile yardımcı temaya dominant ton olan do majörde geçilir (Bkz. Şekil 49).



Şekil 4.49. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
17. – 34. Ölçüler

Yardımcı tema 34. ölçüde ilk önce piyanoda seslenir. Bu tema duygusal olarak bölümün bütün temaları gibi çok güçlüdür. Fakat bu tema daha görkemli duyulmaktadır ve daha liriktir (Ginzburg 1978, 67). Brahms yine klasik dönem ton ilişkisini koruyarak tonik – dominant ilişkisini sürdürür. Yardımcı temanın ilk motifi 36. – 40. ölçüler arasında piyanoda seslenir. Müziğin karakteri Ginzburg'un da belirttiği gibi oldukça görkemli duyulmaktadır. Sağ elde seslenen motifte oktavlı aralıkların kullanımı müziğin çok daha lirik ve dolgun duyulmasını sağlamaktadır.

41. ölçüde aynı motifi viyolonsel seslendirirken bu defa la minör'e modüle edilir. Cümle, genişlemesiyle birlikte 46. ölçüye kadar seslenir ve 46. ölçüden 5 ölçülük bir köprünün ardından 51. ölçüde tamamlayıcı temaya ulaşılır (Bkz. Şekil 4.50) .



Şekil 4.50. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
34. – 51. Ölçüler

51. ölçüde tamamlayıcı tema piyanonun aşağı yöndeki devam eden melodik çizgisinin üstünde seslenmeye başlar. 55. ölçüde piyano ve viyolonsel yer değiştirir. Yardımcı tema'da 60. ölçüye gelindiğinde ise karşımıza çok farklı bir durum ortaya çıkar. Brahms ana temada ve neredeyse bütün bölüm boyunca bölümün ana yapı taşlarından birini oluşturan tremolo tekniğini viyolonsele aktarmaktadır. Ginzburg (1978, 68) bu durumu viyolonsel - piyano sonatlarında ilk defa kullanıldığını ayrıca bu tekniği uygulayabilmek için çok güçlü bir yay hâkimiyetinin olmasının gerekliliğini vurgular. Viyolonselede tremolo ile seslenen inici melodik çizginin ardından 65. ölçüde röpriz yapılıır (Bkz. Şekil 4.51).



Şekil 4.51. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
51. – 65. Ölçüler

Gelişme bölümü de Brahms'ın sonat biçimleri arasında önemli bir konumda bulunuyor. Arno Mitschka “Brahms'ın çıkış noktası gelişme bölümündeki Romantik işleyiş” idi diye yazmıştır. Ayrıca “tüm Romantiklerin müziklerinde, düzensiz etmenler öne çıkar; özellikle lirik bölümler, doğaçlama pasajlar ya da yüzeye aniden çıkışları ya da yeniden ortaya çıkışları ile hatırlama motifleri yapısal açıdan değil bağlantısal açıdan meşrudur” gözleminde bulunmuştur.

Gelişme (B) bölümü 66. ölçüde başlayarak 128. ölçüye kadar devam eder. 66. ölçüde ani bir ton değişikliği yapılarak fa# minör' e geçilir. Tıpkı bölüm başlangıcında olduğu

gibi tema, viyolonsel partisinde ve piyanonun tremolo’lu eşliğinde seslenmeye başlar. Ritmik motif aynı kalsa da geçilen minör ton müziğin karakterini daha karanlık ve huzursuz bir yapıya doğru ilerletir. 74. ölçüye kadar ana tema motifleri fa# minör tonunda işlenir (Murdoch 1933, 326) (Bkz. Şekil 4.52).



Şekil 4.52. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
66. – 74. Ölçüler

75. ölçüden 92. ölçüye kadar olan bölüm serbest şekilde işlenmektedir. Kim – Tetel’in ara bölüm olarak adlandırdığı bu kısımda viyolonsel ve piyanoda kromatik diziler göze çarpar. Sırasıyla do diyez minör, sol minör ve ardından Fa Majör’e modülasyon yapılır (Bkz. Şekil 4.53).

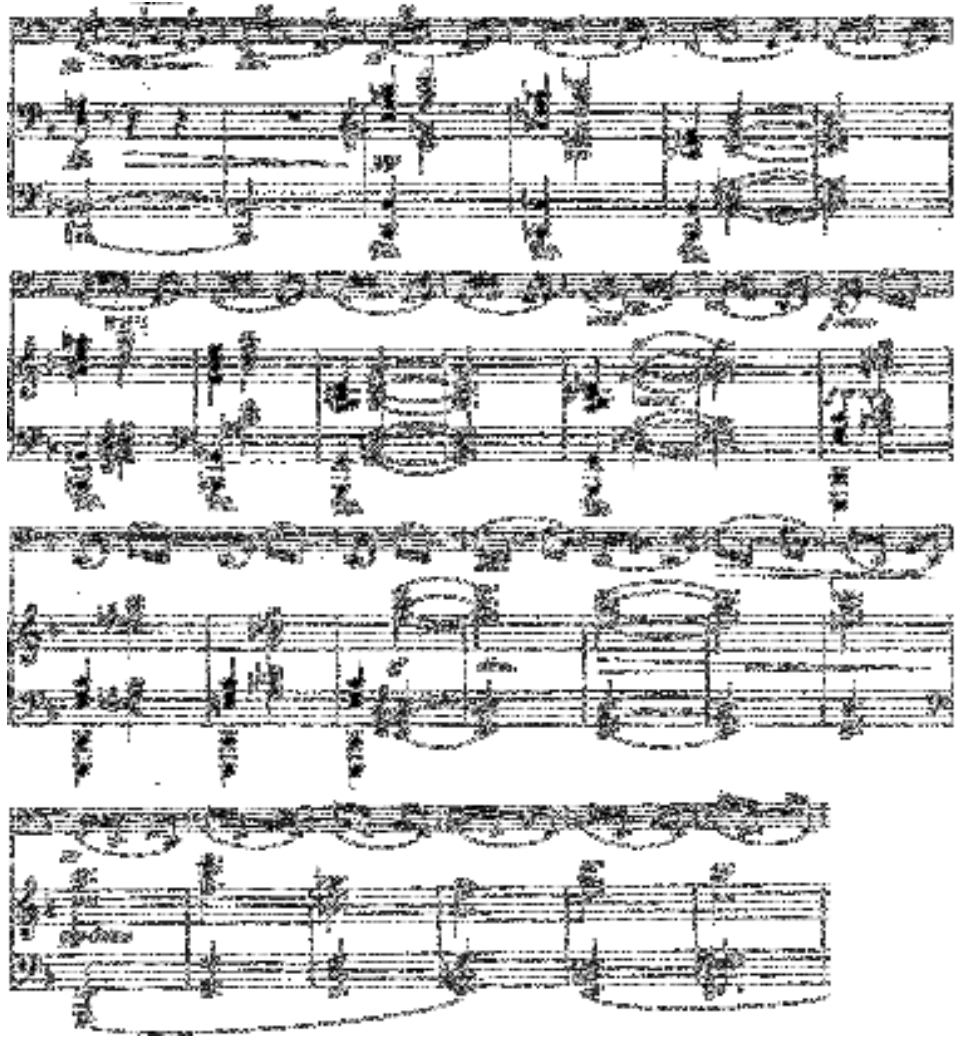


Şekil 4.53. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
75. – 92. Ölçüler

92. ölçüde viyolonsel partisinin 2 ölçülük tremolo ile *ff* dan *pp*'ya devam eden melodik çizgisi ile müziğin karakteri açısından kötü bir şeyler olacağını hissettirir (Mason 1970, 165). 94. ölçüye gelindiğinde ise piyanonun sağ elindeki 4 ses aralığındaki sıçrayış

dramatik hatta melodramatik olarak nitelendirilebilir. Viyolonselde devam eden tremolo, piyanonun yüksek registerde çalması *pp* nüansları, çok serbest ve doğaçlama çalınan bir pasaj gibi duyulmasını sağlar (Brodbeck 1994, 157).

92. ölçüde başlayan kasvetli, durgun karakterli müzik 118. ölçüye kadar devam eder (Bkz. Şekil 4.54).



Şekil 4.54. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan

92. – 118. Ölçüler

118. – 123. ölçüler arasında viyolonsel ve piyanonun arpejli diyalogunun ardından 124. ölçüde Fa Majör'ün dominantına ulaşılır. 124. ölçüde piyano ve viyolonsel'de dominant tonalitesi seslenerek 4 ölçünün ardından ana temaya ulaşılır ve böylelikle 128. ölçüde Sergi Tekrarı (A') başlar (Bkz. Şekil 4.55).



Şekil 4.55. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
118. – 128. Ölçüler

128. ölçüde başlayan Sergi tekrarında (A'), ana temanın a cümlesi hiçbir değişikliğe uğramadan 136. ölçüye kadar seslenir. Ardından gelen a1 cümlesinin ilk 4 ölçüsünde (136. – 139. ölçüler) viyolonsel eşlik görevi üstlenirken piyanonun sağ elinde a1 cümlesi seslendirilir. a1 cümlesinin geri kalan 4 ölçüsünü ise viyolonsel seslendirirken piyano da ona arpejli olarak eşlik eder (Bkz. Şekil 4.56).



Şekil 4.56. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
128. – 144. Ölçüler

Sergi bölümünden farklı olarak bu bölümde bağlayıcı temayı görülmemektedir. 145. ölçüde başlayan yardımcı tema, piyanonun sağ elinde Fa Majör'de seslenmeye başlamaktadır. 151. ölçüde viyolonselde başlayan 2. cümle do majör'de 157. ölçüye kadar seslenir. Yine 5 ölçülük geçiş müziğinin ardından tamamlayıcı temaya ulaşılır (Bkz. Şekil 4.57).



Şekil 4.57. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
145. – 162. Ölçüler

Yardımcı tema, Sergi bölümünde olduğu gibi piyano ve viyolonsel arasında yer değiştirerek 178. ölçüye kadar seslenir. Viyolonsel partisinde seslenmeye başlayan ve tremolo ile birlikte düşüşe geçen kromatik melodik çizgi, 178. ölçüye kadar devam ederek Coda'ya ulaşılır (Bkz. Şekil 4.58).

[illegible]

Şekil 4.58. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
162. – 178. Ölçüler

Coda, 178. ölçüde ana temanın fa minör’de seslenmesiyle başlar. Daha sonra 182. ölçüde si bemol majör’de seslenen ana tema motifinin ardından 184. ölçünün son vuruşunda başlayan diminuendo ile birlikte müziğin karakteri de değişir. 186. ve 187. ölçülerde viyolonsel ana temayı 3 dörtlük notaya genişleterek seslendirir ve ardından aynı motifi piyano genişleterek 194. ölçüdeki *grazioso* ya ulaşır.

195. ölçüde başlayan cümle bütün bölümün tersine çok sakin ve huzurlu bir karakterdedir. Bu karakteri Brahms'ın yazdığı *grazioso* ifadesi de cümle seslendirilirken desteklemesini sağlar. 202. ölçüye kadar piyano – viyolonsel arasında seslenen cümle, kadansı uzatır. Viyolonselin Fa Majör'de yaptığı oktav aralıklı ve tremolo'lu eşlik devam ederken, piyano sağ elde 4 ölçü cümleyi seslendirir. Ardından piyano ve viyolonselin karşılıklı diyaloguyla birlikte çok güçlü ve parlak bir şekilde sonlanır (Bkz. Şekil 4.59).



Şekil 4.59. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 1. Bölümünde Yer Alan
Coda

4.5 Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Op. 99 Fa Majör viyolonsel - piyano sonatının, op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı ile gizemli bir bağı vardır. Brahms'ın kişisel envanterleri arasında bulunan el yazıları, mi minör sonatın 3. bölümünün 1862'de, 4. bölümünün ise Haziran 1865'te tamamlandığını göstermektedir. Haziran 1866'da bu sonat yayınlandığında, Allegretto quasi Menuetto bölümü de dahil iki Allegro içeren 3 bölüm içermektedir. Max Kalbeck, "Brahms'ın mi minör viyolonsel - piyano sonatını ağırlaştırmamak için rafa kaldırdığı" yavaş bir bölümden bahsetmiştir, bu bölüm Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının *Adagio affettuoso*'su olarak yirmi yıldan uzun zaman sonra, 1886'da tekrar ortaya çıkmıştır (Brodbeck 1994, 139).

Sonatların 2. bölümleri genellikle ana tonun ilgili dominant tonundan oluşmaktadır. Bu bölümün tonalitesine bakıldığında ise fa diyez majör üzerine kurulduğu görülür. Bu da Fa Majörün napoliten derecesine (anarmonik olarak sol bemol) denk gelmektedir (Kim-Tetel 2007, 6).

2/4'lük ölçüde ve fa diyez majör tondaki bu bölüm, sonatın en etkileyici ve çekici kısmıdır. Beethoven'i anımsatan ezgiselliğiyle seçkinleşen bölümde, viyolonsel ön plandadır ve piyano da, ince olduğu kadar, renkli birlikteliğiyle dikkat çeker. Burada da 1. bölümdekinin tersine orta bölüm fa minör tondadır (Aktüze 2002, 409).

3 bölmeli şarkı formundan oluşan bu bölümün form kalıbını şöyle özetleyebiliriz.

A bölümü: 1. – 19. ölçüler arasında (a+b),

B bölümü: 20. – 43. ölçüler arasında,

A' bölümü: 44. – 62. ölçüler arasında (a+b),

Coda: 63. – 71.ölçüler arasında seslenir.

A bölümünün a cümlesi, 1. – 11. ölçüler arasında fa diyez majörde seslenir. İlk 4 ölçü boyunca ana tema piyanoda seslenir. Müziğin karakteri oldukça sakin ve huzurlu bir yapıdadır. Bu cümleye viyolonsel – bölüm boyunca sıklıkla görüleceği gibi – bas registerinde pizzicato ile eşlik ederek başlar. Bütün bölüm boyunca egemen olan

kromatik motifler, bölümün huzurlu ve sakin karakterinin oluşumunda büyük rol oynar (Bkz. Şekil 4.60).



Şekil 4.60. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
1. – 4. Ölçüler

5. ölçüde başlayıp 7 ölçü kadar genişleyen kısımda, melodik çizgi viyolonsel boyunca devam eder. Aslında motif piyano tarafından alınmış olsa da ikinci ölçü de serbestçe taklitçi bir hal alır ve olağanüstü bir esnekliğe de sahip hale gelir (Mason 1970, 162).



Şekil 4.61. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
5. – 12. Ölçüler

Viyolonselde devam eden melodik çizgide başlayan a1 cümlesi, 12. ölçüden 20. ölçüye kadar sürmektedir. Müziğin karakteri halen sakin ve huzurlu yapısını korumaya devam eder. Mason bu karakteri 16. ölçüde piyanoda ve ardından viyolonselde seslenen motifi de göz önünde bulundurarak küçük bir çocuğun masumiyeti şeklinde açıklar. Cümle, 19. ölçüde do diyez majörde son bularak B bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.62).



Şekil 4.62. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
12. – 20. Ölçüler

B bölümü, kasvetli fa minör tonunda bir üçüncü temanın geliştirilmesini temel alır. Bu bölüm, birincisi kadar ağırbaşlı olup, onun kadar ağır bir melankoli altında çınlamayan bir motife dayanır (Mason 1970, 162). 20. ölçüde re bemol – do yarım ses ilişkisi bulunan motifin 24. ölçüde viyolonselın bas registerine geçtiği görülür. 24. ölçüde bu motif piyano geçer ve 4 ölçü boyunca seslenir. Piyanodaki motifin 32'lik notalarla seslenmesi bu bölümdeki kulminasyonun da habercisidir (Bkz. Şekil 4.63).



Şekil 4.63. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
20. – 28. Ölçüler

28. ölçüde fa minör T6 akorunun duyulmasıyla yeni cümle piyano başlar. Piyano ve viyolonsel arasında bir dörtlük gecikmeyle seslenen cümle, 34. kadar devam eder. Bu cümlede tonalite re bemol majöre geçer ve röprize doğru olan hareket başlar. 33. ölçüde giriş bölümündeki tematik motifler viyolonselin bas registerinde ve piyanonun sol elinde tekrar görülür ve iki enstürman arasında diyalog şeklinde seslenir (Bkz. Şekil 4.64).



Şekil 4.64. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piiano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
28. – 34. Ölçüler

34. – 37. ölçüler arasında Brahms, Klasik ve Romantik bestecilerin sıklıkla kullandıkları dominant yedili / artık altılı karmaşasına başvurur. 37. – 39. ölçüler arasındaki re bemol majör'ün yedili akoru ise bir Alman altılı akoru olarak düşünülebilir ve 31. ölçüden itibaren devam eden armonik yapı sol bemol majöre (fa diyez majör) daha yakındır (Brodbeck 1994, 144 – 145) (Bkz. Şekil 4.65).



Şekil 4.65. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piiano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
34. – 39. Ölçüler

Brahms, B bölümünü re bemol majörün yedilisini (do diyez yedili) fa diyez majörde karara ulaştırmak yerine şaşırtıcı bir şekilde re majör yedili (aynı zamanda fa diyez majörün Alman altılısı) akoruna getirir. Bu şekilde 42. ölçüye devam ettikten sonra 43. ölçüde kadans yaparak röprize ulaşır (Brodbeck 1994, 145) (Bkz. Şekil 4.66).



Şekil 4.66. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
39. – 43. Ölçüler

A' bölümü 44. ölçüde başlar. 44. – 53. ölçüler a teması, A bölümünde olduğu gibi aynı şekilde tekrar edilir. Yalnızca 48. ölçüde melodik çizgi viyolonsele geçtiğinde piyanonun sağ elinde oktavlı eşlik farklılığı görülür (Bkz. Şekil 4.67).



Şekil 4.67. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyoano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan
44. – 53. Ölçüler

54. ölçüde fa diyez majörün eksiltilmiş altıncı derecesi olan re majöre modüasyon yapılır. 56. ölçüde A bölümündeki motif aynı ritmik kalıplarla burada re majörde seslenir.

Brodbeck (1994, 146), re majör ve fa diyez majör arasındaki ilişkiyi, A ve B bölümlerinin birbirine bağlayan re bemol majör (do diyez majör) ve fa minör arasındaki karışık modülasyonun çözümlenmesi olarak ifade eder. Bu durumu, Brahms'ın armonik olarak karmaşık sonat biçimindeki hareketlerdeki tekrarlarına benzediğini ve A ile B bölümleri arasındaki bağlantıyı güçlendirdiğini söyler (Bkz. Şekil 4.68).



Şekil 4.68 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan

54 – 62. Ölçüler

Brahms bölümü 63. ölçüde sonlandırmak yerine ana tema motifini kullanarak başlattığı 9 ölçülük coda'nın ardından sakin ve huzurlu bir karakterde fa diyez majörde son bulur (Bkz. Şekil 4.69).



Şekil 4.69. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 2. Bölümünde Yer Alan 9 Ölçülük Coda

4.6 Altıncı Alt Problemin Çözümüne Yönelik Bulgular

Bu bölüm 6/8'lik ölçüde, Fa Majör tonda, scherzo karakterinde ve huzurlu bir atmosferdedir. Piyanonun çok kez öne çıktığı bölüm, fantastik bir gece müziği gibi şaşırtıcı armonisiyle ve şiddetli senkoplarla gelişir. Ancak trio bölümü, zengin modülasyonu, koyu – açık tını kontrastları ve içtenlikli melodik yapısıyla havayı yatıştırır.

Brahms'ın erken dönem scherzo bölümlerinin çoğunda mevcut olan kararsızlık durumundan kararlılığa ilerlemeyi gösteren bu bölüm, bir yönden bestecinin 1860'ların başlarındaki işlerine, son on yıllık dönemindeki işlerinden çok daha yakındır (McClelland 2004, 253).

Bölümün tipik scherzo karakterinde olmasından dolayı katlı şarkı formunda analiz etmek mümkündür:

A Bölümü: 1. – 125. Ölçüler

B Bölümü: 126. – 195. Ölçüler (Fa majör'de Trio)

A' Bölümü: Trio'nun sonuna eklenen *Da Capo sin al fine* ile birlikte A bölümü aynı şekilde tekrar edilir.

Bölüm uzun bir dominant uzatma ile başlar ve tonik armonide tatmin edici bir karar noktasını bölümün ilerleyen kısımlarına kadar erteler. Piyanonun hemen hepsi dominant pedal üzerinde olan ilk 4 ölçüsü, dominantı uzatmakla kalmaz, aynı zamanda bir giriş tematik ifadesi için olağan dışı seviyede yüksek kromatizm ve uyumsuzluk sergiler. Olağan olmayan şeylerden biri de 1. ve 3. ölçüler arasındaki yarım tonluk transpozisyonel ilişkidir. Bu transpozisyon, 3. ölçüdeki iki vuruşta da, bas pedalı ile oldukça uyumsuz olan üst ses yükselmelerine neden olmaktadır (McClelland 2004, 254).

Uyumsuzlukları ile oluşan ilk etkiye rağmen, 1. – 4. ölçülerinin giriş işlevleri yoktur. Melodik çizgilerinin tamamı parça boyunca defalarca geri döner ve belirgin perdeler (özellikle do, re bemol ve fa) motifte ana fikre dönüşürler. 5. ölçüde viyolonsel girişini önceki malzemenin tematik doğasına karşıtlık oluşturmaz çünkü viyolonsel sadece piyanonun bas çizgisini 11. ölçüye kadar ikiye katlar (Bkz. Şekil 4.70).



Şekil 4.70. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde
Yer Alan ilk 10 Ölçü

11. ölçü viyolonselin yönlendirici rolünün başını işaret eder ve do minörün dominantına dair önemli bir karar noktasının sinyalini verir. Viyolonselin melodik ifadesi 21. ölçüde do minörde tam olarak kapanmaktadır (Bkz. Şekil 4.71).



Şekil 4.71. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
11. – 20. Ölçüler

Ana tonun işlevsel dominantına geri döndüren 21. – 24. ölçüler, ilk röprizin tekrarını hazırlayan bir geçiş bölümü gibi görünmektedir. Bunun yerine, 25. ölçüde yeni melodik malzeme başlamaktadır fakat bu yeni malzeme fa minör tonda başlamaktadır. Başlangıçta bu armoni daha önceki fa minör armonisi gibi görünebilir fakat o da 28. ölçünün sonunda hemen do minör'e ulaşmaktadır. Do minördeki karar noktasını tekrar ettikten sonra, 1. – 4. ölçülerdeki malzemenin geri dönmesine izin verir. Bu yüzden 25. – 32. arası ölçüler, 25. ölçünün fa minör akorunu başka bir do minör uzatmasında çevreleyerek, 21. – 24. arası ölçülerin ek bölümü gibi işlev görürler (Bkz. Şekil 4.72).



Şekil 4.72. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
21. – 32. Ölçüler

1. – 4. ölçülerin 33. – 36. ölçülerde geri dönmesi, 1. – 21. ölçülerin tekrarını başlatmamaktadır. Bunun yerine müzik açılış bölümünden motifler geliştirir ve 81. ölçüde dominant perdeye dönmeden önce uzak akorlardan oluşan diziler boyunca hareket eder (ör. mi minör). 11. – 14. ölçüler tezat oluşturan motifsiz malzemelerle takip edilirken, 41. – 44. ölçüler 37. – 40. ölçüler arasındaki malzemeyi geliştirmektedir (Bkz. Şekil 4.73).



Şekil 4.73. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan

33. – 66. Ölçüler

67. – 80. ölçülerdeki bas çizgisi viyolonselde fa minörde karar kılar fakat yine fa minörün bu şekilde uzatılması do minöre varışlarla sınırlandırılır. Fa minörün bu şekilde uzatılması tonal kararlılığa işaret etmemekte olması önceki materyalin aynen transpoze edilmesi ile güçlenmektedir. 71. – 80. ölçüler 37. – 46. arasındaki ölçüleri dört ses (Do'dan fa'ya) transpoze etmektedir (Bkz. Şekil 4.74a – 4.74b)



Şekil 4.74a. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
37. – 46. Ölçüler



Şekil 4.74b. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
71. – 80. Ölçüler

Daha yoğun yazılmış olsa da, tematik motif çok az tonal değişim geçirmektedir. 94. ölçüde tonal değişim gerçekleşir. Bu kısa değişim 95. – 105. ölçüler arasında 11. – 21. ölçülerin do minörden fa minöre değişmelerine izin verir. . Bu yüzden, do minördeki kadans fa minör armonisini nihayet karar noktası olarak sunan bir olaya dönüşür (Bkz. Şekil 4.75).



Şekil 4.75. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan 95. – 105. Ölçüler

105. ölçüden sonra kadans sonrası malzemeler 21. – 24. ölçülerin transpoze edilmiş versiyonları ile başlar ve 109. ölçüye kadar sürer. 110. ölçüde viyolonsel ve piyano arasında seslenen cümlelerin 8 ölçü sonra yeniden toniğe dönen 5'li armonik dizisi ile devam eder. Bu dizi bölümün kromatik armonik dili göz önünde bulundurulduğunda özellikle önemli olmaktadır (Bkz. Şekil 4.76).



Şekil 4.76. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
105. – 116. Ölçüler

116. ölçünün ardından dominant perdeden fa minöre geçen melodik çizgi, viyolonselde oluşan ikilemeli motifle birlikte sona doğru ilerleyerek 125. ölçüde fa minörde güçlü bir şekilde son bulur (Bkz. Şekil 4.77).



Şekil 4.77. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan
117. – 125. Ölçüler

Trio (B) bölümü, 126. ölçüdeki 3 ölçülük köprünün ardından 129. ölçüde başlar. Op. 34'ün dramatik ya da op.87'nin huzursuz karakterli scherzo'larının trio bölümleri gibi paralel majörde ve A bölümüne göre daha kararlı bir yapıdadır (McClelland 2004, 267).

Trio'nun a cümlesi 129. ölçüde ve Fa Majörde başlar. Karakter olarak bu bölüm A bölümüne göre gerek ritmik açıdan gerekse karakter açısından daha sakinidir.. Melodik çizgi sürekli viyolonsel partisindedir ve viyolonsel'in ince registerlerinin kullanıldığı görülür (Bkz. Şekil 4.78).



Şekil 4.78. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun a Cümlesi

2. cümle 145. ölçüde ve re bemol majörde başlar. a cümlesinin ritmik ve melodik motiflerinin kullanılmasından dolayı kontrast bir yapıda değildir. a cümlesinde olduğu gibi yaklaşık 15 ölçü devam eden cümle, 155. ölçüye ulaştığında modülasyon yaparak fa diyez majör'e geçer ve buradan itibaren trio bölümünün kendi içindeki röprizine (a1) doğru bir yönelme başlar (Bkz. Şekil 4.79).



Şekil 4.79 . Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Pişano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 2. Cümlesi

157. ölçüde başlayan köprü 22 ölçü boyunca devam eder. Piyanodaki arpej faktörü sağ ve sol ele eşit şekilde dağılmıştır. 167. ölçüden 175. ölçüye kadar görülen uzun crescendo yine romantik dönem bestecilerinde görülen bir durumdur. 175. ölçüde Fa Majörün dominantına ulaşıldıktan sonra 4 ölçü dominant perdesinde seslenen cümle 180. cümleyle birlikte a1 cümlesine ulaşır (Bkz. Şekil 4.80).



Şekil 4.80. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 157. – 179. Ölçüleri

180. ölçüde a1 cümlesi Fa Majörde başlar. a cümlesiyle aynı olan bu cümle 12 ölçü seslendikten sonra 4 ölçülik köprünün ardından trio (B) bölümü son bulur, *Da Capo sin Al Fine* ile başa dönülerek A' bölümüne geçilir (Bkz. Şekil 4.81).



Şekil 4.81. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 3. Bölümünde Yer Alan Trio'nun 180. – 192. Ölçüler

A' Bölümü, A bölümünü aynen tekrar eder ve böylelikle Allegro Passionato bölümü fa minör'de güçlü bir şekilde son bulmaktadır.

4.7 Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

4. Bölüm 4/4'lük ölçüde ve Fa Majör tonda, allegro molto (çok hızlı) tempoda, ünlü Alman halk şarkısı, "Ich hab'mich ergeben"i tema alan neşeli havada, zaman zaman minöre dönüşse de yine mutlu bir finaldir (Aktüze 2002, 409). Mason (1970, 165), bu bölümü yüksek duygulu ve oldukça etkili bir rondo olarak tanımlamaktadır.

Bu bölüm, büyük rondo formu ya da rondo – sonat formu diye adlandırılan form kalıbındadır.

Büyük rondo formunu klasik rondo formundan ayıran özellikler, üç büyük bölmeden oluşması, rondo temasının yanında üçüncü bölmede yeniden duyulan önemli bir yan

temanın bulunması, orta bölmenin geniş tutulup eser içinde dengeyi ve gelişimi sağlaması, varış ve dönüş köprülerinin temalar arasındaki bağlantıyı kurması olarak sıralanabilir.

Sevimli, neşeli, zarif oluşu ve akıcı, canlı temposu, rondo'nun başlıca özellikleridir. Bu özellikleri, Mozart ve Beethoven'in sonatlarının son bölmelerinde "RONDO" başlığı altında bulabiliriz. Besteciler, rondo formunda yazdıkları eserlerde çoğu kez bu başlığı kullandıkları gibi, bazen de sadece tempo bildiren sözcüklerle yetinmişlerdir (Cangal 2004, 105).

Fa majörün dominant tonunda başlayan rondo teması (A) ilk 8 ölçü önce viyolonselde, devam eden 8 ölçüde ise piyanoda seslenmektedir (Bkz. Şekil 4.82).



Şekil 4.82. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümündeki
İlk 16 ölçü

16. ölçüde başlayan B teması, ana rondo temasının açık ve neşeli karakterinden farklı olarak marş benzeri bir karaktere bürünür (Kim-Tetel 2007, 11). 28 ölçü süren bu bölümde re minör, la minör ve do majör tonlarına modülasyon yapılmaktadır (Bkz. Şekil 4.83).

The musical score is for the 4th section of the Op. 99 Fa Major Viola - Piano Sonata. It spans measures 16 to 43. The score is written for Viola and Piano. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a Viola staff and a Piano staff. The second system continues the Viola and Piano parts. The third system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The fourth system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The fifth system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The sixth system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The seventh system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The eighth system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The ninth system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The tenth system includes a Viola staff, a Piano staff, and a Viola staff. The score includes dynamic markings such as 'arco', 'pizz.', 'cresc.', 'legg.', 'p', 'f', and 'dim.'

Şekil 4.83. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan

44. ölçüde ana rondo temasına (A) tekrar dönülür. Tema 52. ölçüye kadar yine viyolonsel partisinden seslendikten sonra 4 ölçülik köprünün ardından orta bölmeye (C) geçilir (Bkz. Şekil 4.84).

Şekil 4.84. Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının 4. Bölümünde Yer Alan
44. – 55. Ölçüler

Orta bölmenin tonu; majör veya minör dominant tonda ya da subdominant, üçlü akraba, majör veya minör adaş tonlardan birinde olduğu gibi, bazen herhangi uzak bir tonda da olabilir (Cangal 2004, 132).

56. ölçüden eksik ölçüyle başlayan orta bölme (C) si bemol minör tonundadır. Orta bölme diğerlerine göre son derece hüznü ve dramatik bir karakterde karşımıza çıkar. Kim – Tetel (2007, 11) Brahms'ın özellikle bir minör tona geçip bu hüznü ve dramatizmi yarattığını ve artık bütün sonatı toparlamak için bu yola başvurduğunu belirtir. Orta bölmenin ilk cümlesi 8 ölçü boyunca si bemol minör tonunda viyolonselde seslenir (Bkz. Şekil 4.85).



Şekil 4.85. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C Bölmesinin İlk 8 Ölçüsü

2. cümle de yine aynı ritmik motif ve aralıkla fakat bir ses daha pestten tekrar edilir. Bu cümle melodik bir gelişim karakteri izler. Viyolonselin melodik çizgisi, kromatik yürüyüşlerle ve dar aralıklarla 76. ölçüde doruk noktasına ulaşır. Ardın cümle, ana rondo temasına ulaşmak için bir düşüş eğilimi gösterir. Bu esnada piyanoda arpej faktörü önemli bir rol üstlenmektedir (Bkz. Şekil 4.86).



Şekil 4.86. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan C bölümündeki 2. Cümle

77. ölçüye kadar seslenen orta bölmeden ana rondo temasına dönüş yapılır. Fakat burada ana rondo teması Fa Majör yerine sol bemol majörde kalmaktadır. Piyanoda 8 ölçü seslenen ana temanın ardından yine yan temaya geçilir. Piyanoda seslenen ana temaya viyolonsel pizzicatosu ile eşlik eder. 92. ölçüde modülasyon yapılarak ana ton'a (Fa Majör) tekrar dönülür (Bkz. Şekil 4.87).



Şekil 4.87. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Sol bemolde seslenen Ana Rondo Teması

92. – 95. ölçüler arasındaki 4 ölçümlük köprünün ardından son bölümün B teması seslenmeye başlamaktadır. Ritmik öğelerde herhangi bir değişiklik yapılmazken tonal açıdan yine değişiklik görülür ve B teması re minör – Fa Majör tonaliteleri arasında 127. ölçüye kadar seslenmektedir (Bkz. Şekil 4.88).

musical score for a string quartet, page 114. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has three staves with a *cresc.* marking. The second system has three staves with *arco* and *marc.* markings. The third system has three staves. The fourth system has three staves with a *p* marking and a repeat sign.



Şekil 4.88. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Yer Alan B teması

Rondo temasının son kez tekrarında, bazen tema kısa kesilir ve hemen coda'ya dönüştürülür (Cangal 2004, 133). Bu tanımlamadan yola çıkarak bu durumun burada görüldüğünü söyleyebilmek mümkündür. Rondo teması 128. ölçüde viyolonselde fakat pizzicato ve küçük değişikliklerle seslenir. 134. ölçünün son vuruşundan başlayan 4

ölçülük genişleme, rondo temasının coda ile birleştirildiğini daha iyi örnekler. Bölüm, viyolonsel ve piyanoda aynı anda arpeji olarak seslendirilen Fa Majör tonik akorunun ardından güçlü bir ifadeyle Fa Majörde son bulur (Bkz. Şekil 4.89).

(ad lib. col arco *pp* e stare.)
pizz. marc.

non legato
pp molto legg.
senza Pedale

arco

frit.
rit.

vivace
vivace

J. B. 40

Şekil 4.89. Op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatının 4. Bölümünde Ana Rondo teması ve Coda

BÖLÜM V

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara dayanılarak ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara bağlı olarak geliştirilen öneriler yer almaktadır.

5.1. Sonuçlar

5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Non Troppo bölümü 4/4'lük ölçü kalıbında, mi minör tonunda ve sonat allegrosu formunda yazılmıştır. Yapılan analiz sonucunda ana tema ve yardımcı tema arasında tonik – dominant ilişkisinin olduğu ve gelişme bölümünde uzak tonlara modülasyon yapıldığı saptanmıştır. Böylece hem klasik dönemin hem de romantik dönemin form ve armoni özelliklerinin birlikte kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegretto, quasi Menuetto bölümü 3/4'lük ölçü kalıbında, la minör tonunda ve katlı şarkı formunda yazılmıştır. Bestecinin bu bölümün ilk kısmında kullandığı staccatoların ritmik vurgulamaların oluşmasında önemli bir faktör olduğu, trio bölmesindeki karakterin ana temayla zıtlık göstererek farklı bir tonda yazıldığı ve romantik döneme özgü kromatizmin bu bölmede sıklıkla kullanıldığı saptanmıştır.

5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının Allegro bölümü 4/4'lük ölçü kalıbında, mi minör tonunda ve üç bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. Bu bölümün analizinin sonucunda rondo formunu oluşturan rondo temalarının tekrar edilmediğine ve sonat allegrosu formu içinde yer alan yan temanın olmadığı ve bölümün ana temasının Bach'ın yazmış olduğu bir füğ'den alındığı saptanarak Brahms'ın gelenekselci tutumu ve Barok döneme olan ilgisinin eserlerine de yansıdığı saptanmıştır.

5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa Majör viyolonsel - piyano sonatının Allegro Vivace bölümü 4/4 ölçü kalıbında, Fa Majör tonalitesinde ve sonat allegrosu formunda yazılmıştır. Yapılan analizle bu bölümün form açısından klasik dönem form kalıplarını kullanarak oluşturulduğu ve Brahms'ın müzikal ifade gücünü geçtiği uzak tonalitelerde de ustalıkla yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatının Adagio Affettuoso bölümü 2/4'lük ölçü kalıbında, fa diyez majör tonalitesinde ve üç bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. Yapılan analiz sonucunda bu bölümün op. 38 mi minör sonatının eklenmeyen bir bölümü olduğu, form açısından klasik dönem form kalıbında oluşturulduğu, tonal açıdan dominant perde yerine napoliten perdesinde yazıldığı saptanmıştır.

5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa majör viyolonsel – piyano sonatı Allegro Passionato bölümü 6/8'lik ölçü kalıbında, Fa Majör tonalitesinde ve scherzo karakterli katlı şarkı formunda yazılmıştır. Yapılan analizde bu bölümün Brahms'ın erken dönem scherzo'larıyla benzerlik gösterdiği, bölümde geçen yoğun kromatik motiflerin romantik dönem müzik stilini yansıttığı sonucuna varılmıştır.

5.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Op. 99 Fa majör viyolonsel – piyano sonatının Allegro Molto bölümü 4/4'lük ölçü kalıbında, Fa Majör tonalitesinde ve rondo formunda yazılmıştır. Bölümün tema olarak Alman halk ezgilerini içeren bir yapıda olduğu, form açısından klasik dönem formuyla aynı olduğu ve özellikle Beethoven'ın rondolarıyla benzerlik kurduğu saptanmıştır.

5.2. Öneriler

Araştırma bulguları doğrultusunda;

1. Johannes Brahms'ın Op. 38 mi minör ve Op. 99 Fa Majör viyolonsel – piyano sonatlarını icra edecek kişilerin araştırma kapsamında yer alan analizleri inceleyerek eserleri yorumlamaları,
2. Johannes Brahms'ın müzik stiline ve müzikal özelliklerini daha iyi anlaşılabilmesi için yazmış olduğu diğer eserlerin araştırmada kullanılan yöntemle incelenmesi,
3. Johannes Brahms'ın dışındaki diğer bestecilerin eserlerinin form ve armoni analizleri yapılarak söz konusu eserleri çalışacak kişilere bilgiler vermeyi amaçlayan araştırmalar yapılması,
4. Johannes Brahms'ın ve diğer bestecilerin eserlerinin teknik analizleri yapılarak söz konusu eserleri çalışacak kişilere bilgiler vermeyi amaçlayan araştırmalar yapılması,
5. Araştırmanın, form bilgisi ile ilgili Türkçe yazılı kaynak sıkıntısı olduğu için derslerde veya bilimsel araştırmalarda kaynakça olarak kullanılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akarsu, Emel; **Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri**, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Akbarova, Leyli; **Tofik Bakihanov'un Oda Müziği Eserlerinde Viyolonselin Yeri ve Önemi**, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Aktüze, İrkin; **Müziği Okumak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Cilt 1, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002.

Alpergin, N. Jülide; **Kabalevsky 1. Viyolonsel Konçertosu'nu Yorumlama Yöntemleri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Boran, İlke; Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Brodbeck, David; **Brahms Studies**, Vol. 1, University of Nebraska Press, USA 1994.

Bulchevsky, Y. S.; V. S. Fomin, **Küçük Müzik Sözlüğü**, Muzika, Leningard 1990.

Cangal, Nurhan; **Müzik Formları**, Arkadaş Yayınevi, Ankara 2004.

Çelikten, Esra; **Viyolonselin Tarihçesi, Yapısal Gelişimi ve Bu Gelişime Katkısı Olan Viyolonsel Yapımcıları**, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, 2000.

Değirmencioğlu, Levent; **Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma**, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Demirkapı, Nihan; **Khachaturian Viyolonsel Konçertosu’nu Yorumlama Yöntemleri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Doğangün, Deniz; **Chopin’in Viyolonsel Sonatını Yorumlama Teknikleri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Erkli, Elif; **Joseph Haydn Hoboken VII.2 Re Majör Viyolonsel Konçertosunun Yazılmış Edisyon ve Kadanslarıyla İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Feridunoğlu, Lale; **İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2005.

Feridunoğlu, Lale; **Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2004.

Geiringer, Karl; **Brahms His Life and Work**, Second Edition, Anchor Books, New York 1961.

Ginzburg, Leo; **Viyolonsel Sanatının Tarihi**, Vol. 4, Muzyka, Moskova 1978.

Goetschius, Percy; Thomas Tapper, **Essentials in Music History**, Charles Scribner’s Sons, New York 1923.

Goetschius, Percy; **The Larger Forms of Musical Composition**, Fourth Edition, G. Schirmer, New York 1915.

Güvençer, Rahşan; **Ahmed Adnan Saygun’un op. 12 Viyolonsel - Piyano Sonatı’nı Teknik Açıdan ve Yorumla Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

İlyasoğlu, Evin; **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

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

Karakelle, Tayfun; **Johann Sebastian Bach Viyolonsel Suitlerinin İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2006.

Karolyi, Otto; **Müziğe Giriş**, (Çev.: Mehmet Nemutlu), Pan Yayıncılık, İstanbul 1999.

Kim – Tetel, Sophia; **An Analysis of Brahms's Cello Sonata in F Major Opus 99**, Yüksek Lisans Tezi, Ball State Üniversitesi 2007.

Koray, Fuad; **Müzik Formları**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957.

Mason, Daniel Gregory; **The Chamber Music Of Brahms**, Books for Libraries Press, New York 1970.

McClelland, Ryan C.; **Tonal Structure, Rhythm, Meter and Motive in the Scherzo – Type Movements of Brahms's Chamber Music With Piano**, Doktora Tezi, Indiana Üniversitesi 2004.

Murdoch, William David; **Brahms: With An Analytical Study of The Complete Pianoforte Works**, Rich&Cowan, London 1933.

Musgrave, Michael; **The Music of Brahms**, Oxford University Press, New York 1985.

Özkul, Emre; **Dimitri Şostakoviç'in Opus 107 Mi bemol Majör Viyolonsel Konçertosu**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Prieto, Carlos; **The Adventure of a Cello**, University of Texas Press, USA 2006.

Sertöz, Aysun; **Dünya Viyolonsel Ekollerinin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’deki Viyolonsel Eğitime Yansımaları**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2003.

Taze, Soner; **Ludwig van Beethoven’in Viyolonsel Sonatlarının İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

http://www.sccs.swarthmore.edu/users/03/hhsu1/music_articles/rahms_op38.html
(20.07.2010)

http://www.sccs.swarthmore.edu/users/03/hhsu1/music_articles/rahms_op38_mv3.html
(20.07.2010)

http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Johannes_Brahms (03.08.2010)

<http://www.hemiola.org> (03.08.2010)

http://www.cukurovasenfoni.org/cdso/sozluk_r.asp (03.08.2010)

EKLER

EK - 1

No.1 Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatı

2 (96)

Sonate Nr. 1

für Pianoforte und Violoncell

Dr. Josef Günsbacher zugeeignet

Johannes Brahms, Op. 38
(Veröffentlicht 1866)

Allegro non troppo

Violoncell *p espress. legato*

Pianoforte *p*

7 *p dolce* *cresc.*

14 *f* *p espress.*

23 *f*

(97) 3

29

34 *p dolce*

38

42 *cresc.*

46 *f*

Detailed description: This page contains a musical score for piano, measures 29 through 46. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 29 begins with a piano (p) dynamic. Measures 34-37 feature a section marked 'p dolce' with triplet markings. Measures 38-41 continue with a similar melodic line. Measures 42-45 show a 'cresc.' (crescendo) marking. Measure 46 begins with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

4 (98)

50

53

57

62

66

f

fp

This musical score is for a piano piece, spanning measures 49 to 68. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is organized into six systems, each with a measure number on the left. The first system (measures 49-52) features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with half notes and quarter notes. The second system (measures 53-56) continues the melodic development in the right hand, with some rests in the left hand. The third system (measures 57-60) introduces a forte (*f*) dynamic and features more complex chordal textures in the right hand. The fourth system (measures 61-64) shows a continuation of the melodic lines, with a crescendo leading into the fifth system. The fifth system (measures 65-68) begins with a fortissimo (*fp*) dynamic and features a more active bass line with eighth-note patterns. The score concludes with a final cadence in measure 68.

(99) 5

70

74

79

84

90

dim.

pp

espress.

dolce

dim.

p

espr.

p dolce

1. 2.

1. 2.

The musical score is for a piano piece, measures 70 through 90. It is written for a single instrument, likely a piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 70, 74, 79, 84, and 90 are indicated at the start of their respective systems. Performance markings include *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *espress.* (espressivo), *dolce* (dolce), and *p* (piano). There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at measures 88-89 and 90-91. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

6 (100)

95 *espr. legato*

102 *espress.* *legato* *p*

108 *cresc. molto* *cresc. molto*

114 *ff*

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 95-101) features a vocal line and piano accompaniment with the instruction *espr. legato*. The second system (measures 102-107) includes the markings *espress.*, *legato*, and *p*. The third system (measures 108-113) is marked *cresc. molto* in both staves. The fourth system (measures 114-119) is marked *ff* (fortissimo) in both staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

(101) 7

120

System 120-125: This system contains five measures of music. The top staff features a continuous eighth-note melody. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and occasional eighth-note patterns. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

126

System 126-131: This system contains six measures of music. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The top staff continues the eighth-note melody, while the middle and bottom staves feature more complex chordal textures and some sixteenth-note passages.

132

System 132-136: This system contains five measures of music. It starts with a piano (*p*) dynamic marking. The top staff has a more active melody with some sixteenth-note runs. The middle and bottom staves continue with harmonic accompaniment.

137

System 137-141: This system contains five measures of music. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The top staff includes an 'arco' instruction above a bowing symbol. The middle and bottom staves feature sustained chords and moving lines.

8 (102)

112

pizz.

p

arco

145

151

p

154

The musical score consists of five systems of staves. Each system contains a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 112, 145, 151, and 154 are indicated on the left. Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) above the violin staff at measure 145 and 'arco' above the violin staff at measure 148. Dynamic markings include '*p*' (piano) in the piano staff at measures 145 and 151. The score features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and chords.

(103) 9

157

dim.

dim.

Ped.

*

162

p espress.

p

166

dolce

171

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

176

f

*

10 (104)

182 *p espress.* *cresc.* *f*

This system contains measures 182 through 187. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*), expressive (*espress.*), crescendo (*cresc.*), and forte (*f*).

188 *f*

This system contains measures 188 through 192. The piano continues with complex textures, including triplets and rapid sixteenth-note passages in both staves. The forte (*f*) dynamic is maintained throughout.

193 *f* *p dolce*

This system contains measures 193 through 196. It shows a dynamic shift from forte (*f*) to piano (*p*) and a change in character to dolce (sweet). The piano part features more sustained chords and slower-moving lines.

197

This system contains measures 197 through 200. The piano part continues with a mix of sustained chords and moving lines, maintaining a piano dynamic.

201

This system contains measures 201 through 204. The piano part features a series of chords and moving lines, concluding the section.

(105) 11

205 *cresc.* *f*

209

213

218

223 *p*

12 (106)

229

234

240

246

253

dim.

pp

dolce

dim.

pp

espress.

p dolce

p dolce

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 229-233) features a melodic line in the right hand with a *dim.* marking and a *pp* marking in the left hand. The second system (measures 234-239) continues the melodic line with a *pp* marking. The third system (measures 240-245) shows a more complex texture with chords and a *pp* marking. The fourth system (measures 246-252) includes a *dolce* marking and a *dim.* marking. The fifth system (measures 253-257) features a *espress.* marking and a *p dolce* marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

(107) 13

260

267

274

poco cresc.

poco cresc.

p dim.

pp

p dim.

pp

Allegretto quasi Menuetto

8

p

dolce

p

14 (108)



System 1, measures 14-15. The bass staff contains a continuous eighth-note pattern. The treble staff features a series of chords and eighth-note figures. Measure 15 is marked with a '16' on the left.



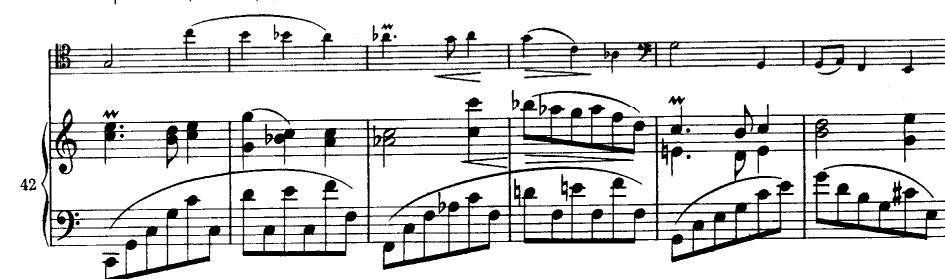
System 2, measures 16-22. The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 22 is marked with a '23' on the left.



System 3, measures 23-29. The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 29 is marked with a '30' on the left.



System 4, measures 30-35. The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 35 is marked with a '36' on the left. The instruction *p grazioso* appears above the treble staff in measure 32 and below the bass staff in measure 34.



System 5, measures 36-41. The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 41 is marked with a '42' on the left.

48 *cresc. poco a poco*

53 *cresc. poco a poco*

59 *p*

65 *p*

71 *p* *pizz.* *Fine*

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music, numbered 48 to 71. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 48-52) features a crescendo marked 'cresc. poco a poco'. The second system (measures 53-58) continues the musical development. The third system (measures 59-64) includes a piano dynamic marking 'p'. The fourth system (measures 65-70) also includes a piano dynamic marking 'p'. The fifth system (measures 71-75) concludes with a piano dynamic marking 'p', a pizzicato marking 'pizz.', and a final 'Fine' marking.

16 (110)

Trio

arco
espress.

76 *p* *espress. legato*
col Ped.

cresc.

82 *cresc.*

87 *p*

92 *cresc.* 8

J. B. 39

(111) 17

espress. cresc.

p *espress.*

97

102

107

p *dimin.*

p *dimin.*

mf

Allegretto D. C. sin' al Fine

18 (112)

Allegro

5

10

14

(113) 19

System 19: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 19 through 22. Measure 19 has a 'cresc.' marking. Measure 20 has a 'tr' (trill) marking. Measure 21 has a 'cresc.' marking. Measure 22 has a 'tr' marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and trills.

System 23: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 23 through 27. Measure 23 has a 'ff' (fortissimo) marking. Measure 24 has a 'ff' marking. Measure 25 has a 'ff' marking. Measure 26 has a 'ff' marking. Measure 27 has a 'ff' marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and trills.

System 28: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 28 through 31. Measure 28 has a 'ff' (fortissimo) marking. Measure 29 has a 'ff' marking. Measure 30 has a 'ff' marking. Measure 31 has a 'ff' marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and trills.

System 32: A musical score system for piano. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). The system contains measures 32 through 35. Measure 32 has a 'ff' (fortissimo) marking. Measure 33 has a 'ff' marking. Measure 34 has a 'ff' marking. Measure 35 has a 'ff' marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and trills.

20 (11A)

36

39

42

46

50

poco cresc.

poco cresc.

tranquillo

tranquillo

3

(115) 21

54

58

63

67

71

p dolce

J. B. 39

22 (116)

76 *animato*
p

76 *animato*
p

80 *fp* *cresc.*

80 *fp* *cresc.*

83

86 *f*

86 *f*

Detailed description: This musical score is for piano, spanning measures 76 to 89. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into four systems. The first system (measures 76-79) features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with triplets and slurs, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 80-83) continues the melodic and harmonic development, with a crescendo marking in measure 82. The third system (measures 84-87) shows a change in the bass line, with a forte (f) marking in measure 86. The fourth system (measures 88-89) concludes the passage with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

First system of music, measures 89-92. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Measure 92 includes a forte (*f*) dynamic marking.

Second system of music, measures 93-96. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The right hand has a more active melodic line. Measure 96 includes a piano (*p*) dynamic marking.

Third system of music, measures 97-100. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The right hand has a more active melodic line. Measure 100 includes a forte (*f*) dynamic marking.

Fourth system of music, measures 101-104. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The right hand has a more active melodic line. Measure 104 includes a piano (*p*) dynamic marking.

24 (118)

106

cresc.

cresc.

110

f cresc.

115

f

118

f

The musical score consists of four systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 106, 110, 115, and 118 are indicated on the left. Dynamics include 'cresc.' (crescendo) and '*f*' (forte). The notation includes various note values, rests, and slurs.

121

mf

p dolce

125

dolce

dolce

128

poco f

poco f

132

3

3

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It consists of four systems of staves. The first system (measures 121-124) features a vocal line in treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano accompaniment in grand staff with a piano (*p*) and dolce dynamic. The second system (measures 125-127) continues the vocal line with a dolce dynamic and the piano accompaniment. The third system (measures 128-131) shows the vocal line with a mezzo-forte (*poco f*) dynamic and the piano accompaniment. The fourth system (measures 132-135) continues the vocal line with a mezzo-forte (*poco f*) dynamic and the piano accompaniment, which includes triplet markings (3) in measures 132 and 133.

26 (120)

136

139

142

145

cresc.

cresc.

The musical score is for a piano piece, measures 136 to 145. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). Measure 136 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line features a trill on the second measure. Measure 139 continues the melodic and harmonic development. Measure 142 shows a change in the bass line's rhythm. Measure 145 includes a trill in the treble and a crescendo marking in the bass. The score concludes with a final chord in measure 145.

(121) 27

149

System 149-152: This system contains four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef) with a continuous bass line and chords. The key signature has one sharp (F#). The system ends with a double bar line.

153

System 153-156: This system contains four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef) with a continuous bass line and chords. The key signature has one sharp (F#). The system ends with a double bar line.

156

System 156-159: This system contains four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef) with a continuous bass line and chords. The key signature has one sharp (F#). The system ends with a double bar line.

159

System 159-162: This system contains four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef) with a continuous bass line and chords. The key signature has one sharp (F#). The system ends with a double bar line.

28 (122)

163

166

169

172

dim.

dimin.

poco ritard.

poco ritard.

Più Presto

175

p

f

p

f

(123) 29

179

182

186

190

194

sf

cresc.

ff

ff

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure numbers 179, 182, 186, 190, and 194 are indicated on the left. Dynamics include *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The score features various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords.

EK – 2

No.2 Op. 99 Fa Majör Viyolonsel – Piyano Sonatı

2 (124)

Sonate Nr. 2

für Pianoforte und Violoncell

Johannes Brahms, Op. 99
(Veröffentlicht 1887)

Allegro vivace

Violoncell

Pianoforte

f

p

f

dim.

5

8

11

(125) 3

13 *dim.* *p*

16

19 *dim.* *p*

24

Detailed description: This musical score is for a piano piece, measures 13 through 24. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 13 begins with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) instruction. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Measure 16 shows a continuation of the melodic and rhythmic patterns. Measure 19 includes another *dim.* instruction and a *p* dynamic. Measure 24 concludes the section with sustained chords in the right hand and moving lines in the left hand.

4 (126)

30

cresc.

cresc.

f

mf

37

cresc.

f

f

42

p

cresc.

f

46

p

f

50

f

mf

The musical score is for a piano piece, measures 30 to 50. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 30, 37, 42, 46, and 50 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some triplets. The piece concludes with a final measure at measure 50.

(127) 5

53 *cresc.*

57

62 1. 2.

66

70 *dim.* *dim.*

6 (128)

74 *molto piano sempre e legato*

76

79

82 *pp*

85

pp sempre

The musical score is for a piano piece, measures 74 through 85. It is written in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'molto piano sempre e legato'. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'pp sempre'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

J. B. 40

(129) 7

87

cresc.

89

cresc.

sfz

92

pp

dim.

98

cresc.

f cresc.

105

dim.

J. B. 40

8 (130)

pp
pp dolce

poco cresc.

cresc.

112

119

125

130

134

The musical score is for a piano piece, measures 112 to 134. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 112 starts with a piano (pp) and dolce marking. The first system (measures 112-118) features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 119-124) includes a 'poco cresc.' (poco crescendo) marking. The third system (measures 125-129) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 130-133) includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The fifth system (measures 134) concludes the passage with a final chord. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

J. B. 40

(131) 9

138

142

147

152

157

mf

cresc.

fp

10 (132)

This musical score is for the song 'The Rose Tree' and is divided into three systems. The first system, starting at measure 10, features a vocal line with lyrics 'The Rose Tree' and a piano accompaniment. The piano part includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system, starting at measure 161, continues the vocal and piano parts. The piano part includes a 'cresc.' marking and a 'S....' (Sustained) marking. The third system, starting at measure 169, continues the vocal and piano parts. The piano part includes a 'cresc.' marking and a 'S....' marking. The score is written in G major and 2/4 time.

(133) 11

dim. *dim.* *p espress.* *p dolce*

espress. *grazioso* *sempre p*

p grazioso *dolce*

poco cresc. *poco cresc.* *p dolce*

un poco sostenuto *vivace* *f vivace*

un poco sostenuto

184 189 195 199 204

J. B. 40

12 (134)

Adagio affettuoso

The musical score is for a piece titled "Adagio affettuoso". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 12-13): The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic, marked *pizz.* (pizzicato). It then moves to a forte (*f*) dynamic and includes an *arco* (arco) marking. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *f*, *espress.* (expressive), and *legato*.

System 2 (Measures 14-15): The vocal line continues with *espress.* and *cresc.* (crescendo) markings. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking.

System 3 (Measures 16-17): The vocal line includes a *dim.* (diminuendo) marking and ends with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment also includes a *dim.* marking and ends with a piano (*p*) dynamic.

System 4 (Measures 18-19): The vocal line includes a *dim.* marking and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *dolce* (sweet) marking. The piano accompaniment includes a *dim.* marking and ends with a *pp legato* marking.

17

espress.

dim.

pp

21

f

espress.

f

25

f

f

f

27

p cresc.

p

f

dim.

dim.

14 (136)

Musical score for piano, measures 31-45. The score is in 3/4 time and features complex harmonic textures with multiple staves. Measure numbers 31, 37, 40, and 45 are indicated on the left. Dynamics include *pp*, *p*, *f*, *dolce*, *piaz.*, *dim.*, and *espress.* The key signature changes from three flats to three sharps between measures 37 and 40.

49

cresc. *f*

This system contains measures 49, 50, and 51. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and a crescendo hairpin. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

52

p

This system contains measures 52, 53, 54, and 55. The piano continues with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and a piano (*p*) dynamic marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

54

dolce *dim.*

dim.

This system contains measures 56, 57, 58, and 59. The piano continues with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a *dolce* (sweet) and *dim.* (diminuendo) dynamic marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and a *dim.* dynamic marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

56

dolce

dolce

This system contains measures 60, 61, 62, and 63. The piano continues with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a *dolce* dynamic marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and a *dolce* dynamic marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

This image displays a page from a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The violin part includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, and *arco* (arco). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered 58, 61, and 67. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is written in a single staff (treble clef). The score is a page from a larger work, and the page number 58 is visible in the top left corner.

Allegro passionato

p mezzo voce

cresc.

cresc.

f

sf dim.

sf

f

p

18 (140)

Musical score for piano, measures 18 to 46. The score is in 3/4 time and features a variety of musical textures and dynamics.

Measures 18-24: Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p* (piano), *dim.* (diminuendo).

Measures 25-32: Treble and bass staves. Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p* (piano), *dim.* (diminuendo).

Measures 33-40: Treble and bass staves. Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p s. v.* (piano, sostenuto).

Measures 41-48: Treble and bass staves. Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *sf* (sforzando), *p* (piano), *cresc.* (crescendo).

Measures 49-56: Treble and bass staves. Treble staff has a half note G4, followed by eighth notes. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p non legato* (piano, non legato).

51 *p* *pp* *cresc.*

57 *cresc.*

63 *f cresc.* *mf cresc.* *ff*

69 *f*

75 *f*

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 51-56) features a piano (p) and pianissimo (pp) dynamic. The second system (measures 57-62) includes a crescendo (cresc.) marking. The third system (measures 63-68) shows a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) crescendo. The fourth system (measures 69-74) features a forte (f) dynamic. The fifth system (measures 75-79) also features a forte (f) dynamic. The score is written for piano and bass, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is for the piece 'The Swan' by Maurice Strakosky, originally from the ballet 'The Swan Lake'. The score is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper staves, and the orchestra part is in the lower staves. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 81, 87, 93, 100, and 107 indicated on the left. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The orchestra part includes strings, woodwinds, and brass. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The piece is in a 4/4 time signature and features a key signature of two flats (B-flat major).

(143) 21

114

f

cresc.

Fine

119

cresc.

f

Fine

125

p dolce espress.

p dolce

134

pp

p

139

sf

p

sfp

The musical score is for a piano piece, measures 114 to 139. It is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 114, 119, 125, 134, and 139 are indicated on the left. Dynamics include *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *Fine*, *p* (piano), *p dolce espress.* (piano dolce espressivo), *p dolce*, *pp* (pianissimo), and *sfp* (sforzando piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and phrasing slurs.

22 (144)

145

p cresc.

p cresc.

150

dim.

dim.

p

155

sf

sf

dim.

p dolce

161

166

cresc.

cresc.

171

f

176

p *dim.* *p*

181

p *dim.*

186

pp *p cresc.* *sf*

191

fp *dim.* *fp* *dim.*

24 (146)

Allegro molto

p mezza voce

p mezza voce

pp sempre

dim.

legg.

cresc.

legg.

marc.

f

f

(147) 25

System 1 (measures 25-30): Treble and bass staves. Measure 25 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 29 features a forte (*f*) dynamic. Measure 30 includes a *pizz.* (pizzicato) marking.

System 2 (measures 31-34): Treble and bass staves. Measure 31 includes a *pizz.* (pizzicato) marking. Measure 34 includes a *pizz.* (pizzicato) marking.

System 3 (measures 35-38): Treble and bass staves. Measure 35 includes a *pizz.* (pizzicato) marking. Measure 38 includes a *pizz.* (pizzicato) marking.

System 4 (measures 39-42): Treble and bass staves. Measure 39 includes an *arco* (arco) marking. Measure 40 includes a *f* (forte) dynamic. Measure 41 includes a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 42 includes a *pp* (pianissimo) dynamic.

System 5 (measures 43-46): Treble and bass staves. Measure 43 includes an *arco* (arco) marking. Measure 44 includes a *pp* (pianissimo) dynamic. Measure 45 includes a *pp legg.* (pianissimo, leggiero) marking.

26 (148)

45

48

51

54

57

dim. *pp* *dim.* *f* *mf* *sf*

The musical score is for a piano piece, measures 26 to 57. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into five systems. The first system (measures 26-45) features a continuous eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system (measures 46-48) continues the same pattern. The third system (measures 49-51) introduces dynamics: *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). The fourth system (measures 52-54) features a *dim.* marking and a *f* (forte) dynamic. The fifth system (measures 55-57) includes *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando) markings, along with triplets and a crescendo. The score ends with a double bar line.

J. B. 40

(149) 27

63

69

75

79

83

cresc.

sf

p

dim.

pp

dolce

pizz.

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure numbers 63, 69, 75, 79, and 83 are indicated on the left. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a 'pizz.' (pizzicato) marking in measure 83.

28 (150)

87

91

94

98

102

dim. *cresc.* *arco* *marc.* *f* *p*

(151) 29

107

111

116

120

125

pizz.

arco

dolce

cresc.

f marc.

dim.

fp

(ad lib. col arco pp e stacc.)

pizz. marc.

30 (152)

129 *non legato*
pp molto legg.
senza Pedale

132 *arco*

135 *f rit. -*
rit. -

138 *vivace*
vivace

141 *sf*

J. B. 40

Detailed description: This is a musical score for a piece labeled '30 (152)'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 129-131) is marked 'non legato', 'pp molto legg.', and 'senza Pedale'. The second system (measures 132-134) has an 'arco' marking. The third system (measures 135-137) features a 'f rit. -' and 'rit. -' marking. The fourth system (measures 138-140) is marked 'vivace'. The fifth system (measures 141-143) begins with a 'sf' (sforzando) marking. The piece concludes with a double bar line and a 'J. B. 40' signature.

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Kayseri’de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimlerini İzmir’de tamamladı. 2003 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümünün açmış olduğu sınavda başarılı oldu. Lisans eğitimi boyunca Öğr. Gör. Ayna İSABABAYEVA ile viyolonsel, Doç. Afak CAFEROVA ile armoni ve müzik formları derslerini çalıştı. 2007 yılında bu bölümden mezun oldu. Lisans öğrenimi boyunca öğrenci oda orkestrasında 1. viyolonsel olarak görev yaptı, çeşitli oda müziği konserlerinde yer aldı. Öğrenciliği sırasında bölüm ve fakülte öğrenci temsilciliklerini yürüttü. 2007 yılında buradan mezun olarak aynı yıl Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün açtığı sınavı kazanarak yüksek lisans eğitimine başladı.

Viyolonsel çalışmalarına halen Öğr. Gör. Ayna İSABABAYEVA ile sürdürmekte olup Karşıyaka/İZMİR’de ikamet etmektedir.

İLETİŞİM BİLGİLERİ

Adres: Rüştâ Şardağ Cad. No: 80/9 Karşıyaka/İZMİR

E-mail: fortecello@hotmail.com

Tel: 0 555 542 01 26