

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KEMAN SANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MAX BRUCH'UN OP.58 NO.3 RE MİNÖR KEMAN
KONÇERTOSU'NUN MÜZİKAL ANALİZİ VE TEKNİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

**Derya YAĞCILAR
2501191920**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Sevil ULUCAN VEİNSTEİN**

İSTANBUL – 2023

ÖZ

MAX BRUCH'UN OP.58 NO.3 RE MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU'NUN MÜZİKAL ANALİZİ VE TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Derya YAĞCILAR

Bu çalışmanın amacı romantik dönemin önemli besteci ve şefi olarak bilinen Max Bruch'un Op.58 Üçüncü Keman Konçertosu'nun yerli ve yabancı kaynaklardan faydalanarak incelenmesidir. Çalışmanın birinci bölümünde romantik dönemin özellikleri ve toplumsal hayata etkilerinden bahsedilerek bestecinin hayatı ele alınmış, yaşamında ve sanatında yer alan olaylar ve etkenler ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde M.Bruch'un çok seslendirilmemiş olan bu keman konçertosunun armonik, form ve müzikal analizi, dönemin hakim sanat akımı romantizm bağlamında detaylı bir şekilde yapılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise yapılan analizlerin yanı sıra teknik zorluk barındıran pasajlar için yorumcuya kolaylık sağlayacak egzersiz önerilerine, alternatif parmak numaraları ile yoğun müzikal cümlelerin gerek yorumcu gerek dinleyiciler için daha tatmin edici duyulması açısından farklı yay kullanımlarına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Max Bruch, Romantik Dönem, Op.58 No.3, Keman, Konçerto

ABSTRACT

MUSICAL AND TECHNICAL ANALYSIS OF MAX BRUCH'S OP.58 NO.3 D MINOR VIOLIN CONCERTO

Derya YAĞCILAR

In addition to being one of the important composers of the Romantic period, Max Bruch has engraved his name in the history of music as a famous conductor of his time. The aim of this study is to analyze Max Bruch's Op.58 Third Violin Concerto by making use of domestic and foreign sources. In the first part of the study, the characteristics of the romantic period and its effects on social life were mentioned, and the life of the composer was discussed, and the events and factors in his life and art were examined in detail. In the second part of the study, the harmonic, form and musical analysis of this rarely played violin concerto by M. Bruch has been made in detail in the context of romanticism, the dominant art movement of the period. In the third part of the study, in addition to the analyzes made, there are exercise suggestions that will facilitate the commentator for passages with technical difficulties, alternative finger numbers and the use of different bows in order to make intense musical sentences sound more satisfying for both the performer and the listeners are included.

Keywords:Max Bruch, Romantic Period, Op.58 No.3, Violin, Concerto

ÖNSÖZ

Yaylı algılar ailesinin en zengin repertuvara sahip algısı olan keman için pek çok besteci çeşitli türlerde ve yapılarda eserler bestelemiştir. Bu eserlerin çoğ u eğitim müfredatında yer alırken ne yazık ki bazı bestecilerin eserleri ancak artistik kariyer ve çok daha ileri düzeyde teknik ve müzikal becerilere sahip sanatçılar tarafından icra edilebilecek eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Max Bruch'un eserleri ise gerek keman repertuvarının müfredat aşamasında gerek sahne yaşantısı ve yorumu olarak her zaman teknik, parlak içeriğı ve müzikalitesiyle bir müzisyenin gelişiminde büyük bir basamak olarak önemli yer tutmaktadır.

Geç yaşta keman almaya başlayan biri olarak konservatuvar eğitimim başladıktan sonra pek çok önemli adım ve aşamaları geçerek ilerlememin etkilerini bir kemancı olarak yoğun bir şekilde hissettim. Yüksek lisans tez konumu seçerken, özellikle Birinci Keman Konçertosu çok rağbet gören ve beğenilen Max Bruch'un diğ er konçertolarının da müzikal ve teknik açıdan bir kemancının gelişiminde ne kadar önemli bir rol oynadığını fark ettim. Bu nedenle repertuvarımızda çok fazla kullanılmayan ancak eser olarak incelenmesinde önem arz ettiğini düşündüğ üm bu konçertoyu incelemeye ve bununla ilgili bir araştırma yapmaya karar verdim.

Araştırmalarımda bana destek olan aileme, bir kemancı olarak yetişmemde bana olan inancı ile bu günlere gelmemi sağlayan çok değ erli hocam ve aynı zamanda tezimin yazımında önerileri ve değ erlendirmeleriyle yolumu aydınlatan tez danışmanım sayın Prof. Sevil Ulucan Veinstein'a, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul 2023

Derya Yağcılar

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MAX BRUCH'UN HAYATI VE MÜZİĞİ

1.1. Max Bruch'un Hayatı.....	3
1.2. Çocukluk ve Gençlik Yılları.....	3
1.3. Eğitim Yılları.....	5
1.4. Mannheim 1861 – 63	7
1.5. Coblenz 1865 - 67.....	8
1.6. Sondershausen 1867 - 70.....	9
1.7. Berlin 1870 – 73	10
1.8. Bonn 1873 – 78.....	11
1.9. Berlin'e Dönüş 1878 – 80	12
1.10. Liverpool 1880 – 83.....	13
1.11. Breslau 1883 – 90	14
1.12. Berlin 1891 – 1911.....	15
1.13. Son Yılları 1911 – 20	17
1.14. Max Bruch'un Keman ve Orkestra İçin Bestelediği Eserlerin Kronolojik Listesi.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

OP.58 NO.3 RE MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU'NUN MÜZİKAL ANALİZİ

2.1. 1.Bölüm - Allegro energico	20
2.2. 2.Bölüm - Adagio.....	36
2.3. 3.Bölüm - Allegro molto	43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MAX BRUCH – OP.58 NO.3 KEMAN KONÇERTOSU’NUN MÜZİKAL

DEĞERLENDİRME VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

3.1. 1. Bölüm Teknik ve Yorum Önerileri	58
3.2. 2. Bölüm Teknik ve Yorum Önerileri	62
3.3. 3. Bölüm Teknik ve Yorum Önerileri	63
SONUÇ	66
KAYNAKÇA	67
EKLER	69

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Max Bruch	19
---------------------------------	----



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Birinci bölüm analiz tablosu.....	21
Tablo 2: İkinci bölüm analiz tablosu.....	37
Tablo 3: Üçüncü bölüm analiz tablosu.....	44



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Birinci bölüm, Tutti Sergi, Tema I [1-7. ölç.].....	22
Şekil 2: Birinci bölüm, Tutti Sergi, Köprü [13-16. ölç.]	23
Şekil 3: Birinci bölüm, Solo Sergi, Giriş [39-49. ölç.].....	24
Şekil 4: Birinci bölüm, Solo Sergi, Tema I [50-58. ölç.]	25
Şekil 5: Birinci bölüm, Tutti Sergi, Tema II [103-107. ölç.]	26
Şekil 6: Birinci bölüm, Solo Sergi, Tema II [111-117. ölç.]	27
Şekil 7: Solo Keman, Birinci bölüm, Solo Sergi, Tema II [113-118. ölç.]	28
Şekil 8: Birinci bölüm, Gelişme, Ep. I [177-187. ölç.]	29
Şekil 9: Birinci bölüm, Gelişme, Ep. II [251-257. ölç.]	30
Şekil 10: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema I [292-299. ölç.].....	31
Şekil 11: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Köprü ve Tema II [325-335. ölç.]	33
Şekil 12: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Köprü [359-367. ölç.].....	34
Şekil 13: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Kadans [378-385. ölç.]	35
Şekil 14: Birinci bölüm, Solo Sergi, Tema I, “b1” cümlesi [378-385. ölç.].....	35
Şekil 15: Birinci bölüm, Koda [397-410. ölç.]	36
Şekil 16: İkinci bölüm, A bölmesi [1-11. ölç.]	38
Şekil 17: İkinci bölüm, Köprü ve B bölmesi [38-43. ölç.]	39
Şekil 18: İkinci bölüm, A' bölmesi [56-65. ölç.].....	40
Şekil 19: İkinci bölüm, B' bölmesi [81-86. ölç.].....	41
Şekil 20: İkinci bölüm, A" bölmesi [93-99. ölç.]	42
Şekil 21: İkinci bölüm, Kodetta [110-119. ölç.]	43
Şekil 22: Üçüncü bölüm, A bölmesi [1-7. ölç.]	45
Şekil 23: Üçüncü bölüm, B bölmesi [23-34. ölç.].....	46
Şekil 24: Üçüncü bölüm, B bölmesi, c1 cümlesi [35-40. ölç.]	46
Şekil 25: Üçüncü bölüm, A1 bölmesi [41-50. ölç.]	47
Şekil 26: Üçüncü bölüm, Köprü ve C bölmesi [63-70. ölç.]	48
Şekil 27: Üçüncü bölüm, D bölmesi [117-126. ölç.].....	49
Şekil 28: Üçüncü bölüm, A2 bölmesi [149-156. ölç.].....	50
Şekil 29: Üçüncü bölüm, B1 bölmesi [168-178. ölç.].....	51
Şekil 30: Üçüncü bölüm, E bölmesi, Ep.1 [184-193. ölç.].....	52

Şekil 31: Üçüncü bölüm, A3 bölmesi [252-259. ölç.].....	53
Şekil 32: Üçüncü bölüm, C1 bölmesi [282-289. ölç.].....	54
Şekil 33: Üçüncü bölüm, D1 bölmesi [323-334. ölç.].....	55
Şekil 34: Üçüncü bölüm, Koda [343-349. ölç.]	56
Şekil 35: H.Schradiack Parmak Egzersizleri 1. Kitap 4.Egzersiz	58
Şekil 36: Birinci bölüm 42. – 49. ölçüler.....	59
Şekil 37: Birinci bölüm 46. – 47. Ölçüler.....	59
Şekil 38: Birinci bölüm 50.ölçü	60
Şekil 39: Birinci bölüm 72. – 73. ölçüler.....	60
Şekil 40: Birinci bölüm 89.ölçü	60
Şekil 41: Birinci bölüm 92.ölçü	60
Şekil 42: Birinci bölüm 115. – 118. ölçüler	61
Şekil 43: Birinci bölüm 148. – 149. ölçüler	61
Şekil 44: Birinci bölüm 194. – 201. ölçüler	61
Şekil 45: İkinci bölüm 42. – 50. ölçüler	63
Şekil 46: İkinci bölüm 53. ölçü	63
Şekil 47: Üçüncü bölüm 5. – 6. ölçüler	64
Şekil 48: Üçüncü Bölüm 25. – 27. ölçüler.....	64
Şekil 49: Üçüncü Bölüm 117. – 119. ölçüler.....	64
Şekil 50: Üçüncü Bölüm 323. – 327. ölçüler.....	65

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e. :	Aynı eser
a.g.e. :	Adı geçen eser
Bkz. :	Bakınız
s. :	Sayfa/sayfalar



GİRİŞ

Öznelliğin ve kişiselciliğin ön planda olduğu romantizm, bireyselciliğin geliştirilmiş bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikte ve güzel sanatlarda biçimsel bütünlük ilkesinin karşıtı olan ve sürekli olarak yeni düşünceler üreten akımların ortaya çıktığı romantik dönem; edebiyat ve şiir alanında da pek çok eserin kazandırıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.¹ Resimde Fransız empresyonizmi etkileri, kullanılan renk skalalarıyla yepyeni bir akım yaratırken, müzikte duygusal ifade ve hislerin ön planda olduğu, halk ezgilerinin, virtüözite ve enstrümantal müziğin parlak kullanımı ve programlı müzik de önem arz etmekteydi.

18. ve 19. Yüzyıllar arasında Sanayi Devrimi ile birlikte toplumlarda sosyal ve ekonomik sorunlar yaşanırken, kültür, ekonomi ve bilimdeki hızlı ilerlemeler bundan geniş çapta etkilenmiştir. Saraydan halka inen sanat ve müzik geleneği, edebiyat ve şiir alanında köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Edebiyat ve şiir alanında Byron, Goethe, Richter, Hugo, Poe, Emerson, Mark Twain gibi pek çok isim kendini göstermiştir.²

Bu çalışma, M.Bruch ve eserlerine dinleyici ve yorumcu olarak ilgi duyanların, keman müfredatında önemli yer edinen konçertolarının yanı sıra onlar kadar seslendirilmeyen ve bahsedilmeyen Op.58 Üçüncü Keman Konçertosu'nun özelliklerini, bestecinin hayatı, eğitimi, seyahatlerinden yola çıkarak, dönemin müziğinin özellikleri ile olan etkileşimleri ile birlikte keman literatürüne kazandırmak amacıyla yapılmıştır.

Birinci bölümde, dönemin hakim sanat akımı üzerinden M.Bruch'un hayatı, eğitimi ve seyahatleri incelenmiş, döneminin getirdiği yenilikler ve tecrübeler ile müziğinin gelişiminden bahsedilmiştir. İkinci bölümde bestecinin Op.58 Üçüncü Keman Konçertosu'nun, eseri keman literatürüne kazandırmak ve aynı zamanda eseri yorumlarken daha iyi anlayabilmek amacıyla detaylı form ve armonik analizi yapılmıştır. Yapılan form analizi bestecinin genel yaklaşımını bir yorumcu olarak

¹ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994, s.338

² Emel Çelebioğlu, Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1986, s.48

takip edebilme ve algılama açısından da ışık tutacaktır. Üçüncü bölümdeki yay, parmak ve çalışma önerileri, şu anda ulaşılabilen çok az kaydı olan bu konçertonun farklı açılardan ele alınması ve yorumlanmasına destek olabilecek öneriler içermektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

MAX BRUCH'UN HAYATI VE MÜZİĞİ

1.1. Max Bruch'un Hayatı

Max Bruch 6 Ocak 1838'de Almanya'nın Köln şehrinde doğdu. Bulunan en eski kayıtlara dayanarak, atalarından Thomas Bruch'un, Katolik dinine mensup olarak doğduğu, sonrasında din değiştirerek Protestan olduğu bilinmektedir. Kohut'un *Berühmte jüdische Manner und Frauen*, Gunther'ın *Rassenkunde des deutschen Volkes*, ve Zaleski'nin *Famous Musicians of a Wandering Race* kitaplarında, Max Bruch'un Yahudi olduğu kayıtlarına rastlanmaktadır. Ancak bu kayıtların doğru olmadığı bestecinin kendi, kızı Margarethe, en küçük oğlu Ewald ve kuzeni Professor Felix Bruch tarafından ifade edilmiştir. Max Bruch'a göre, bu karışıklığın temel sebebi bestelediği *Kol Nidrei* eserinden kaynaklanmaktadır.¹

1.2. Çocukluk ve Gençlik Yılları

Max Bruch'un annesi Wilhelmine bütünüyle müzikal bir insandı ve güzel bir soprano sesi vardı. Çevresi tarafından çok sevilen ve takdir gören Wilhelmine, erken yaşta sesini kaybetmesi sebebiyle hayatının geri kalanında kendisini şan dersleri vermeye adanmıştı. Babası August Carl Friedrich Bruch ise, Marburg ve Bonn'da eğitim görmüş bir avukattı. Kısa bir süre Berlin yüksek mahkemesinde çalışan Carl Friedrich, iş yerindeki geniş çevresi sayesinde Köln Polis departmanına şef olarak atanmıştı. Sadık, işinde hevesli ve vicdanlı biri olarak çevresinde çok sevilen ve sayılan August bu çevre sayesinde oğlunun müzik hayatında önemli bir rol oynayacaktı.

İlk piyano derslerini kendisini ileride her daim destekleyen kız kardeşi Mathilde ile birlikte annesinden alan Max Bruch, bu sayede kardeşi ile güçlü bir bağ kurmuştur. İleriki yıllarda yurtdışında müzik eğitimi almak üzere ailesinden ayrılan

¹Felix Bruch, Die saarlandischen und pfälzischen Ahnen des Komponisten Max Bruch, Südwestdt Heimatbl, 1929, s. 31 (Çevrimiçi) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz5982.html?language=en> , 21 Temmuz 2021

M. Bruch'a istinaden kız kardeşi Mathilde, Bonn da kalmayı tercih ederek müzik öğretmeni olmuştur.²

Yedi ile on yaşları arasında Bruch daha çok resim alanındaki yeteneklerini geliştirmiştir. 9 yaşında annesinin doğum günü için bestelediğı bir şarkı ilk bestesi olmuş ve o günden itibaren müzik, ailesi tarafından teşvik edilen, desteklenen ilk aşkı olmuştur. Bu erken yıllarda motet, ilahi, piyano parçaları, keman sonatları, yaylı sazlar dörtlüsü ve hatta daha yazım aşamasında olan "Orleans Bakiresi" operasına uvertür gibi bir sürü küçük eserler yazmıştır. Çocukluk yıllarında yazdığı bu eserlerden sadece çok azı günümüze kalabilmiştir.³

Müzik teorisi alanındaki erken eğitimini Bonn kentinde, babasının arkadaşı Prof. Heinrich Breidenstein'den alan Bruch'un İğeler Hof⁴ çiftliği ile ilk tanışması bu sıralarda olmuştur. Bruch, hayatı boyunca, bu çiftliğin sahipleri olan iki aile ile de çok yakın ilişkilerde bulunmuş ve müziğinin büyük bir kısmını bestelemek için hep bu eve seyahat etmiştir.

Bruch, İngilizce dili ve genel eğitimini evde ailesi tarafından özel olarak almıştır. Ne yazık ki bir okuldan mezun olmaması Bonn Üniversitesine kayıt olacağı sıralarda, yaptığı yüksek standartlı çalışmalara rağmen problemler yaratmıştır. Çevresindeki güçlü referanslar (babasının iş çevresinden tanıdıkları) ve okul rektörünün iyi niyeti sayesinde 21 yaşında üniversiteye girme olanağı yakalamıştır. Müzik eğitimini Breidestein ile yaptığı sırada Ferdinand Hiller'den de ders almaya başlamıştır. Hiller, Bruch'un hayatı boyunca tavsiyelerine başvurduğu önemli adreslerden biri olmuştur.⁵

² Christopher Fifield, Max Bruch: His Life and Works, United States, George Braziller, Inc. New York, 1988, s.19 (Çevrimiçi) [Max Bruch : his life and works : Fifield, Christopher : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](https://www.fifield.com/Max-Bruch-his-life-and-works-Fifield-Christopher-Free-Download-Borrow-and-Streaming-Internet-Archive) 21 Temmuz 2021

³ Fifield, a.e., s.19

⁴ İğeler Hof, Almanya'nın Köln şehrine yakın, Bergisch Gladbach kentinde bir çiftlik

⁵ Fifield, a.e., s.20

1852 yılında 14 yaşındaki genç Bruch'a Hiller'in tavsiyesi üzerine kendisi ile kompozisyon, Carl Reinecke ve Ferdinand Breunung ile 4 yıl boyunca piyano eğitimi alabilmesini kapsayan Mozart Vakfı bursu verilmiştir.⁶

Bruch'un birçok erken yayınlanmış ve yayınlanmamış eserine Hiller'in günlüklerinde rastlanmıştır. Hiller, Goethe'nin 'Şaka, Kurnazlık ve İntikam' şarkı-oyunu⁷ için düzenleme yapan Bruch'a özel bir performans ayarlamış ve bu performansta piyano eşliğini kendisi yapmıştır. Hiller'in rehberliğinde eserin orkestrasyonunu yapan besteci, 14 Ocak 1858 yılında eseri Köln Şehir Tiyatrosu'nda başarı ile sahnelemiştir.⁸ Dört el piyano için bestelenen uvertürün teknik virtüözüte içeren yazımı, Hiller ve Bruch'un piyano hakimiyetlerinin ne denli büyük olduğunu yansıtmaktadır.

Bundan sonra müzikal eğitimini tamamlaması için seyahate gönderilen genç Bruch, Opus 1 çalışmaları ve Hiller ile olan eğitimini tamamlamıştır.

1.3. Eğitim Yılları

Max Bruch seyahatlerine 1858 yılında dönemin müzik merkezlerinden biri olarak kabul edilen ve büyük bir konservatuvara sahip olan Leipzig şehrinde başladı. Şehir büyük *Gewandhaus* Orkestrası ve *Senff, Kistner ve Breitkopf & Hartel* gibi yayımcılarıyla meşhurdur.

Her ne kadar yetenekli bir piyanist ve eşlikçi olarak görülse de, Bruch kendi enstrümanına hep sert bir tavır göstermekte ve piyanoyu melodik olmayan bir enstrüman olarak nitelendirmektedir. Bestecinin piyanoya olan negatif duruşu onun bu enstrüman için yazdığı eserlerin sayısının neden az olduğunu açıklamaktadır. Erken dönem eserlerinden piyanoyu solo karakterde veya oda müziğinde görebileceğimiz yayımlanmamış eserleri bulunmaktadır. Bu eserler daha çok kompozisyon teknikleri üzerine yaptığı egzersizler olarak sayılabilecek nitelikte

⁶ Lale Feridunoğlu, İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2005, s.142

⁷ Şarkı – oyun (singspiel): Almanca müzikli dram olarak geliştirilmiş ve günümüzde bir opera janrı olarak kabul edilen bir tür.

⁸ Fifield, a.g.e., s.23

olduklarından, yayınlanmamışlardır.⁹ Bruch'un yayınlanan ilk piyano eseri, dönemin ünlü piyanisti İgnaz Moscheles'e ithaf ettiği ve 1858 yılında bestelediği iki piyano için *Cappricio Op.2* düetidir.

Bruch'un Leipzig'de olduğu dönemde, şehrin müzik hayatında Mendelssohn ve Schumann'ın etkileri baskın olarak görülmekteydi. Genç Bruch, *Gewandhaus* Orkestra'nın baş kemancısı Ferdinand David¹⁰ ile bu dönemde tanıştı. Bu arkadaşlık Friedrich Grützmacher (*Gewandhaus* Orkestra'nın çello grup şefi) ile birlikte Op. 5 Piyano Trio'sunun ilk seslendirilmesini yapmalarına olanak sağladı.¹¹

Leipzig'de bulunduğu sırada besteci ve orkestra şefleri ile tanışmanın öneminin yanı sıra, yazılmış eserleri için de yayımcı bulmak Bruch için büyük önem taşımaktaydı. *Breitkopf & Hartel* bundan sonraki 5 yıl boyunca Bruch'un, Op. 3 – 5, 7 – 15 ve 17 eserlerini yayınlayan yayımevi oldu. Bu eserler arasında soprano solo, koro ve orkestra için yazılmış kısa eser olan *Jubilate Op. 3*, *Die Birken und die Erlen Op.8* kantatı¹², Op.5 Do minör *Piyano Triosu*, *İki Piyano İçin Fantezi*¹³ Op.11 ve *Solo Piyano İçin Altı Parça Op.12* bulunmaktadır.

Piyanoda hissettiği rahatsızlık bu eserlerdeki müzikal ifadesine de yansımıştır. Armonik anlatım ve stilistik eklektisizmi ile Beethoven, Schubert, Mendelssohn ve Schumann'ın müziğini hatırlatmaktadır. Orkestrasyonda özellikle yaylılara sürekli arpejler yazması Bruch'un gençliğindeki acemiliğini göstermektedir. İleri zamanki eserlerinde bu etkiyi elde etmek için arp enstrümanını kullanmıştır. 1859 yılında Bonn Üniversitesi'ne kaydolması ve organ enstrümanında sıkı çalışmalar yapması onu Bach'ın müziğine sürüklemiştir.

⁹ Fifield, **a.e.**, s.25

¹⁰ Mendelssohn Keman Konçertosu'nun ilk performansının solisti ve Joachim'in öğretmeni

¹¹ Fifield, **a.e.**, s.26

¹² Kantat –Koro ve orkestra için solistli veya solistsiz vokal kompozisyon. Konusu dini veya dindışı olabilir.

¹³ Fantezi –Serbest formda yazılmış çalgısal bir yapıt

1861 yılında babası vefat ettikten sonra, seyahatleri ve müzik eğitimi için gereken masrafları uzak akrabaları olan Alfred Krupp üstlenmiştir.¹⁴

1.4. Mannheim 1861 – 63

Bruch'un bu dönemde *Die Loreley* operası da dahil olmak üzere, piyano solo ve düetleri, iki yaylı sazlar dörtlüsü, çeşitli vokal ve kısa koral eserler olmak üzere onbeş tane yayınlanmış bestesi bulunuyordu. Bu vokal ve koral eserler sayesinde Bruch sadece Almanya'da değil, İngiltere ve Amerika'da da kendinden sıkça söz ettirmeyi başarmıştır.

Halk şarkılarına olan sevgisi kendini “12 *İskoç Halk Şarkısı*”¹⁵ eserinde belirgin bir şekilde göstermiştir. Bruch'un Paul Heyse ve Emmanuel Geibel ile olan bağlantıları, *On Şarkı* Op.17 ve Julius Stockhausen'e ithafen bestelediği *Dört Şarkı* Op.18 eserlerinin yayınlanmasına vesile oldu. Solo şarkı ve piyano için bestelediği Op.17 ve 18 eserlerinden sonra Op.19, Op.19 Kitap II, Op.20 ve Op.21 dört koral eser geldi. Op.21 eserini Mannheim orkestrasının baş kemancısı olan Johann Naret-Koning'e ithaf etmiştir. Koning, Bruch'u, Brahms'ın eserleriyle daha detaylı çalışması için teşvik etmiş ve aynı zamanda keman için eser bestelemesine de yön vermiştir ki bu, Bruch'un dört yıl sonra besteleyeceği Birinci Keman Konçertosu'nun yolunu aralamıştır.¹⁶

Karışık a capella koro için bestelediği, halk şarkılarına dayanan *5 Şarkı* Op.22'yi, tekstini İsveçli şair Esaias Tegner'in epik şiirinden alan *Frithjof* Op.23 takip etti. *Frithjof* ile birlikte itibarı bir anda yükselişe geçen Bruch, Mannheim döneminde Joachim ve Brahms gibi isimleri tanıma fırsatı buldu. Birçok önemli müzisyen ile tanışıp yakınlaşması, bu dönemde müzikal felsefesini ve kişisel kompozisyon stilini geliştirip olgunlaştırmasını sağladı. Bundan sonraki dönemde Coblenz'e taşınması onun için yeni bir başlangıç olacaktı.

¹⁴ Fifield, a.e., s.33

¹⁵ Opus numarası olmadan Leuckart tarafından Breslau'da yayınlandı. Johnson koleksiyonundaki 600 halk şarkısından Bruch, şan ve piyano eşlik için olan sadece 12 tanesini seçti. Bunların arasından iki tanesini 16 yıl sonra “*İskoç Fantezisi*” eserinde kullanacaktı: ‘*Auld Rob Morris*’ ve ‘*Scots wha hae*’. Bunlardan ikincisi, bu şarkının sadece tenor sesinde okunması gerektiğini belirtir.

¹⁶ Fifield, a.e., s.50

1.5. Coblenz 1865 - 67

Bruch, Hiller'in referansı ile Coblenz'de Kralyet Müzik Enstitüsü'nün ve Coblenz Abone Konserleri'nin yönetmeni(müdürü) oldu. İlk sezonda Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Gade, Schumann ve Schubert'in eserlerini yöneten Bruch'un Coblenz'deki ilk konserlerinden biri Hiller'in solist olarak kendi piyano konçertosunu çaldığı konserdi.¹⁷ Bu dönemde ikisi koral olmak üzere üç eser bestelemiştir. 1866 yılında patlak veren, Bruch'un vatansever coşkusu uyandıran Avusturya – Prusya savaşı, *Schön Ellen* Op.24 ve *Salamis* Op.25 eserlerinde etkisini göstermiştir.

Tekstini Emanuel Geibel'in yazdığı *Schön Ellen* Baladı'nın¹⁸, ilk performansı 22 Şubat 1867 tarihinde Coblenz'de yapılmıştır. Clara Schumann, performanstan sonra Brahms'a gönderdiği mektupta, özellikle *Schön Ellen* Balad'ından ne kadar etkilendiğini belirtmiştir.¹⁹ *Salamis*, 'Yunanlıların Savaş Şarkısı' olarak altbaşlıklandırılmıştır. Teksti Hermann Lingg'in bir şiirine aittir. Bu koral eserler ile birlikte Bruch, müzik ve tekstin birleşimini yaratmakta ustalaşmış, geniş melodik yazım ve orkestrasyon becerilerini güçlendirmiştir.

Bruch, bu dönemden sonra farklı bir müzikal form olan konçertonun keşfine başlamıştır. Bu formdaki ilk eseri keman konçertosu olmuştur. Konçerto üzerindeki çalışmalarına 1864 yılının yazında başlayan Bruch, ilk taslağı 1866 yılının başında bitirdi. Eser 24 Nisan'da ilk kez Coblenz'de, Otto von Königsłow'un solistliğinde, el yazmasından çalındı. Ürettiği şeyden memnun kalmayan besteci, yorumları için el yazmasını Joachim'e gönderdi. Joachim, el yazmasının üzerine solo keman ve birinci keman partisi için bir çok öneriler ve düzenlemeler yazmıştır. Bruch, bu önerileri dikkate almış, Joachim'in bazı düzenlemelerini kullanmıştır. Bu işbirliğini takiben

¹⁷ Fifield, a.e., s.61

¹⁸ Başlangıçta ses için yazılan bu tür, sonraları piyano veya orkestra eşliğinde vokal eserler, daha sonra biraz daha genişleyip koro için yazılır olmuştur. Bir yandan da destan havasını yitirmeden salt çalgısal müziğe geçip senfonik şiiri anımsatan programlı müzik niteliği kazanmıştır. Alman romantikliğinin örnek bir belirtisidir.

¹⁹ Clara Schumann, Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853 – 1896, New York: Vienna House, 1973, vol.2 (Çevrimiçi) <https://archive.org/details/lettersofclarasc0002schu/page/n3/mode/2up>, 17 Ağustos 2021

Hannover'e gitmiş, Joachim ile birçok prova yaptıktan sonra Kralyet Tiyatrosu'nda (*Royal Theatre*) özel performans izni almışlardır. Bu konçerto Bruch'un en büyük başarılarından biri olmuştur. Sonrasında konçertoyu, yapacağı düzeltmeler, öneriler ve eleştirilere güvendiği için David'e vermiştir.²⁰

1.6. Sondershausen 1867 - 70

Konçertonun tamamlanmış hali Bremen'de ilk kez seslendirildiğinde (7 Ocak 1868), Bruch artık Coblenz şehrinde yaşamıyor ve çalışmıyordu. El yazmanın ilk sayfasında konçertonun Joseph Joachim'e ithaf edildiği yazılıydı.²¹

Bruch, Sondershausen kasabasından aldığı kapellmeister²² teklifini kabul ederek Coblenz'den ayrıldı. Burada çalıştığı orkestranın son derece tecrübeli müzisyenlerden oluşması Bruch'un şeflik tecrübelerine büyük katkıda bulunmuştur. Brahms'a ithaf ettiği, dört bölümden oluşan Op.28 ilk senfonisini de tamamladığı, Sondershausen kasabasında geçirdiği üç yıl, onun için oldukça verimli bir dönem olmuştur. Buradaki işlerinden sıkıldıkça, hayatında önemli bir rol oynayan ve birçok eserini bestelediği İgeler Hof çiftliğine kaçmıştır.

Bruch'un İgeler Hof'ta geçirdiği yıllarında, kendi yazdığı eser listesinde, 1862 yılında yaylılar ve piyano için beşli, 1854 yılında *Rinaldo*, 1855 yılında piyanolu bir trio, 1856 yılında *Orleans Bakireleri* için uvertür ve marş, 1858 yılında do minör yaylı sazlar dörtlüsü, 1871 yılında *Odysseus* Op.41'in önemli sahneleri, 1880 yılında üçüncü senfonisinin scherzo bölümü ve *Kol Nidrei*, liedler ve küçük eserlerine rastlanmaktadır. Bunların çoğunun notası ortadan kaybolmuştur. Keman ve orkestra için *Serenad* Op.75, çello ve orkestra için *Canzone*'un piyano partisi, çello ve orkestra için *Kelt Temaları üzerine Adagio* Op.56, çiftlikte bestelediği bilinen geç eserlerindendir.

²⁰ Fifield, a.e., s.74

²¹ Fifield, a.e., s.79

²² Eskiden kilise korosunu (kapellchor) yöneten kişi, 16. Yüzyıldan sonra Almanya'da saray orkestralarını yöneten ve hofkapellmeister diye de tanımlanan şef.

Birinci senfonisinin başarılı prömiyerinin ardından Leipzig, Bremen, Oldenburg, Dresden, Vienna, Mannheim, Karlsruhe, Lübeck ve Hamburg'da ses getiren performansları, Bruch'u ikinci senfonisini yazmaya cesaretlendirmiştir. İki senfonisi arasındaki iki yıl içerisinde *Rorate coeli* Op.29, *Die Priesterin der Isis in Rom*, *Die Flucht nach Aegypten*, *Morgenstunde*, *Römische Leichenfeier* ve *Messensatze* eserleriyle koral eserlere geri dönüş yapmıştır.

Kompozisyon ve şeflikte kendine olan güveni gelişen ve bir müzik eleştirmeninden çok besteci olarak kendini daha ileride gören, eski öğretmeni Hiller'e artık bağlı olmadığı 1870'li yıllar, Bruch'un hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Müziği, yeni yayımcısı Fritz Simrock ile yaptığı anlaşma sayesinde daha büyük kitleye ulaşmaya başlamıştır. Simrock'un yayımevinin tutuculuğu yüzünden Wagner ve Liszt'in yeni Alman Sanatı'ndan uzak kalması, kendini savunma ihtiyacı duyacağı zamanlarda onu eleştirenlere karşı daha agresif olmasına neden olacaktır.²³

1869 – 70 yılında yazdığı mektuplarda Bruch, yeni bestelediği operanın *Hermione* Op.40 gelişiminden çokça bahsetmiştir. 1870 yılı Ekim ayında maddi ve finansal güvenliği için içgüdüsel bir tercih yaparak Berlin'e gitmek üzere Sondershausen'den ayrılma kararı almıştır.²⁴

1.7. Berlin 1870 – 73

1870 yılı, arkadaşı Rudolf von Beckerath'ın '*Musikalisches Wochenblatt*'da (müzikli haftalık gazete), onun biyografisini yazmak için hazırlanması dolayısıyla Bruch için önemli bir yıl olmuştur.

Hermione operasının ilk gösterimi 21 Mart 1872'de Berlin'de gerçekleşmiştir. Eser dört perdeden oluşmaktadır. Librettosunu Hopffer'in düzenlemesi ile Shakespeare'in *Winters Tale* oyunundan almıştır.

Yeni projesi, şair Wilhelm Paul Graff ile iş birliğinde bulunduğu, karışık koro, sololar ve orkestra için *Odysseus* Op.41 din dışı oratoryosu olmuştur. İlk

²³ Fifiield, a.e., s.110

²⁴ Fifiield, a.e., s.119

performansı 8 Şubat 1873 yılında Barmen (Wuppertal)'da sahnelenmiştir. Birinci Keman Konçertosu gibi bu oratoryo, şöhretine katkıda bulunmakla birlikte müzik literatüründe de oratoryonun değişimine etki etmiştir.²⁵

Geleneksel oratoryonun bileşenleri *Odysseus*'da bulunabilir, ancak reçitatif, arya ve arioso²⁶ arasındaki sınırlar esere akış sağlamak için bulanıklaştırılmıştır. Eserin gücü melodi bolluğunda yatmaktadır. *Odysseus*'un büyük bir üne kavuşması ve seyirciler tarafından çokça beğenilmesi yavaş yavaş eserin Avrupa ve Amerikada'ya da yayılmasını sağlamış, Bruch'a, Mecklenburg Büyük Dükü'nden, Sanat ve Bilgi alanında altın madalya getirmiştir.²⁷

1.8. Bonn 1873 – 78

1873 – 83 yılları Bruch'un üretkenliğinin en az olduğu yıllardır. Bruch, Birinci Keman Konçertosu'ndan elde ettiği büyük başarıdan sonra ikincisini bestelemeye başladı. 1874 yılında konçertonun birinci bölümünü tamamlaması ile, dinlettiği insanlardan aldığı pozitif geri dönüşlerin yarattığı cesaret, eseri tek bölümlük bir *Romanze* olarak bırakma kararı almasını sağladı. Bruch'un pek çok keman bestesinde yaptığı gibi, Joachim, solo keman partisinin kullanımıyla ilgilenmiştir.

Aşk hayatındaki çalkantılardan sonra, besteciliğe geri dönüşü *Arminius* Op.43 isimli din dışı oratoryosu ile oldu. *Arminius* oratoryosu Franko – Prusya savaşından sonra Bismarck Almanya'sı dönemiminin ürünüydü. Bruch, eserin librettosu için J. Küppers takma adını kullanan Friderich Hellmuth isimli yazar ile çalışıyordu. *Odysseus*'a kıyasla *Arminius*'da koronun rolü daha büyüktür.

1877 yılında Bruch, Zürich'ten evine yaptığı yolculukta, Birinci Keman Konçertosu'nun konserlerini yönetmek için Frankfurt ve Weisbaden'e uğradı. Bu

²⁵ Oratoryo, 17. Yüzyılın başından Mendelssohn'a kadar yalnızca dini konular ile ilgiliydi ve aslında oratoryo dini bir metnin, sahnelenmemiş dramatik bir biçimde genişletilmiş bir düzenlemesiydi. 19. Yüzyılın ortalarında oratoryo, etrafındaki müzikal ve politik dünyadan etkilendi.

²⁶ Bir çeşit eşlikli reçitatif, ezgisel, ölçü içinde yazılmış ve anlatımlıdır. Arya ile reçitatif arasında yer alır.

²⁷ Fifield, a.e., s.136

konserlerde solisti Pablo de Sarasate²⁸ ile tanıştı. 1876 yılı boyunca Sarasate, Bruch'un Birinci Keman Konçertosu'nu Paris, Belçika gibi yerlerde birçok kez seslendirmiş, muazzam eleştiriler getirmiştir.

4 Kasım 1877 yılında Bruch, Re minör Op.44 İkinci Keman Konçertosu'nun ilk performansını Sarasate solistliğinde Londra'da gerçekleştirmiştir. Performansın el yazmasından yapılması, daha sonra eser üzerinde değişiklik yapılabilmesi olanağına imkan sunmuştur. Değişiklikler üzerinde çalışan gruba (Sarasate ve Heckmann) eski arkadaşı Joachim'de katılmıştır. Birinci Konçerto'daki lirik betimlemeye kıyasen İkinci Konçerto daha dramatik ifade barındırmaktadır. Alışlagelmiş yapıya sahip olmayan eser, birinci bölüm *Adagio*, solo kemanın orkestra ile sözsüz monologlarından oluşan ikinci bölüm *Recitative*, uzun, tamamen geliştirilmiş, canlı scherzo ritiminde olan üçüncü bölüm *Finale*'den (*allegro molto*) oluşmaktadır. Bu konçerto, o yıllardaki ünlü kemancılar tarafından her ne kadar seslendirilmiş olsa bile, Birinci Keman Konçertosu'nun gölgesinde kalmıştır.

Arkadaşı Julius Stockhausen'in Berlin'deki Stern Choral Society müzik direktörlüğü pozisyonundan ayrılması, Bruch'un bir sonraki adımını hazırlamıştır. Resmi davetiye ile 1878 yılının Ağustos ayında işi kabul etmiş, hem sevdiği hem de nefret ettiği bu şehire dönmek için hazırlıklarına başlamıştır.²⁹

1.9. Berlin'e Dönüş 1878 – 80

Aldığı iş teklifi ile Berlin'e geri dönen Bruch, burada kaldığı süre zarfında iki eser bestelemiştir: İskoç Fantezi (*Scottish Fantasy*) Op.46 ve *Kol Nidrei* Op.47. İskoç Fantezisi'nin kasvetli açılışının 'harap olmuş bir şatoyu seyreden ve şanlı eski zamanlara ağıt yakan yaşlı bir ozanı' betimlediği söylenir. Solo kemanın araya giren reçitatifleriyle mi bemol minör tonundaki giriş bölümünün sonunda, halk ezgilerinin ilki olan, keman ve arpı ön plana çıkaran, zengin melodisi ile 'Auld Rob Morris' belirir. Eser, Mendelssohn'un 3. Senfonisi'nin son bölümü 'Scottish'e benzeyen

²⁸ *Grove's Dictionary of Music*'in 1899 edisyonuna göre cazibesi, stiline saflığı, esnekliği ve olağanüstü yeteneği ile müzik tarihi kendisinden "asil beyefendi" olarak bahsetmiştir.

²⁹ Fifield, a.e., s.157

canlı bir Finale ile bitmektedir. Bruch'un kendisi eserden sık sık bir konçerto olarak bahseder ve bazı konser programlarında da eserin ismi 'Üçüncü Keman Konçertosu', 'Keman için Konçerto (İskoç)' olarak geçmektedir.³⁰

İskoç Fantezi, Sarasate'ye ithafen yazılmıştır fakat Joachim eseri basıma hazır hale getiren parmak ve yay düzenlemelerini yapmıştır. Bu sıralarda Brahms'ın da keman konçertosu yayınlanmıştır (1878). İskoç Fantezi'nin Liverpool'daki prömiyeri Joachim solistliğinde yapılmış, o sıralarda Joachim'in özel hayatında yaşadığı problemler çalışına da yansımış ve prömiyer Bruch'un beklediğinden de kötü olmuştur.³¹

Kol Nidrei'nin melodisi, geleneksel olarak Yom arifesinde söylenen, Yahudiler üzerinde büyük duygusal etki yaratan, unutulmaz bir geleneksel şarkıdır. Eser Robert Haussman'ın isteği üzerine ona ithafen yazılmıştır. Eseri yönetmek ve orkestrayı çalıştırmak için Liverpool'dan Berlin'e dönen Bruch'un asıl dönme sebebi, Clara Tucek ile evlenecek olması olmuştur.

1.10. Liverpool 1880 – 83

1880 yılı Nisan ayında Bruch Liverpool'da Filarmoni Derneği Müdürü olarak işe başlamıştır. Liverpool'da geçirdiği üç yılda 35 konser yöneten Bruch olumlu eleştiriler aldı. *İskoç Fantezi* ve *Kol Nidrei* prömiyerlerinin Liverpool'da yapılması yanı sıra, *Odyseus*, *Das Lied von der Glocke*, *Üç Yahudi Şarkısı*, Ludwig Straus solistliğinde *Romanze*, Sauret solistliğinde Birinci Keman Konçertosu gibi eserleri, Liverpool'da kaldığı süre zarfında seslendirildi. Orkestra programında yer verdiği eserler ile kendi şeflik repertuvarını büyük ölçüde genişletti.

Bruch'un İngilizce konuşma dili, özellikle yazı dilinden daha fakirdi. Bu sebeple kurul ile arasında yaşadığı iletişimsizlik ve kurulun ona olan saygınlığını yitirmesi Bruch'un, Breslau'dan gelen şeflik teklifini kabul etmesine sebebiyet verdi. Liverpool'da bulunduğu sürede orkestra şefliği açısından yoğun bir dönem geçirmesi

³⁰ Fifield, a.e., s.167

³¹ Fifield, a.e., s.168

yeni eserler üretmesini duraksattı. Berlin’de bestelemeye başladığı *İskoç Fantezi*, *Kol Nidrei* ve *Üç Yahudi Şarkısı*’nı bu dönemde tamamladı. Bu üç şarkıyı *Dört Koro* (*Four Choruses*) Op.48 ve eşi Clara Tuczek’e ithaf ettiği *Lieder und Gesänge* Op.49 eserleri takip etmiştir. 22 Kasım 1881 yılında Liverpool’da *Odysseus* performansı ile yakaladığı başarı onu, yeni yazdığı büyük çaplı oratoryosu *Achilleus*’a teşvik etmiştir.

Bruch’un Liverpool’da yönettiği son performans, Gounod’un *Kefaret* (*Redemption*) eseri olmuş ve bir daha yurtdışında kalıcı bir işi kabul etmeme kararı alıp memleketi Almanya’ya, Breslau şehrinde çalışmak üzere dönmüştür.³²

1.11. Breslau 1883 – 90

Breslau’ya dönmeden önce Bruch, Amerika’ya birkaç konseri yönetmek üzere çağrıldı. Boston, New York, Milwaukee, Cleveland, Newark, Philadelphia, Chicago ve Cincinnati’de, *Die Loreley*, *Frithjof*, *Schön Ellen*, *Das Lied von Der Glocke*, *Odysseus*, *Arminius*, *Jubilate*, Birinci Senfonisi ve Birinci Keman Konçertosu eserlerini seslendirdi.

1882 yılının yaz aylarında Leopold Damrosch, Bruch’tan prömiyerinin New York’ta yapılacağı bir senfoni bestelemesini istedi. Bu senfoninin (Üçüncü Senfoni) prömiyeri 17 Aralık 1882 yılında New York’ta gerçekleşti.

Breslau şehrindeki kurulun, şehrin müzik hayatını yönlendirme ve konser programlarını istediği gibi özgürce hazırlama işini tamamen Bruch’a bırakması, onun için büyük bir şans oldu. Her ne kadar konser programında Beethoven, Mozart ve Haydn senfonilerine, klasik öncesi dönemlerden Bach, Handel ve Rameau’ya yer vermiş olsa da programı domine eden Mendelssohn, Schumann, Brahms, Weber, Schubert gibi romantik bestecilerin eserleriydi. Wagner, Liszt ve hatta genç Richard Strauss’un eserleri de ara sıra programa dahil ediliyordu. Breslau’nun seyircilerini ilk kez Berlioz, Saint-Saens, Glinka, Grieg, Dvorak, Tchaikovsky gibi bestecilerin programlı müziği ile tanıştırdı.

³² Fifield, a.e., s.203

Breslau’da geçirdiği uzun süreye rağmen Bruch’un bestelediği eser sayısı fazla değildi. İlk işi, librettosunu Heinrich Bulthaupt’un yazdığı *Achilleus* oratoryosunu tamamlamak oldu. *Achilleus*, kıyaslandığı *Odysseus* oratoryosunun başarısını yakalayamadı.³³

Bu dönemde bestelediği diğer büyük eserlerinden biri sekiz sahneden oluşan *Das Feuerkreuz* Op.52 kantatıydı. Eserde dramatik tansiyonu sürdüremediği için kantatın *Frithjof* ve *Schön Ellen* gibi eserleriyle kıyaslanamaz olduğunun farkında olan Bruch, 1892 yılında kantatın bir bölümünü solo çello ve orkestra için düzenleyip *Ave Maria* Op.61 olarak yayınlamıştır.

Breslau’daki son iki yılında daha üretken olan Bruch, dört sesli erkek korusu için ‘İki Korus’ Op.53 ve *Siechentrost Lieder* Op.54 vokal eserlerini bestelemiştir. İgeler Hof çiftliğinde bestelediği çello ve orkestra için *Canzone* Op.55 ve *Kelt Temaları üzerine Adagio* Op.56, keman ve orkestra için *Adagio appassionato* Op.57 eserleri, Op.58 Üçüncü Keman Konçertosu’na öncülük etmiştir.

Max ve Clara’nın Max Felix (1884), Hans (1887) ve Ewald (1890) isimlerini koydukları üç oğlu da Breslau’da yaşadıkları dönemde dünyaya gelmiştir. 9 Eylül 1890 yılı, Breslau’dan ayrılıp Berlin’de belirsiz bir yaşama doğru yol aldıkları tarih olmuştur.

1.12. Berlin 1891 – 1911

Bu dönemde tamamladığı ilk eseri 1890 yazında çalışmaya başladığı, Simrock’un yayınladığı, Op.58 Üçüncü Keman Konçertosu olmuştur. Joachim’e ithafen yazılan bu konçerto, öncülleri olan diğer iki konçertonun aksine klasik kalıpta yazılmıştır. Uzun *Concert Allegro* ilk bölümde, ritmik birinci temayı tam karşısı *Adagio appassionata*’yı çağrıştıran lirik ikinci tema takip eder. İkinci bölüm basit yapıda bir *romanzedır*. Geleneksel rondo formunda olan son bölüme, *perpetuum mobile*³⁴ birinci temanın, lirik ikinci tema ile kesişmesiyle, güçlü ritmik motif ve

³³ Fifield, **a.e.**, s.220

³⁴ Sürekli devinim, aynı hızda birbirine yakın kalıplarla devam eden hareket

aksanlı bir eşlik hükmetmektedir. Konçertonun tamamlanmış halinin ilk provası 21 Nisan 1891 tarihinde Berlin Sanat Akademisi'nde, prömiyeri de 31 Mayıs 1891 tarihinde Joachim solistliğinde Düsseldorf'da gerçekleşmiştir. Bruch'a göre prömiyer büyük bir başarı değil, zaferdi.³⁵ Beş ay içinde Hamburg, Berlin, Frankfurt, Strasburg, Breslau, Leipzig, Cologne ve Londra'da sekiz konser ayarlandı.

1892 yılında Joachim sayesinde, Kültür Bakanlığı tarafından Bruch'a, Berlin Sanat Akademisi'nde Profesör ünvanı ile birlikte Kompozisyon Ustalık Sınıfları yönetimi verilmiştir. Bestelemek için daha fazla vakti olduğu bu zamanlarda *Beş Şarkı* Op.59, Clara Bruch (Tuczek) için yazdığı *Gruss an die heilige Nacht* Op.62 gibi vokal eserleri, *Leonidas* Op.66, *Neue Mannerchöre* Op.68, *Sei getreu bis an den Tod* Op.69, *Yedi Koral Şarkı* Op.71, *In der Nacht* Op.72 koral eserleri ve *Moses* Op.67 oratoryosu, keman ve piyano için *İsveç Dansları* Op.63 (Brahms'ın *Macar Dansları* yapısında) ve yine keman için *İn Memoriam* Op.65, çello ve piyano için *Dört Parça* Op.70 enstrümantal eserlerini yazmıştır.

1897 yılında Brahms'ın ölümü Bruch'u derinden sarsmıştır. Her ne kadar karakterini pek hoşlanmıyor olsa da, eserlerine karşı büyük saygı duyduğu, Wagner ve Liszt'in Yeni Alman Sanatı ideallerine karşı birlikte durduğu (Brahms bu yeni sanata karşı Bruch'tan daha saygılı ve daha az agresifti) meslektaşını kaybetmek Bruch'ta büyük bir hüznü yaratmıştır. Bundan sonra kendisini muhafazakar müziğin ışığını tutan son besteci olarak kabul etmiştir.

Ludwig Spitta'nın önerisi ile, Albert Hackenberg'in librettosunu yazdığı ve içinde Protestan öğeler barındıran *Gustav Adolf* Op.73, bestelediği son oratoryo olmuştur. Bruch'un beş oratoryosu 27 yıllık bir süre içinde bestelenmiş ve yaptığı yenilikler ile oratoryoyu Handel ve Mendelssohn'un kutsal geleneğinden uzaklaştırarak, seküler(laik) ve tarihi literatüre geri döndürmüştür.³⁶

Bruch'un halk müziğine olan tutkusu keman ve orkestra için bestelediği *Serenade* Op.75 eseri ile devam etmiştir. *Damajanti* Op.78, *Szene der Marfa* Op.80,

³⁵ Fifiield, a.e., s.241

³⁶ Fifiield, a.e., s.269

Osterkantate Op.81 vokal – koral eserleri, keman ve piyano için *Lieder und Tanze* Op.79³⁷, *Suite für grosses Orchester nach russischen Volksmelodien* Op.79b³⁸, *İkinci Orkestral Süit*³⁹ enstrümantal eserleri, bu dönemde bestelediği son eserler olmuştur.

Klarnet, viyola ve piyano için *8 Trio Parçası* Op.83⁴⁰ eseri, yaklaşık yarım yüzyıl sonra oda müziğine başarıyla dönüş yaptığı eseri olmuştur. Bu eseri ile hayatının son dönemine adım atmış, 1 Nisan 1911 yılında 73 yaşında, çalıştığı kurumlardan emekli olmuştur.⁴¹

1901 – 1910 yılları arasında Simrock, Joachim, Hausmann, Anton Krause, Sarasate, Hans Simrock ve Maria Zanders'in ölümleri besteciyi derinden sarsmış ve kendisini etrafından soyutlamasına sebep olmuştur.

1.13. Son Yılları 1911 – 20

Willy Hess'e ithafen bestelediği iki bölümden oluşan keman ve orkestra için *Konzertstück* Op.84 Joachim'in ölümünden sonra keman için bestelediği ilk eser ve genel olarak keman için bestelediği son eser olmuştur. 1911 yılında, viyola ve orkestra için *Romanze* Op.85 eseri, bir sonraki yıl besteleyeceği klarnet, viyola ve orkestra için *İkili Konçerto* Op.88 eserine ön ayak olmuştur. Oğlu Max Felix için bestelediği bu konçerto, *6 Şarkı* Op.86 ve *Die Macht des Gesanges* Op.87 koral eserlerinden sonra 1911 yılının son meyvesi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında eserin el yazması hasar görmüş, eser Eichmann tarafından 1943 yılında yayınlanmıştır.

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle, eserlerinin performanslarından ödeme alamadığı için bestecinin maddi durumu gittikçe zayıflamıştır. Tam da bu yıllarda Otilie ve Rose Sutro kardeşler Bruch'tan iki piyano için konçerto bestelemesini istemişlerdir. Sonuç olarak, Bruch'un yayınlanmamış

³⁷ Kemancı Joseph Debroux'a ithafen bestelemiştir

³⁸ *Lieder und Tanze* eserinden dört parçanın orkestrasyonu yapılmış ve yeni materyal ile birleştirilerek ortaya çıkmıştır

³⁹ Eichmann tarafından *Nordland Suite* Op.80 olarak yayınlanmıştır

⁴⁰ Oğlu Max Felix'ten ilham alarak Princess zu Wied'e ithafen bestelemiştir

⁴¹ Fifield, a.e., s.292

Üçüncü Orkestral Süiti'nin işlenmesiyle *İki Piyano İçin Konçerto* Op.88a eseri ortaya çıkmıştır.⁴²

Tekstini kızı Margarethe'den aldığı *Heldenfeier* Op.89, a capella koro için *Beş Şarkı* Op.90, karışık koro, organ ve orkestra için *Die Stimme der Mutter Erde* Op.91, solo soprano ve alto için *Christkindlieder* Op.92, hepsi Leuckart tarafından yayınlanan eserleridir. Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ı, Bruch'un son koral ve orkestral eseri *Trauerfeier für Mignon* Op.93'ün yaratıcısı olmuştur. Yayınlanan son eseri (Carl Fischer tarafından New York'ta) *Beş Şarkı* Op.97 eseridir.

27 Ağustos 1919 yılında Clara Bruch, oğlunun ölümünden itibaren çoğalan ve savaş ile birlikte güçlenen bağırsak kanserine yenik düşüp 65 yaşında hayata gözlerini yummuştur.⁴³

Bruch, arkadaşlığına büyük değer verdiği Arthur Abell⁴⁴ ve eşi için bir keman düeti bestelemiştir. Bu eser Bruch'un ölümünden sonra, 1922 yılında *İlkbaharın Şarkısı* ismi ile Carl Fischer tarafından yayınlanmıştır. 1919 yılının sonlarına doğru Bruch iki yaylı sazlar beşlisi (Mi bemol Majör ve La minör) ve 1920 yılının başlarında yaylı sazlar okteti bestelemiştir. Oraya nasıl geldiği bilinmeyen La minör yaylı sazlar beşlisi ve oktetin kısımları, BBC Müzik Kütüphanesi'nde bulunmuştur.⁴⁵ Ölüm yılında bestelediği son eseri, 11 üflemeli enstrüman ve timpani için *Festpraludium* eseridir.

Bruch, kötüye giden sağlık sorunları nedeniyle son kez görmek istediği İgeler Hof çiftliğine seyahat edemeden, 2 Ekim 1920 yılında çocuklarının yanında hayata gözlerini yummuştur. 1893 yılında Cambridge Üniversitesi'nin 'Onur Doktoru', 1918 yılında Berlin Üniversitesi'nin 'Felsefe Doktoru' unvanlarıyla onurlandırılmış,

⁴² Fifield, a.e., s.312

⁴³ Fifield, a.e., s.320

⁴⁴ Musical Courier dergisi muhabiri

⁴⁵ Fifield, a.e., s.322

özellikle yaşamının son yıllarında çalıştığı okullar, akademiler, orkestra ve korolar tarafından birçok ödüle layık görülmüştür.⁴⁶

Max Bruch, romantik dönem stilini özenli bir armoni ve orkestrasyon kavrayışıyla yansıtan eserler yazmış, ‘Mendelssohn Okulu’nun değerli bir sürdürücüsü olarak tanınmıştır.⁴⁷

1.14. Max Bruch’un Keman ve Orkestra İçin Bestelediği Eserlerin Kronolojik Listesi

- Birinci Keman Konçertosu Op.26 Sol minör (Coblenz, 1866)
- Keman ve orkestra için *Romance* Op. 42 (Berlin, 1874)
- İkinci Keman Konçertosu Op.44 Re minör (Berlin, 1878)
- Keman ve orkestra için *İskoç Fantezi* Op. 46 Mi Bemol Majör (Berlin, 1880)
- Keman ve orkestra için *Adagio appassionato* Op. 57 (Berlin, 1891)
- Üçüncü Keman Konçertosu Op.58 Re minör (Berlin, 1891)
- Keman ve orkestra için *In Memoriam*, Adagio Op. 65 (Berlin, 1893)
- Keman ve orkestra için *Serenade* Op. 75 (Köln, 1899)
- Keman ve orkestra için *Konzertstück* Op. 84 (Berlin, 1903)



Kaynak: (Çevrimiçi) [BBC Radio 3 - Composer of the Week, Max Bruch \(1838-1920\), Man and Musician](#) 8 Kasım 2021

Resim 1. Max Bruch

⁴⁶ Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt 1, Ankara, 2005, s.262

⁴⁷ Say, **a.e.**, s.262

İKİNCİ BÖLÜM

OP.58 NO.3 RE MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU'NUN MÜZİKAL ANALİZİ

Kendinden önce Mendelssohn'un başlattığı müzik yazı ve bestecilik geleneğini benimseyen Max Bruch, çağdaşları Wagner ve Brahms'tan farklı olarak geleneksel yazım tekniklerine sadık kalmıştır. Besteci, Mendelssohn'un konçertolarında dahil ettiği kadans fikrini devam ettirerek kadansı ayrı bir öge olarak değil eserin içinde bestecinin yazdığı bir kesit olarak sunmuştur.

“Romantik dönem müzik eserlerinde form anlayışı klasik döneme göre büyük özgürlükler kazanmıştır. Eserlerin armonik yapısında yeni akor bağlantıları, altere akorlar, yedili ve dokuzlu akorlar, kromatizm daha fazla kullanılmış, modülasyon yarattığı etki açısından ele alınmıştır. Geleneksel ton anlayışından uzaklaşmış, kalıcı ton fikri olmadan hazırlanmış bölümler ve değişik ton şemalarına yer verilmiştir.”¹

2.1. 1.Bölüm - Allegro energico

Eserin birinci bölümü konçertolara özgü sonat allegrosu formundadır. Klasik Dönem ve sonrasındaki konçertolarda genel olarak ilk sergide tutti olarak iki tema da verilir, ikinci sergide ise solo olarak temalar verilir.² Bu eserde bundan biraz daha farklı olarak tutti ve solo sergiler temalara göre bölümlendirilmiştir. Armonik yapısı açısından özellikle cümleler arasında dominant-tonik ilişkisi görülür.

¹ Çelebioğlu, a.g.e., s.49

² William Earl Caplin, Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom, New York: Oxford University Press, 2013, s.673

Tablo 1: Birinci bölüm analiz tablosu

BÖLME	TEMA	CÜMLE	ÖLÇÜ	TON	KALIŞ
TUTTI SERGİ	Tema I	a	1-6	d	V
		a1	7-12		V7/V
		Köprü	13-22		V
		b	23-41		iv
SOLO SERGİ	Giriş		42-49		V7
	Tema I	a2	50-55		V
		a3	56-62		V
		Köprü	63-71		V7
		b1	72-78		V7
		b2	79-82		iv
		c	83-92		V7/III
		d	93-96		V7/ii
		Köprü	97-104		V7/V
TUTTI SERGİ	Tema II	e	105-114	A	V7/V
SOLO SERGİ	Tema II	e1	114-124		V7
		f	125-132		I
		g	133-140		V7
	Köprü		141-176		
GELİŞME	Ep. I		177-253		
	Ep. II		254-274		
	Köprü		275-292		
YENİDEN SERGİ	Tema I	a4	293-304	d	V7
		b3	305-311		V7
		b4	312-315		vii7/III
		c1	316-323		V7/VI
		d1	324-327		vii7/III
		Köprü	327-331		V7
	Tema II	e2	332-341	D	V7
		f1	341-349		I
		g1	349-357		vi
	Köprü		359-379		V7
	Kadans		380-397	d	V7
KODA			398-410		i

Tablo 1.'de görüleceği üzere 1-176. ölçüler arasında kalan sergi bölmesi, Tutti-Solo-Tutti-Solo olarak dört kısma ayrılmıştır. Her alt kısım bir temadan oluşmaktadır. Çoğu konçertoda her iki tema ilk olarak tutti sergi bölümünde verilirken³, bu eserde besteciye özgü bir form stili seçilerek ilk önce ilk tema tutti

³ İlhan Usmanbaş, Müzikte Biçimler, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1974, s.128

sergide verilip ardından solo sergide verilmiş, bunun ardından ikinci tema ilk olarak tutti sergide ikinci olarak solo sergide verilmiştir. Sergi bölmesinin ardından gelen gelişme bölümü iki ayrı episoddan oluşmuştur. Gelişme bölümü bir dönüş köprüsüyle yeniden sergi bölümüne bağlanır.

Yeniden sergi bölümünde ise sergi bölümünün aksine ana tema ve ikinci tema art arda birer kez gelmiştir. Bu bölümde temaların tutti veya solo özellikleri cümlelere indirgenmiştir. Örneğin “a4” cümlesi tutti iken ardından gelen “b3” cümlesi solodur.

Şekil 1: Birinci bölüm, Tutti Sergi, Tema I [1-7. ölç.]

Şekilde ilk iki cümlesinin görüldüğü tutti sergi bölümü 1-6. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 7-12. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi, 13-22. ölçüler arasında yer alan bir geçiş köprüsü ve 23-41. ölçüler arasında yer alan “b” cümlelerinden oluşan ana temadan meydana gelmektedir.

“a” cümlesi ana ton re minörde başlayıp tonun beşinci derecesinde kalış yapmıştır. “a1” cümlesi ise ardından gelen köprüünün başlangıç tonu olan la minörün dominant akorunda kalış yaparak bağlantı sağlar. Bu akor aynı zamanda re minörün

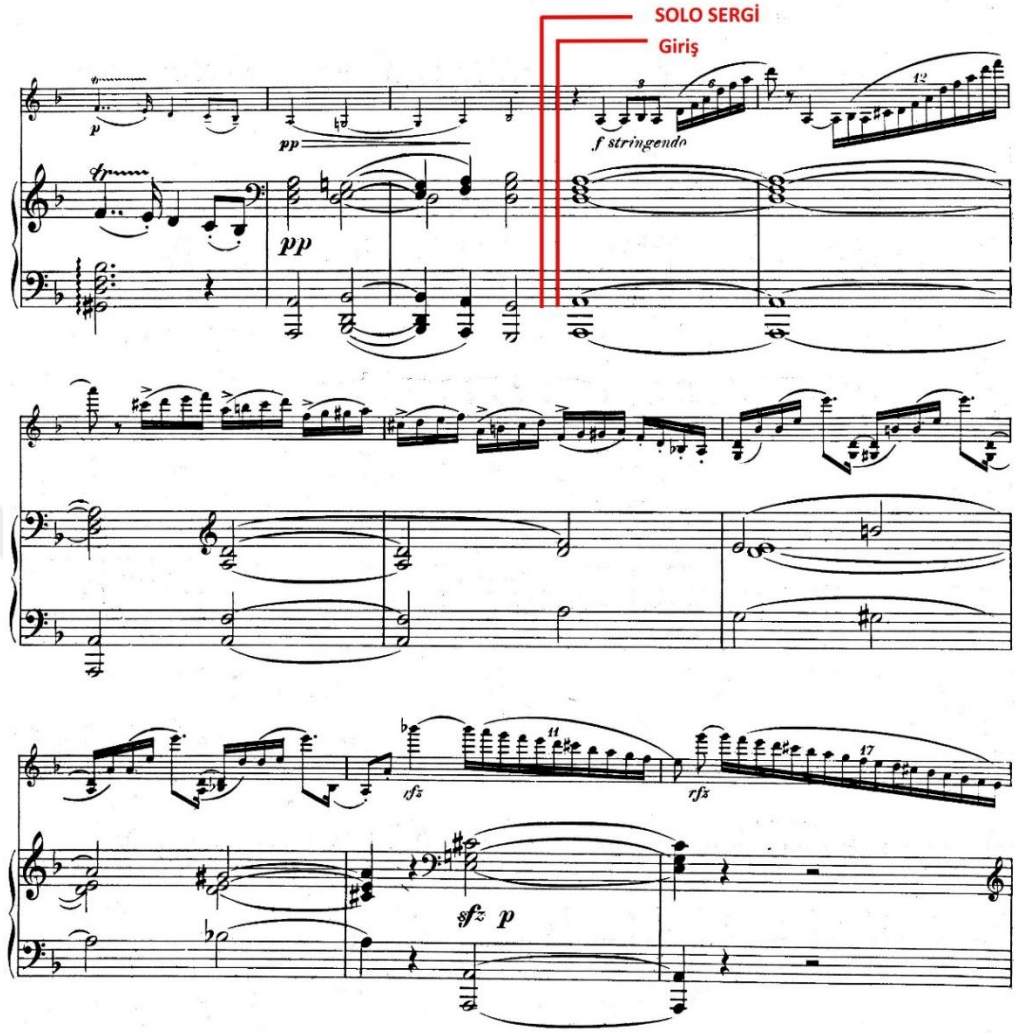
dominant tonunun dominantıdır. “a” cümlesinde re minör akorları hakimken, “a” cümlesinden küçük üçlü tiz başlayan “a1” cümlesinde daha çok fa majör akorları görülmektedir. Bu iki cümle arasındaki minör-İlgili majörü ilişkisi eserin tamamında kendini göstermektedir.



Şekil 2: Birinci bölüm, Tutti Sergi, Köprü [13-16. ölç.]

“a” ile “a1” cümlelerini “b” cümlesine bağlayan köprü armonik ve melodik yapısı itibari ile sekvenslerden oluşur ve gelişmeli yapıdadır. La minörde başlayan köprü yine ana ton olan re minörün dominant akorunda kalarak “b” cümlesine bağlanır. Tutti serginin birinci temasının son cümlesi olan “b” cümlesi ise kendinden önceki diğer cümlelerin aksine dominant derecesinde değil de alt dominant derecesinde kalış yapar. “a” cümlesi materyallerinden oluşturulan köprü de tutti serginin bir parçası olarak tutti çalınır.

Köprünün ardından gelen tutti serginin “b” cümlesi yapısal ve karakter olarak “a” cümlelerinden oldukça farklıdır. Cümle melodik olarak cümle içi ve cümle sonu uzama ekleriyle uzatılmıştır. Bununla birlikte daha lirik bir melodi kendini gösterir. Cümlenin melodik yapısında birden fazla yükseliş görülmektedir. Bu özellikleriyle “a” cümlelerine göre daha gelişmiş yapıdadır. Bölüm boyunca dört farklı şekilde yeniden gelen “b” cümlesinin en uzun hali ilk defa geldiği zamandır. Re minör olarak başlayan cümle tonun dördüncü derecesinde yumuşak bir kalış yaparak solo sergi bölmesine geçiş yapar.



Şekil 3: Birinci bölüm, Solo Sergi, Giriş [39-49. ölç.]

İlk solo sergi bölmesi ise 42-49. ölçüler arasında yer alan kısa bir giriş, 50-55. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlesi, 56-62. ölçüler arasında yer alan “a3” cümlesi, 63-71. ölçüler arasında yer alan bir geçiş köprüsü, 72-78. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlesi, 79-82. ölçüler arasında yer alan “b2” cümlesi, 83-92. ölçüler arasında yer alan “c” cümlesi, 93-96. ölçüler arasında yer alan “d” cümlesi ve 97-104. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsünden oluşan ana temadan meydana gelmektedir.

Bölümün başında yer almayan giriş bölmesi, solo serginin başında solo kemanın gösterişli bir kadans havasında olan partisiyle kendini gösterir. Re minör tonunda başlayıp dominant yedili derecesinde kalış yapan bu kısım, ana temanın melodisinin solo kemanda duyulmasıyla son bulur.



Şekil 4: Birinci bölüm, Solo Sergi, Tema I [50-58. ölç.]

Girişin ardından ilk solo sergiyi oluşturan bir diğer öge olan birinci temanın “a2” cümlesi gelir. Bu kısımdaki art arda gelen “a2” ve “a3” cümleleri arasındaki tonal ilişki tutti sergideki “a” ve “a1” cümleleri arasındaki gibidir yalnız tutti sergideki ikinci “a” cümlesinden farklı olarak solo sergideki “a3” cümlesi, kendinden sonraki kısım olan geçiş köprüsünün de başlangıç tonu olan re minörün dominant tonunda kalış yapar. İlk köprüye göre daha agresif bir melodik yapıya sahip olan bu köprüde “b” cümlesi materyalleri kullanılmıştır. Bu köprü hem motifsel olarak hem de tonal olarak ardından gelen “b1” cümlesine hazırlık niteliğindedir. Solo kemandaki iki ölçüde bir iki oktav iniş-çıkış yapan melodi “b1” cümlesindeki melodiye kontrast özellikler sergileyerek “b1” cümlesini daha da ön plana çıkarır.

“b1” cümlesi, “b” cümlesinden oldukça kısadır. Solo sergi bölmesinde besteci “b1” cümlesini “b” cümlesindeki uzama eklerinden arındırarak daha sade bir şekilde

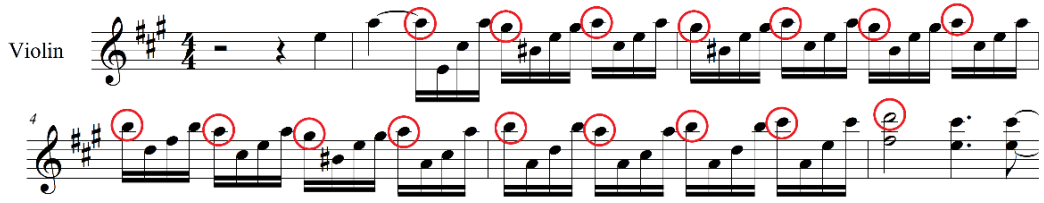
fakat ardından “b2” cümlesiyle birlikte iki kere getirmeyi tercih etmiştir. Kalışlarına bakılacak olursa, “b1” cümlesi dominant tonda, “b2” cümlesi ise “b” cümlesindeki gibi tonun alt dominant derecesinde kalış yapmıştır.

Solo sergi bölmesinin birinci temasında, tutti sergi bölmesinin ilk temasından farklı olarak iki cümle daha eklenmiştir. “c” cümlesi “b” cümlesinin ilk motifinin ayna motifi ile üretilmiştir. Bu özelliğiyle “b” cümlesine benzer yanları bulunmaktadır. “c” cümlesinin son dört ölçüsü ise belirgin bir cümle sonu uzama ekidir. “c” cümlesine göre daha kısa olan “d” cümlesi ise “c” cümlesinin tamamlayıcısı rolündedir. Bu iki cümle arasında öncül-soncul ilişkisi mevcuttur. “c” cümlesi “d” cümlesinin başlangıç akoru olan fa majörün dominant derecesinde kalış yapar, “d” cümlesi ise re minörün ikinci derecesinin dominant yedili akorunda kalış yapar.

Bu cümlelerin arkasından gelen köprü, ikinci tutti sergiye geçişi sağlar. Köprünün başladığı ölçünün donanımı ikinci temanın tonu olan la majördür. La majör akoruyla başlayan köprü, la majörün dominant tonu olan mi majör yedili akorunda son bulur.

The image shows a musical score for 'Tutti Sergi Tema II' [103-107. ölç.]. The score is written for piano and features a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'molto rit.' (very slow) for the first section and 'a tempo' (normal tempo) for the second section. The first section is marked 'p' (piano) and the second section is marked 'p' (piano). The score includes a red bracket labeled 'TUTTI SERGI Tema II' and a red bracket labeled 'e'. The score also includes a red bracket labeled 'A:' and a red bracket labeled 'Tutti.'. The score is divided into two systems. The first system has two staves, and the second system has two staves. The first system is marked 'molto rit.' and the second system is marked 'a tempo'. The score includes a red bracket labeled 'TUTTI SERGI Tema II' and a red bracket labeled 'e'. The score also includes a red bracket labeled 'A:' and a red bracket labeled 'Tutti.'. The score is divided into two systems. The first system has two staves, and the second system has two staves. The first system is marked 'molto rit.' and the second system is marked 'a tempo'. The score includes a red bracket labeled 'TUTTI SERGI Tema II' and a red bracket labeled 'e'. The score also includes a red bracket labeled 'A:' and a red bracket labeled 'Tutti.'.

Şekil 5: Birinci bölüm, Tutti Sergi, Tema II [103-107. ölç.]



Şekil 7: Solo Keman, Birinci bölüm, Solo Sergi, Tema II [113-118. ölç.]

İkinci tutti sergisindeki tek cümleye karşın ikinci solo sergide tema art arda üç farklı cümle olarak gelir. Başlangıç cümlesi “e1”, “e” cümlesinin varyasyonudur. Yukarıdaki şekilde solo keman partisinde de işaretlendiği üzere, vuruş başlarındaki onaltılık notalar “e” cümlesinin melodisinin anısıdır. “f” ve “g” cümleleri ise daha önce hiç gelmemişlerdir. Bu cümlelerin tonal ilerleyişlerine bakılacak olursa “e1” cümlesi la majör başlayıp dominant tonda kalış yapar, “f” cümlesi la majörde başlayıp la majörde kalış yapar, “g” cümlesi ise la majörün yedinci derecesinde başlayıp dominant derecesinde kalış yapar.

Sergi bölmesi bir geçiş köprüsü ile gelişme bölmesine bağlanır. Diğer köprülere göre daha uzun olan bu köprüde üç episod bulunur. 141-146. ölçüler arasında yer alan birinci episodda “e” cümlesinin melodik motiflerinden faydalanılmıştır. La majörün altıncı derecesi olan fa diyez minör akoruyla başlayan episod sonraki episodun başlangıç tonu olan re majörün dominant yedili akorunda bitmiştir.

147-164. ölçüler arasında yer alan ikinci episod bir kadans niteliği taşır. Klasik Dönem ve sonrasında genel olarak konçertoların kadansları yeniden sergi bölmesinin sonunda yer almaktadır. Bu eserde de yeniden sergi bölmesinin sonunda büyük bir kadans yer almaktadır fakat sergi bölmesinin sonundaki bu kısmın kadans özellikleri göstermesi, sergi bölmesinin bir bütün olarak algılanmasında önemli rol oynar. Bu analizde geçiş köprüsünün orta episodunu olarak ele alınmıştır. Re majör olarak başlayan episod sonraki episodun tonu olan do majörün dominant yedili akorunda son bulmuştur.

165-176. ölçüler arasında kalan üçüncü episodda ise ana tema materyallerinden faydalanılmıştır. Bu episodda ton da değişerek gelişme bölümünün başlangıç tonu olan do majöre geçmiş ve dominant yedili akorunda son bulmuştur.

Gelişme bölümü 177-253. ölçüler arasında yer alan ilk episod, 254-274. ölçüler arasında yer alan ikinci episod ve 275-292. ölçüler arasında yer alan dönüş köprüsünden oluşmaktadır. Bu bölme gerek tonal olarak gerek de form yapısı olarak belirgin kalıplar yapmadan olabildiğince ilerlemeli yapıda geldiği için sadece sergi bölümündeki temaların belirgin işleniş kesitlerinden episodlar halinde ayrılarak incelenmiştir.

The image shows a musical score for a section titled 'GELİŞME Ep. I' [177-187. ölç.]. The score is written for a symphony orchestra. The top system features a vocal line (tenor) and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'f espress.' and 'ten.'. The piano accompaniment is marked 'f largamente'. The bottom system features a solo violin line and a piano accompaniment. The solo violin line is marked 'SOLO' and 'f largamente'. The piano accompaniment is marked 'mf' and 'Pauken'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Şekil 8: Birinci bölüm, Gelişme, Ep. I [177-187. ölç.]

Gelişme bölümünün ilk episodunu sergi bölümünün “b” cümlesinin do majörde işlenerek gelmesiyle başlar. Tutti olarak başlayan episodda 184. ölçüde melodiyi solo keman devralır ve aynı cümleyi çalar. Solo keman bu kısımda tonu do majörden si minöre taşır. 192. ölçüden itibaren 224. ölçüye kadar “b” cümlesinin melodik ve ritmik motifleri orkestrada duyulurken solo keman arpej ve dizisel ilerleyişlerle kendini gösterir. Bu kısımda sırasıyla si minör ve fa diyez minör tonları hakimdir. İkinci episod sonraki episodun başlangıç tonu olan mi minörün dominant derecesinde

son bulur. İlk episodun 225-244. ölçüleri arasında “b” cümlesi materyalleri, 245-253. ölçüleri arasında ise “d” cümlesi materyalleri geliştirilmiştir. İlk episod sonraki episodun başlangıç tonu olan sol majörün dominant akorunda son bulmuştur.

Gelişme bölmesini iki episoda ayıran en önemli unsur, bölmenin birinci episodunu ana tema materyallerinden oluşmuşken ikinci episodunun ikinci tema materyallerinden oluşmasıdır.



Şekil 9: Birinci bölüm, Gelişme, Ep. II [251-257. ölç.]

Gelişme bölmesinin ikinci episodunun 254-266. ölçüleri arasında kalan kısımda orkestrada duyulan melodi, sergi bölmesinin ikinci temasının “e” cümlesinin başlangıç melodisidir fakat bu sefer ilk iki ölçüsünün ardından işlenerek gelmiştir. Orkestra bu kısmı çalarken solo keman ise on altılıklardan oluşan bir pasajla orkestraya eşlik eder. Sol majör başlayarak sol majör ve do majör akorlarının derecelerinin kullanıldığı bu kısım, 267. ölçüde başlayan kısmının tonu olan re minörün dominant derecesinde son bulur.

İkinci episodun 267-274. ölçüleri arasında kalan kısmında ise “d” cümlesinin materyalleri işlenmiştir. Bu kısımda dikkat dominant bir nokta olarak 267-270. ölçüler arasında kalan kısım ile 271-274. ölçüler arasında kalan kısım melodileri

arasındaki ilişkidir. Ana temanın ilk iki cümlesi arasında olan, ikinci cümlenin birincinin üçlü üstünden gelmesi, bu iki kısım arasında da görülmektedir.

Episodun ardından 275. ölçüde dönüş köprüsü başlar. Tutti olarak başlayan köprünün üçüncü ölçüsünde solo keman da dahil olur. Gelişme karakterinde olan bu dönüş köprüsünde ana tema materyalleri işlenerek yeniden sergi bölmesi hazırlanır. Bu kısmın bir diğer görevi ise sonraki bölümü tonal olarak hazırlamaktır. Yeniden sergi bölmesi ana ton re minörde başlayacağı için bu dönüş köprüsü de re minörde armonik ve melodik yürüyüşler yapar ve re minörün dominant derecesi olan la majör tonunda kalış yapar yalnız geçiş sadece bir kalış akoruyla değil akorun ardından Klasik Dönem ve öncesi eingange kısımlarını andırır şekilde solo keman pasajıyla yeniden sergi bölmesine bağlanır.

The image displays a musical score for a section titled 'YENİDEN SERGİ Tema I a4'. The score is written for a solo violin and a piano accompaniment. The violin part features a melodic line with various ornaments and trills, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and arpeggiated figures. The score is divided into two systems. The first system includes a red bracket labeled 'YENİDEN SERGİ' and 'Tema I a4' pointing to the beginning of the section. The second system continues the musical development. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Şekil 10: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Tema I [292-299. ölç.]

Yeniden sergi bölmesinin ilk teması 293-304. ölçüler arasında yer alan “a4” cümlesi, 305-311. ölçüler arasında yer alan “b3” cümlesi, 312-315. ölçüler arasında yer alan “b4” cümlesi, 316-323. ölçüler arasında yer alan “c1” cümlesi, 324-327.

ölçüler arasında yer alan “d1” cümlesi ve 327-331. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsünden oluşmaktadır.

Temanın ilk cümlesi olan “a4” tutti olarak gelmektedir. Yeniden sergi bölmesinde, sergi bölmesinden farklı olarak “a” cümlesi iki defa değil fakat cümle sonu ekiyle uzatılmış olarak verilmiştir. “a4” cümlesinin ardından gelen “b3” ve “b4” cümleleri ise temanın buradan sonraki tüm kısmı gibi solo olarak gelir. Sergi bölmesinde “a” ve “b” cümleleri arasında köprüler yer alırken yeniden sergi bölmesinde cümleler arası köprüler bulunmamaktadır.

Yeniden sergi bölmesinde “a4” cümlesi, tutti sergi bölmesinin tekrarı gibi getirilirken, “b3”, “b4”, “c1” ve “d1” cümleleri solo sergi bölmesinin değişmiş tekrarlarıdır. Cümlelerin ton ve kalışlarına bakılacak olursa, “a4” cümlesi re minörde başlayıp dominant tonunda, “b3” cümlesi re minörde başlayıp dominant tonunda, “b4” cümlesi re minörde başlayıp sonraki cümlelerin başlangıç tonu olan fa majörün yedinci derecesinin yedili akorunda, “c1” cümlesi re minörün üçüncü derecesinde başlayıp sonraki cümlelerin başlangıç tonu olan si bemol majörün dominant yedili akorunda, “d1” cümlesi ise re minörün altıncı derecesinde başlayıp re minörün üçüncü derecesinin yedili akorunda son bulur.



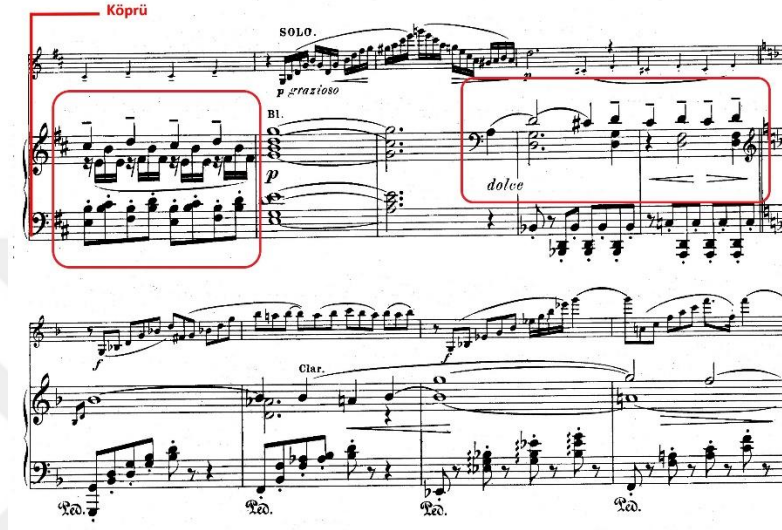
Şekil 11: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Köprü ve Tema II [325-335. ölç.]

Yeniden sergi bölmesindeki temaları birbirine bağlayan köprü sergi bölmesindeki köprülere nispeten daha kısadır. Köprü ikinci temanın tonu olan re majörün dominant akorunda kalış yapar.

Yeniden sergi bölmesinin ikinci teması ise 332-341. ölçüler arasında yer alan “e2” cümlesi, 341-349. ölçüler arasında yer alan “f1” cümlesi ve 349-357. ölçüler arasında yer alan “g1” cümlelerinden oluşmaktadır. Yeniden sergi bölmesinde ikinci temanın ardından 359-379. ölçüler arasında kadansa geçişi sağlayan bir geçiş köprüsü yer almaktadır.

İkinci tema sergide dominant ton la majörde iken yeniden sergide re majörde getirilmiştir. Klasik Dönem konçertolarında yeniden sergi bölmelerinde ikinci tema ana tonda getirilirken bu konçertoda re minörde değil de yine toniği re olan majör

tonda getirilmiştir. Bu tonal değişim cümlelerde de kendini gösterir. “e2” cümlesi re majörde başlayıp dominant tonunda kalış yapar, “f1” cümlesi re majörde başlayıp re majörde kalış yapar, “g1” cümlesi re majörün dördüncü derecesinde başlayıp altıncı derece akorunda son bulur.



Şekil 12: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Köprü [359-367. ölç.]

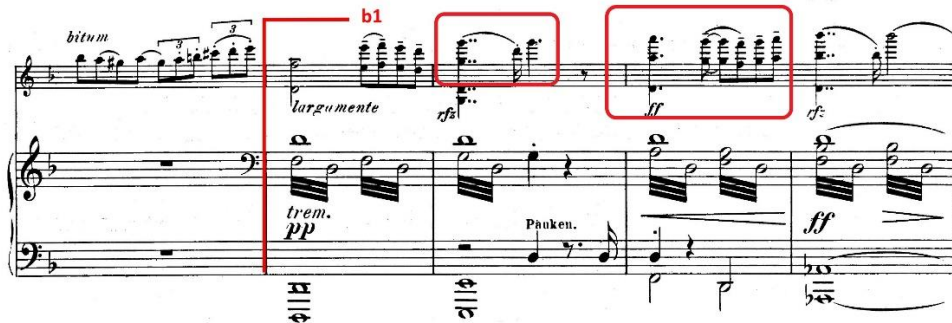
“g1” cümlesinin ardından bölümün son geçiş köprüsü başlar. Bu köprü temaları kadans kısmına bağlar. Tutti olarak iki ölçü girişle başlayan geçiş köprüsü solo kemanın arpejli bir pasajla girişiyle birlikte solo olarak devam eder. Köprüde genel olarak “e” cümlesi materyalleri görülür.



Şekil 13: Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Kadans [378-385. ölç.]

Bölümün 380-397. ölçüleri arasında tamamı besteci tarafından yazılan bir kadans yer almaktadır. Kadansta orkestra eşliği devam etmekte fakat solo kemani öne çıkarmak için olabildiğince az yoğunlukta bir yazıyla gelmektedir. Kadansın başlangıcında orkestrada “b” cümlesinden alınan ritmik motif işlenirken solo kemanda arpejli bir pasaj görülür.

Şekil 13.’te görüleceği üzere kadansın başlangıcına yakın kare ile işaretlenen yerdeki ritmik motif doğrudan “b” cümlesine ait iken, ikinci işaretlenen yerdeki kısım da yine “b” cümlesinden alınan melodik bir motifin aynalama ile ters çevrilmesi ile oluşturulmuştur.



Şekil 14: Birinci bölüm, Solo Sergi, Tema I, “b1” cümlesi [378-385. ölç.]



Şekil 15: Birinci bölüm, Koda [397-410. ölç.]

Son olarak 398-410. ölçüler arasında ise bölümün kodası bulunmaktadır. Tutti olarak başlayan koda beşinci ölçüsünde solo kemanın girmesiyle solo olarak devam eder. Kodanın başlangıcında yine “b” cümlesi materyalleri kullanılmıştır. Re minör olarak başlayan koda I-V-I tam kalışla yine re minörde son bulur.

2.2. 2.Bölüm - Adagio

Eserin ikinci bölümü gelişmiş beş bölmeli bir lied⁴’dir. Liedin bölmeleri arasında tonal farklılıklar görülmektedir. Bu bölümde görülen bir diğer farklılık ise cümleler arasındaki köprülerdir. Birinci bölüme göre ölçü sayıları daha simetriktr. A bölmeleri yeniden geldiğinde ilk A bölmesindeki tüm cümleler tekrar etmemiştir.

⁴ Kısa bir şiir üzerine yazılmış, genellikle piyano eşliğinde bir şarkıdır.

Başındaki Adagio ifadesi, ağır temposu, sadece iki farklı bölmenin tekrar etmesi, dans karakterli olmayışı gibi özellikleri ile rondo formundan ayrılır.⁵

Tablo 2: İkinci bölüm analiz tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ	TON	KALIŞ
A	a	1-5	Bb	V/vi
	a1	6-10		V
	b	10-14		V
	b1	14-20		I
	b2	20-24		V
	b3	24-30		I
	c	30-33		I
	c1	33-37	d	V7/V
Köprü		38-40		V7/V
B	d	41-44	D	I
	d1	45-50		V
	e	51-56		I
A'	c2	56-59	D	I
	c3	59-64	d	vii/III
	Köprü	64-67	F	V7/IV
	b4	67-71	Bb	V
	b5	71-77		I
	Köprü	78-80		V/vi
B'	d2	81-84	Bb	I
	d3	85-89	d	V/iv
	e1	90-95	Bb	V7
A''	c4	95-98	Bb	I
	c5	98-102		I
	a2	102-106	g	V
	a3	107-112	Bb	IV
Kodetta		112-119	g	i

⁵ Usmanbaş, **a.g.e.**, s.97



Şekil 16: İkinci bölüm, A bölümü [1-11. ölç.]

A bölümü 1-5. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 6-10. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi, 10-14. ölçüler arasında yer alan “b” cümlesi, 14-20. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlesi, 20-24. ölçüler arasında yer alan “b2” cümlesi, 24-30. ölçüler arasında yer alan “b3” cümlesi, 30-33. ölçüler arasında yer alan “c” cümlesi ve 33-37. ölçüler arasında yer alan “c1” cümlelerinden oluşmaktadır. A bölümünün ardından 38-40. ölçüler arasında A bölümünü B bölümüne bağlayan kısa bir geçiş köprüsü yer alır.

Bölmenin son cümlesi hariç tüm cümlelerde si bemol majör hakim tondur. Cümle kalışlarına bakılacak olursa “a” cümlesi ana tonun altıncı derecesinin dominant tonu olan re majör akoruyla son bulur. Dominant kalışı etkisi veren bu akorun ardından puandorg⁶ gelir. Bu ilk cümle solo kemanın önde olduğu tutti değil solo karakterde bir cümledir. Aynı zamanda bölüme bir giriş rolünü de üstlenir.

“a1” cümlesinin melodisi “a” cümlesinin üçlü üstten sekvensidir ve dominant tonda son bulur. “b” ve “b1” cümleleri tutti olarak gelir. “b” cümlesi dominant, “b1” cümlesi birinci derecede kalış yapar. “b2” ve “b3” cümleleri “b” ve “b1”

⁶ Durgu, durak

cümlelerinin paralelidir yalnız önceki iki cümleden farklı olarak tutti çalınır. “c” ve “c1” cümleleri ise solodur. “c1” cümlesinde cümle sonu uzama eki bulunmaktadır. “c1” cümlesinde ton değişip re minör olmuştur. “c” cümlesi si bemol majörde birinci derecede kalış yaparken, “c1” cümlesi re minörün beşinci derecesinin dominant tonu olan mi majör akorunda kalış yapar. “c1” cümlesindeki bu ton değişimi geçiş köprüsü ile birlikte yeni bölmenin tonunu hazırlamak içindir. A bölmesi si bemol majör tonunda iken B bölmesi re majör tonundadır. A bölmesinin son cümlesi “c1” in re minörde gelmesiyle B bölmesinin tonu ile ilişki kurulmuştur. Bölmeleri birbirine bağlayan geçiş köprüsünde solo keman patisi “c1” cümlesinin devamı niteliğindedir. Köprüde re minörün ve aynı zamanda sonraki bölmenin tonu olan re majörün dominant tonu la majör hâkim tondur.

The image shows a musical score for the second section, consisting of a Violin (Viol.) and Piano (Pn.) part. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections: Köprü (Bridge) and B bölmesi (Section B). The Köprü section is marked 'calando' and the B bölmesi is marked 'sempre p e tranquillo'. The Violin part features a melodic line with various ornaments and trills. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score includes dynamic markings such as 'dolce' and 'pp' (pianissimo). The Köprü section is marked with a red bracket and the letter 'Köprü'. The B bölmesi section is marked with a red bracket and the letter 'B'. The score ends with a double bar line and a red 'D:' marking.

Şekil 17: İkinci bölüm, Köprü ve B bölmesi [38-43. ölç.]

B bölmesi 41-44. ölçüler arasında yer alan “d” cümlesi, 45-50. ölçüler arasında yer alan “d1” cümlesi ve 51-56. ölçüler arasında yer alan “e” cümlelerinden oluşmaktadır. Bölmede re majör hakim tondur. “d” cümlesi tonik, “d1” cümlesi dominant, “e” cümlesi ise birinci derecede kalış yapar. Bölme boyunca solo keman arpejli pasajlarla orkestradaki melodik yapıyı işler. Üç cümle de solo karakterlidir.

Şekil 18: İkinci bölüm, A' bölmesi [56-65. ölç.]

si 56-59. ölçüler arasında yer alan “c2” cümle

A költészetben a költő megpróbálja felidézni az „é”-vel kezdődő híres emberek neveit.

birinci derecede, “c3” cümlesi re minörde başlayıp üçüncü derecesinin dominant akorunda, ilk geçiş köprüsü fa majörde başlayıp dördüncü derecesinin dominant akorunda son bulur. Bölmenin bundan sonraki kısmı ise si bemol majördedir. “b4” cümlesi si bemol majörde başlayıp dominant tonunda, “b5” cümlesi birinci derecede, bölmenin ikinci geçiş köprüsü ise bölmenin de ilk tonu olan, si bemol majörün altıncı derecesinin dominant akorunda kalış yapar. Cümlelerin orkestral yapılarına bakılacak olursa, “c2” ve “c3” cümleleri solo, köprü ve “b4” cümleleri tutti, “b5” ve ikinci köprü ise yine solo karakterdedir. Köprünün ardından B’ bölmesi başlar.

Şekil 19: İkinci bölüm, B' bölmesi [81-86. ölç.]

B’ bölmesi 81-84. ölçüler arasında yer alan “d2” cümlesi, 85-89. ölçüler arasında yer alan “d3” cümlesi ve 90-95. ölçüler arasında yer alan “e1” cümlelerinden oluşmaktadır.

B’ bölümünde, B bölümünden farklı olarak ortadaki cümlelerin tonu değişmiştir. Bununla birlikte bölmenin tonu da B bölümünden farklıdır. “d2” cümlesi si bemol majörde başlayıp birinci derecede kalış yapar, “d3” cümlesi re minörde başlayıp tonun dördüncü derecesinin dominant akorunda kalış yapar, “e1” cümlesi ise yine si bemol majörde başlayıp dominant akorunda kalış yapar. Bu bölümde de B bölümü gibi bölme boyunca solo keman arpejli pasajlarla orkestradaki

melodik yapıya eşlik eder. Her üç cümlesi de solodur. Bu bölme de yine bir köprü olmaksızın doğrudan A' bölümüne bağlanır.



Şekil 20: İkinci bölüm, A' bölümü [93-99. ölç.]

A' bölümü 95-98. ölçüler arasında yer alan "c4" cümlesi, 98-102. ölçüler arasında yer alan "c5" cümlesi, 102-106. ölçüler arasında yer alan "a2" cümlesi ve 107-112. ölçüler arasında yer alan "a3" cümlelerinden oluşmaktadır.

Bu bölümde de A' bölümünde olduğu gibi A bölümünün tüm cümleleri değil bazıları tekrar getirilmiştir. Fakat A' bölümünden de farklı olarak "c" cümlelerinin ardından bu sefer "b" cümleleri değil de "a" cümleleri tekrar getirilerek eserin en başı hatırlatılmıştır. "a" cümleleri ile başlayan ikinci bölüm kodadan önce yine "a" cümleleri ile sona yaklaşır.

Bu bölümde hakim ton si bemol majör olmakla birlikte "a2" cümlesi sol minörde gelmiştir. Cümlelerin kalışlarına bakılacak olursa, "c4" ve "c5" cümleleri si bemol majörde başlayıp tonik akorunda, "a2" cümlesi sol minörde başlayıp dominant akorunda, "a3" cümlesi ise si bemol majörde başlayıp alt dominant(sub dominant) akorunda kalış yapar. Bu bölümde tüm cümleler solo karakterdedir. "a3" cümlesinde

cümle sonu uzama eki görülmektedir. Bölmenin son ölçüsünde eksik ölçü olarak kodetta başlar.

The image shows a musical score for the second section, labeled 'Kodetta' in red. The score is written for a symphony orchestra, including parts for Violins (V.), Clarinet (Clar.), Violoncello (Viol.), Bassoon (Bl.), and Horns (Hörner.). The music is in a minor key, indicated by the key signature. The score features various dynamic markings such as *pp*, *p*, *espress.*, *cresc.*, *morendo*, *rit.*, and *ppp*. The tempo is marked *Allegro molto*. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 119. A red bracket highlights the 'Kodetta' section, which begins at measure 110 and ends at measure 119.

Şekil 21: İkinci bölüm, Kodetta [110-119. ölç.]

Bölüm 112-119. ölçüler arasında yer alan bir kodettayla son bulmaktadır. Kodetta sol minör tonunda tam kalış (I – V – I) yaparak biter. Bu kısmın tonu ana ton olan si bemol majörden farklıdır. Bölümün başladığı tonda bitmemesi Romantik Dönem özelliklerinden birisi olarak gösterilebilir. Kodettada “b” cümlesi materyalleri kullanılmıştır.

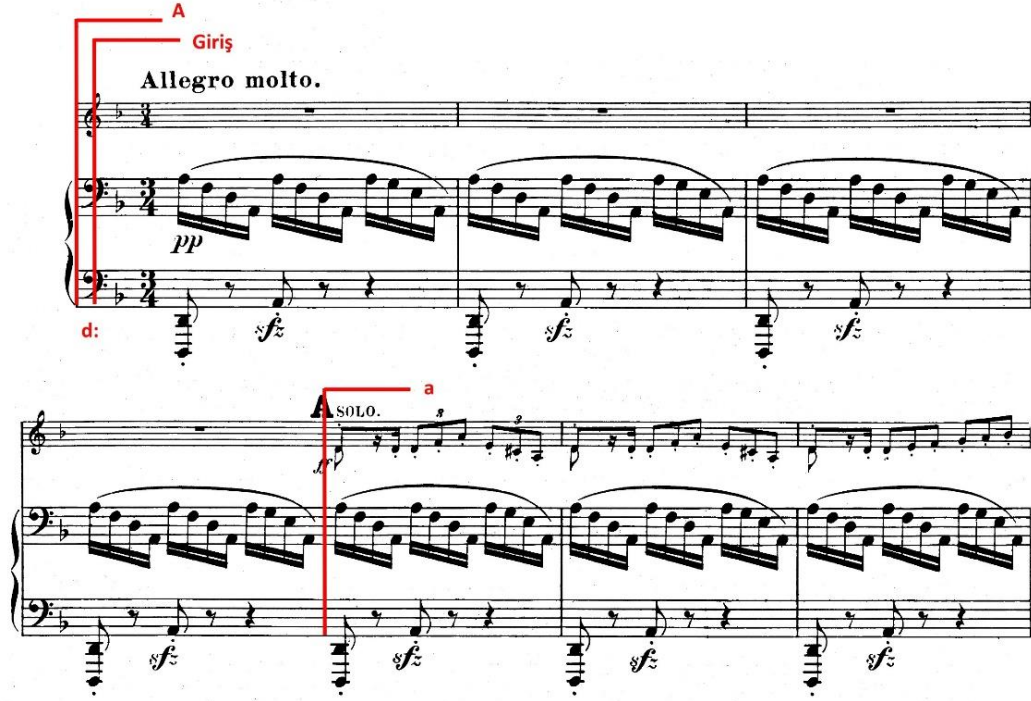
2.3. 3.Bölüm - Allegro molto

Eserin üçüncü bölümü sonat rondo formundadır. Bu bölümde de birinci bölümde görüldüğü gibi Klasik form anlayışının dışına çıkan öğeler bulunmaktadır.

Tablo 3: Üçüncü bölüm analiz tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ	TON	KALIŞ
A	Giriş	1-4	d	V7
	a	5-8		i
	a1	9-12		V
	b	13-24		V
B	c	25-32	D	V
	c1	33-40		V
A1	a2	41-47	D	V7
	a3	48-62		V7
Köprü		63-68		V7
C	d	69-80	d	VI
	e	80-92		V7/V
	d1	92-100		VI
	e1	100-116		V7/III
D	f	117-124	F	V7
	f1	125-132		V7
Köprü		133-148		I
A2	a4	149-152	d	i
	a5	153-156		V
	b1	157-168		V
B1	c2	169-176	D	V
	c3	177-186	d	III
E (Gelişme)	Ep.1	187-218	Bb	
	Ep.2	219-238	g, d	
	Ep.3	239-251	d	
A3	a6	252-255	d	i
	a7	256-259		V
	b2	260-269		V7/V
Köprü		270-281		VI
C1	d2	282-293	d	bii (N)
	e2	293-321		V
D1	f2	323-330	D	V7
	f3	331-342		I
KODA		343-407		I

Sonat-rondo ya da rondo-sonat olarak da bilinen form, rondo formuna bir gelişme bölmesi eklenmesiyle ortaya çıkar.⁷ Eserin üçüncü bölümünde on bir bölme bulunmaktadır. Bölmeler genellikle tonal değişimlerle ayrılmakla birlikte karakter olarak da değişimler görülmektedir.



Şekil 22: Üçüncü bölüm, A bölümü [1-7. ölç.]

A bölümü 1-4. ölçüler arasında yer alan giriş, 5-8. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 9-12. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi ve 13-24. ölçüler arasında yer alan “b” cümlelerinden oluşmaktadır.

A bölümünün tamamında re minör hakimdir. I-V armonik yürüyüşüyle arpejli olarak başlayan dört ölçümlük giriş dominant tonda kalış yapar. Bu giriş kısmı tuttidir. Beşinci ölçüde orkestradaki aynı eşliğin üzerine solo kemanın girmesiyle “a” cümlesi başlar. A bölümünün tamamı solo karakterdedir.

Bölmedeki cümlelerin kalışlarına bakılacak olursa, “a” cümlesinin re minörde başlayıp tonik akorunda, “a1” ve “b” cümlelerinin ise dominant akorunda kalış

⁷ Andre Hodeir, Müzik Türleri ve Biçimleri, Çeviri: İlhan Usmanbaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992, s.95

yaptığı görülmektedir. A bölümünde re minör olan ton, hiçbir geçişe veya köprüye başvurmadan sonraki bölümde doğrudan re majöre geçer.



Şekil 23: Üçüncü bölüm, B bölümü [23-34. ölç.]

B bölümü 25-32. ölçüler arasında yer alan “c” cümlesi ve 33-40. ölçüler arasında yer alan “c1” cümlelerinden oluşmaktadır. Her iki cümlede de cümle sonu uzama ekleri görülür. “c” cümlesi solo iken “c1” cümlesi tuttidir. Her iki cümle de re majörde başlayıp dominant akorda kalış yaparlar.



Şekil 24: Üçüncü bölüm, B bölümü, c1 cümlesi [35-40. ölç.]

Şekil 24.’te de gösterilen “c1” bölümünün son ölçüsünde solo kemanın çaldığı on ikilemelik pasaj Klasik Dönem’in başlarında konçertolarda kullanılan eingang’ları andırır. Eingang: “18. yy, sonunda ve 19. yy. başında eserin bölümleri

arasında doğaçlama kısa pasaj, geçiş olarak kullanılan kısım”.⁸ Bu eserdeki pasaj doğaçlama değil, besteci tarafından yazılmıştır.



Şekil 25: Üçüncü bölüm, A1 bölümü [41-50. ölç.]

A1 bölümü 41-47. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlesi ve 48-62. ölçüler arasında yer alan “a3” cümlelerinden oluşmaktadır. A1 bölümünün ardından 63-68. ölçüler arasında sonraki bölmeye geçişi sağlayan bir geçiş köprüsü bulunmaktadır.

Klasik Dönem rondo formlarında ritornello da denilen A bölmeleri her geldiğinde aynı tondadır.⁹ Bu eserde A1 bölümü, A bölümündeki ana ton re minör olmasına rağmen re majörde gelmiştir.

Yapısal olarak “a2” cümlesi “a” cümlesiyle kıyaslandığında her iki cümle de solo karakterde olmasıyla birlikte orkestra eşliğinde büyük bir değişim görülür. Solo keman partisinde ise melodi bir oktav üstten başlamıştır. Her iki cümlelerin başlangıç melodileri aynı olmakla birlikte “a2” cümlesinde dört ölçü cümle sonu uzama eki vardır. “a3” cümlesi ise tutti karakterlidir. Şimdiye kadarki “a” cümleleri arasında ilk

⁸ İlkın Aktüze, Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Edisyon: Serbest Biçim, 4.Basım, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010, s.184

⁹ Caplin, a.g.e., s.681

defa “a3” cümlesi tutti olarak gelmiştir. “a3” cümlesi de on ölçü cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. A1 bölmesindeki her iki cümle de re majörde başlayıp, aynı tonun dominant derecesinde son bulmuşlardır. “a3” cümlesindeki tutti kısmın ardından A1 bölmesini C bölmesine bağlayan solo karakterin hakim olduğu geçiş köprüsü başlar. Re majörde başlayıp re minör olarak devam eden köprü re minörde dominant tonda kalış yapar.

The image shows a musical score for a section labeled 'Köprü' (Bridge) and 'C bölmesi' (Section C). The score is written for a piano and a soloist. The first system is marked 'SOLO.' and 'Bl.' (Bass). The second system is marked 'Tutti.' and 'SOLO.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system is labeled 'Köprü' and the second system is labeled 'C'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system is labeled 'Köprü' and the second system is labeled 'C'.

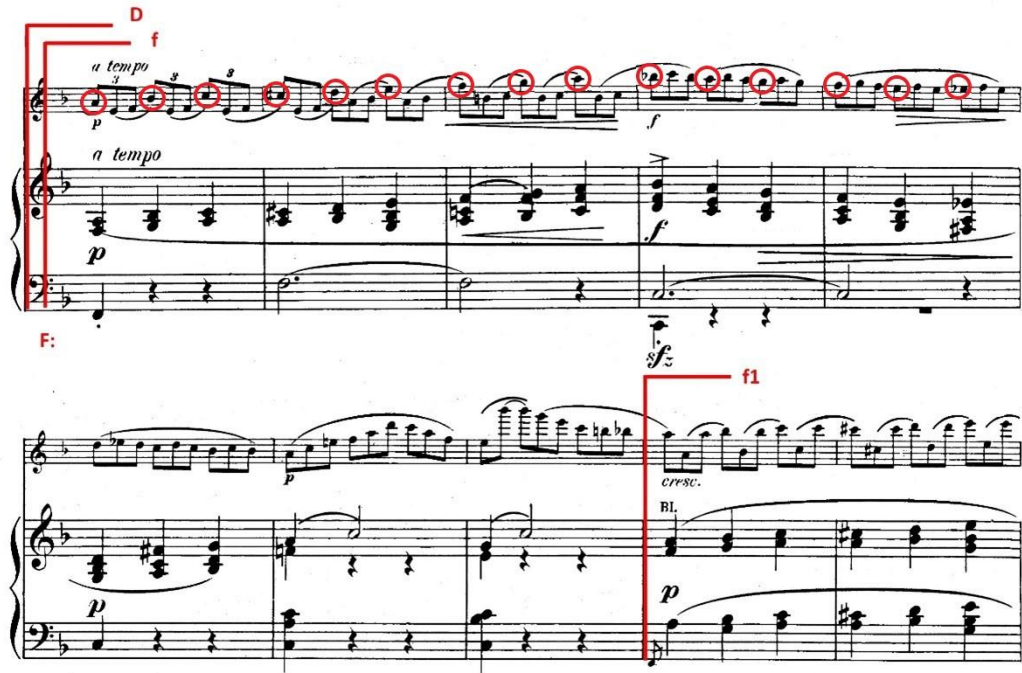
Şekil 26: Üçüncü bölüm, Köprü ve C bölmesi [63-70. ölç.]

C bölmesi 69-80. ölçüler arasında yer alan “d” cümlesi, 80-92. ölçüler arasında yer alan “e” cümlesi, 92-100. ölçüler arasında yer alan “d1” cümlesi, 100-116. ölçüler arasında yer alan “e1” cümlelerinden oluşmaktadır. Geleneksel olarak A1 bölümünde gelmesi gereken ana ton bir bölme gecikmeli olarak C bölümünde gelmiştir. Cümle ölçü sayıları diğer bölmelere göre daha uzundur.

Bu bölmenin cümleleri eser boyunca bu kısımda ilk defa duyulmasına rağmen özellikle orkestra partileri motifsel bazda “a” cümlelerine benzediklerinden ve tonal olarak A bölümündeki ana tonda gelmesi gibi benzerliklerinden dolayı ritornello

etkisi oluşturmaktadır. Ritornello, rondo benzeri formlardaki tekrarlanan kısımlara denir.¹⁰

“d” cümlesi re minörde başlayıp tonun altıncı derecesinde kalış yapmış, “e” cümlesi re minörün beşinci derecesinin dominant akorunda kalış yapmış, “d1” cümlesi re minörün altıncı derecesinde kalış yapmış, “e1” cümlesi ise sonraki bölmenin hakim tonu, bu bölmenin de ana tonunun üçüncü derecesinin dominant akorunda kalış yaparak sonraki bölmeye tonal olarak hazırlık sağlamıştır. “e1” cümlesi sonrasında gelen cümle sonu uzama ekiyle birlikte geçiş köprüsü rolü üstlenmiştir. Bölmenin ardından ayrıca bir geçiş köprüsü olmadan doğrudan D bölmesine bağlanır.



Şekil 27: Üçüncü bölüm, D bölümü [117-126. ölç.]

C bölümündeki A bölümüne tonal ve motifsel olarak benzerlik, yeniden bir A bölümüne ihtiyacı azaltmış, C bölümünün ardından doğrudan yeni bir bölmeye geçilmiştir. D bölümü 117-124. ölçüler arasında yer alan “f” cümlesi ve 125-132. ölçüler arasında yer alan “f1” cümlelerinden oluşmaktadır. D bölümünün ardından 133-148. ölçüler arasında A2 bölümüne bir geçiş köprüsü yer alır.

¹⁰ Ahmet Say, Müzik Sözlüğü, 3.Basım, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2009, s.452

Bu bölmenin ve ardından gelen geçiş köprüsünün tonu ana ton olan re minörün ilgili majörü olan fa majördür. “f” ve “f1” cümlelerinin her ikisi de fa majörde başlayıp dominant tonunda kalış yaparlar. Orkestrada verilen ana melodi solo kemanda üçlemeler halinde işlenerek vuruş başlarında verilmiştir. Şekil 27.’de solo keman partisinde işlenen melodi gösterilmiştir. “f1” cümlesinde solo keman “f” cümlesinden bir oktav daha tiz bir şekilde melodiye çalar. “f1” cümlesi önceki cümleye göre cümle sonu uzama ekiyle bir ölçü uzatılmıştır.

“f1” cümlesinin ardından gelen geçiş köprüsü 133-142. ölçüler arasında yer alan kısım birinci kesit, 143-148. ölçüler arasında yer alan kısım ikinci kesit olmak üzere iki kesit halinde de değerlendirilebilir. Geçiş köprüsü fa majör tonunda birinci derecede kalış yaparak son bulur.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'A2' and 'a4 solo keman partis'. The middle staff is labeled 'orkestra redüksiyonu' and 'melodi'. The bottom staff is labeled 'a5' and 'leggiere'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sempre p e staccato' and 'sempre p e'.

Şekil 28: Üçüncü bölüm, A2 bölümü [149-156. ölç.]

A2 bölümü 149-152. ölçüler arasında yer alan “a4” cümlesi, 153-156. ölçüler arasında yer alan “a5” cümlesi ve 157-168. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlelerinden oluşmaktadır. A2 bölümünde A bölümünde yer alan üç cümle art arda ve ana ton olan re minörde getirilmiştir. Fakat bu gelişince cümleler melodik olarak

orkestrada, eşlik olarak solo kemandadır. Melodi ve eşlik partileri rol olarak değişse de solo keman devrede olduğu için bu bölme de tamamen solo bir bölmedir.

“a4” cümlesi re minörde başlayıp birinci derecede, “a5” ve “b1” cümleleri ise dominant derecede yarım kalış yaparlar. “b1” cümlesinde orkestra partisi “b” cümlesine benzer şekilde ilerlerken solo keman partisi oldukça değişmiştir. Bestecinin cümlesel yapıyı orkestra ve soloda bu şekilde değiştirmesi esere özgü bir özelliktir. Bununla birlikte tutti ve solo arasındaki melodi paylaşım ilişkisi konçertolarda sürekli görülen bir özelliktir.¹¹ Besteciler bu ilişkiyi kendi stillerine göre kullanırlar. Eser yorumlanırken bu gibi cümlesel özelliklerin dikkate alınması gerekmektedir. “b1” cümlesi uzama ekiyle birlikte geçiş köprüsü rolünü de üstlenir. A2 bölmesi ile ardından gelen B1 bölmesi arasında da ayrıca herhangi bir geçiş köprüsü bulunmamaktadır.

The image shows a musical score for two systems. The first system is marked 'B1' and 'c2' with a red bracket. The second system is marked 'c3' with a red bracket. The score includes piano and violin parts with various dynamics like 'con brjo', 'ten.', 'ff', and 'sfz'.

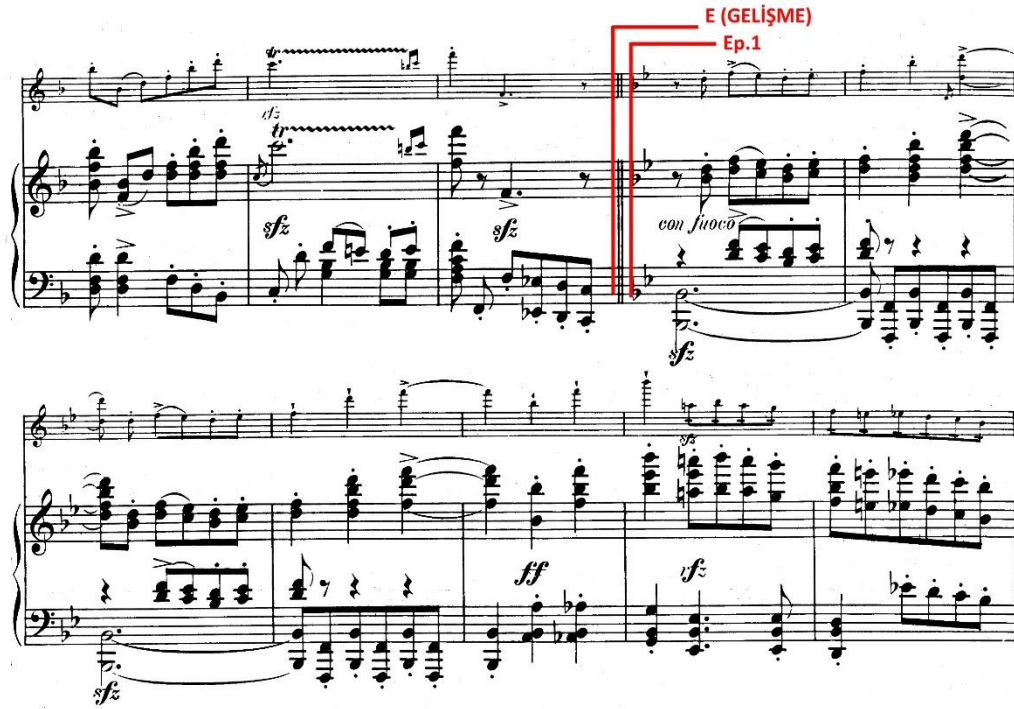
Şekil 29: Üçüncü bölüm, B1 bölmesi [168-178. ölç.]

B1 bölmesi 169-176. ölçüler arasında yer alan “c2” cümlesi ve 177-186. ölçüler arasında yer alan “c3” cümlelerinden oluşmaktadır. B bölmesindeki her iki cümle de re majörken, B1 bölmesinin ilk cümlesi olan “c2” cümlesi re majörde,

¹¹ Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik, 9.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009, s.51

ikinci cümlesi “c3” re minörde gelmiştir. B1 bölmesi bu özelliği ile bölme içerisinde birden fazla ton olan eserdeki tek bölmedir.

“c2” cümlesi re majörde başlayıp re majörün dominant tonunda kalış yapmıştır. Re majör ile re minörün dominant tonu aynı olduğu için besteci başka bir modülasyona ihtiyaç duymadan sonraki ölçüde re minörde “c3” cümlesini başlatmıştır. Re minörün hakim ton olduğu “c3” cümlesi ise sonraki bölmenin başlangıç tonu si bemol majör olduğu için re minörün üçüncü derecesi ve ilgili majörü, si bemol majörün ise dominant tonu olan fa majör akorunda kalış yapar. “c2” cümlesi solo karakterde iken “c3” cümlesi tuttidir. B1 bölmesinin ardından herhangi bir geçiş köprüsü olmaksızın gelişmeli yapıdaki E bölmesi başlar. “c3” cümlesi gelişmeli yapısı ve cümle içi uzama ekiyle birlikte geçiş köprüsü rolünü de üstlenir.



Şekil 30: Üçüncü bölüm, E bölmesi, Ep.1 [184-193. ölç.]

Sonat rondo formunu rondo formundan ayıran en önemli bölme gelişmeli yapıdaki bölmesidir.¹² Bu bölümde gelişmeli yapıda olan E bölmesi, 187-218. ölçüler arasında yer alan birinci episod, 219-238. ölçüler arasında yer alan ikinci episod ve

¹² Say, a.g.e., s.456

239-251. ölçüler arasında yer alan üçüncü episodlardan oluşmaktadır. Bu bölmede episodlar genel olarak tonal farklılıkları ve geliştirilen temaların farklı bölmelerden alınması şeklinde ayrılırlar.

Birinci episodda genel olarak B bölmesi materyalleri geliştirilmiştir. Tonal olarak si bemol majörün hakim olduğu söylenebilir. Tutti olarak başlayan episod on ikinci ölçüsünden itibaren solo olarak devam eder. İkinci episodda da B bölmesi materyalleri geliştirilmiştir. İkinci episodun tamamı solodur. İkinci episodda orkestra yazısında çok büyük bir farklılık yapılmasa da solo keman partisinde on altılıklardan oluşan pasajlar ilk episoda göre farklı bir karakter ortaya koyar. İkinci episodda tonal düzen değişmekte olup sol minör ile re minör tonlarının yer aldığı söylenebilir. Üçüncü episodda ise ilk iki episoddan farklı olarak A bölmesi materyalleri geliştirilmiştir. Üçüncü episodun tonu ise re minör olmakla birlikte akraba tonlarından alıntı akorlar da bulunmaktadır. E bölmesinin son dört ölçüsü köprü niteliği taşır.



Şekil 31: Üçüncü bölüm, A3 bölmesi [252-259. ölç.]

A3 bölmesi 252-255. ölçüler arasında yer alan “a6” cümlesi, 256-259. ölçüler arasında yer alan “a7” cümlesi ve 260-269. ölçüler arasında yer alan “b2”

cümlelerinden oluşmaktadır. A3 bölmesinin ardından 270-281. ölçüler arasında C1 bölmesine geçişi sağlayan geçiş köprüsü bulunmaktadır.

A3 bölümü ve arkasından gelen geçiş köprüsü tamamen tuttidir. Aynı zamanda bu bölmedeki üç cümle ve köprü de ana ton olan re minördedir. “a6” cümlesi ana tonda, “a7” cümlesi dominant tonunda, “b2” cümlesi re minörün beşinci derecesi olan la majörün dominant tonunda, geçiş köprüsü ise re minörün altıncı derece akorunda kalış yapar. A3 bölümü A bölümüne benzemekle birlikte orkestral yazıları ve tutti-solo özellikleri bakımından farklılık gösterirler. Gelişmeli yapıdaki geçiş köprüsünde “a” cümlesinin melodik motifi armonik sekvensler ile işlenir. Bölme bu köprü ile C1 bölmesine bağlanır.



Şekil 32: Üçüncü bölüm, C1 bölümü [282-289. ölç.]

C1 bölümü 282-293. ölçüler arasında yer alan “d2” cümlesi ve 293-321. ölçüler arasında yer alan “e2” cümlelerinden oluşmaktadır. Ölçü sayıları diğer bölmelerin cümlelerine göre daha uzun olan bu iki cümlede cümlelerin başlarında, ortalarında ve sonlarında uzatma ekleri bulunmaktadır. Her iki cümle de kendi içlerinde daha küçük cümle öğelerine bölünebilirler. “d2” cümlesinin ilk üç ölçüsü tutti olarak başlamasına rağmen cümlenin tamamına bakıldığında solo bir cümle olduğu görülecektir. “e2” cümlesi tamamen solo karakterdedir.

Re minörün dominant akorunda başlayan “d2” cümlesi ikinci derecesinin pesleştirilmiş hali olan napolitan akorunda kalış yapar. “d2” cümlesinin bitiş akoru

olan napolitan akoruyla başlayan “e2” cümlesi ise re minörün dominant akorunda son bulur. “e2” cümlesinin son on üç ölçüsü geçiş köprüsü niteliğindedir. Bu kısım cümlelerin net bir kalışı olmadığı ve melodik devamlılık sağladığı için cümlelerin bir uzantısı olarak ele alınmıştır. C1 bölümünün son ölçüsünde re minör ile re majörün ortak dominant tonu duyurulduktan sonra re majör tonunda D1 bölümü başlar.

Şekil 33: Üçüncü bölüm, D1 bölümü [323-334. ölç.]

D1 bölümü 323-330. ölçüler arasında yer alan “f2” cümlesi ve 331-342. ölçüler arasında yer alan “f3” cümlelerinden oluşmaktadır. Bölümün kodasından önceki son bölümü olan D1 bölümü tamamen re majör tonundadır.

“f2” cümlesi re majörde başlayıp dominant tonda kalış yapmıştır, “f3” cümlesi ise yine re majörde başlayıp birinci derecede kalış yapmıştır. “f3” cümlesi dört ölçülük cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Her iki cümle de solo karakterdedir.



Şekil 34: Üçüncü bölüm, Koda [343-349. ölç.]

Bölümün kodası ise 343-407. ölçüler arasında yer almaktadır. Koda hem bölümün hem de eserin kodası niteliğindedir. Kendi içerisinde solo ve tutti özelliklerde kesitleri bulunmaktadır. Gelişmeli yapıdaki kodada hakim ton re majördür ve tam kalışla son bulur. Kodada solo keman partisi de adeta bir kadans bölmesiymiş gibi kendini gösterir. Bu bölme bölümün ve eserin bir özeti niteliğini taşır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MAX BRUCH – OP.58 NO.3 KEMAN KONÇERTOSU’NUN MÜZİKAL DEĞERLENDİRME VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Konservatuvarlarda hazırlanan müfredatlar bir kemanıcının adım adım zorlaşarak farklı müzikal öğeler ve teknik zorluklar içeren eserleri seslendirmesi ve gelişme göstermesi amacıyla hazırlanmaktadır. Buna göre gerek bir öğrenci gerek bir profesyonel olarak bu konçertoyu seslendirmeden önce yapabileceğimiz bazı teknik çalışmalar aşağıda yer almaktadır. Tabi ki konçertonun mevcut tonunda gam, arpej, çift ses çalışmalarının yapılması, konçertoda yer alan virtüözik öğelerin önceden tespit edilerek bu yönde ayrıca çalışmalar yapılması eserin yorumlanmasında ve çözümlenmesinde kolaylık sağlamaktadır.

İncelemekte olduğumuz bu konçertoda M.Bruch’un diğer konçertolarında olduğu gibi, orkestranın solo keman çaldığı sırada eşlik niteliğinde olup armonik olarak kemana desteklediğini, solo keman ve orkestranın birbiri arasında soru – cevap cümlelerini tamamlamadığını, solo çalınan bazı soru cümlelerinin orkestra tarafından cevapsız kaldığını görmekteyiz. Bu yazı stili klasik yazı stiline daha yakındır. Halbuki çağdaşları solo keman cümlelerini orkestrada bulunan solo karakterdeki enstrümanlarla desteklemiş, birbirlerini tamamlamasını sağlamışlardır.

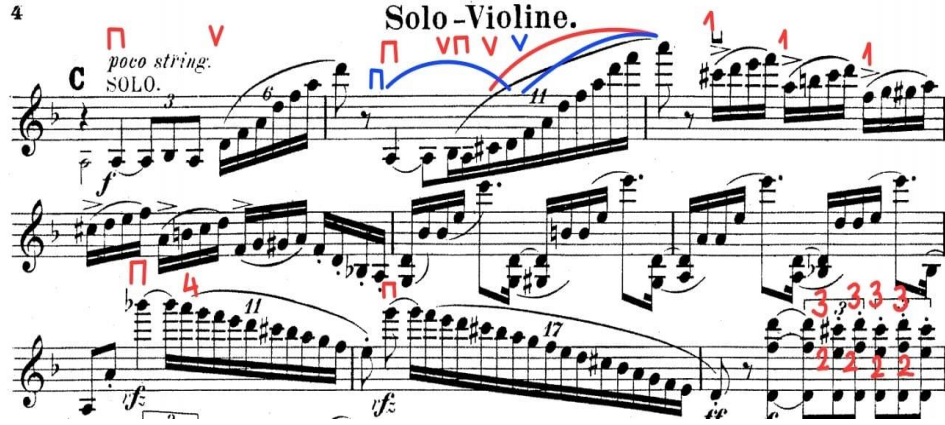
Konçerto’nun çalışmalarına başlamadan önce, İvan Galamian, Carl Flesch, Eugene Ysaye ve Elisabeth Gilels metodlarından (kitaplarından) yararlanılarak hakim tonun gam, arpej, kromatik gam, çift ses çalışmaları, alternatif parmak numaraları ile çalışılmalıdır. Eserin genelinde çokça rastlanan çift ses ve akorlu pasajlar için Rudolphe Kreutzer, Jakob Dont ve Pierre Rode etüdleri (kapisleri), sağ elde teller arası bağlı geçişleri daha rahat elde edebilmek için Henry Schraderick parmak egzersizleri birinci kitabından 4 numaralı egzersizin çalışılması önerilir.



Şekil 35: H.Schradieck Parmak Egzersizleri 1. Kitap 4.Egzersiz

3.1. 1. Bölüm Teknik ve Yorum Önerileri

Çok uzun olmayan bir orkestra girişinden sonra, 42.ölçüde solo kemanın girişini duymaktayız. Bestecinin diğer konçertolarından da alışkın olduğumuz şekilde, solo keman 42.ölçüde yedi ölçülük kısa bir virtüözik giriş (introduksiyon) ile kendini belli etmektedir. Bu sefer solo keman girişinin altında orkestra eşliğinin devam ettiğini görürüz. Bu nedenle uzun ses kalitesini koruyarak enerjiyi kesmememiz gerekir. Giriş hakim tonun gam ve arpejlerinin bir tanıtımı gibi bizi ana temaya taşımaktadır.



Şekil 36: Birinci bölüm 42. – 49. ölçüler

Şekil 36’da gösterilen girişteki *forteyi*, kalın bir nota ile başladığımız için küçük bir aksan ile vermek yararlı olacaktır. Yorumcunun rahatlığı açısından Şekil 36’da kırmızı ile gösterilen duate ilk tercih, mavi ile gösterilen duate de ikinci tercih olarak düşünülebilir.



Şekil 37: Birinci bölüm 46. – 47. Ölçüler

Şekil 37’de görülen 46. ve 47.ölçülerin daha net duyulması için tel ve parmak atlama yerlerinde yayı durdurup diğer tele aktif bir şekilde geçerek çalışılması önerilir.

Solo kemanın giriş kısmında Bruch’un diğer konçertolarında olduğu gibi ritmik bir yazım olduğunu görebiliriz. Bu nedenle 48 ve 49. ölçülerdeki gamlara enerjik, ritimde gelebilmek ve ana temaya crescendo ile bağlayabilmek için çok büyük genişlemeler yapmamak gerekir.



Şekil 38: Birinci bölüm 50.ölçü

50. ölçüde gelen ana temada parmak numarasının Şekil 38’de gösterildiği gibi alınması daha net ve keskin çalınması açısından tercih edilir.



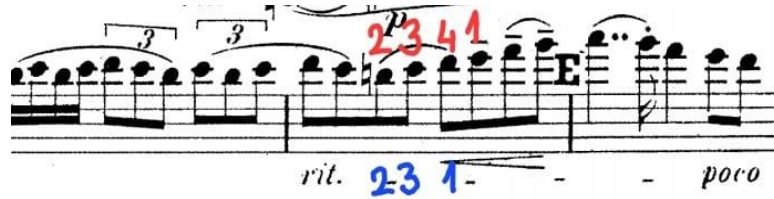
Şekil 39: Birinci bölüm 72. – 73. ölçüler

72.ölçüdeki oktavların bulanık duyulmaması açısından Şekil 39’da gösterildiği gibi *finger oktav* tercih edilmesi gerekir. Fakat 73.ölçüde oktavların 1. – 3. parmaklarla alınması daha kolay yorumlanmasını sağlayacaktır.



Şekil 40: Birinci bölüm 89.ölçü

89.ölçü Şekil 40’da verilen parmak numaralarıyla, dörtlü grupların başına küçük aksanlar ekleyerek çalınması önerilir.



Şekil 41: Birinci bölüm 92.ölçü

115. – 118. ölçülerin önce çift ses olarak çalışılması, ay geçişlerinin boş telle yapılması, sağ elin tel geçişlerini öğrenmesi olacaktır. Buradaki on altılıkları çalarken cümlenin gidişatının belli dördü grupların başındaki notaların gösterilmesi gerekir.



Şekil 43: Birinci bölüm 148. – 149. ölçüler



Solo-violone.

cresc. *cresc.* *ritard. cresc.*

a tempo tranquillo

cresc.

3 4 4 2

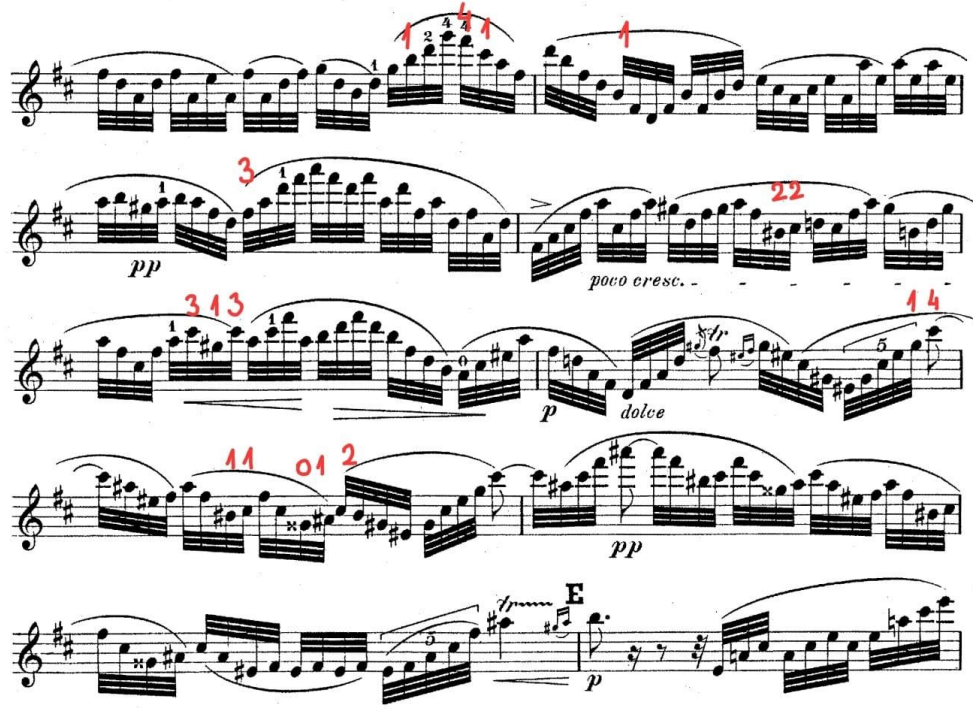


194.ölçüde başlayan *crescendo* - *piano* hareketlerinden sonra üçlemelerin geldiğini görmekteyiz. Bu üçlemelerin hepsi *piano* dinamikte yazılmış olsa da melodik yapıda oldukları için *crescendo* olmasa bile kromatik dizide müzikal bir yön ile yukarı doğru çıkışla çalınmalıdır. Parmakların çok aktif ve artiküle şekilde on altılıkları çalması, yayın da bir o kadar bağlı olması istenilen etkiyi yaratacaktır.

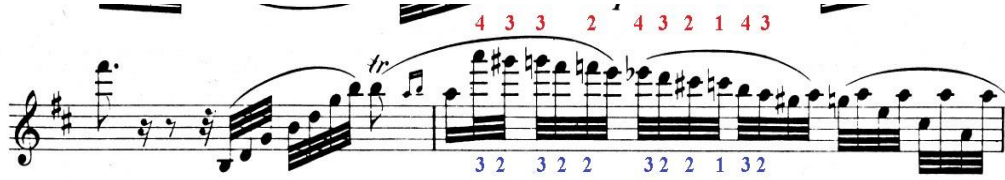
Bu bölüm içeriğinde fazlasıyla çift ses, üç sesli akor ve atlamalı pasajlar barındırdığı için, bunların hepsinin hızlı bir tempoda rahat yorumlanabilmesi açısından enstrümanın mümkün olduğunca az hareket etmesi, omuzda sabit duruşu koruması, hem sağ hem de sol el için oldukça büyük önem arz etmektedir. Yayın, özellikle uzun soluklu on altılık pasajlarda ve akorlarda dışa doğru değil de paralel tutulması, akorlarda yatay hareket ile üç sesi aynı anda tınlatabilmek için sağ el, sol el ve vücudun sabit durması fayda sağlayacaktır. Bölümün uzunluğu açısından yorumcunun mümkün olduğunca tempoları koruması önerilir. Bestecinin kendisi eserde triole, sekizlik ve on altılık kullanımıyla genişlemeleri çok güzel dengelediği için fazladan genişleme yapıp tempodan çıkmak eserin ortaya çıkmasını da zorlaştıracaktır.

3.2. 2. Bölüm Teknik ve Yorum Önerileri

Bu bölümde cümle yapıları uzun olduğu için yayın bağlarını koruyarak, cümleyi kesmeden ve çok fazla portato yapmadan uzun uzun çalınması gerekir. Çalmaya başlamadan önce, temponun bölüm boyunca korunması için bölümdeki en küçük birim düşünülerek tempo seçiminde bulunulmalıdır. Bölüm içinde çokça gelen otuz ikilik notalardan oluşan pasajlarda cümlelerin gidişatını, temaları göstermek gerekir.



Şekil 45: İkinci bölüm 42. – 50. ölçüler



Şekil 46: İkinci bölüm 53. ölçü

53.ölçüde görülen kromatik pasajda parmak numarası kişisel tercihe göre değişkenlik gösterebilir. Şekil 46’da tercihen kullanılabilecek parmak numaralarına iki örnek gösterilmiştir.

3.3. 3. Bölüm Teknik ve Yorum Önerileri

Eserin üçüncü bölümü tam bir *scherzo* havasındadır. 5. ölçüde solo kemanın girişinde herşey çift forte olduğu için her zaman sayarak fakat esleri düşünmeden, kol hareketini durdurmadan, es yüzünden hantallık ve bekleme olmadan çalınması gerekir.



Şekil 47: Üçüncü bölüm 5. – 6. ölçüler

Şekil 47’de görülen genel temada çift forte karakterin içinde geri çekilmeden aksanları vermek gerekmektedir. Üçlemelerin gidişatında koşturmaya dikkat etmek gerekir. Çalışırken sadece üçlemeleri ayrı çalışıp, sonrasında esli ritim eklenebilir. Bu ritim kalıpları her zaman yayın alt yarısında ve mümkün olduğunca yayın aynı yerine dönerek, aynı baskı oranıyla ve aynı kıl ebatıyla çalınması gerekir.

Şekil 47’de gördüğümüz bu ritim kalıbı 3.bölümün genelinde çoğu kez karşımıza çıkacağı için *marcato* yay tekniği, havadan zıplayarak değil de tel üzerinden çalışılmalıdır.



Şekil 48: Üçüncü Bölüm 25. – 27. ölçüler

Şekil48’de görülen ölçülerde üç sesli akorların tek bir harekette duyulabilmesi için yorumcunun sabit pozisyonunu koruyarak, çok hareket etmeden çalması, istenilen sesin elde edilmesinde kolaylık sağlayacaktır.



Şekil 49: Üçüncü Bölüm 117. – 119. ölçüler

Şekil 49’da görülen üçlemelerde, cümle gidişatının belli olabilmesi için grup başlarındaki notaların gösterilmesi gerekir.



Şekil 50: Üçüncü Bölüm 323. – 327. ölçüler

Şekil 50’de verilen tema da aynı şekilde cümle gidişatını gösterebilmek ve yorumcu ile dinleyiciye rahatlık sağlayabilmek için grup başları gösterilmelidir. Tel geçişlerinin boş telle yapılması, sağ elin tel geçişlerini öğrenmesi açısından faydalı olacaktır.

Bestecinin Birinci Keman Konçertosu, kemancıların mutlaka repertuvarlarında bulunan, dinleyici için çok parlak, yorumcu için de çalması keyifli olduğu, süre açısından da her iki tarafı tatmin ettiği için genelde şeflerin tercihi olmaktadır. Öte yandan bu konçerto bestecinin Birinci Keman Konçerto’suna göre çok daha işlenmiş, daha fazla fikir verilmiş durumdadır.

SONUÇ

Yerli ve yabancı kaynaklardan faydalanarak yapılan bu araştırmada, eserin analizi, teknik önerileri yapılırken ve eseri çalışırken giderek bu konçertoya karşı daha bilgili ve yakın hissettiğimi fark ettim. Bu çalışmanın ön yargıların bir kısmını kıracağını, incelendikçe bazı kısa yollar tespit edilerek daha çok seslendirilmesine vesile olacağını düşünüyorum.

Hayatı boyunca pek çok önemli besteci ve müzisyen ile yolları kesişen, müziğin gelişiminde rol oynayan pek çok tarihi olaya şahitlik eden Max Bruch; müzik tarihinde Wagner'in Tristan akoruyla orkestra tınısında kullandığı geleneksel armoniye tümünden yenilikçi yaklaşımı ve Schönberg'in serial müzik dizimlerini gören bir besteci olarak müzik tarihinin çoklu dönüşüm dönemine şahitlik etmiştir. Yaşadığı dönem boyunca gerçekleştirdiği seyahatleri sayesinde pek çok eser bestelemekle birlikte dönemin önemli besteci ve müzisyenleriyle tanışan Max Bruch aynı zamanda iyi bir orkestra şefi olarak da bilinmekteydi. Wagner'in öncüsü olduğu yeni Alman müziği formunu benimsemeyi reddeden Bruch, meslektaşları Johannes Brahms'ın bu değişimlerin bir kısmını kabul ederek müziğine yansıtmasına saygı duysa da kendisi Mendelssohn'un klasik üslubunu devam ettirmeyi tercih etmiştir. Keman için bestelediği Op.26 Keman Konçertosu ve Op. 46 İskoç Fantezisi eserleri gerek seslendiren gerek dinleyici açısından ihtiva ettiği artistik ve teknik öğeler ile son derece etkileyici eserler olarak keman müfredatına kazandırılmıştır. Bu nedenle bu konçertolar bir kemancının eğitim sürecinde mutlaka seslendirilmesi gereken, yorumculuk kariyerinde de halen ilgi gören eserler olarak sıklıkça karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde yapılan müzikal analiz, eseri daha iyi anlayabilmek ve yoruma yansıtılabilmek açısından çok büyük önem arz etmektedir. Üçüncü bölümde verilen öneriler de teknik açıdan zorluk yaşanabilecek bazı pasajlar için öncesi çalışmaları ile alternatif parmak ve yay önerilerini içererek yorumcu için bir kılavuz niteliğini taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İlkin: “Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü”, Edisyon: Serbest Biçim, 4.Basım, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010
- Bruch, Felix: “Die saarlandischen und pfälzischen Ahnen des Komponisten Max Bruch”, Südwestdt Heimatbll, 1929, (Çevrimiçi) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz5982.html?language=en>, 21 Temmuz 2021
- Caplin, William Earl: “Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom, New York: Oxford University Press, 2013
- Çelebioğlu, Emel: “Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş”, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1986
- Feridunoğlu, Lale: “İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları”, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2005
- Fifield, Cristopher: Max Bruch: His Life and Works, United States, George Braziller, Inc. New York, 1988(Çevrimiçi) [Max Bruch : his life and works : Fifield, Christopher : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#), 21 Temmuz 2021
- Hodeir, Andre: “Müzik Türleri ve Biçimleri”, Çeviri: İlhan Usmanbaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992
- İlyasoğlu, Evin: “Zaman İçinde Müzik”, 9.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009
- Say, Ahmet: “Müzik Ansiklopedisi”, Müzik Ansiklopedisi

Yayınları, Cilt 1, Ankara, 2005

Say, Ahmet: “Müzik Sözlüğü”, 3.Basım, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2009

Schumann, Clara: “Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853 – 1896”, New York: Vienna House, 1973, vol.2 (Çevrimiçi)
<https://archive.org/details/lettersofclarasc0002schu/page/n3/mode/2up>, 17 Ağustos 2021

Usmanbaş, İlhan: “Müzikte Biçimler”, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1974

EKLER

Ek 1. Eserin piyano redüksiyonu üzerinde form analizinin gösterilmesi

The image displays a musical score for Solo-Violine and Piano, with form analysis annotations in red. The score is divided into three main sections:

- TUTTI SERGI** (Tutti Serge): This section is marked with a red bracket and the label "Tema I". It begins with a red bracket labeled "a" and a red bracket labeled "d:". The tempo is marked "Allegro energico". The score includes a "Tutti" marking and a "sfz" (sforzando) marking. The Solo-Violine part features a melodic line with triplets and a "sfz" marking. The Piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and a "sfz" marking.
- Köprü** (Bridge): This section is marked with a red bracket and the label "Köprü". It begins with a red bracket labeled "a1". The tempo is marked "tranquillo". The score includes a "p" (piano) marking and a "cresc." (crescendo) marking. The Solo-Violine part features a melodic line with a "p" marking and a "cresc." marking. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a "p" marking and a "cresc." marking.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

First system of a musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Second system of the musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *rit.* (ritardando) and *aut. G.* (autoharmonic G). The piano accompaniment includes markings for *Pos.* (positive), *rit.*, *a tempo*, *f* (forte), *pesante* (heavy), and *trem.* (tremolo). A red bracket labeled 'b' spans the vocal line and the first part of the piano accompaniment.

Third system of the musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes markings for *sfz* (sforzando) and *f*. The piano accompaniment includes markings for *sfz*, *trem.*, *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

Fourth system of the musical score. It includes a vocal line, piano accompaniment, and staves for Clarinet (Clar.) and Violin (Viol.). The vocal line is marked *sfz*. The piano accompaniment includes markings for *sfz*, *trem.*, and *mf*. The Clarinet and Violin staves show melodic lines.

Fl. Viol.

pp *mf*

p *tr*

pp *f stringendo* 12

ff *p* 17

SOLO SERGI
Giriş

Tema I

a2

d:

a3

pp

The musical score for Tema I consists of 16 measures. The first system (measures 1-4) is marked with a red bracket on the left and a red bracket on the right. The second system (measures 5-8) is marked with a red bracket on the left and a red bracket on the right. The third system (measures 9-12) is marked with a red bracket on the left and a red bracket on the right. The fourth system (measures 13-16) is marked with a red bracket on the left and a red bracket on the right. The piano part includes triplets and dynamic markings like sfz, p, and f. The melody includes slurs and dynamic markings like sfz and sf. A red bracket on the left indicates the first system (measures 1-4). A red bracket on the right indicates the second system (measures 5-8). A red bracket on the left indicates the third system (measures 9-12). A red bracket on the right indicates the fourth system (measures 13-16).

Köprü

sf *cresc.* *ff* *ad li-*

Corni. *ff* *fp* *fp*

bitum *largamente* *ff* *ff* *ff*

trem. pp *Panken.* *ff*

ten. *ten.* *sul G.* *ff* *ff*

pp *Celli.* *trem. pp* *Panken.*

b1 **b2**

cresc. - *f* *calando -*

Clar. *pp dolce*

molto rit. *a tempo* *Tutti.*

molto rit. *p*

TUTTI SERGI Tema II

A:

cresc. - *cresc. -*

f *cresc.* *cresc.*

f *cresc.*

Tw. *Tw.* *Tw.*

SOLO SERGI
Tema II
e1

SOLO

ff

e tranquillo p

Viol. p

cresc.

ten. ff

cresc.

f

f ed espress.

Horn. espress.

tranquillo

Bl. p dolce

Viol. dolce e tranquillo

Celli.
espress.
pp
decresc.
Celli.

pp
dolce
pp

rit.
a tempo
a tempo
Oboe.
cresc.
Köprü

Tutti.
Viol.I.
p
SOLO.
p
Bl.
p
pp

Tutti

Viol. I.

SOLO. *con fuoco*
f un poco string.

Hörner.

p

poco cresc.

p

cresc.

allargando

Tutti.

a tempo

ff con brio

sf

sfz

This page of musical notation consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation is highly complex, featuring numerous triplets, sixteenth-note runs, and dense chordal textures. Dynamic markings are prominent throughout, including *sf* (sforzando), *sfz* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *poco rit.* (poco ritardando). The piece concludes with a final chord marked *ff*. The notation is arranged in a standard Western musical format, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff of each system.

GELİŞME

Ep. I

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1:** The vocal line begins with *f espress.* and *ten.* The piano accompaniment starts with *f largamente*. The system includes parts for Oboe (Oboc.), Bassoon (B.), and Reed (Reo.).
- System 2:** The vocal line features a *SOLO.* section with *f largamente* and *molto rit.* markings. The piano accompaniment includes *mf* and *pp rit.* markings. The system includes parts for Pauken (Drums) and Reed (Reo.).
- System 3:** The vocal line is marked *a tempo*. The piano accompaniment includes *sempre pp* and *cresc.* markings. The system includes parts for Flute (Fl.) and Clarinet (Clar.).
- System 4:** The vocal line includes *cresc.*, *p*, and *ritard.* markings. The piano accompaniment includes *cresc.*, *pp*, *p*, and *ritard.* markings. The system includes parts for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), and Reed (Reo.).

a tempo
tranquillo
cresc.

a tempo
p.
sempre p

cresc.
Viol.
Viol.

un poco string.
Bl.
p
sempre p

Detailed description: This musical score is for a piano and strings ensemble. It consists of four systems of staves. The first system features a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line is marked 'a tempo' and 'tranquillo', with a 'cresc.' marking at the end. The piano accompaniment is marked 'a tempo' and 'p.' (piano). The second system continues the vocal and piano parts. The third system introduces two violin parts, each marked 'Viol.'. The piano accompaniment continues. The fourth system introduces a clarinet part, marked 'Bl.' (Clarinet). The piano accompaniment is marked 'p' and 'sempre p'. The overall tempo is 'a tempo'.

First system of the musical score. The top staff features a complex melodic line with many accidentals and a crescendo marking. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. A clarinet part (Clar.) is introduced in the middle of the system with a piano (p) dynamic.

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic development with a crescendo (cresc.) and a fermata. The bottom staff includes a violin part (Viol.) and piano accompaniment, with a piano (p) dynamic marking.

Third system of the musical score. The top staff has a melodic line with a crescendo and a fermata. The bottom staff features piano accompaniment with a piano (p) dynamic and a crescendo. A section marked "Tutti." begins, with a "largamente" tempo change and a "Pos." (Positivo) organ part. The system ends with a tremolo (trem.) marking.

Fourth system of the musical score. The top staff includes a violin part (Viol. ten.) and piano accompaniment. The bottom staff features a trumpet part (Trump.) and piano accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and a tremolo (trem.) marking at the end.

Musical score for "L" by Franz Liszt, featuring piano and violin parts. The score is in 3/4 time and includes various dynamics and articulations.

Violin Part:

- First system: *un poco stringendo* (slightly more stringently), *sfz* (sforzando).
- Second system: *sfz* (sforzando).
- Third system: *sfz* (sforzando).
- Fourth system: *SOLO.* (Solo), *L* (Liszt), *tranne* (tranne), *tranquillo* (tranquillo).

Piano Part:

- First system: *sfz* (sforzando).
- Second system: *sfz* (sforzando).
- Third system: *sfz* (sforzando).
- Fourth system: *ten.* (tenu), *ten.* (tenu), *ff* (fortissimo), *ten.* (tenu), *ten.* (tenu), *f* (forte), *p* (piano).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a prominent bass line with many chords and a melodic line in the right hand. The violin part is more melodic and expressive.

Musical score for piano and violin. The score is divided into four systems. The first system shows a piano introduction with a violin melody. The second system continues the piano introduction. The third system is marked *tranquillo* and *pp*. The fourth system includes tempo markings *rit.*, *poco*, *a*, and *poco*, and dynamic markings *f*, *pp rit*, *poco*, *a*, and *poco*. The score concludes with a *Pauken.* (drum) marking.

First system of the musical score. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff has a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. A *cresc.* marking is present in the bottom staff. The system ends with a *ff* dynamic marking.

YENİDEN SERGİ

Tema I

a4

Second system of the musical score. A red bracket on the left side of the system indicates a repeat or a new section. The top staff continues the melodic development. The bottom staff features a dense texture of chords and triplets, marked with *sfz* and *f* dynamics. A *12* measure rest is indicated at the beginning of the system.

Third system of the musical score. The top staff has a melodic line with *sfz* dynamics. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked with *sfz* dynamics.

Fourth system of the musical score. The top staff has a melodic line with *sfz* dynamics. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked with *sfz* dynamics. A *poco rit.* marking is present above the top staff.

b3

SOLO.

ff *lurgamente*

cfz *marcato*

cfz *ff*

trem. *fpp*

molto cresc. *ffp* *pp*

ten. *ten.*

b4

ten. *ten.*

sfz *sul G.*

sfz *cfz*

trem. *fpp*

Pauken.

Celli.

c1

sfz

sfz

fpp

p Hörner.

p

d1

poco rit. *a tempo* *rit. - poco* *a tempo*

p *tranquillo* *f*

poco rit. *a tempo* *rit. - poco* *a tempo*

pp *pp* *pp*

Köprü

poco
a tempo tranquillo

p
p e doler

poco
Bl. a tempo

p

Pauken.

The image shows a musical score for a piece titled "Tema II e2". The score is written for piano (pp) and includes a rehearsal mark "D:" with a red bracket indicating a specific section. The tempo is marked "a tempo". The score features a piano part with a "rit." (ritardando) marking and a "p" (piano) dynamic. The woodwind part includes an Oboe. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Viol. I.

CRESC.

The image shows a musical score for three parts: Violin I, Piano, and Bass. The Violin I part is at the top, marked 'Viol. I.' and 'CRESC.' (Crescendo). It features a single melodic line with a long note value. The Piano part is in the middle, showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Bass part is at the bottom, featuring a series of chords and single notes. The score is written on three staves with a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is arranged for voice and piano. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is written for both hands, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature for the piano part is also two sharps. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a "SOLO." section for the voice, indicated by a bracket and the word "SOLO." above the staff. The piano part features a "Red." (Reduction) section, indicated by the word "Red." below the staff. The score is written on three staves. The first staff is the vocal line, the second is the right hand piano part, and the third is the left hand piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "ff" (fortissimo).

ten.
cresc.
f1
p *tranquillo*
f
p
f espress.
pp
decresc.
Colli.
g1
Tutti.
Clar.
SOLO.
espress.
e *dim.* *dolce* *p* *pp*
ritard.
ritard.
Oboe.
p
Tutti.

This musical score is for a piano and orchestra. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano (p) and orchestra (f) parts. The piano part has a *tranquillo* tempo marking and a *f* dynamic. The orchestra part has a *cresc.* marking and a *f1* dynamic. The second system shows the piano (p) and orchestra (f) parts. The piano part has a *pp* dynamic. The orchestra part has a *f espress.* marking and a *pp* dynamic. The third system shows the piano (p) and orchestra (f) parts. The piano part has a *pp* dynamic. The orchestra part has a *SOLO.* marking and a *espress.* dynamic. The fourth system shows the piano (p) and orchestra (f) parts. The piano part has a *pp* dynamic. The orchestra part has a *ritard.* marking and a *pp* dynamic.

Köprü

SOLO.

p grazioso

Bl.

p dolce

Clar.

sfz *decresc. e dim.* *tranquillo* *stringendo*

p *trem. pp* *poco cresc.*

Celli.

cresc. *ritard.* *f* *sfz* *ritard.* *ffp* *sp* *sf*

molto cresc. *c. 8va b.*

Hörn.

The musical score for the 'Köprü' section is written for five instruments: Solo (likely a violin or flute), Bl. (Bassoon), Clar. (Clarinet), Cello, and Horn. The Solo part begins with a 'SOLO.' marking and a 'p grazioso' dynamic. The Bl. part follows with a 'p' dynamic and a 'dolce' marking. The Clar. part enters with a 'sfz' dynamic and a 'decresc. e dim.' marking, then transitions to a 'tranquillo' tempo. The Cello part starts with a 'p' dynamic and a 'trem. pp' marking, then moves to a 'poco cresc.' dynamic. The Horn part enters with a 'sfz' dynamic and a 'ritard.' marking, then transitions to a 'f' dynamic and a 'sfz' marking. The Solo part continues with a 'cresc.' marking and a 'ritard.' marking, then transitions to a 'f' dynamic and a 'sfz' marking. The Bl. part follows with a 'ritard.' marking and a 'ffp' dynamic, then transitions to a 'sp' dynamic and a 'sf' marking. The Cello part continues with a 'molto cresc.' marking and a 'c. 8va b.' marking. The Horn part ends with a 'sfz' marking.

Kadans

The musical score is divided into four systems. The first system shows a piano introduction with a treble staff and a grand staff (treble and bass). Dynamics include *f*, *pp*, and *p*. A red bracket labeled "Kadans" spans the first two systems. The second system features a string entry marked "un poco string." and "cresc." with dynamics *sfz* and *sempre p*. The third system continues the piano and string textures with *sfz* and *cresc.* markings. The fourth system features a complex piano texture with *pp* and *cresc.* dynamics, and a string part with *sfz* markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

un poco string.
cresc.
sfz
sempre p

pp
cresc.
sfz

musical notation system 1, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns and a *molto cresc* marking.

musical notation system 2, featuring treble and bass staves with a **KODA** section, *Tutti*, and *ff largamente* markings.

musical notation system 3, featuring treble and bass staves with *SOLO.*, *Bl.*, and *fp* markings.

musical notation system 4, featuring treble and bass staves with *stringendo* and *trem.* markings.

II. Adagio.

A
a
SOLO.
Clar.
p
pp
Bb:

a1
cresc.
Viol.
pp
Bl.
rit. pp
rit. pp
b
Tutti.
pp
a tempo sempre pp

b1
cresc.
sempre pp
cresc.

b2
SOLO.
espress.
p
p

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "II. Adagio." The score is written for three main instruments: Clarinet (Clar.), Violin (Viol.), and Piano (P). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system features a Clarinet solo (SOLO.) starting at measure 1, marked with a red bracket and label 'A'. The piano accompaniment begins at measure 2, marked with a red bracket and label 'a'. The second system continues the piano accompaniment, marked with a red bracket and label 'a1'. The violin enters at measure 4, marked with a red bracket and label 'b'. The third system continues the piano accompaniment, marked with a red bracket and label 'b1'. The fourth system continues the piano accompaniment, marked with a red bracket and label 'b2'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *rit.* (ritardando), and *espress.* (espressivo). There are also markings for *a tempo* and *sempre pp*. The score is written in a standard musical notation with treble and bass staves for the piano, and a single staff for the violin and clarinet.

This musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The first system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. The second system continues this pattern, with a red bracket and 'b3' marking a change in the vocal line. The third system includes dynamic markings: 'cresc.' and 'f' (forte) for both the vocal and piano parts. The fourth system includes 'mf' (mezzo-forte) for the piano, 'p' (piano) for the vocal, and 'poco rit.' (poco ritardando) for both. A clarinet part is introduced in the fourth system, marked 'Clar.' and 'poco rit.'.

System 1: Vocal line with a melodic line. Piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

System 2: Vocal line with a melodic line. Piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. A red bracket and 'b3' marking a change in the vocal line.

System 3: Vocal line with a melodic line. Piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings: *cresc.* and *f* (forte).

System 4: Vocal line with a melodic line. Piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *poco rit.* (poco ritardando). A clarinet part is introduced, marked *Clar.* and *poco rit.*

c
p cresc.
pp
pp

c1
p cresc.
f
cresc.
f
Bl.
p
pp

Köprü
Bl.
dolce
pp
calando

B
d
sempre p e tranquillo
Viol.
pp
D:

pp

poco cresc.

Fl.

p

Clar.

p

dolce

pp

Horn.

p

un poco espress.

Viol.

pp dolce

Horn.

Clar.

pp

rit.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).

 System 1: The vocal line begins with a *p cresc.* marking. A red line labeled **A'** and **c2** spans the first two measures. The piano accompaniment starts with *p legato* and *pp* markings. A red line labeled **c3** spans the final measure.

 System 2: The vocal line features a *f* dynamic. The piano accompaniment includes *f* and *p* markings.

 System 3: The vocal line has a *rit.* marking followed by *a tempo*. A red line labeled **Köprü** spans the final measure, which also contains the instruction *Tutti.* The piano accompaniment includes *pp*, *rit.*, and *sempre pp* markings.

 System 4: The vocal line has a *rit.* marking followed by *a tempo*. A red line labeled **b4** spans the final measure. The piano accompaniment includes *rit. pp* and *cresc.* markings.

 The key signature changes from D major (two sharps) to Bb major (two flats) at the beginning of the fourth system, indicated by a red **Bb:** label.

b5
SOLO.
espress.

cresc.

cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

p

f

p

pp

Köprü

p

pp

cresc.

rit.

ppp

rit.

B' d2
a tempo
sempre p e tranquillo
 Bratschen.
p a tempo
 Celli.

d3
pp
 Bl.
p
pp
crac.

e1
 Celli.
p
pp

A" c4
rit.
a tempo
 Clar.
pp
rit.
 Quart.
p cresc.
p a tempo

The musical score consists of six systems of staves. The instruments and parts are as follows:

- System 1:** Piano (p), Crescendo (cresc.), p cresc., p dolce.
- System 2:** Flute (Fl.), Violin (V.), Viola (Viola), Quartet (Quart.), Piano (p), morendo, a tempo, p, p e tranquillo, dolceiss.
- System 3:** Flute (Fl.), Piano (p), poco cresc., pp.
- System 4:** Piano (pp), Violin (V.), Clarinet (Clar.), Violin (Viol.), Piano (pp), espress., **Kodetta**.
- System 5:** Piano (pp), Crescendo (cresc.), p, morendo, pp rit., Bl. (Bassoon), Hörner (Horns), rit., ppp.

Red annotations are placed above the staves:

- c5:** Above the first staff, pointing to a measure.
- a2:** Above the second staff, pointing to a measure.
- a3:** Above the third staff, pointing to a measure.
- Kodetta:** Above the fourth staff, pointing to a measure.

III. Finale.

A **Giriş**
Allegro molto.

pp

d:

A SOLO. **a**

a1

b

Viol.
sempre p

37

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The fourth system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern.

Red annotations mark specific measures: **B** is above the vocal staff in the second system, **C** is above the vocal staff in the third system, **D** is below the piano staff in the second system, and **c1** is above the vocal staff in the third system.

Dynamics and markings include: *sfz*, *ff*, *p*, *ten.*, *molto cresc.*, *Bl.*, *Tutti.*, *SOLO.*, and a rehearsal mark **12**.

9545

38 A1
a2

con brio

Bl.

fp

D:

a3

Tutti.

sf

f

sfz

sf

sf

sfz

sfz

sfz

sf

sf

ff

sfz

sfz

9545

First system of music, measures 1-4. Treble staff: *f*, *ff*. Bass staff: *f*, *ff*. Includes triplets and a final flourish.

Second system of music, measures 5-8. Includes a red bracket labeled "Köprü" spanning measures 5-6. Treble staff: *SOLO.*, *f*. Bass staff: *mf*, *ff*. Includes a *Bl.* (Bass Line) marking.

Third system of music, measures 9-12. Includes a red bracket labeled "C" and "d" spanning measures 10-11. Treble staff: *SOLO.*, *p*, *Tutti.*, *sempre p*. Bass staff: *p*, *sempre p e leggiero*. Includes a *d:* marking.

Fourth system of music, measures 13-16. Treble staff: *SOLO.*, *pp*. Bass staff: *sempre p e staccato*. Includes triplets and a final flourish.

f *cresc.*

sempre f ed espress.
sempre p

espress.

p *sfz* *E* *Tutti*
Horn. *p*

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass). The piano part features a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of the musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. A red bracket labeled "el" spans across the systems. A vertical red line marks the beginning of a "SOLO." section for the vocal line, which starts with a *f* (forte) dynamic. The piano part has a *sfz* (sforzando) marking. The system concludes with the instruction "sempre *f* ed".

Third system of the musical score. The vocal line is marked "espress." (espressivo) and "calando - *f*". The piano part includes a section for "Hörner." (Horns) with a *prit.* (pizzicato) marking.

Fourth system of the musical score. The vocal line features tempo markings: "poco", "a", "poco", and "rit.". The piano part includes markings for "poco", "pp" (pianissimo), and "poco".

D **f**

F *a tempo*

p *f*

a tempo

p *f*

F:

p *f*

errsc.

fl.

p

f

sfz *p*

Köprü

tranquillo

Clar. *Horn.*

p *tranquillo*

Clar.

tranquillo e decresc. *pp*

pp *pp* *pp*

trem.

f espress.

sempre p e staccato *sempre p e*

leggiere

A2 **a4** **a5**

G **d:**

44 **b1**

pp

sempre p

sf

f

molto cresc.

B1

con brin

ten.

sfz

c3

Tutti.

E (GELİŞME)
Ep.1

con fuoco

I SOLO.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with dynamic markings *sf* and *sempre ff*. The lower staff, marked *p*, provides harmonic support with sustained chords.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic development. The lower staff, marked *sempre p*, maintains a consistent harmonic texture.

Third system of musical notation. The upper staff includes a *Viol.* (Violin) entry and dynamic markings *ff* and *sf*. The lower staff, marked *p*, continues the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a complex melodic passage. The lower staff, marked *sempre p*, provides a steady harmonic foundation.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Violin (Viol.), the middle for the Violoncello (Violoncello), and the bottom for the Piano (Piano). The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the violin part, with the piano providing harmonic support. The tempo is marked 'p' (piano) and the mood is 'L'Espresso'.

Köprü

50

sempre ff

con brio

N

C1

d2

SOLO.

decresc.

cresc.

pp

9545

51

sempre cresc.

f

sempre f ed espr.

dolce

cresc.

f

p

cresc.

f

p

ff

culando

espress.

ten.

f

allargando

Hörner.

pp

tratt.

ritard.

ritard.

pp

D1

f2

0 *a tempo*

p *a tempo* *cresc.* *f*

pp

f3

bl. *p* *cresc.* *f*

p

p *tranquillo*

9545

KODA
con brio

53

Viol.
legg.

P

cresc.

9547

The musical score for the 'KODA' section, page 53, is written in D major and 2/4 time. It begins with a piano introduction marked 'con brio'. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands. The violin enters with a melodic line marked 'legg.' (leggiero). The piano section includes various dynamics such as *f*, *p*, *sf*, and *ff*, as well as articulations like accents and slurs. The section concludes with a piano part marked 'cresc.' (crescendo).

Musical score for page 54, featuring piano and woodwind parts. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of staves.

- System 1:** Piano part begins with a forte (*sf*) dynamic. The woodwind part (labeled "Ob.") enters with a piano (*pp*) dynamic.
- System 2:** The piano part continues with a forte (*sf*) dynamic. The woodwind part has a marcato articulation.
- System 3:** The piano part features a forte (*sf*) dynamic. The woodwind part has a piano (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.
- System 4:** The piano part continues with a forte (*sf*) dynamic. The woodwind part has a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.
- System 5:** The piano part begins with a forte (*sf*) dynamic. The woodwind part has a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The system concludes with a "Tutti." marking and a tempo change to "Q" (Allegro).

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*sf*, *pp*, *sf*, *pp*, *cresc.*, *p*, *sf*). The woodwind part is marked "Ob." (Oboe).

SOLO.

Tutti.

SOLO.

R.