

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

JOHANNES BRAHMS'IN OP. 99 FA MAJÖR VİYOLONSEL - PİYANO
SONATI'NI YORUMLAMA TEKNİKLERİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20106122 Seren Gülizar KARABEY

Danışman:

Prof. Çiğdem İYİCİL

İSTANBUL - 2017

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

JOHANNES BRAHMS'IN OP. 99 FA MAJÖR VİYOLONSEL - PİYANO
SONATI'NI YORUMLAMA TEKNİKLERİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20106122 Seren Gülizar KARABEY

Danışman:

Prof. Çiğdem İYİCİL

İSTANBUL - 2017

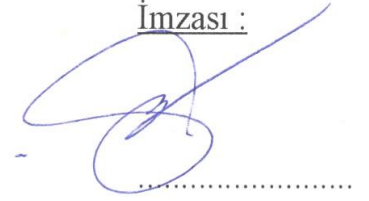
Seren Gülizar KARABEY tarafından hazırlanan **Johannes Brahms'ın Op.99 Fa Majör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Yorumlama Teknikleri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince ~~Oybirliğiyle~~ / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 01 / 2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Çiğdem İYİCİL (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Sevil GÖKDAĞ (İ.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Dilbağ TOKAY



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
1. GİRİŞ: JOHANNES BRAHMS'IN HAYATI.....	1
2. J. BRAHMS'IN OP.99 FA MAJÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATININ YAPISAL ANALİZİ	10
3. J. BRAHMS'IN OP.99 FA MAJÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATININ OP. 38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATI İLE KARŞILAŞTIRILMASI.....	17
4. J. BRAHMS'IN OP.99 FA MAJÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATINI YORUMLAMA TEKNİKLERİ	21
5. SONUÇ	30
6. EKLER	31
7. KAYNAKLAR	61
8. ÖZGEÇMİŞ	62

ÖNSÖZ

Johannes Brahms'ın viyolonsel ve piyano için yazdığı sonatlar, klasik ve romantik dönemin özelliklerini içermesinden dolayı, müzik tarihinde oda müziği ve viyolonsel eserleri içinde çok önemli bir yere sahiptir. Bach ve Beethoven gibi büyük besteciler arasında sayılan Brahms, eserlerinde hayranlık duyduğu bu besteciler gibi kendine özgü tını, doku ve atmosfer yaratmıştır. Bu özgünlük ve özellikler, viyolonsel repertuarı içinde sıklıkla seslendirilen bu sonatı incelemek istememin başlıca nedenleriydi.

Bu metin çalışmasında Brahms'ın op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatı'nın yorumlanmasında yardımcı olmak amacıyla duate, yay ve tel seçimi önerilerinde bulunulmuştur. Bestecinin op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatı ile op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatı karşılaştırılmış, viyolonsel yazısı incelenmiş, ortak ve farklı yönleri ele alınmıştır. Bu yolla sonatların yorumlanmasına yardımcı olunması amaçlanmıştır.

Bu çalışmamda, önerileriyle bana yardımcı olan danışmanım Prof. Çiğdem İyicil'e ve kazandırdığı bilgi ve birikimle desteğini hep yanımda hissettiğim değerli hocam Prof. Reşit Erzin'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yazım aşamasında yardımları bulunan ailemin desteği de çalışmama katkı sağladı, teşekkür ederim.

Ocak 2017

Seren Gülizar KARABEY

ÖZET

Kendini kusursuz yapıtlar bestelemeye adayan Johannes Brahms, müzik tarihinin sayılı büyük bestecileri arasında sayılır. Brahms'ın op. 99 Fa Majör Viyolonsel - Piyano Sonatı üzerine yapılan bu yazılı çalışmanın amacı, eseri yorumlamaya yönelik bir çalışma kılavuzu oluşturmaktır.

Bu çalışmada sırasıyla Johannes Brahms'ın hayatı anlatılmış, eserin analizi yapılmış, bestecinin viyolonsel yazısının daha iyi anlaşılması için, bestecinin viyolonsel için yazdığı iki sonat karşılaştırılmış ve son olarak yapıtta karşılaşılabilecek teknik zorlukların, müzik dilini bozmadan aşılması için örnekler verilerek yorumlama teknikleri önerilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Johannes Brahms, Viyolonsel - Piyano Sonatı, Yapısal Analiz, Yorumlama Teknikleri

SUMMARY

Dedicating his life to composing flawless pieces, Johannes Brahms has earned his title as one of the greatest composers in the history of music. This study, which focuses on Brahms' op. 99 F major Cello - Piano Sonata, aims to serve as a study aide for anyone looking to interpret this sonata.

It starts off with a brief overview of Johannes Brahms' life, followed by a structural analysis of the work. To give a better sense of the composer's approach to writing for the cello, the analysis is complemented with a comparison against another cello - piano sonata Brahms has written. Finally, a set of recommendations for interpreting the piece without disrupting its musicality are provided for some of the technically challenging parts of the sonata.

KEY WORDS: Johannes Brahms, Cello - Piano Sonata, Structural Analysis, Interpretation Techniques

1. GİRİŞ : JOHANNES BRAHMS'IN HAYATI

Johannes Brahms, 7 Mayıs 1833'te Johann Jacob ve Johanna Henrica Christiane Brahms'ın ikinci çocukları olarak Hamburg'da dünyaya geldi. Önceleri çeşitli lokallerde çalan babası, bir süre sonra kentteki filarmoni orkestrasında da kontrabasçı olarak çalışmaya başlamıştı. Birçok enstrüman çalabilen Johann Jacob kısa sürede oğlunun müziğe olan ilgisini farkederek ona keman ve viyolonsel öğretti. Johannes yedi yaşına geldiğinde Hamburg'un tanınmış eğitimcilerinden Otto Cossel'den¹ ders aldirmaya başladı.² Bir süre sonra kendi kendine beste yapmaya başlayan Brahms'ın piyano çalma konusunda gösterdiği başarı herkesin dikkatini çekti. Cossel, bu ilerleyişi karşısında Brahms'ı Hamburg'un en saygın müzikçilerinden biri olan Eduard Marxsen'le³ tanıştırdı ve onunla piyano ve kompozisyon çalışmasını sağladı.⁴ Marxsen ile çalışmaları sayesinde Brahms kısa zamanda klasik piyano repertuarının belli başlı yapıtlarını çalar hale geldi. Brahms'ın okul hayatı pek uzun sürmedi. Altı yaşına geldiğinde yakınlarda bulunan bir ilkokula giden Johannes burada okuma, yazma, aritmetik ve din bilgisi eğitimi aldı.⁵ O tarihlerde, hayatını müzik yoluyla kazanmaya karar veren birinin okula devam etmesinin zaman kaybı olarak algılanması nedeniyle, Johannes mesleğinde ilerlemek adına ortaokuldan sonra eğitim almadı.⁶ Edebiyata meraklı olan annesi sayesinde okuma alışkanlığı kazandı ve kendi edebi zevki oluşana dek bulabildiği herşeyi okudu. Edebiyata düşkünlüğü ve Goethe, Novalis, E.T.A Hoffmann'a olan hayranlığını özellikle yazdığı liedlerde görmek mümkündür.⁷ Ailesinin maddi durumu iyi olmadığı için çocukluk döneminin büyük bir kısmını babasının yanında dans salonlarında piyano çalarak geçiren Brahms⁸, bu sayede dans müziklerine ait geniş bir dağarcığa sahip

¹ Otto Friedrich Willibald Cossel (1813-1856): Eduard Marxsen'in öğrencisi Hamburg'lu piyanist, çalışkan ve idealist pedagog. Brahms'ın ilk piyano öğretmeni (1841-1845).

² Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığında Clara**, 377.

³ Eduard Marxsen (1806-1887): Alman piyanist ve besteci. Brahms 1845-52 yılları arasında Marxsen ile çalıştı ve İkinci Piyano Konçertosu'nu ona ithaf etti.

⁴ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 7.

⁵ Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığında Clara**, 377.

⁶ A.g.k., 380.

⁷ Michael MUSGRAVE, **The Music of Brahms**, 12.

⁸ Malcolm MACDONALD, **Brahms** 8.

oldu. Ondört yaşında halka açık ilk solo dinletisini verdi. Bach⁹ ve Beethoven'ın¹⁰ eserlerinin yanısıra, bir halk şarkısı üzerine kendi bestelediği çeşitlemeleri de çaldığı bu konser beğeniyle karşılandı. Brahms gençliğinde verdiği konserlerde başka eserlerin yanında kendi bestelerini de seslendiriyordu. Fakat eserlerinde mükemmelliği aradığı ve kendini çok katı eleştirdiği için, 1851'de kendi adıyla yayımlattığı ilk eseri olan “Mi Minör Scherzo”ya kadar bestelerini “G.W. Marks” gibi takma isimlerle yayımlattı.¹¹ Bu titizliğinden dolayı Brahms, yapıtlarına son halini vermek için bütün hayatı boyunca güvendiği dostlarına danışmıştır.

Brahms 1847 ve 1848 yaz aylarını, babasının arkadaşı Adolf Giesmann'ın yanında, Hamburg yakınlarındaki Winsen'de geçirdi. Zengin bir çiftçi olan Giesmann, kansızlık ve sinir yorgunluğu nedeniyle sağlığı zayıflayan Johannes'i evine davet etmişti.¹² Johannes orada bulunduğu süre boyunca hem Giesmann'ın kızına piyano dersleri verdi hem de kentteki bir lokalde toplanan erkek korosunun çalışmalarını yönetti, onlar için küçük parçalar besteledi.¹³ Bu çalışmalarla ve halk önünde verdiği konserlerle kenidini geliştiren Brahms, sonbaharda Hamburg'a döndüğünde artık adı duyulmaya başlanmış yetenekli bir piyanist haline gelmişti.

Hayatını lokallerde çalarak ve enstrüman eşliği yaparak kazanan Brahms 1850'de, hayranlıkla dinlediği ünlü Macar kemancı Eduard Reményi¹⁴ ile tanıştı ve ona bestelediği eserleri ve düzenlemelerini gösterdi.¹⁵ Brahms'ın bestelerinden ve yeteneğinden oldukça etkilenen Reményi ona konser turnesi teklifinde bulundu.¹⁶ Brahms'ın, onun için büyük bir fırsat olan bu teklifi kabul etmesi üzerine ikili, 1853'ün nisan ayında Hamburg'dan Hannover'e uzanan bir konser gezisine çıktı. Yol boyunca Winsen, Lüneburg, Uelzen ve

⁹ Johann Sebastian Bach (1685-1750): Alman besteci ve organist. Barok dönemin en önemli isimlerinden biri.

¹⁰ Ludwig van Beethoven (1770-1827): Alman besteci. Müzikte klasik dönemden romantik döneme geçişteki kritik figür.

¹¹ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 60.

¹² A.g.k., 9.

¹³ Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığı Clara**, 380.

¹⁴ Eduard Reményi (1830-1898): Macar kemancı ve besteci.

¹⁵ Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığı Clara**, 382.

¹⁶ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 11.

Celle gibi küçük kentlerde konserler vererek hem bütçelerine katkı sağladılar hem de birlikte çalma alışkanlıklarını geliştirdiler.¹⁷ Konserlerinde klasik müzik repertuarından eserler seslendiren ikili, renkli ve folklorik Macar parçaları da çalmaktan geri kalmadı. Brahms'ın Reményi yoluyla tanıştığı ve kendini geliştirdiği bu müziğe olan ilgisi, konserlerde ona büyük bir ustalıklarla eşlik etmesini sağlamıştır. İkili Hannover'de Reményi'nin arkadaşı Macar kemancı Joseph Joachim'i¹⁸ ziyaret etti. Aynı zamanda kentin saray orkestrasında başkemancı olan Joachim onların kralın huzurunda çalmalarını sağladı. Hannover'deki kalışları süresince genç kemancı ile çok iyi anlaşılan Brahms için bu ziyaret, ömür boyu sürecek bir dostluğun başlangıcı oldu. Brahms ve Reményi, Joachim'in öğüdü üzerine fazla zaman kaybetmeden yola koyularak dönemin ünlü piyanist ve bestecisi olan Franz Liszt'i¹⁹ ziyaret etmek için Weimar'a vardı. Joachim'in tavsiye mektubu sayesinde kolaylıkla Liszt ile tanıştılar. Genç ve yetenekli müzisyenlere ilgiyle yaklaşıp onları dinleyen, öğütler verip cesaretlendiren Liszt, Brahms ve Reményi'ye de nazik davrandı. Liszt'e, onun gösterişli yaşamına ve müzik çevresine hayranlık duyan, bu ortamdan yararlanıp parlak bir kariyer yapabileceğini düşünen Reményi'nin aksine Brahms bu abartılı müzik çevresinden hoşlanmadı. Bu konudaki anlaşmazlıkları ikilinin yollarının ayrılmasıyla son buldu. Bu beklenmedik ayrılıktan sonra Brahms, hiç tanımadığı Weimar'da daha fazla kalmak istemedi. Fakat bir başarı elde etmeden Hamburg'a geri dönmek istemeyen besteci, ona yardımcı olacağını düşündüğü arkadaşı Joachim'in yanına gitmeye karar verdi.²⁰

Hannover'e vardığında bir süre Joachim'in yanında kalan Brahms, onunla birlikte çalma ve eserlerini ona gösterme olanağı yakaladı. Joachim, yapıtları hakkında bir yol göstericiye ihtiyacı olan genç dostuna Düsseldorf'a gidip, yakın arkadaşı olan ünlü besteci Robert Schumann'la²¹ görüşmesini önerdi. Schumann'ın yapıtlarını inceleyen Brahms, bestecinin eserlerinden çok etkilendi ve Joachim'in önerisini dinleyip hayran olduğu

¹⁷ Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığı Clara**, 383.

¹⁸ Joseph Joachim (1831-1907): Macar kemancı, besteci ve orkestra şefi. Brahms'ın yakın dostu ve en büyük destekleyicisi. 1869'da Joachim Quartet'i kurdu ve Berlin Sanat Akademisi'nde Müzik Bölümü'nün başına geçti.

¹⁹ Franz Liszt (1811-1886): Macar besteci, virtüöz piyanist, orkestra şefi ve müzik öğretmeni. Yeni Alman Okulu'nun en önemli temsilcilerinden biri.

²⁰ Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığı Clara**, 386.

²¹ Robert Schumann (1810-1856): Alman besteci ve müzik eleştirmeni. Almanya'daki romantik hareketin öncülerinden biri. Clara Schumann'ın eşi.

besteciyle tanışmaya karar verdi. Brahms temmuz sonunda Joachim'ın yanından ayrılıp Düsseldorf'a doğru yola çıktı. Eylül sonunda Schumann'ların kapısına vardığında, Robert ve eşi Clara²² Brahms'ı büyük bir sevecenlikle karşıladı.²³ Onun eserlerinden ve yeteneğinden çok etkilenen Schumann'lar Brahms'a büyük bir yakınlık gösterdiler ve mümkün olduğu kadar yardım etmeye çalıştılar. Onu dostlarıyla tanıştırap entelektüel çevrede tanınmasını sağladılar. Düsseldorf'ta kaldığı sürede sıkça Schumann'larla bir araya gelen Brahms, onlarla uzun sohbetlerde bulundu, yürüyüşlere çıktı, fikirlerini paylaşıp dostluklarını ilerlettiler.

Robert Schumann, 1853'te yayımlamaya başladığı "Neue Zeitschrift für Musik"te (Müzik için Yeni Dergi) Brahms'la tanıştıktan hemen sonra onu öven bir yazı yazdı. Alman müziğindeki yeni atılımın gücünden sözettiği "Yeni Patikalar" adlı yazısında, Brahms'ı müziğin geleceği için yeni bir umut olarak tanıttı.²⁴ Bu yazı sayesinde Brahms'ın adı müzik dünyasında iyice duyulmaya başlandı. Schumann'ın önerisi üzerine Brahms kısa süre sonra Leipzig'e doğru yola çıktı. Müzik ve kültür açısından çok canlı ve önemli bir kent olan Leipzig aynı zamanda kitap ve nota basımında öncülüğü üstlenmişti.²⁵ Artık tanınan bir besteci olarak buradaki müzik çevresine kolaylıkla katıldı ve yeni dostluklar kurdu. Kentte geçirdiği sürede, Schumann'ın oradaki ünlü nota yayınevlerinden biri olan Breitkopf & Hartel'e gönderdiği mektup sayesinde, o tarihlerde basılabilecek olgunlukta olduğunu düşündüğü dört yapıtını yayımlattı.²⁶

Clara Schumann ile ilişkisi, Brahms'ın hayatında ve eserlerinde önemli bir yere sahiptir. Clara'nın güzeliğinden ve yeteneğinden etkilenen Brahms ona hayranlık besliyordu. 1854 yılındaki intihar girişiminden sonra Robert Schumann Bonn yakınlarında bir kliniğe

²² Clara Schumann (1819-1896): Alman piyanist ve besteci. Döneminin önde gelen kadın piyanistlerinden biri. Robert Schumann'ın eşi. Robert ile birlikte Brahms'ın yakın dostu ve büyük destekleyicisi olmuştur.

²³ Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığı Clara**, 388.

²⁴ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 18.

²⁵ Aydın BÜKE, **Romantizmin Işığı Clara**, 20.

²⁶ A.g.k., 390.

yatırıldı.²⁷ Bu olayın ardından Brahms, yakın dostu Clara'ya destek olmak için Düsseldorf'a taşındı ve Robert'in Temmuz 1856'daki ölümüne değin Clara'ya eşlik etti, ona destek oldu. Schumann'ların yanında kaldığı sürede beste çalışmalarına yoğunlaşan Brahms, eserlerini bestelerken Clara'nın fikirlerini almış ve bazılarını da ona adamıştır. Schumann'ın ölümü ikisine de derin bir üzüntü yaşattı. Dostlukları ömür boyu sürdü.

1857'de Clara'nın yanından ayrılarak Hamburg'a dönen Brahms, ekim ayında ilk uzun vadeli işini kabul ederek 1857-1859 yılları arasında Detmold Sarayı'ndaki iki prensese piyano dersi verdi.²⁸ Herkesi etkileyen yeteneği ve çalışıyla, kısa süre içinde saray orkestrasının konserlerine solist olarak katılmaya ve koroyu yönetmeye başladı. Bir süredir beste yapmaktan uzaklaşmış olan Brahms, burada sağlıklı bir çalışma ortamına sahipti. Uzun yıllar üzerinde çalıştığı "Op. 15 Re Minör Piyano Konçertosu"nu burada tamamlayabildi ve ilk seslendirilişini gerçekleştirdi. 1859 yılının yaz aylarını Hamburg'daki ailesinin yanında geçiren Brahms, 1862'ye kadar orada kaldı. Bu süre içinde kendilerini "Hamburg Kadınlar Korosu" olarak adlandıran koronun şefi olarak ciddi çalışmalar yaptı ve beste çalışmalarına ağırlık verdi.²⁹

1860 yılının Brahms için önemli olaylarından biri, kendisiyle aynı görüşe sahip yakın arkadaşlarıyla kaleme aldıkları bildiridir.³⁰ Robert Schumann tarafından yayımlanmaya başlanan "Neue Zeitschrift für Musik", Schumann'ın ölümünden sonra tek taraflı bir yol izlemeye başlamıştı. Dergi sadece programlı müziği³¹ temel alan "Yeni Alman Okulu"na³² dahil besteciler ve onların yapıtları hakkında yazılar yayımlıyor, bu akımı yenilikçiliğin

²⁷ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 22.

²⁸ A.g.k., 49.

²⁹ A.g.k., 123.

³⁰ A.g.k., 59.

³¹ Programlı Müzik: İlk olarak XIX. yüzyılın başlarında kullanılan, belirli bir konuyu esas alarak bestelenmiş eserleri kapsayan bir kavramdır. Bir anlatı olan ya da açıklayıcı öğeler taşıyan müzik türlerinin tümüne verilen addır.

³² Yeni Alman Okulu: 19. yüzyılda başlayan ve yaklaşık 20. yüzyılın başına kadar devam eden Alman müzik akımı. Wagner, Berlioz ve Liszt'in önderliğini yaptığı, programlı müzik anlayışını benimseyen ve Weimar ekolü bestecilerinin de desteklediği grup.

sembolü olarak görüyordu.³³ Aslında Brahms bu yenilikçi akımın savunucuları olan Liszt ve takipçilerine karşı değildi, onlara ve müziklerine saygı duyuyordu. Daha çok onların dergi yoluyla müzik dünyası üzerinde yarattığı etkilere karşıydı. Brahms gelenekten ve saf müzikten, doğallıktan yanaydı. Klasik armoniyi ve klasik formları benimsemişti.³⁴ Armoni, form ve doku yaratmada oldukça ustaydı ve kendini göstermek için yeniliğe ihtiyacı yoktu. Bu nedenle Brahms ve arkadaşları tutucu besteciler olarak nitelendirildi. Yayımladıkları bildiri Liszt, Wagner ve Berlioz gibi bestecilerin doğallıktan uzak, müzik dilini tiyatral kullanan, gösterişli “Yeni Alman Okulu” akımını eleştiriyordu. Bu bildiri sonrasında, Liszt yandaşları alaycı bir bildiriyle cevap verdi, fakat bunun tartışmalara pek etkisi olmadı.

Brahms 1861’de Viyana’ya, daha sonra yerleşip hayatının sonuna kadar yaşayacağı bu şehre ilk ziyaretini gerçekleştirdi.³⁵ Kuzey Almanya’nın soğuk doğasından sonra Viyana’nın sıcaklığı, parkları, kahveleri, çingene müziği, kültür ve müzik ortamı onu çok etkiledi. Burada eski dostları tarafından sıcak karşılandı ve entelektüel çevreye katılarak dönemin ünlü müzik eleştirmeni Eduard Hanslick³⁶ gibi yeni dostlar edindi. Akademisyen olan Hanslick bir Brahms hayranıydı ve onun eserlerini, müziğinde benimsediği dili çok beğeniyordu. Yazılarında Brahms’ın saf müzik anlayışını anlatmaya ve yaymaya çalışmasının yanısıra, karşı durduğu “Yeni Alman Okulu”nu da eleştiriyordu.³⁷

Viyana’ya yaptığı ilk ziyaretin Brahms için diğer önemli yanı ise, hayranı olduğu besteci Franz Schubert’in³⁸ el yazması eserlerini inceleme ve kopyalama fırsatını bulmasıdır.³⁹ Öğretmeni Marxsen sayesinde eserleriyle tanıştığı büyük bestecilerin eserlerini olanak buldukça inceleyen Brahms, bu sayede geleneklere bağlı ama tutucu olmayan, kendine özgü müzik dilini geliştirmiştir. Bu fırsatın Brahms üzerindeki etkilerini ve Schubert

³³ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 57.

³⁴ A.g.k., 29.

³⁵ A.g.k., 125.

³⁶ Eduard Hanslick (1825-1904): Avusturyalı müzik eleştirmeni ve müzikolog. Viyana Üniversitesi’nde müzik tarihi dersleri verdi. Brahms’ın yakın arkadaşı ve sıkı destekleyicisi.

³⁷ Peter CLIVE, **Brahms and His World**, 194, 196.

³⁸ Franz Peter Schubert (1797-1828): Avusturyalı besteci.

³⁹ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 127.

hayranlığını o yıllarda yazdığı oda müziği eserlerinde görebiliriz. Birkaç hafta kalmayı planladığı kentten ancak Mayıs 1863’de Hamburg’a dönebilen Brahms, şefliğini üstleneceğini umduğu Hamburg Filarmoni Orkestrası’ndaki görevin yakın arkadaşı Julius Stockhausen’e⁴⁰ verilmesi üzerine hayal kırıklığına uğradı. Bunun üzerine çok sevdiği şehrini terk ederek Viyana’ya yerleşti.⁴¹ Çok geçmeden Viyana Şan Akademisi’nin (Vienna Singakademie) şefliğini üstlendi ve hem piyanist hem şef olarak konserler vermeye başladı.⁴²

1864’te ailesiyle ilgilenmek için görevinden ayrılıp tekrar Hamburg’a yerleşti ve iyi bir piyano öğretmeni olarak ünlendi. 1871’e kadar Hamburg ve Viyana arasında gidip gelen Brahms bu süre içinde yoğun bir şekilde konser turnelerine çıktı.⁴³ 1861 yılında bestelemeye başladığı “Alman Requiem”ini, birkaç başarısız temsil ve yeniden düzenleme sonrasında Hamburg’da tamamladı ve yapıt 1869 Aralık’ında Leipzig’de son haliyle seslendirildi.⁴⁴ 1865’te annesini kaybeden Brahms’ın, Requiem’i tamamlarken bu ölümden oldukça etkilendiğini görülür. Çok beğenilen eser kısa zamanda Almanya ve İsviçre’de yirmiden fazla kentte seslendirildi ve büyük başarı elde etti. Sadece birkaç yıl içerisinde Viyana, Utrecht, St. Petersburg, Londra ve Paris gibi şehirlerde ilk seslendirilişli yapıldı ve ünü tüm Avrupa’ya yayıldı. Bu ün aynı zamanda Brahms’ın “Yeni Alman Okulu” taraftarları tarafından da çağının önde gelen bestecilerinden biri olarak kabul edilmesini sağladı.⁴⁵

Brahms 1871’de, ölünceye kadar yaşayacağı Viyana’ya tekrar taşındı. Viyana’daki sanat ortamını seviyordu ve orayı benimsemişti. 1872 yılında babasını kaybettikten sonra, Müzik Dostları Derneği’nin (Gesellschaft der Musikfreunde) yöneticilik ve şeflik görevini üstlenerek 1875 yılına kadar bu görevini sürdürdü.⁴⁶ Bestelemenin dışında kalan zamanını bir müzik tarihçisi olarak çalışmaya adanmış Brahms, Schubert’in yanısıra Chopin, Schumann ve

⁴⁰ Julius Stockhausen (1826-1906): Alman bariton. 1862-1869 yılları arasında Hamburg Filarmoni’nin şefliğini yapmıştır.

⁴¹ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 126.

⁴² A.g.k., 128.

⁴³ A.g.k., 130.

⁴⁴ Michael MUSGRAVE, **The Music of Brahms**, 81.

⁴⁵ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 136.

⁴⁶ A.g.k., 140.

Bach'ın el yazması notalarını topladı, yeniden basımlarına editör olarak katkıda bulundu.⁴⁷ 1840'lı yılların sonundan 1890'lı yılların ortasına kadar olan dönemde ikiyüzü aşkın halk şarkısı düzenlemesi yaptı.⁴⁸ Robert Schumann'ın teşviği ile erken dönem kilise müziği ve halk şarkıları üzerine de çalışan Brahms, özellikle yönettiği korolar için 'eski müzik' etkisi taşıyan birçok eser besteledi. 1874'te müzik eleştirmeni ve şair Max Kalbeck⁴⁹ ile tanıştı ve onunla yakın dostluk kurdu.⁵⁰ Dostlukları sayesinde Kalbeck, Brahms'ın ölümünden sonra onun biyografisini yazan ilk kişi olmuştur.

Beethoven'ın senfonilerinin mükemmelliği ve büyüklüğünün etkisi altında, uzun yıllar senfoni bestelemeye cesaret edememiş olan Brahms'ın, 1855'te taslaklarını hazırladığı ve ancak yirmi yıl sonra, 1876'da tamamlayabildiği birinci senfonisi armoni zenginliği, duygusal yoğunluğu ve besteciye özgü anlatım özellikleriyle onun en iyi eserlerinden biri olarak kabul edilir. İlk senfonisinin başarısı, yakın arkadaşı ve bir çok eserinin seslendirilişinde şeflik görevinde bulunan Hans von Bülow'un⁵¹, onun bu senfonisi için "Beethoven'ın onuncu senfonisi" tanımlamasını yapmasına neden olmuştur.⁵² Brahms ikinci senfonisini 1877'de besteledi. O yıllarda Joachim'le beraber sıklıkla turneye çıkan Brahms'a 1877 yılında Cambridge Üniversitesi onursal doktor ünvanı verdi. 1879'da Breslau Üniversitesi'nden de aynı ünvanı alması üzerine Brahms, gençliğinde topladığı eski öğrenci şarkılarını şakacı bir tavırla ve senfonik bir stille işleyerek "Akademik Festival Uvertürü"nü bestelemeye başladı ve 1880'de tamamlayarak üniversiteye hediye etti.⁵³ 1883'te üçüncü, 1885'te dördüncü senfonisini besteleyen Brahms, 1886'da Berlin Sanat Akademisi'ne üye seçildi. O yılın büyük bölümünü İsviçre'de geçirdi, oda müziği eserleri, liedler ve solo piyano eserleri besteleme üzerinde yoğunlaştı.

⁴⁷ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 145.

⁴⁸ A.g.k., 151.

⁴⁹ Max Kalbeck (1850-1921): Avusturyalı müzik eleştirmeni, yazar, şair ve libretto çevirmeni. Brahms'ın en yakın arkadaşlarından biri. Kalbeck, 1904-11 yılları arasında Brahms'ın biyografisini yayımladı.

⁵⁰ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 239.

⁵¹ Hans Guido von Bülow (1830-1894): Alman besteci, piyanist ve orkestra şefi. Meiningen Orkestrası'nın şefliği yaptı ve bu orkestra ile Brahms'ın eserlerini tüm Almanya'ya tanıttı.

⁵² Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 232.

⁵³ Karl GEIRINGER, **Brahms: His Life and Work**, 256.

Altmış yaşına yaklaşan Brahms, “op.111 Sol Majör Piyanolu Beşli”sini yazdıktan sonra, 1890’ın yaz aylarında fiziksel yorgunluk duymaya başladı. Bu yorgunluk kariyerinin sonuna geldiğini düşünmesine neden oldu. Bu yıllarda, Meiningen Orkestrası’nda çalan dönemin ünlü klarnetçisi Richard Mühlfeld⁵⁴ ile tanışan Brahms, onun çalışından çok etkilendi ve oda müziği alanındaki son dört eserini klarnet için yazdı.⁵⁵ Brahms’ın ‘Benim Divam’ olarak adlandırdığı Mühlfeld’e ithafen bestelediği Klarnetli Trio, Klarnet ve Yaylılar için Beşli ve Klarnet ve Piyano için İki Sonat’ı olağanüstü güzelliğindedir. 1894’te bestelediği bu iki sonattan sonra, ölümüne kadar yalnızca “Dört Ciddi Şarkı” ile org için “Onbir Koral Prelüd” eserlerini besteledi.

Brahms yaşamının son dönemlerinde, yeterli müzikal olgunluk ve besteleme standartlarına ulaşmadığını düşündüğü hiçbir eserinin ölümünden sonra ardında kalmasını istemediği için sayısız elyazması eserini yoketti. Kendisini eleştirirken çok acımasız olması, yapıtlarını yaratırken kusursuzu aramasından kaynaklanıyordu. Değersiz bulduğu eserleri yırtıyor, yakıyor, yok ediyordu. Bütün taslaklarını attığından, yapıtlarının geçtiği aşamalarla ilgili çok az bilgi mevcuttur.

Brahms, yakın arkadaşları Hans von Bülow’un 1894’deki, Clara Schumann’ın 1896’daki ölümlerinden dolayı çok sarsıldı ve hastalanarak yatağa düştü. 3 Nisan 1897’de Viyana’da öldü.

⁵⁴ Richard Mühlfeld (1856–1907): Alman klarnetçi. Bir kemancı olarak eğitim aldı. 1873 yılından itibaren Meiningen Orkestrası’nda birinci klarnetçi olarak çalıştı. Brahms Klarinet’li Beşli’sini, Klarnetli Trio’sunu ve iki Klarnet Sonatı’nı ona ithaf etmiştir.

⁵⁵ Malcolm MACDONALD, **Brahms**, 361.

2. J. BRAHMS'IN OP. 99 FA MAJÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATI'NIN YAPISAL ANALİZİ

Kökünü İtalyanca “sonare”⁵⁶ sözcüğünden gelen sonat, yalnızca piyano için veya genellikle piyano eşliğinde herhangi başka bir çalgı için yazılan üç veya dört bölümden oluşan yapıta verilen genel addır. İlk örnekleri barok dönemde görülen sonatın gelişme süreci kısaca incelendiğinde, 1650’lerden sonra “kilise sonatı” ve “oda sonatı” olarak adlandırılan iki ayrı biçimi olduğu görülür. Kilise ayinleri arasında seslendirilmek için tasarlandıklarından ötürü bu adla anılan kilise sonatları, genellikle iki solo çalgı ve sürekli bas için bestelenir ve ağır-hızlı-ağır-hızlı olmak üzere dört bölümden oluşurdu. Çeşitli dansların bir araya gelmesiyle oluşan oda sonatları ise daha neşeli ve canlı bir anlatım sergiler. “Kilise sonatının, dini yapıtlar içinde gelişmesine karşın, oda sonatı bir dizi dansı bünyesinde barındıran yapıtlara verilen genel addi.”⁵⁷ Bir süre sonra, dans etmeden, sadece dinlemek için de oda sonatları bestelenmeye başlandı. 17. Yüzyılın sonlarında, kilise sonatı ve oda sonatı ayrımı ortadan kalkarak sadece sonat ifadesi kullanılır oldu.

Klasik dönemde ise sonat, bir veya daha çok sayıda çalgı için yazılan bir yapıt haline geldi. Dört veya bazen üç bölümden oluşan sonat genellikle Allegro gibi hızlı bir bölümle başlar, Ağır-Menuet ve Trio⁵⁸-Hızlı bölümleri ile tamamlanırdı.

Romantik dönemde, çalgıların gelişmesiyle beraber, onlar için bestelenen eserler de geliştirilmiş ve daha büyük formlarda eserler yazılmıştır. Bu dönemdeki sonatlar, klasik

⁵⁶ Sonare (İt.): Çalgı çalmak.

⁵⁷ A. BÜKE – İ. M. ALTINEL, **Müziği Yaratanlar, Barok Dönem**, 55.

⁵⁸ Menuet -Trio: Klasik dönem sonat formunun genellikle üçüncü bölümünü oluşturan, üç zamanlı ve A-B-A formundaki bölüm.

döneme oranla, daha geniş düşünülerek yazılmış ve daha uzun soluklu yapıtlardır. Menuet-Trio kavramı romantik dönem sonatlarında değişikliğe uğramış, zaman zaman Menuet yerine Scherzo⁵⁹ kullanılmıştır. 18. yüzyıldan itibaren, çalgı müziğinde önemli yer tutan sonat, Haydn'dan⁶⁰ başlayarak 20. yüzyılın çoğu bestecisinin elinde gelişimini sürdürmüştür.

Enstrümanların, özellikle piyanonun olanaklarının gelişmesiyle beraber bestecilerin tını ve doku arayışları değişmeye başlamıştır. Beethoven ile başlayan ve romantik dönemde gördüğümüz bu yenilik, sonat yazarken bestecilerin iki çalgıya aynı oranda önem vermesiyle ortaya "ikili sonat" kavramının çıkmasıdır. Besteci sonatın başına, viyolonsel - piyano sonatı gibi başlıklar koyarak anlaşılır bir biçimde bu sonatların farkını tanımlar.

Brahms op.99 sonatını, dönemin parlak çellistlerinden Robert Hausmann'a⁶¹ (1852-1909) ithaf etmiştir. 1886 yılında yazılan sonat, 29 Ekim'de bestecinin arkadaşı Maria Fellingner'in⁶² evinde düzenlediği davette Hausmannve Brahms tarafından seslendirilmiştir. Halk önünde ilk yorumlanması ise 24 Kasım 1886'da, yine Hausmann ve Brahms'ın çalışıyla Viyana'da gerçekleşmiştir. Dramatik ve orkestral bir havası olan sonat 1887'de yayımlanmıştır.

⁵⁹ Scherzo: 18. Yüzyılın sonlarında sonat formu içinde kullanılan standart bir bölüme dönüşmüş, çoğunlukla hızlı tempoda olan biçim.

⁶⁰ Joseph Haydn (1732-1809): Klasik dönemin ünlü Avusturya'lı bestecisi.

⁶¹ Robert Hausmann (1852-1909): Alman çellist. Joachim Quartet'in çellisti. Brahms'ın ve Max Bruch'un birçok önemli eserlerinin ilk seslendirilişlerini yaptı.

⁶² Maria Fellingner (1849-1925): Brahms'ın Viyana'lı yakın dostu. Son yıllarında Brahms'ın enstantane fotoğraflarını çekmiştir.

Bu sonatın form analizi aşağıda açıklandığı gibidir:

1. Bölüm: Allegro vivace

Serim				Gelişim		Yeniden Serim		
A teması	Köprü	B teması	Köprü	Gelişim	Dönüş köprüsü	A teması	Köprü	Koda
1	26	34	60	74	118	128	171	178

2. Bölüm: Adagio affettuoso

A Kesiti		B Kesiti		A Kesiti	
Tema	Köprü	Tema	Köprü	Tema	Koda
1	16	20	32	44	63

3. Bölüm: Allegro passionato

A Kesiti		B Kesiti		A Kesiti	
Tema	Koda	Tema	Köprü	Tema	Koda
1	105	129	192	1	105

4. Bölüm: Allegro molto

A kesiti	B kesiti	A kesiti	C kesiti	A kesiti	B kesiti	Koda
1	23	45	57	85	102	129

Birinci Bölüm:

Sonat Allegrosu⁶³ formunda olan birinci bölüm fa majör tonundadır. Birbirine eklenmiş iki küçük figürün geliştirilmesinden oluşan bölüm, piyanonun girişle başlar. Piyanonun altılamalar ve kırık akorlardan oluşan hareketi orkestral bir hava yaratır. İlk akorun duyulmasından hemen sonra viyolonsel, bu atmosferi destekleyecek güçlü bir tonla birinci temayı duyurur. Çıkıcı dörtlü ve inici küçük ikilinin oluşturduğu tema tekrarlanırken hemen geliştirilmeye başlanır.

17. ölçüde başlayan sekizlik notalardan oluşan *cantabile*⁶⁴ ezginin, önce viyolonsel sonra piyanoda *legato*⁶⁵ çalınışı ile müzik sakinleşir. Bu sakinlik kısa bir köprüyle güçlü ve kararlı ikinci temanın geldiği 34. ölçüye kadar devam eder. Do majör tonundaki ikinci tema önce piyanoda duyulur, 40. ölçüde ise viyolonsel tarafından tekrarlanır.

Yardımcı fikir 48. ölçüde, inici dörtlülerden oluşan onaltılık pasajla duyulur. 60. ölçüde la minör tondaki köprüye gelindiğinde viyolonsel, piyanonun en başta çaldığı altılamaları çalarken piyano güçlü akorlarıyla onu destekler. Serim bölümü, kontrast bir tını ortamı yaratılmak istenerek fa diyez minöre modülasyon ile gelişim kesitine bağlanır.

Gelişim bölümü, serim bölümündekine benzer olarak, piyanonun altılamalı eşliği üzerine viyolonsel'in birinci temayı oluşturan figürleri çalmasıyla başlar. 74. ölçüde piyanoda

⁶³ Sonat Allegrosu: Klasik dönemde sonat, senfoni, konçerto gibi çok bölümlü çalgısal türlerin genellikle birinci bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir formdur.

⁶⁴ *Cantabile*: Şarkı söyler gibi.

⁶⁵ *Legato*: Ardışık notaların, aralarında hiçbir kopukluk olmaksızın bağlı çalınması.

başlayan fikir sakin ve piano gürlüktedir, sonraki ölçüde viyolonsel geçer. Fikir 92. Ölçüde viyolonsel karanlık altılamalarına kadar iç içe geçmiş bir düzende devam eder. Bu altılamaların üzerine piyano akorlarla armonik değişimler yaparak tekrar ana ton olan fa majöre dönüşü hazırlar. 118. ölçüde başlayan sakin sekizlik pasaj, gittikçe yükselen bir dinamikle desteklenerek 128. ölçüde yeniden serime güçlü biçimde bağlanır.

Ana tonun hakim olduğu yeniden serimde, ilk tema köprü olmadan enerjik biçimde 145. ölçüde ikinci temaya bağlanır. Re minörde gelen kısa köprü ile 178. ölçüde ana tona dönüş yapılır ve bölüm ilk iki tema üzerine kurulan Koda⁶⁶ ile sona erer.

İkinci Bölüm:

Sonatin ağır ve tutkulu ikinci bölümünde viyolonsel ön plandadır. Piyano ince olduğu kadar renkli birlikteliğiyle dikkat çeker. Üç bölmeli lied formundaki bölüm fa diyez majör tonundadır.

Bölümün onaltılıklardan oluşan giriş teması, viyolonsel *pizzicato*⁶⁷ çalışmasıyla başlar. Piyanonun *espressivo*⁶⁸ eşlik hareketi 5. ölçüde viyolonsel geçer, ısrarcı kromatik hareketlerle devam eder. On dokuz ölçü süren A kesiti, do diyez majörde kalış yaptıktan sonra, fa minördeki B kesitine bağlanır. Kesit, viyolenselde duyurulan ikinci temanın iki çalgıda da çeşitlendirilip tekrarlanmasıyla devam eder. 40. ölçüde başlayan dönüş köprüsü,

⁶⁶ Koda (İt.): “Kuyruk” anlamındadır. Bir bölümün/ kesitin sonuna eklenen bitiş kısmıdır.

⁶⁷ *Pizzicato*: Yaylı çalgılarda telleri parmakla çekerek çalmak.

⁶⁸ *Espressivo*: İçten, dokunaklı bir şekilde.

viyolonselın tizde çaldığı duygulu *pizzicato* pasajla bölümün doruk noktasını oluşturur. Rejistirin ve dinamiğın giderek düşmesiyle beraber üçüncü kesite 44. ölçüde sakince bağlanılır. Ana tonda ilk temanın duyulmasıyla başlayan üçüncü kesit, A kesitinin paraleli olarak devam devam eder. 63. ölçüde başlayan Koda'da iki ana tema da kullanılmaktadır.

Üçüncü Bölüm:

Eserin fa minör üçüncü bölümü, üç bölmeli lied formunda ve canlı bir Scherzo havasındadır. Dinamik ve akıcı olan bölümün bu atmosferi, güçlü senkopların ön plana çıktığı sürekli ritmik hareket tarafından sağlanır.

Bölüm, piyanonun ilk dört ölçüdeki ısrarcı dominant pedalıyla başlar. Dominant pedalındaki uzamayla alışılmadık bir kromatizm ve disonansla ilk tema duyurulur. İlk iki ölçüde duyulan “do-re bemol-fa” sesleri, ana motif düşüncesini oluşturur. Ana motif, bölüm içinde birçok kez farklı tonlarda tekrarlanır. Viyolonsel, 5. ölçüde başlayan sekizlik pasajıyla piyanonun bas partisini taklit eder. 11. ölçüde çaldığı do minör tonundaki tema, 21. ölçüdeki kadansa kadar melodik ve güçlü bir ifadeyle sürdürülür. 25. ölçüde fa minör akoruyla duyurulan yeni melodik öge, geçiş köprüsünü oluşturur ve tekrar do minörün gelişiyile 32. ölçüde son bulur. 33. ile 37. ölçüler arasında, bölümün başında kullanılan ilk dört ölçü yine piyanoda tekrarlanır. 105. ölçüdeki dominant akoruna dönene kadar çeşitlendirilen ve tekrarlanan motifler, akıcı ve dinamik A kesitini oluşturur. Örneğın, 71. - 80. ölçüler arasındaki motif, önceden 37. - 46. ölçüler arasında kullanılan motifin do minörden fa minöre aktarımıdır. 105. ölçüde gelinen Koda ile kararlı bir bitiriş yapılır.

Fa majör tonundaki Trio kesiti, zengin modülasyonları ve tını kontrastları ile 129. ölçüde başlar. *Dolce espressivo*⁶⁹ bu trioda viyolonsel sakince şarkı söyler. Kesit iki çalgıdaki uzun ve bağlı pasajlardan dolayı ilk kesit ile karşıtlık gösterir. Daha şiirsel ve melankoliktir. 145. ölçüde re bemol majörde tekrar edilen trio temasını 160. ölçüde sürekli modülasyon yapan ve bağlı arpejlerden oluşan sakin pasaj izler. 180. ölçüde tekrar fa majörde trio teması gelir ve 192. ölçüdeki kısa bir dönüş köprüsüyle ilk kesite bağlanır.

Dördüncü Bölüm:

Eserin son bölümünde, ünlü halk şarkısı “Ich hab’ mich ergeben”⁷⁰ tema olarak kullanılmıştır. Neşeli ve pastoral fa majör final bölümü rondo⁷¹ formundadır. Rondonun teması olan yirmi iki ölçülük A teması, önce viyolonsel tarafından, 9. ölçüde de piyano tarafından duyurulur. 23. ölçüde başlayan B teması, zaman zaman minöre dönüşerek kederli bir hava yaratmasına rağmen, baştan sona sakin ve huzurludur. İlk olarak piyanoda duyulan kararlı ifadedeli motif, 29. ölçüde viyolonselde tekrarlanır. Koda ve dönüş köprüsünden sonra 45. ölçüde viyolonselde tekrar rondo teması duyulur.

57. ölçüde viyolonselın tutkulu girişiyile re bemol majör tondaki C teması başlar. Bir Dönüş köprüsü ile 85. ölçüde başlayan A temasına bağlanır. Rondo teması sol bemol majör tonda piyanoda duyurulduktan sonra, bir köprüyle 102. ölçüdeki B temasına ana ton fa majörde bağlanılır. 129. ölçüde başlayan Koda’da viyolonsel, rondo temasını *pizzicato* olarak sunar. Bölüm gittikçe hızlanarak, parlak ve coşkulu bir biçimde sona erer.

⁶⁹ *Dolce espressivo*: Tatlı ve içten bir deyişle.

⁷⁰ Orijinal ismi “Gelübde” (Adak) olan ünlü vatansever Alman halk şarkısı. 1820 yılından Hans Ferdinand Maßmann tarafından yazıldı.

⁷¹ Rondo: Önce duyulan bir ana temanın, diğer temalardan sonra, sık sık duyulmasından oluşan formdur. Sevimli, neşeli, zarif oluşu ve akıcı, canlı temposu rondonun başlıca özellikleridir.

3. J. BRAHMS'IN OP. 99 FA MAJÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATI'NIN OP.38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATI İLE KARŞILAŞTIRILMASI

Brahms'ın kendini acımasızca eleştiren bir karakteri olması, onun uzun yıllar senfoni gibi büyük formda eserler yazmaktan kaçınmasına neden olmuştur. Oda müziği ve lied gibi daha küçük formlar üzerine yoğunlaşan Brahms, bir oda müziği dehası olarak bu alanın en güzel sayılabilecek eserlerini bestelemiştir. Bach, Beethoven ve Schubert hayranı olarak, kendinden önceki bu usta bestecilerden aldığı mirası, onların eserlerini özümseyip, kendine özgü müzik dili ve anlatım gücüyle harmanlayarak ustaca devam ettirmiştir. Zengin melodi ve tınılarla orkestral bir atmosfer yarattığı eserlerinde, çalgıların bütün olanaklarını en iyi şekilde kullanmış, karakterlerini ortaya çıkarmış ve aralarındaki dengeyi doğal tınılarını bozmadan ustaca kurmuştur.

Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatı:

Brahms, Viyana Şan Akademisi'nde şan öğretmeni olan amatör viyolonselci Josef Gansbacher'e⁷² ithaf ettiği op.38 mi minör viyolonsel - piyano sonatını 1862'de bestelemeye başlamıştır. Gençlik döneminde yazdığı bu sonat bestecinin oda müziği alanında yayımlanmış ilk eseridir. Brahms keman ve klarnet için yazdığı sonatlarda olduğu gibi viyolonsel sonatlarını bestelerken, çalgılar arasındaki eşitliği gözetmiş ve birbirlerine partner olmalarını düşünmüştür. Bu nedenle sonatı "Viyolonsel ve Piyano Sonatı" başlığıyla adlandırmıştır.⁷³

⁷² Josef Gänsbacher (1829-1911): Avusturyalı piyanist, çellist ve müzik pedagogu. 1863-1904 yılları arasında Viyana Akademisi'nde şan öğretmeni olarak çalıştı.

⁷³ Hans Adolf NEUNZIG, **Brahms**, 140.

Üç bölüm olarak tasarladığı bu sonatın içinde, sonradan yapıttan çıkarıp taslağını ikinci sonatında kullandığı “adagio affettuoso” bölümü de bulunmaktaydı. Yakın arkadaşı ve kendisinin ilk biyografi yazarı olan Max Kalbeck, bestecinin bu bölümü çıkarma nedeninin, sonatın “müzikle aşırı doldurulmuş” olmasını istememesinden kaynaklanabileceğini ve hayli zengin işlenmiş birinci ve üçüncü bölümler arasında bu yavaş bölümün ağırlık yaratacağı kaygısına düşmüş olabileceğini söyler.⁷⁴ Brahms final bölümünü ise 1865 yılında yazmış ve sonata eklemiştir.

Brahms’ın Viyana’da bulunduğu yıllarda bestelemeye başladığı birinci sonatında, o yıllarda yakından inceleme olanağı bulduğu Bach’ın etkisi açıkça görülür. Tam bir klasik dönem sonatı olarak planlanmış üç bölümlü eserin ilk bölümü sonat allegrosu, ikinci bölümü ise Barok dönemi çağrıştıran Menuet formundadır. Bach’ın Füg Sanatı eserinden “Contrapunctus 13”e dayandırarak bestelediği üçüncü bölümü ise sonat allegrosu formunun füg⁷⁵ ile iç içe geçmiş bileşimidir. Bu özelliklerinden dolayı eser, Bach’a saygı duruşu olarak nitelendirilebilir.

İlk bölüm, viyolonselın pes rejistirde seslendirdiği güçlü melankolik ezgi ve piyanonun koyu senkoplu akorlarıyla başlar. Bölüm ciddi ve ağırbaşlı karakterdedir. Uzun değerdeki notalarla yaratılan bu ağırbaşlı atmosfer bölüm boyunca akıcılığını kaybetmeden devam eder.

Barok tınılı ikinci bölüm oldukça sakin ve neşeli yapıdadır. Ritmik vurgulamalarla, Menuet dansının hafif ve zarif hareketleri iyi şekilde gösterilmiştir. Dolambaçlı ve bağlı melodilerin akıcı işlenişiyile trio bölmesinde şiirsel bir hava yakalanmıştır. Viyolonselın orta

⁷⁴ Leon BOTSTEİN, **The Complete Brahms**, 91.

⁷⁵ Füg (İt.): Kaçmak, firar etmek anlamındadır. Önce tek başına duyulan belirgin bir temanın, kendine özgü kurallar içinde imitasyon yoluyla geliştirilerek, kontrapunt deyişte yazıldığı bir eserdir.

rejistirinin kullanıldığı bu bölümde, özellikle trio bölmesinde, piyanonun ince yazısının üzerine viyolonsele adeta şarkı söylenmiştir.

Güçlü ve kararlı atmosferdeki üçüncü bölüm piyanonun füg temasını duyurmasıyla başlar. Kontrpuan bakımından ustaca bestelenmiş bu bölümde çoğunlukla viyolonsele orta rejistiri kullanılmıştır. Kullanılan ses alanı, füğün ısrarcı ve güçlü karakterini yansıtmada etkilidir.

Mi minör sonattaki genel viyolonsele yazısı orta ve bas rejistirlere kapsar. Piyo yazısı da dengeyi sağlayacak biçimde yakın ses alanını içerir. Viyolonsele piyo partisinin altına inen pasajlarında Brahms, iki çalgı arasındaki ses dengesini ustalıkla korumuştur. Çalgıların iç içe geçen dokuları bu gençlik eserinde bile Brahms'ın ne kadar titiz ve usta olduğunu gösterir.

Op. 99 Fa Majör Viyolonsele - Piyo Sonatı:

Birinci bölüm, viyolonsele parlak ve güçlü girişiyle başlar. Bu bölümde viyolonsele, bir bas çalgısı olmaktan çıkıp tenor rejistirindeki yazıyla parlak bir karakter kazanmıştır. Bölüm başında piyanonun çaldığı onaltılık pasajın daha sonra viyolonsele çaldırılması, viyolonsele de aynı zengin atmosferi yaratabileceğini gösterir.

Üç bölmeli lied formundaki ikinci bölümde, gerek tiz gerekse pes rejistirlerde *pizzicato* kullanımı, viyolonsele koyu ve dramatik tınısını ortaya çıkarır. Yanaşık aralıkların kullanıldığı çalgı yazısı ve bağlı pasajlar, yumuşak ve duygulu bir çalışı kendiliğinden sağlar.

Tutkulu üçüncü bölüm de üç bölmeli lied formundadır. Devamlılığı sağlayan bağlı sekizlik pasajlar, ayrı ve *staccato*⁷⁶ kullanıldığında ısrarcı havayı yaratır. Sekizlik notalar üzerine kurulu viyolonsel partisinde, trio kesitine gelince nota değerleri büyür ve müziğin sakinleşmesi sağlanır.

Rondo formundaki son bölümde, temanın neşeli ve akıcı karakteri geniş bağlı motiflerle sağlanır. Viyolonsel tiz rejistirinde duyulan lirik rondo temasından sonra gelen ikinci temanın kararlı karakteri, pasajın *staccato* ve vurgulu ritmik hareketleriyle ortaya çıkar. Bölümün sonunda tekrar eden çabuk rondo temasının viyolonselde *pizzicato* çalınışı, dördüncü kez kullanılan temayı basit bir tekrar olmaktan çıkarır ve yumuşak tınısıyla güçlü finale gidişi hazırlar.

Klasik formda bestelenmiş op. 38 birinci sonatın viyolonsel yazısı daha yalındır. Buna karşın sonat zengin armonik ve melodik öğeler içerir. Ciddi ve oturaklı viyolonsel tınısının yakalandığı orta ve bas rejistiri kullanılmıştır. Öte yandan, romantik dönemin biçim özelliklerini ve lirizmini içeren op.99 sonatta, orkestral bir atmosfer ve tını sağlamak için *pizzicato* ve *tremolo*⁷⁷ benzeri altılamalar ve buna benzer efekt yaratan öğeler kullanılmıştır. Birinci sonata göre daha atmosferik olan ikinci sonatta tiz rejistir egemendir. Ciddi ve koyu bas tınısının yanında, şarkı söyleyen parlak tenor tınısı da elde edilmiştir. Her iki sonatta da, özellikle lied formundaki bölümlerde, bölümün canlı karakteri sürekli ritmik hareket ve vurgularla, lirik karakter ise zarif ve tutkulu bağlı pasajlarla yansıtılmıştır. Brahms eserlerini bestelerken ekonomik davranmış, sade ve öz bir müzik dili kullanmıştır.

⁷⁶ *Staccato*: Sesleri kesintili olarak, tane tane çalmak.

⁷⁷ *Tremolo*: Bir veya birkaç sesin çok çabuk olarak yinelenmesi, çarpıntı etkisi elde edilmesi.

5. J. BRAHMS'IN OP.99 FA MAJÖR VİYOLONSEL – PİYANO SONATI'NI YORUMLAMA TEKNİKLERİ

Çalışmanın bu bölümünde Johannes Brahms'ın op. 99 Fa Majör Viyolonsel – Piyano Sonatı'nın yorumlanmasında karşılaşılabilecek teknik zorlukların müzik dilini bozmadan aşılması için duate⁷⁸, yay ve tel seçimi önerilerinde bulunulmuş ve örneklerle gösterilmiştir.

Bölüm I: Allegro vivace

7. ölçünün son sekizliğinde yer alan “re” sesinin 1. parmakla kolayca çalınabilmesi için, “re” sesine kayarken 7. pozisyondaki “la” sesine *pus*'un⁷⁹ getirilmesi ve 1. parmağın “re” sesine açılarak çalınması düşünülmelidir. (Örnek 5.1)

Örnek 5.1.



17. ölçüden başlayıp 22. ölçüye değin süren pasajda parmak numaraları, müziğin akıcılığının bozulmaması için aşağıda gösterilen şekilde tercih edilebilir. (Örnek 5.2.)

⁷⁸ Duate: Parmak numarası.

⁷⁹ *Pus* (fr. Pouce): Başparmak.

75. ölçüde sekizliklerle giden melankolik pasajda, dramatikliği sağlamak amacıyla sol telinde ve her notada vibrato⁸¹ yapılarak çalınması önerilir. Önceki ölçüde piyanoda duyulan benzer pasaj gibi legato ve sakin çalınmalıdır. (Örnek 5.5.)

Örnek 5.5.



121. ölçüdeki 3 ölçülük pasajda, *crescendo*'nun desteklenmesi için, bağlı sekizliklerden oluşan altılı grubun son iki sekizliğinde yay ayrılabilir. 122. ölçünün birinci telde çalınması önerilir. (Örnek 5.6.)

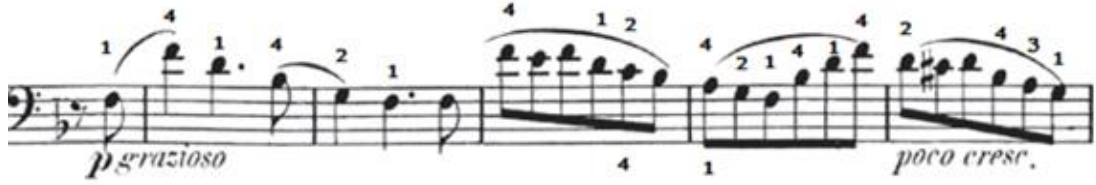
Örnek 5.6.



195. - 201. ölçüler arasındaki pasajda, seslerin kesilmeden bağlanması için, duatelandirme aşağıdaki örnekte gösterildiği gibi, mümkün olduğunca aynı pozisyonda kalınmaya çalışılarak yapılabilir. (Örnek 5.7.)

⁸¹ Vibrato: Parmağı titreterek çalma tekniği.

Örnek 5.7.



Bölüm II: Adagio affettuoso

16. ölçünün son notasıyla başlayan iki ölçülük pasajda, bağ içindeki seslerin kesintisiz ve akıcı biçimde seslendirilebilmesi için duatede aşağıdaki örnekte gösterildiği gibi ardışıklık gözetilmiştir. (Örnek 5.8.)

Örnek 5.8.



20. ölçünün son onaltılık notasıyla başlayıp 24. ölçüye kadar süren pasajın 21. ölçüsündeki “sol” sesi “sol” telinde 3. parmakla *flajole*⁸² olarak çalınabilir. Aynı ölçünün son onaltılık “si” notasının, gürlüğün hemen *forte*’ye ulaşması nedeniyle, parlak ve güçlü bir ses elde edilebilmesi için “la” telinde çalınması önerilir. 23. ölçüdeki “la natürel” sesi boş tel,

⁸² *Flajole* (Fr. Flageolet): Notaya tam basmadan, hafifçe dokunarak doğuşkanları çalma tekniği.

aynı ölçüdeki “sol bemol” sesi ise *pus* kullanılarak⁸³ duatelenirilmiş, melodinin gerektirdiği boşluksuz ve akıcı hareketin bu şekilde sağlanabileceği düşünülmüştür. (Örnek 5.9.)

Örnek 5.9.



56. ölçüde başlayan *dolce* pasaja, yumuşak bir tını sağlanması için “re” telinde başlanması önerilir. (Örnek 5.10)

Örnek 5.10.



Bölüm III: Allegro appassionato

4. ölçüde başlayan düşük gürlükteki *staccato* sekizliklerin, artikülasyonun sağlanması amacıyla yayın kökünde çalınması, piyanonun akorları karşısında viyoloncelin duyulmasını sağlar. (Örnek 5.11.)

⁸³ Prof. Reşit Erzin’in duatesi.

Örnek 5.11.



17. ölçüde tiz rejistirden gelen parlak pasaj, 19. ve 21. ölçüler arasında en kalın rejistirden tekrar edilmiştir. İlk gelişine karşıtlık oluşturması amacıyla bu tekrarın tamamen “do” telinde çalınması, bir yankı gibi derinden gelen, koyu bir tını elde edilmesini sağlar. (Örnek 5.12.)

Örnek 5.12.



85. - 95. ölçüler arasındaki pasaj duatelenirilirken, aynı pozisyonda kalınarak teknik kolaylık sağlanmaya çalışılmıştır. Aşağıdaki örnekte gösterilen ilk dört ölçüden sonra gelen pasaj, *pus*'un yerinde kaldığı 4. pozisyonda çalınmaya devam edilmelidir. (Örnek 5.13.)

Örnek 5.13.



Bölüm IV: Allegro molto

Bölümün başından 8. ölçüye kadar süren pasajın *mezza voce*⁸⁴ olmasından dolayı pasaja “re” telinden başlanabilir. Pasajın dört vuruşluk uzun bağlar içermesi sebebiyle duatelandirme, aşağıda gösterildiği gibi mümkün olduğunca aynı pozisyon içinde kalınarak yapılmıştır.⁸⁵ 2. ölçüdeki “la-fa” geçişinde, “la” sesi *flajole* çalınarak kaymanın duyulması engellenmiştir. 6. ve 7. ölçülerdeki “do-fa-do” geçişinde, pozisyonun kaybedilmemesi için *pus* yerinden kaldırılmadan, el yarım ton açma hareketi yapılmalıdır. (Örnek 5.14.)

Örnek 5.14.

Allegro molto.

33. ve 34. ölçülerdeki teknik pasajda, akıcılığının sağlanması için duatelandirme aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi yapılabilir. (Örnek 5.15.)

Örnek 5.15.

⁸⁴ *Mezza voce*: Yarım (az) sesle.

⁸⁵ Prof. Reşit Erzin'in duatesi.

44. ölçünün son notasıyla başlayan pasaj bölümün başındaki pasajla aynıdır. Pasajın bu tekrarında gürlüğün *pp* olması nedeniyle, ileri pozisyonlarda kalınarak ilk gelişindeki çalınışından farklı bir tını yaratılabilir. (Örnek 5.16.)

Örnek 5.16.



74. - 76. ölçüler arasında, kayma sesi duyulmaması için duatelendirme aşağıda görüldüğü gibi yapılabilir. (Örnek 5.17.)

Örnek 5.17.



81. - 84. ölçüler arasındaki uzun “fa” seslerinden 83. ölçüde gelen ikincisi, aradaki *dolce* farkının sağlanması için “re” telinde çalınabilir. Bu geçiş sırasında abartılı olmayacak şekilde romantik *glissando*⁸⁶ kullanılması, bu farkı vurgulamaya yardımcı olur. (Örnek 5.18.)

⁸⁶ *Glissando*: Yaylı sazlarda bir sestene başka bir sese parmağı kaydırarak ulaşmak.

Örnek 5.18.



128. - 134. ölçüler arasındaki pasajda, *pizzicato* 'ların duyulması için bol vibrato'lu bir çalış benimsenmelidir. (Örnek 5.19.)

Örnek 5.19.



5. SONUÇ

Brahms'ın biri gençlik diğeri olgunluk olmak üzere iki farklı döneminde yazdığı op. 38 ve op. 99 viyolonsel - piyano sonatları, bestecinin oda müziği eseri bestelemedeki ustalığını gösterir. Viyolonsel ve piyanoya eşit roller verdiği sonatlarında, çalgıların aralarındaki rejistir, tını ve doku bütünlüğünü korurken, yaratıcı ezgi ve armonileriyle zengin bir atmosfer yaratmıştır. Brahms'ın, klasik ve romantik dönemlerin biçim ve armonik özelliklerini harmanlayarak bestelediği bu yapıtlar, viyolonsel edebiyatının en parlak ve seçkin eserlerindedir.

Brahms, viyolonsel ses olanakları içinde, kendine özgü besteleme tekniği ve farklı tını arayışı sayesinde çalgının anlatım gücünü geliştirmiştir. Yıllar içinde oluşturduğu viyolonsel yazısında, onu klasik bas karakterde bir çalgı olmaktan çıkarıp, tenor rejistirinde kullanarak viyolonsele parlak ve şarkı söyleyen bir rol verdiğini görebiliriz. Bu bağlamda Brahms'ın sonatlarında, ifade ve tını zenginliği açısından viyolonsel bütünü olanakları kullanılmıştır.

Brahms'ın her iki sonatının karşılaştırıldığı bu çalışmada, bestecinin viyolonsel yazısı, viyolonsele yüklediği rol, sonatlarında yaratmak istediği atmosfer, tını ve doku incelenmiştir. Yorumla yönelik zorlukların aşılmasında yardımcı olacak duate, yay ve tel seçimi önerilerinde bulunulmuştur. Bu incelemenin içerdiği önerilerin, gelecekte bu eseri yorumlayacak viyolonselistlere katkı sağlayabileceği düşünülmüştür.

6. EKLER



2 (124)

Sonate Nr. 2

für Pianoforte und Violoncell

Johannes Brahms, Op. 99
(Veröffentlicht 1887)

Allegro vivace

Violoncell

Pianoforte

f

f *p*

6 6 6 12 6

3 3 6 6 12 6

5

8

11 *dim.*

(125) 3

Musical score system 13, measures 13-15. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a melodic line and a *dim.* marking. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) marking. The bottom staff is a single bass clef line with a rhythmic accompaniment.

Musical score system 16, measures 16-18. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a melodic line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line. The bottom staff is a single bass clef line with a rhythmic accompaniment.

Musical score system 19, measures 19-21. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a melodic line and a *dim.* marking. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) marking. The bottom staff is a single bass clef line with a rhythmic accompaniment.

Musical score system 24, measures 24-26. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a melodic line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) marking. The bottom staff is a single bass clef line with a rhythmic accompaniment.

4 (126)

30

cresc.

f

mf

This system contains measures 30 through 36. It features a piano introduction with a bass line and a treble line. The bass line includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The treble line includes a *mf* dynamic. The music is in a minor key and 3/4 time.

37

cresc.

f

This system contains measures 37 through 41. It continues the piano introduction with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The music features a prominent triplet in the bass line.

42

p

cresc.

f

This system contains measures 42 through 45. It features a piano introduction with a *p* dynamic in the bass line and a *cresc.* marking. The music includes a triplet in the bass line.

46

p

f

This system contains measures 46 through 49. It features a piano introduction with a *p* dynamic in the bass line and a *f* dynamic. The music includes a triplet in the bass line.

50

f

mf

This system contains measures 50 through 53. It features a piano introduction with a *f* dynamic in the bass line and a *mf* dynamic. The music includes a triplet in the bass line.

(127) 5

53 *cresc.*

57

62 1. 2.

66

70 *dim.* *dim.*

6 (128)

Musical score for measures 74-75. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a treble and bass clef. Measure 74 features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with chords. The dynamic marking *pp sempre* is placed above the right hand, and *molto piano sempre e legato* is placed below the bass line.

Musical score for measures 76-77. The notation continues with complex rhythmic patterns in the right hand and sustained chords in the bass line.

Musical score for measures 78-79. The right hand features intricate sixteenth-note passages, while the bass line provides harmonic support with chords.

Musical score for measures 80-81. The right hand continues with rapid sixteenth-note runs. The dynamic marking *pp* is placed above the right hand.

Musical score for measures 82-85. The right hand features a mix of sixteenth-note patterns and chords. The bass line consists of chords and moving lines.

(129) 7

87

89

92

98

105

J B. 40

This musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system (measures 87-88) features a melodic line in the bass and a complex rhythmic accompaniment in the piano. The second system (measures 89-91) includes dynamic markings such as *cresc.*, *sfz*, and *f*. The third system (measures 92-93) shows a transition with markings like *ffz*, *dim.*, and *pp*. The fourth system (measures 94-97) contains markings for *cresc.*, *f cresc.*, and *pp*. The fifth system (measures 98-105) concludes with *dim.* and *sf* markings. The score is identified as J B. 40.

8 (130)

Musical score for piano, measures 112-134. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings and performance instructions.

Measures 112-118: *pp* (pianissimo), *pp dolce* (pianissimo dolce). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Measures 119-124: *poco cresc.* (poco crescendo). The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Measures 125-129: *poco cresc.* (poco crescendo). The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Measures 130-133: *cresc.* (crescendo). The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Measure 134: The music concludes with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

J. B. 40

(131) 9

138

Musical score for measures 138-141. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

142

Musical score for measures 142-146. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues with intricate rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

147

Musical score for measures 147-151. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a prominent triplet pattern in the treble staff. Dynamic markings include *f* (forte).

152

Musical score for measures 152-156. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a triplet pattern in the treble staff. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *sfz* (sforzando).

157

Musical score for measures 157-161. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a triplet pattern in the treble staff. Dynamic markings include *f* (forte).

10 (132)

Musical score system 1, measures 161-165. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line.

Musical score system 2, measures 166-170. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line.

Musical score system 3, measures 171-175. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line.

Musical score system 4, measures 176-180. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line.

Musical score system 5, measures 181-185. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line.

(133) 11

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

189 *espress.* *grazioso sempre p*

195 *p grazioso* *dolce*

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

204 *un poco sostenuto* *vivace* *f vivace*

12 (134)

Adagio affettuoso

The musical score is written for a violin and piano. The violin part begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic, followed by an *arco* (arco) instruction and a *f* (forte) dynamic. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and includes markings for *espress.* (espressivo), *legato*, and *cresc.* (crescendo). Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated on the left side of the piano part. The score concludes with a *dim.* (diminuendo) marking, a *pp* (pianissimo) dynamic, and a *dolce* (dolce) instruction. The piano part features several triplet markings (3) and a *pp legato* instruction.

(135) 18

17

express.
dim.
pp

21

f
express.

25

f

27

p cresc.
dim.
p
sf
f
dim.

14 (136)

31 *pp* *p*

37 *dolce* *dolce* *f*

40 *pizz.* *f* *dim.* *p*

45 *arco* *espress.* *p*

J. B. 40

(137) 15

49

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a melodic line with slurs and a dynamic marking of *cresc.* followed by *f*.

52

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*.

54

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a melodic line with slurs and dynamic markings of *dolce* and *dim.*

56

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves feature a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dolce*.

16 (138)

58

pp

pp

This system contains measures 58, 59, and 60. It features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a violin part with a melodic line. Dynamics include *pp* (pianissimo) in both parts.

61

dim.

dim.

pizz.

p

This system contains measures 61, 62, and 63. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with some slurs. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *pizz.* (pizzicato) in the violin part, and *p* (piano) in the piano part.

64

arco

This system contains measures 64, 65, and 66. The piano part continues with its eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with some slurs. The *arco* (arco) marking is present in the violin part.

67

p

dim.

pp

p

dim.

pp

This system contains measures 67, 68, 69, and 70. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with some slurs. Dynamics include *p* (piano), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo) in both parts.

Allegro passionato

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with the instruction *p mezza voce*. The second system (measures 5-8) includes *p* and *cresc.* markings. The third system (measures 9-12) features *f*, *sf dim.*, and *sf* markings. The fourth system (measures 13-16) includes *f* and *2* markings. The fifth system (measures 17-20) includes *p* and *2* markings. The score concludes with a double bar line.

18 (140)

Musical score for piano, measures 18-46. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 25, 30, 36, 41, and 46 are indicated on the left side of the first staff of each system. Dynamics include *p*, *dim.*, *p s.v.*, *sf p*, *sf*, *cresc.*, and *p non legato*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

J. B. 40

(141) 19

51

p *pp*

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic in the upper staff and a pianissimo (*pp*) dynamic in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

57

cresc.

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has one sharp (F#).

63

f cresc. *mf cresc.* *ff*

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music shows a dynamic progression from *f cresc.* (forte crescendo) in the upper staff to *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo) in the lower staff, culminating in a fortissimo (*ff*) dynamic. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

69

f

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#).

75

f

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#).

(143) 21

Musical score for piano and bass, measures 114-139. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 114, 119, 126, 134, and 139 are indicated on the left side of the systems. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *cresc.*, *p dolce espress.*, *p dolce*, *pp*, and *sfp*. It also features articulation marks like accents and slurs, and concludes with a *Fine* marking at the end of the piece.

22 (144)

Musical score for measures 144-149. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff (treble clef) begins with a melodic line marked *p cresc.* and *sf*. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment, also marked *p cresc.* and *sf*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Musical score for measures 150-154. The upper staff (treble clef) features a melodic line marked *dim.* and *p*. The lower staff (bass clef) continues the accompaniment, marked *dim.* and *p*. The texture is primarily eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 155-160. The upper staff (treble clef) has a melodic line marked *sf*, *dim.*, and *p dolce*. The lower staff (bass clef) is marked *sf* and *dim.*. The music includes some chromaticism and dynamic contrasts.

Musical score for measures 161-165. The upper staff (treble clef) features a melodic line with various articulations. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 166-170. The upper staff (treble clef) has a melodic line marked *cresc.*. The lower staff (bass clef) is marked *cresc.* and features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

(145) 23

171

176

181

186

191

J. B. 40

Da Capo sin al Fine

24 (148)

Allegro molto

p mezza voce
p mezza voce
pp sempre
dim.
legg.
p
dolce p
6
11
legg.
cresc.
cresc.
15
marc.
f
20
f

(147) 25

System 1 (measures 25-29): This system contains five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom two staves are another grand staff. Dynamics include *p* and *f*. There are some markings above the top staff, possibly indicating fingerings or ornaments.

System 2 (measures 30-33): This system contains five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff. The bottom two staves are another grand staff. Dynamics include *p*.

System 3 (measures 34-37): This system contains five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff. The bottom two staves are another grand staff. Dynamics include *pizz.* and *fp*.

System 4 (measures 38-41): This system contains five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff. The bottom two staves are another grand staff. Dynamics include *arco*, *f*, *fp*, *dim.*, and *pizz.*

System 5 (measures 42-45): This system contains five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are a grand staff. The bottom two staves are another grand staff. Dynamics include *arco*, *pp*, and *pp legg.*

20 (148)

System 1 (measures 20-45): This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with a long slur over measures 20-45. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

System 2 (measures 46-47): This system continues the two-staff format. The upper staff has a melodic line with a slur, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

System 3 (measures 48-51): This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and dynamic markings *dim.* and *pp*. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

System 4 (measures 52-54): This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and dynamic markings *dim.* and *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

System 5 (measures 55-57): This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and dynamic markings *mf* and *sf*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with triplets.

(149) 27

63

69

75

79

83

sf *cresc.* *sf* *cresc.* *sf* *p* *dim.* *pp* *pp* *dolce* *dolce* *pizz.*

28 (150)

System 1 (Measures 87-90): This system contains the first four measures of the piece. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble staff with a melodic line. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

System 2 (Measures 91-94): This system contains measures 91-94. It includes dynamic markings: *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo). The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

System 3 (Measures 95-98): This system contains measures 95-98. It includes performance instructions: *arco* (arco) and *marc.* (marcato). The piano accompaniment features a more active bass line with some triplets.

System 4 (Measures 99-102): This system contains measures 99-102. It features a complex piano accompaniment with many chords and a melodic line in the treble staff. The piano part has a strong rhythmic drive.

System 5 (Measures 103-106): This system contains measures 103-106. It includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The piano accompaniment continues with a complex texture, and the treble staff has a melodic line with some slurs.

J. B. 40

(151) 28

107

111

116

120

125

pizz.

arco

dolce

cresc.

f marc.

(ad lib. col arco pp e stacc.)

pizz. marc.

dim.

sp

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 107-110) features a strong dynamic *f*. The second system (measures 111-115) includes fingerings (2, 3, 2, 3) and a *p* dynamic. The third system (measures 116-119) is marked *dolce* and *f*, with *pizz.* and *arco* markings. The fourth system (measures 120-124) shows *cresc.* and *f marc.* dynamics. The fifth system (measures 125-128) includes *sp*, *dim.*, and *pizz. marc.* markings, with a *(ad lib. col arco pp e stacc.)* instruction. The sixth system continues the *pizz. marc.* and *dim.* markings.

30 (152)

Musical score for measures 129-131. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand is marked *non legato* and *pp molto legg.*. The left hand is marked *senza Pedale*. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand.

Musical score for measures 132-134. The right hand is marked *arco*. The music continues with the eighth-note accompaniment and a more active melody in the right hand.

Musical score for measures 135-137. The right hand is marked *f rit. - rit. -*. The music features a more complex melody with some grace notes and a steady accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 138-140. The right hand is marked *vivace*. The music is more rhythmic and energetic, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 141-143. The right hand is marked *f*. The music concludes with a final chord in the right hand and a descending eighth-note line in the left hand. The piece ends with a fermata over the final chord.

7. KAYNAKLAR

AKTÜZE, İrkin (2002), **Müziği Okumak Cilt-I**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BOTSTEİN, Leon (1999), **The Compleat Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms**, W. W. Norton & Company, Inc., New York.

BÜKE, Aydın (2012), **Romantizmin Işığı Clara**, Can Yayınları, İstanbul.

BÜKE, A. - ALTINEL, İ. M. (2006), **Müziği Yaratıcılar- Barok Dönem**, Dünya Kitapları, İstanbul.

CANGAL, Nurhan (2011), **Müzik Formları**, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

CLIVE, Peter (2006), **Brahms and His World: A Biographical Dictionary**, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland.

FRİSCH, Walter (1990), **Brahms and His World**, Princeton University Press, New Jersey.

GEİRİNGER, Karl (1984), **Brahms: His Life and Work**, Da Capo Press, Inc., New York.

HOLMES, Paul (1987), **Brahms**, Omnibus Press, London, Newyork.

MACDONALD, Malcolm (1990), **Brahms**, Schirmer Books, New York.

MCCLELLAND, Ryan (2010), **Brahms and the Scherzo**, Ashgate Publishing, İngiltere.

MUSGRAVE, Michael (1985), **The Music of Brahms**, Oxford University Press, Inc., New York.

NEUNZİG, Hans Adolf (2003), **Brahms**, Haus Publishing Limited, London.

SAY, Ahmet (2003), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

8. ÖZGEÇMİŞ

Seren Gülizar Karabey, 1989 yılında İstanbul'da doğdu. İlk müzik eğitimine sekiz yaşında piyano dersleri alarak başladı. 2000 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na girerek Prof.Reşit Erzin ile viyolonsel eğitimine başladı. 2010 yılında aynı kurumdan mezun oldu ve yüksek lisans programına kabul edildi.

2005 yılında Cem Mansur yönetimindeki Uluslararası Gençlik Senfoni Orkestrası'na katıldı. 2004 yılında Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi'nde Peter Bruns, 2006 yılında Académie Internationale d'Été de Nice 'de Fransız solist Henri Demarquette, 2009 yılında Prades'de Pablo Casals Festivali'nde Arto Noras ve Fine Arts Quartet, 2010 yılında İstanbul'da Yovan Markovitch'in ustalık sınıflarına katıldı. 2011 yılında Almanya'nın Hamburg şehrinde düzenlenen 5. Uluslararası Mendelssohn Yaz Okulu ve Festivali'ne katılarak Prof. Ralf Gothoni, Arnold Steinhardt, Prof. Niklas Schmidt ve Matthias Lingenfelder ile oda müziği çalıştı ve festival kapsamında konserlerde yer aldı. Eylül 2013, 2014 ve 2015 yıllarında yine aynı festivale, bu kez kurucu üyelerinden olduğu Ludus Ensemble ile katılarak, Prof. Eberhard Feltz, Itamar Golan, Prof. Ralf Gothoni, Prof. Juhani Lagerspetz, Prof. Michel Lethiec, Prof. Niklas Schmidt ve Prof. Arnold Steinhardt ve Auryn Quartet ile çalıştı. Birçok solo ve oda müziği konserleri verdi. 2010 yılında İstanbul Klarinet Korosu ile Haydn'ın Re Majör Viyolonsel Konçertosu'nu seslendirdi. Aynı yıl Yahşibey Tasarım Atölyesi'ne katılarak çağdaş genç bestecilerle çalıştı. 2011-2014 yılları arasında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra sanatçısı olarak görev yaptı. Ludus Ensemble üyeleri ile birlikte kabul edildiği Hamburg Hochschule für Musik und Theater'da, TEV Güsel Bilal bursiyeri olarak 2014 yılında başladığı Oda Müziği yüksek lisans çalışmalarını 2016 yılında tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestrası eşliğinde Haziran 2016'da Ludus Ensemble üyeleri ile beraber Süreyya Operası'nda Beethoven'ın Üçlü Konçertosu'nu seslendirdi.