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

JOHANNES BRAHMS'IN OPUS 38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NIN GÜNCEL BİR ANLAYIŞLA İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20106072 Mehmet Semih Karlıdağ

Danışman:

Prof. Çiğdem İyicil

İSTANBUL-2016

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

JOHANNES BRAHMS'IN OPUS 38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NIN GÜNCEL BİR ANLAYIŞLA İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20106072 Mehmet Semih Karlıdağ

Danışman:

Prof. Çiğdem İyicil

İSTANBUL-2016

Mehmet Semih KARLIDAĞ tarafından hazırlanan **Johannes Brahms'ın Opus 38 Mi Minör Viyolonsel – Piyano Sonatı'nın Güncel Bir Anlayışla İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 28 / 11 / 2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :	İmzası :
Jüri Üyesi : Prof. Çiğdem İYİCİL (Danışman)	.....
Jüri Üyesi : Doç. Fatma Bahar YÜCELEN (İ.Ü.Öğr.Üy.)	.....
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Özgür TUNCER	.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……......II
ÖZET……...III
SUMMARY……..……..IV
ŞEKİLLER LİSTESİ..…….....V
1.GİRİŞ……...1
2. JOHANNES BRAHMS'IN AİLESİ VE YAŞAMI……...2
2.1.1 Brahms ailesi, Johann Jakob Brahms, Johannes Brahms'ın doğumu ve çocukluğu (1760-1845)……..2
2.1.2 Eduard Marxsen (1806-1887)…….....4
2.1.3 Robert Schumann'la temas kurma çabaları…….....6
2.1.4 Brahms'ın hayatında 1850'li yıllar ve sonraki dönem……..7
2.2.1 Opus numarası sıralamasına göre Johannes Brahms'ın eserleri…..…10
3. Op. 38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL-PİYANO SONATI……...17
3.1 Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Tarihçesi…….....17
3.2 Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Müzik Estetiği, Yorumlama Teknikleri ve Yapısal Açıdan İncelenmesi……..…..19
3.2.1 Birinci Bölüm: Allegro ma non troppo……..19
3.2.2 İkinci Bölüm: Allegretto quasi Menuetto……38
3.2.3 Üçüncü Bölüm: Allegro……46
4. JOHANNES BRAHMS AÇISINDAN FÜG VE SONAT……..62
5. SONUÇ……..……..63
6. EKLER……64
7. KAYNAKLAR……92
8. ÖZGEÇMİŞ……..93

ÖNSÖZ

Romantik dönemin en önemli bestecilerinden Johannes Brahms'ın viyolonsel ve piyano repertuvarında şüphesiz çok önemli bir yeri olan Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı hakkında yaptığım araştırmanın eseri seslendirecek yorumculara ve bestecinin eserleri hakkında bilgi edinmek isteyen araştırmacılara fikir vermesi açısından yardımcı olacağına inanıyorum. Çalışmada; Almanca ve İngilizce dillerinde yazılmış, ciddi mesnetli yabancı kaynaklardan her iki dilden de tarafımca yapılan çeviriler yoluyla faydalanılmıştır.

Bu metin çalışmasında bana yardımcı olan danışmanım Prof. Çiğdem İyicil'e, tezimi yazmamda beni teşvik eden aileme ve kadim dostum Orkun Öngen'e teşekkürlerimi sunar, çalışmanın eser hakkında çalışma yapacak araştırmacılara ve yorumculara yardımcı olmasını temenni ederim.

ÖZET

Yapılan yazılı çalışmanın amacı; 19. Yüzyıl Alman Romantik dönemin en önemli bestecilerinden Johannes Brahms'ın Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı seslendirecek olan yorumcular ve araştırmacılar için bir kaynak oluşturarak yol göstermektir. Bu çalışmada önce Johannes Brahms'ın hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir.

Birçok usta çellist ve piyanistin repertuvarına giren bu eserin tarihsel ve müzikal boyutta analizi, Johannes Brahms'ın sonat formu ve füg stili anlayışı bağlamında, eserin ifadesel anlam boyutunda da yorumlama teknikleri perspektifinden incelenmesi araştırmanın konusunu oluşturmuştur. Brahms'ın yarattığı özgün müzikal dilini eski formlar üzerinden kullandığı, yine kendine özgü bir açıdan en önemli besteleme teknikleri arasında yer alan füg stilini ve sonat formunu müzikal akıcılık ve armonik hareketlilik ile farklı bir boyuta taşıdığı sonucuna varılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Johannes Brahms, viyolonsel, piyano, sonat, analiz

SUMMARY

The main goal of this study is to provide a guideline for performers who are intending to perform Op. 38 Violoncello-Piano sonata of Johannes Brahms. In this study, firstly, brief information about the history of Op. 38 Sonata, compositions and the life of Johannes Brahms is presented.

In the second part, analysis of the form and interpretation of Violoncello-Piano Sonata Op. 38 of which have existed in master cellist's repertoire, makes up the subject of this research as part of Johannes Brahms and his understanding of his sonata style.

In this study; It's concluded that the original musical language created by Brahms was used over old form, however, Brahms moved the most important compositional techniques of the fugue style and sonate form into a different dimention with harmonic variability.

KEYWORDS: Johannes Brahms,violoncello, piano, sonata, analysis

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1……..20
Şekil 3.2……..21
Şekil 3.3……..22
Şekil 3.4……..23
Şekil 3.5……..24
Şekil 3.6……..25
Şekil 3.7……..26
Şekil 3.8……..27
Şekil 3.9……..28
Şekil 3.10……29
Şekil 3.11……30
Şekil 3.12……31
Şekil 3.13……32
Şekil 3.14……33
Şekil 3.15……34
Şekil 3.16……35
Şekil 3.17……36
Şekil 3.18……39
Şekil 3.19……40
Şekil 3.20……41
Şekil 3.21……42
Şekil 3.22……43

Şekil 3.23……44
Şekil 3.24……45
Şekil 3.25……47
Şekil 3.26……47
Şekil 3.27……48
Şekil 3.28……49
Şekil 3.29……49
Şekil 3.30……50
Şekil 3.31……51
Şekil 3.32……52
Şekil 3.33……53
Şekil 3.34……54
Şekil 3.35……55
Şekil 3.36……56
Şekil 3.37……57
Şekil 3.38……58
Şekil 3.39……59
Şekil 3.40……60
Şekil 3.41……61

1. GİRİŞ

Sonat formu, çok sesli müziğin temelini oluşturmuş bir form olarak algılanabilecek bir form olmakla beraber müzik tarihi içerisinde pek çok evrim geçirmiştir. 13. Yüzyıldan itibaren çalgısal bir yapıyı ifade eden sonat adı, İtalyanca çalgı çalmak anlamına gelen "suonare" fiilinden türetilmiştir. Daha ileriki dönemlerde orkestra için yazıldığında senfoni, solist veya solist grubu ve orkestra için yazıldığında ise konçerto ve konçerto grosso gibi formlar oluşturmuştur. 1700'lü yıllar öncesi mekansal ve sosyal bir ayrıma tabi tutularak Sonata da camera (Oda Sonatı), Sonata da chiesa (Kilise Sonatı) şeklinde iki ana türe ayrılmış, 1700'lü yıllar sonrası bu ayrımdan sıyrılmış, tarihsel süreçte ortaya çıkan bu türler İtalyan Besteci Arcangelo Corelli (1653-1713) vesilesi ile birleşim yoluna gitmiş, çalgıların da geçirdiği evrimlerin katkısıyla da form, klasik dönemdeki halini almıştır. Yani hem sosyolojik değişimlerden hem de teknolojik evrimlerden nasibini almış olan Sonat formu, gösterdiği gelişimsel süreç sırasında farklı bestecilerin özgün anlayışlarını gösterdikleri bir platform olarak da kullanılmıştır.
Bu bestecilerden biri olan Johannes Brahms, hayatının pek çok evresinde farklı kültürlerle etkileşime girmiş olmasını, çocukluğunda dans localarında geçirdiği zamanları ve entelektüel birikimini; Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı bestelediği dönemdeki üzerinden atamadığı Barok ve Rönesans etkisini de bu platforma taşımayı başarmış, kendi yarattığı yeni romantik müzikal üslubunu eski bir kalıbın içerisinde eritmeyi arzulamış ve bu anlamdaki muvaffakiyeti ile de oda müziği repertuvarına da önemli bir katkıda bulunmuştur.

2. JOHANNES BRAHMS'IN AİLESİ VE YAŞAMI

2.1.1 Brahms ailesi, Johann Jakob Brahms, Johannes Brahms'ın doğumu ve çocukluğu (1760-1845)

1833 yılında Hamburg'da dünyaya gelen Johannes Brahms, Niedersachsen'lı[1] bir ailenin soyundan gelmekteydi. Hatta bestecinin soyismi olan Brahms'ın Almanya'da Bram ve Bramst gibi farklı kullanımları mevcuttur. "Bram" kelimesi eski Platt-Almanları'na ait olup Anglosakson İngilizler ile akrabalığı da göstermektedir. Bu isim hala Almanya'da Hannover şehri çevrisinde kullanılan bir ad olup, kelime kökenine inildiğinde anlam olarak İngilizce'de "bramble" yani böğürtlen anlamına gelmektedir. Almanca'da özel ismin sonuna gelen "s" harfi İngilizce'de olduğu gibi bir aidiyet eki olarak kullanıldığından Brahms ismi Brahm'ın oğlu olarak da anlaşılmaktadır.

Bestecinin büyük büyükbabası Peter Brahms sıradan bir insandı ve Hannover'in Elbe kıyılarından Holstein'a göç etmişti. Bu göç şüphesiz kendinden sonra gelecek Büyükbaba Brahms, Baba ve Amca Brahms'ın da hayatlarını etkileyecekti. İhtiyar Peter kaynaklarda düzenli ve mazbut bir vatandaş olarak yer almaktadır. Hayatının son yıllarını Heide'de evinin önündeki bankta oturarak geçirmiş ve hayatı orada Heide'de sonlanmıştır. Oğlu büyükbaba Johann, bakkal dükkanı işletmiş, kahvecilik yapmış ve iki oğul sahibi olmuştu. İlk oğlu Peter Hinrich, ikinci oğlu ise besteci Johannes Brahms'ın babası olan Johann Jakob'du. Johann Jakob abisinden 14 yaş küçük olarak 1 Haziran 1806'da dünyaya gelmiş, ve daha yaşamının ilk yıllarında meslek olarak müzisyenliği seçeceğinin sinyallerini vermişti.[2]

---

[1] Aşağı Saksonya: Kuzey Almanya'da bir bölge.

[2] MAY, Florence (1983) **Johannes Brahms Die Geschichte seines Lebens, Matthes&Seitz Verlag München** sy. 42-46

Baba Johann Jakob Brahms'ın müziğe karşı olağanüstü bir ilgisi ve sevgisi vardı. Komşularının düğünlerinde olsun, dans salonlarında olsun onu dinlemek alışılagelmiş bir durumdu. Ailesinin kararlı direnişlerine rağmen hayatını müziğe adamaya kararlı bir tutum sergiliyordu. Anne ve babasının Johann Jakob'a müdahaleleri sonuçsuz kalıyor, o yine kendi kararlarını almaya devam ediyordu. Pek çok kez evden uzaklaşıp müzikal dünyasının kahramanlarını dinlemeye gitmiş; İki kez kızgınlıkla gittiği yerlerden geri çağrılmış, sonunda eğitimine devam etmek şartıyla müziğe olan ilgisini devam ettirmesine izin verilmişti. Johannes Brahms babasının müziğe olan tutkusunu hayatı boyunca takdir etmiştir. Yıllar sonra arkadaşı şair ve yazar Klaus Groth'a şu satırları yazmıştır. *" Müziğe olan tutkumu ne yazık ki tahayyül ettiğim derecede kanıtlayamadım."* Bu cümle şüphesiz Johannes Brahms'ın babasının müziğe olan aşkına duyduğu hayranlığın göstergesidir. Baba Johann Jakob, 1826 yılı başında pek çok enstrümanı çalmayı öğrendiği ve müzik eğitimine başladığı Wesselburen şehrinden ayrılıp, Hamburg'a yerleşmeye ve şansını orada denemeye karar vermişti.

Johann Jakob Brahms 9 Haziran 1830 tarihinde 24 yaşını henüz doldurduğunda, oldukça fakirlik çektiği dönemde 41 yaşındaki Johanna Henrika Christiana Nissen ile evlendi. Evliliklerinin ilk yılında kızları Elisabeth dünyaya gelmiş, artık bir çocuğa da bakmanın sorumluluğu ile Jakob Brahms ciddi bir iş arayışına girmiş, küçük bir opera orkestrasının Kontrabasisti olmak için, kontrabas üzerine yoğunlaşmıştı.

7 Mayıs 1833 tarihinde Johannes Brahms, Johann Jakob'un ikinci evladı olarak dünyaya gelmişti. Hamburg Müzik Derneği'ne üye olan Jakob Brahms çok geçmeden vakıf vesilesi ile tanıştığı Otto Friedrich Willibald Cossel'den küçük Johannes'in piyano hocası olmasını istemişti.[3]

[3] A.g.e. sy. 48-55

2.1.2 Eduard Marxsen (1806-1887)

Cossel ile kısa zamanda hızlı bir ilerleme kaydeden Johannes Brahms, daha sonra babası Jakob'un kararıyla daha ciddi bir teori eğitmeni, piyanist ve besteci olan Eduard Marxsen ile çalışmaya başlamıştı. Baba Jakob Brahms ve Marxsen tanışması, küçük Brahms'ında yer aldığı önemli müzisyenler ile düzenledikleri oda orkestrası konseri vesilesi ile gerçekleşmişti. Nitekim konser çok beğenilmiş, hatta konserden sonra Johannes Brahms'ın "harika çocuk" sıfatıyla yer alacağı bir turneye katılması teklif edilmiş, fakat bu teklif Johannes Brahms'ın o zamanki hocası Cossel tarafından reddedilmişti.

Johannes Brahms'ın Marxsen ile çalışmaya başladığında henüz 12 yaşında olduğunu tahmin edebiliyoruz. Marxsen ile yaptığı derslerin bir bölümü uzun ve zor eserlerin ilk bakışta transpoze[4] edilmesinden oluşuyordu. Brahms, Marxsen ile yaptığı çalışmalarla haftadan haftaya hem müzik teorisi, hem de piyanoya olan hakimiyetini geliştiriyordu.

Dans salonlarında ya da lokallerde Brahms'ın kaç yaşında çalmaya başladığı tam olarak bilinememektedir. Fakat acil durumlarda babasının yerine keman çaldığı bununda seyrek zamanlarda olduğu, babasının Johannes'in sahne deneyimi kazanması açısından bu durumun ona fayda sağlayacağını düşünmesi üzerine gerçekleştiği bilinmektedir. Konu ile ilgili Christian Otterer'in açıklamalarına bakıldığında baba Brahms'ın oğlu Johannes'i zamanını eğitimi ve müzikte ilerlemesi için kullanması yönünde teşvik ettiği bilinmektedir.[5]

---

[4] Transpoze : Aktarım, bir eseri yazıldığı tondan başka bir tona aralıklarını koruyarak taşımak.
[5] A.g.e. sy. 60-63

21 Eylül 1848 tarihinde Johannes için yeni bir dönem başlamıştı. Zira hayatındaki ilk solo konserini bu tarihte verecekti. Konser hocası Marxsen'in arkadaşlarından Madame Cornet'in desteği ve Hamburg'daki enstrümanistlerin katılımıyla düzenlenmiş, konser bileti ücreti 1 mark olarak belirlenmişti. Konser programında yer alan eserler, Bach, Mozart, Marxsen gibi önemli bestecilerin ve Herz, Thalberg gibi önemli virtüözlerin de eserlerini içeriyordu. İlk konserin başarılı şekilde gerçekleşmesi, ikinci konserini 1849 yılının ilkbaharında 14 Nisan tarihinde vermesini sağlamıştı. Bu konserde ilk konserinden farklı olarak Beethoven'ın da eserlerine yer verilmiş, bu konser de başarılı şekilde sonlanmıştı. Bu konser ile ilgili kritik Marxsen tarafından 17 Nisan'da yazılmış şu satırlara yer verilmişti:

" *Bu konserde Johannes Brahms bir genç virtüöz olarak, sanat yolunda emin adımlarla ilerlediğini en güzel şekilde bizlere göstermiştir. Beethoven Sonatları'ndaki performansı, bize yine eğitimi dâhilinde klasiklere ağırlık vermesinin ne kadar yerinde olduğunu göstermiş, onu her açıdan onurlandırmıştır. Kendi eserlerindeki performansı ile de (Piyano için Fantezi) alışılagelmemiş yeteneğini bizlere sunmuştur."*[6]

Brahms için evde çalışmak sürekli sorun oluyordu ve artık Baumgarten ve Heinz ailelerinin bir odasında çalışıyordu. Orada her zaman bir piyano kullanılmak üzere duruyordu. Burada bir gün yine müzikle yakından ilgili olan ve ciddi bir müzik eğitimi almış Madam Louise Japha ile karşılaşmıştı. Madam Louise Japha Brahms'ı küçük yaşlarından beri tanıyor ve onun dinleyicileri arasında yer alıyordu. Müzik eğitimine dönemin en önemli bestecilerinden Robert Schumann ile devam etmek istiyor, bunun için uygun bir fırsat kolluyordu.[7]

---

[6] A.g.e. sy. 79-81
[7] A.g.e. sy. 83,85

2.1.3 Robert Schumann'la temas kurma çabaları

Johannes Brahms'ın Schumann'a yaklaşım düşüncesi ise çok farklıydı. Robert Schumann ve eşi Clara Schumann 1850 yılında Hamburg'u ziyaret etmiş, Brahms yazdığı eserlerin el yazmalarını bir paket halinde Robert Schumann'ın kaldığı otele yollamış, fakat Schumann'ın 14 günlük Hamburg ziyaretindeki aşırı yoğunluğu nedeniyle bu paket Schumann tarafından hiç açılamamış ve Brahms'a geri yollanmıştır. [8]

1848 yılı yazında Avusturyalılar ve Ruslar Macar isyanını bastırdıklarında, ihtilal yanlıları Kuzey Amerika'ya göç etmek için Hamburg'dan geçmek durumundaydılar. İsyancılardan bazıları ise Hamburg'da kalmayı tercih etmişti. Macarların Hamburg'a gelişi doğal olarak aynı zamanda kültürlerini de Kuzey Almanya'ya taşımalarına sebebiyet vermişti. Bu vesile ile Macar Kültürüne ait pek çok öğe Almanya'da moda olmaya başlamıştı. Hamburg halkı hem ticari nedenlerle hem de isyana karşı sempati göstermek amacıyla bu modaya ilgi göstermiştir. Bu olaylar zinciri Brahms'ın da Macar halk müziğiyle ve Csárdás ve Alla Zingarese stili ile tanışmasını sağlamıştır. Bu karşılaşma Brahms'ın hayatına düzensiz ritimleri, üçleme ritim kalıplarını (kaldı ki Viyolonsel-Piyano Sonatları'nda kullandığı hemiola'lar[9] ve düzensiz ritim kalıplarının kullanımı bu etkileşimin bir ürünüdür.) etkileyici etnik müzik figürlerini sokmuştur.Mülteciler arasında, bu müziğin en iyi yorumcularından biri olan ve daha önce Viyana'da çalışmış olan Macar kemancı Eduard Rémenyi de vardır.[10]

---

[8] A.g.e. sy. 85

[9] Hemiola: Bir tam bir yarım anlamına gelen yunanca Hemiolios kelimesinden türemiş; Müzikte üç zamanlı bir ölçüde iki düzensiz zamanlı bir kalıbın vurgulanması anlamına gelmektedir.

[10] Stanley Sadie,*The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Macmillan Publishers Limited,London 1980, s. 156

2.1.4 Brahms'ın hayatında 1850'li yıllar ve sonraki dönem

Eduard Rémenyi 1830 yılında bir Alman-Macar Yahudisi olarak dünyaya gelmiş, Viyana Konservatuvarı'nda Josef Böhm ile okumuş, gerçek anlamda müzik yeteneğine sahip bir kemancıydı. Klasik repertuvara hakimiyeti ile dikkat çekiyor, ayrıca macar halk müziklerini de etkileyici ve ateşli bir şekilde icra ediyordu. Göçmen olarak geldiği Hamburg'da da verdiği konserle Brahms'ın dikkatini çekmişti. Johannes ve Rémenyi'nin yolları zengin bir tüccarın evinde kesişmiş, ve dost olmuşlardı. Bu dostluğun meyvesi olarak ortaya Rémenyi&Johannes ikilisi ortaya çıkmış, Rémenyi'nin organize ettiği turne sayesinde Brahms Hamburg'daki hayatının dışına çıkma fırsatı bulmuş ve Almanya'nın Weimar, Hannover ve Düsseldorf gibi önemli şehirlerinde konser verme imkanı bulmuştu.[11]

Bu konserlerinden birinde yine dönemin önemli kemancılarından Joseph Joachim ile tanışmış, uzun yıllar sürecek bu dostluk onun pek çok önemli besteci ve müzisyene ulaşmasını sağlayacaktı. Brahms'ın ilk yazdığı bestelere hayranlık duyan Joachim, turne boyunca uğrak yerleri olan Weimar'da Liszt ile, Düsseldorf'ta ise Robert Schumann ile tanışmasını sağlamıştı. Brahms, Weimar'da Liszt'in müzikal yaklaşımlarından ve çevresinden pek hoşlanmamış, ancak Schumann ve eşi Clara, yirmi yaşındaki bu besteciye değer vererek yakınlık göstermişlerdir. Schumann, yayınlanmakta olduğu "Müziğin Yeni Dergisi"nde büyük bir sezgiyle Brahms'ı överek onun "Alman müziğinde geleceğin doruğu" olacağını yazmıştır.[12]

---

[11] MAY, Florence (1983) **Johannes Brahms Die Geschichte seines Lebens, Matthes&Seitz Verlag München** sy. 87-90

[12] SAY, Ahmet(2005) **Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi yayınları** sy. 250

Schumann'a derin bir saygı besleyen Brahms, Clara Schumann'a artan bir yakınlıkla bağlanmıştır. Bu sevgi, Schumann'ın ölümünden (1856) sonra, uzun yıllar sürecek gerçek bir dayanışma ve dostlukla sürmüştür.

1856'da Hamburg'a dönen besteci, kendini bütünüyle bestelerine vermiştir. 1854'ten beri üzerinde çalıştığı op. 10 Balladlar'ı, piyano ve yaylı çalgılar için Si Majör Trio'sunu tamamlamış, piyano öğretmenliği ve koro yönetmenliği görevine başlamıştır. 1860'ta Brahms, bestecilik kavrayışı bakımından kendisiyle aynı görüşte olan arkadaşları Joachim, Grimm ve Scholz ile birlikte, Wagner'in öncülük ettiği "Yeni Alman" akımına karşı çıkan bir bildiri yayımlamıştır. 1862'de Hamburg Filarmoni Orkestrası'nın yönetmenliğine getirilen besteci, 1863 yılında Viyana Singakademie'nin önerdiği koro yönetmenliğini kabul ederek bu kente yerleşmiştir. 1860'lı yıllar boyunca Viyana'da beste çalışmalarına ağırlık veren Brahms'ın 1868'de seslendirilen ünlü eseri Alman Requiemi büyük başarı kazanmıştır. 1870'li yıllarda besteci, bir yandan Viyana Müzik Dostları Derneği tarafından desteklenen orkestranın şefliğini yapmış, bir yandan da kendi eserlerinin seslendirildiği konser turnelerine çıkmıştır. 1870'da yirmi yıldan beri üzerinde çalıştığı 1. Senfoni'yi tamamlamış, bestelemiş olduğu diğer eserlerle birlikte Avrupa'da tanınan ve değeri bilinen bir besteci konumuna gelmiştir. 1877'de İngiltere'de Cambridge Üniversitesi'nin verdiği "onur doktoru" ünvanı için yapılacak törene katılamamış, Breslau Üniversitesi'nin sunduğu onur ödülüne ise Akademik Festival Uvertürü'nü besteleyerek teşekkür etmiştir.[13]

[13] A.g.e. sy. 251

1880'li yıllar, Brahms'ın çok verimli olduğu bir dönemdir. 1881'de 2. Piyano Konçertosu'nun ilk seslendirmesini gerçekleştirmiş, 1883'te 3. Senfoni'yi, 1884'de 4. Senfoni'yi yazmıştır. 1886'da Berlin Sanat Akademisi'ne üye seçilen besteci, oda müziği eserlerine ağırlık vermiş, ayrıca keman ve viyolonsel için bestelediği İkili Konçerto'nun dünya prömiyeri, Joachim'in solist olarak yer aldığı bir konserle gerçekleşmiştir. 1890'da çalışmalarına ara vermek isteyen Brahms, 1891 yılında klarnet virtüözü Muhfeld'in etkisiyle keman, klarnet ve piyano için bir trio bestelemiştir. En yakın dostları olan Elizabeth von Herzogenberg'in 1892'de, Hans von Bülow'un 1894'te ve Clara Schumann'ın 1896 yılındaki ölümü besteciye derinden etki etmiş, Clara'nın cenazesine katılmak için gittiği Bonn dönüşünde, son birkaç eser daha yazdıktan sonra hastalanarak yatağa düşmüş, 3 Mayıs 1897'de ölmüştür. Brahms Viyana'da Beethoven ve Schubert'in yanına gömülmüştür.

Geç romantik dönemin önde gelen bestecilerinden olan Brahms'ın yaratıcı müzikal kavrayışı üç ana etkenden etkilenmiştir. Birincisi, klasik dönemin, özellikle Beethoven'ın form anlayışıdır; ikincisi, barok dönem bestecilerinin, özellikle Schütz, Bach, Haendel, Vivaldi, Scarlatti ve Couperin'in kullanmış olduğu "çeşitleme" ve "kanon" gibi formlara gösterdiği eğilimdir; üçüncüsü, yaşamı boyunca yakınlık duyarak incelediği halk şarkılarıdır. Bu üç etken bestecinin yaratıcı çalışmalarında yönlendirici olan kişisel sitilini oluşturmuştur denebilir. "Brahms sitili", temel olarak form yapılanmasını, armoni zenginliğini, polifonik dokuyu, incelikli bir tematik işlemeyi, ritmik çeşitliliği ve sıcak tını özelliklerini içerir.[14]

Bütün yönleriyle Brahms, kendi çağına kadar gelişen müziğin sentezinden yarattığı bir yükselişi temsil eder. Bu doruk noktada romantizmin perdesini kapayan da yine Brahms olmuş, onu izleyen besteciler, yeni sonuçlara varmak için gelenekleri ele almaktan kaçınmak zorunda kalmışlardır.

---

[14] A.g.e. sy. 250-251

2.2 Opus numarası sıralaması ile Johannes Brahms'ın eserleri

Eser	**Bestelendiği tarih**
Op. 1 Do Majör Piyano Sonatı	1852-1853
Op. 2 Fa Diyez minör Piyano Sonatı	1852
Op. 3 Tenor ve Soprano için 6 Şarkı	1852-1853
Op. 4 Piyano için Mi bemol minör Scherzo	1851
Op. 5 Fa minör Piyano Sonatı	1853
Op. 6 Soprano ve Tenor için 6 Şarkı	1852-1853
Op. 7 Vokal için 6 Şarkı	1851-1853
Op. 8 Piyano, Keman ve Viyolonsel için Üçlü	1853-1854
Op. 9 Robert Schumann'ın bir teması üzerine piyano için çeşitlemeler	1854
Op. 10 Piyano için 4 Balad	1854
Op. 11 Büyük Orkestra için Re Majör Serenad	1857-1858
Op. 12 Kadınlar Korosu, Orkestra, Org için Ave Maria	1858
Op. 13 Nefesliler ve Koro için Cenaze Şarkısı	1858

Eser	Bestelendiği Tarih
Op. 14 Vokal için Piyano eşliğinde Şarkılar ve Romanslar	1856-1857
Op. 15 Re minör Piyano Konçertosu	1856-1857
Op. 16 Küçük Orkestra için Serenad	1858-1859
Op. 17 İki Korno ve Arp eşliğinde Kadınlar Korosu için 4 Şarkı	1860
Op. 18 2 Keman, 2 Viyola ve 2 Viyolonsel için Altılı	1858-1860
Op. 19 Piyano eşlikli Vokal için 5 Şarkı	1858-1859
Op. 20 Piyano eşlikli Soprano ve Alto için 3 Şarkı	1858-1860
Op. 21 Piyano için Varyasyonlar	1856-1857
Op. 22 Koro için Meryem Ana Şarkıları	1859
Op. 23 R. Schumann teması üzerine 4 el piyano için Çeşitlemeler	1861
Op. 24 Haendel'in teması üzerine Çeşitlemeler ve Füg	1861
Op. 25 Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel için Dörtlü	1855-1861
Op. 26 Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel için Dörtlü	1855-1861
Op. 27 Piyano ya da Org eşlikli 3 sesli Kadınlar Korosu için Psalm	1859
Op. 28 Piyano eşlikli Alto ve Bariton için 4 Düet	1860-1862
Op. 29 Akapella Koro için 2 Motet	1860
Op. 30 Piyano ya da Org eşlikli Dini Koro Şarkısı	1856
Op. 31 Soprano, Alto, Tenor ve Bas için 3 Dörtlü (Piyano eşlikli)	1859-1863
Op. 32 Vokal için Piyano eşlikli 9 Şarkı	1864

Op. 33 Vokal için L. Tieck's Magelone'den Romanslar	1861-1869
Op. 34 Piyano, 2 Keman, Viyola ve Viyolonsel için Beşli	1862
Op. 34 2 Piyano Sonatı	1864
Op. 35 Paganini teması üzerine Piyano için Etüdler	1862-1863
Op. 36 2 Keman, 2 Viyola, 2 Viyolonsel için Altılı	1864-1865
Op. 37 Kadınlar Korosu için 3 Dini Şarkı	1859-1863
Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı	1862-1865
Op. 39 4 el Piyano için Valsler	1865
Op. 40 Piyano, Keman ve Korno ya da Viyolonsel için Üçlü	1865
Op. 41 Erkekler Korosu için 5 Şarkı	1861-1862
Op. 42 Akapella Koro için 3 Şarkı	1859-1861
Op. 43 Piyano eşlikli Vokal için 4 Şarkı	1857-1864
Op. 44 Piyano eşlikli Kadınlar Korosu için 12 Şarkı	1859-1860
Op. 45 Alman Requiemi	1866
Op. 46 Vokal için Piyano eşlikli 4 Şarkı	1868
Op. 47 Vokal için Piyano eşlikli 5 Şarkı	1868
Op. 48 Vokal için Piyano eşlikli 7 Şarkı	1868
Op. 49 Vokal için Piyano eşlikli 5 Şarkı	1868
Op. 50 Solo Tenor, Erkekler Korosu ve Orkestra için Kantat(Rinaldo)	1863-1868

Op. 51 İki Keman, Viyola ve Viyolonsel için iki Dörtlü	1873
Op. 52 4 el Piyano için Aşk Şarkıları, Valsler	1869
Op. 53 Alto, Erkekler Korosu ve Orkestra için Rapsodi	1869
Op. 54 Koro ve Orkestra için "Kader Şarkısı" (Schicksalslied)	1871
Op. 55 Koro ve Orkestra için "Zafer Şarkısı" (Triumplied)	1870-1871
Op. 56a Haydn'ın bir teması üzerine Orkestra Çeşitlemeleri	1873
Op. 56b Haydn'ın bir teması üzerine Piyano Çeşitlemeleri	1873
Op. 57 Piyano eşlikli Vokal için 7 Şarkı	1871
Op. 58 Piyano eşlikli Vokal için 8 Şarkı	1871
Op. 59 Piyano eşlikli Vokal için 8 Şarkı	1873
Op. 60 Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel için Dörtlü	1873-1874
Op. 61 Soprano ve Alto için 4 Düet	1852-1873
Op. 62 Koro için 7 Şarkı	1874 sonu
Op. 63 Piyano eşlikli Vokal için 9 Şarkı	1873-1874
Op. 64 Piyano eşlikli Dört Vokal Solist için 3 Dörtlü	1864-1874
Op. 65 Dört el Piyano ve Dört Vokal Solist için Valsler, Aşk Şarkıları	1874
Op. 66 Piyano eşlikli Soprano ve Alto için 5 Düet	1875
Op. 67 2 Keman, Viyola ve Viyolonsel için Dörtlü	1875
Op. 68 Do Minör 1. Senfoni	1862-1876

Op. 69 Piyano eşlikli Vokal için Şarkılar ve Baladlar	1877
Op. 70 Piyano eşlikli Vokal için 4 Şarkı	1875-1877
Op. 71 Piyano eşlikli Vokal için 5 Şarkı	1877
Op. 72 Piyano eşlikli Vokal için 5 Şarkı	1876-1877
Op. 73 Re Majör 2. Senfoni	1877
Op. 74 2 Motet	1877
Op. 75 Piyano eşlikli 2 Vokal Solist için Romanslar ve Baladlar	1877-1878
Op. 76 Piyano için 8 Parça	1878
Op. 77 Keman Konçertosu	1878
Op. 78 Piyano ve Keman için Sonat	1878-1879
Op. 79 Piyano için 2 Rapsodi	1879
Op. 80 Büyük Orkestra için Akademik Festival Uvertürü	1880
Op. 81 Trajik Uvertür	1880
Op. 82 Koro ve Orkestra için “Naenie”	1881
Op. 83 Si Bemol Majör Piyano Konçertosu (No. 2)	1881
Op. 84 Piyano eşlikli Bir ya da İki Vokal için Romanslar ve Şarkılar	1877-1881
Op. 85 Piyano eşlikli Vokal için 6 Şarkı	1877-1882
Op. 86 Piyano eşlikli Bass için 6 Şarkı	1877-1882

Op. 87 Piyano, Keman ve Viyolonsel için Üçlü	1882
Op. 88 2 Keman, 2 Viyola ve Viyolonsel için Beşli	1882
Op. 89 Koro ve Orkestra için Şarkı	1882
Op. 90 Fa Majör Senfoni (No.3)	1883
Op. 91 Alto, Viyola ve Piyano için 2 Şarkı	1863-1884
Op. 92 Soprano, Alto, Tenor ve Bas için Piyano eşlikli Dörtlü	1877-1889
Op. 93a Koro için Şarkılar ve Romanslar	1883
Op. 93b Koro için Tafellied	1884
Op. 94 Bass için Piyano eşlikli 5 Şarkı	1883-1884
Op. 95 Piyano eşlikli Vokal için 7 Şarkı	1883-1884
Op. 96 Piyano eşlikli Vokal için 4 Şarkı	1884
Op. 97 Piyano eşlikli Vokal için 6 Şarkı	1885
Op. 98 Mi minör Senfoni (No. 4)	1884-1885
Op. 99 Fa Majör Piyano-Viyolonsel Sonatı (No. 2)	1886
Op. 100 La Majör Keman-Piyano Sonatı (No.2)	1886
Op. 101 Piyano, Keman ve Viyolonsel için Do minör Üçlü	1886
Op. 102 Keman ve Viyolonsel için Konçerto (Double Konçerto)	1887
Op. 103 (Piyanolu) Soprano, Alto, Tenor ve Bass için Çingene Şarkıları	1887-1888

Op. 104 Akapella Koro için 5 Şarkı	1886-1888
Op. 105 Piyano eşlikli Bass için 5 Şarkı	1886-1888
Op. 106 Piyano eşlikli Vokal için 5 Şarkı	1885-1888
Op. 107 Piyano eşlikli Vokal için 5 Şarkı	1886-1887
Op. 108 Re minör Keman-Piyano Sonatı (No. 2)	1886
Op. 109 Akapella Koro için Şarkılar	1888-1889
Op. 110 Koro için 3 Motet	1889
Op. 111 2 Keman, 2 Viyola ve Viyolonsel için Beşli (No. 2)	1890
Op. 112 Soprano, Alto, Tenor ve Bas için 6 Dörtlü (Piyano Eşlikli)	1891
Op. 113 Kadın Vokeller için 13 Kanon	1859-1863
Op. 114 Piyano, Klarnet ya da Viyola ve Viyolonsel için Üçlü	1891
Op. 115 Klarnet ya da Viyola, 2 Keman, Viyola ve Viyolonsel için Beşli	1891
Op. 116 Piyano için 7 Fantezi	1892
Op. 117 Piyano için 3 Intermezzo	1892
Op. 118 Piyano için 6 Parça	1892
Op. 119 Piyano için 4 Parça	1892
Op. 120 Klarnet ya da Viyola ve Piyano için 2 Sonat	1894
Op. 121 Bas ve Piyano için 4 Şarkı	1896
Op. 122 Org için 11 Koral	1896

3. OPUS 38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL-PİYANO SONATI

3.1 Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Tarihçesi

Hangi biçimde olursa olsun oda müziğini hayatı boyunca sevmiş ve yüzden fazla oda müziği eseri yazmış olan Brahms, piyanolu oda müziği eserlerinin piyano partilerini de kendisinin çalması için yazardı. Zira kendisini de Viyana'ya oda müziği ile sunmuş, bilhassa hayatı boyunca dostluğunu sürdürdüğü ve onu hep desteklemiş dostu olan Joseph Hellmesberger ile çaldığı Sol minör ve La Majör piyanolu dörtlüleri ile Viyana'da dikkat çekmişti.

1862-1863 yıllarının kış mevsiminin ilk aylarında Viyana'da olan Brahms Viyana'da sadece geçici bir ziyaretçi olduğunu düşünüyor, Hamburg'a dönüp Filarmoni konserlerine başlamadan önce bu şehirde kültürel anlamda kredi ve tecrübe kazanmayı amaçlıyordu. Beklenmedik şekilde Hamburg Filarmoni'deki görev bestecinin sonradan sıklıkla beraber çalışacağı Opera Şarkıcısı ve Orkestra Şefi Julius Stockhausen'a verilince Brahms, 30 yaşına yeni girdiği günlerde kariyer planını yeniden gözden geçirmek durumunda kalacaktı. Bu duruma rağmen Brahms yine kendi ayakları üstüne durmayı başarmış, sıkı bir seçim aşamasından geçerek 38'e 39 oyla Viyana Singakademie'nin müzik direktörü olarak seçilmişti.

Singakademie'deki destekçilerinden biri de dönemin ünlü şan hocası, lied bestecisi ve aynı zamanda amatör bir çellist olan Josef Gänsbacher (1829-1911) idi. Brahms ona karşı minnettarlığını göstermek adına üzerinde çalışmalar yaptığı Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Gänsbacher'e adamış ve Brahms onu bir gün ziyaret ettiğinde Gänsbacher eseri onunla çalmak için ısrar etmiş ve ortaya doğru olup olmadığı şüpheli olan fakat sıklıkla anlatılan ve tümüyle karakteristik şu hikaye çıkmıştır:

Eserin Gänsbacher ve Brahms tarafından prova edilmesi sırasında Brahms piyano partisini oldukça kuvvetli bir nüansta çalmaya başlamış, bunun üzerine Gänsbacher Brahms'a piyano sesinin gürlüğünden, provada kendini dahi duyamadığından yakınmış, Brahms ise buna karşılık notaları deşifre etmeye çalışan amatör çellist Gänsbacher'e *"Kendini duyamadığın için şanslısın"* demiş ve daha kuvvetli çalmaya devam etmiştir.

Bu sonat Brahms tarafından 1862-1865 yılları arasında üç yıllık bir süre içinde bestelenmiş, 1866 tarihinde basılmış tek ikili sonat olmakla beraber Brahms ve Gänsbacher tarafından herhangi bir konserde seslendirilmemiştir. Brahms bu sonatı önceleri üç bölüm halinde geniş bir sonat formunda "Allegro-Adagio-Allegretto quasi Menuetto" şeklinde bestelemiş, 1865 yılında füg içeren finali ekleyerek eseri dört bölümlü hale getirmiştir. Bu bölüm Brahms'ın yine Bach'ın barok dönem ihtişamının etkisinde kalarak yazdığı Alman Requiem'i üzerinde çalışırken yazılmış, eser basılmadan önce ilk versiyondaki ikinci bölüm olan "Adagio" besteci tarafından çıkarılmış, böylece eser gerçek anlamda yavaş tempoda bir bölüme sahip olmaksızın yine üç bölümlü olarak kalmıştır. Eserin yayımlanma talebi iki kez reddedilmiş, yayımcı Fritz Simrock (1837-1901) tarafından fügal finale sahip olan son biçiminde basılmıştır.

Op. 38 Sonat hem çellistler hem de piyanistler için Brahms'ın Op. 99 ikinci Sonatı'na nazaran teknik açıdan çalınması daha kolay bir sonattır. Bunun yegâne sebebi, Op. 38 Birinci Sonat'ın Viyana Singakademie'de şan hocası ve amatör bir çellist olan Joseph Gänsbacher'a adanmış, Op.99 İkinci Sonat'ın ise dönemin en başarılı çellistlerinden Robert Hausmann'a adanmış olmasıdır.

3.2 Op. 38 Mi Minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın Müzik Estetiği, Yorumlama Teknikleri ve Yapısal Açıdan İncelenmesi

3.2.1 Birinci bölüm: Allegro ma non troppo

Sonatın Allegro ma non troppo[15] birinci bölümü "Sonat Allegrosu formunda, 4/4'lük ölçü biriminde Mi minör tonunda bestelenmiştir. Sonat Allegrosu formuna bağlı kalınarak yazılan bu bölüm formun beraberinde getirdiği aşağıdaki genel plana göre ilerlemektedir.

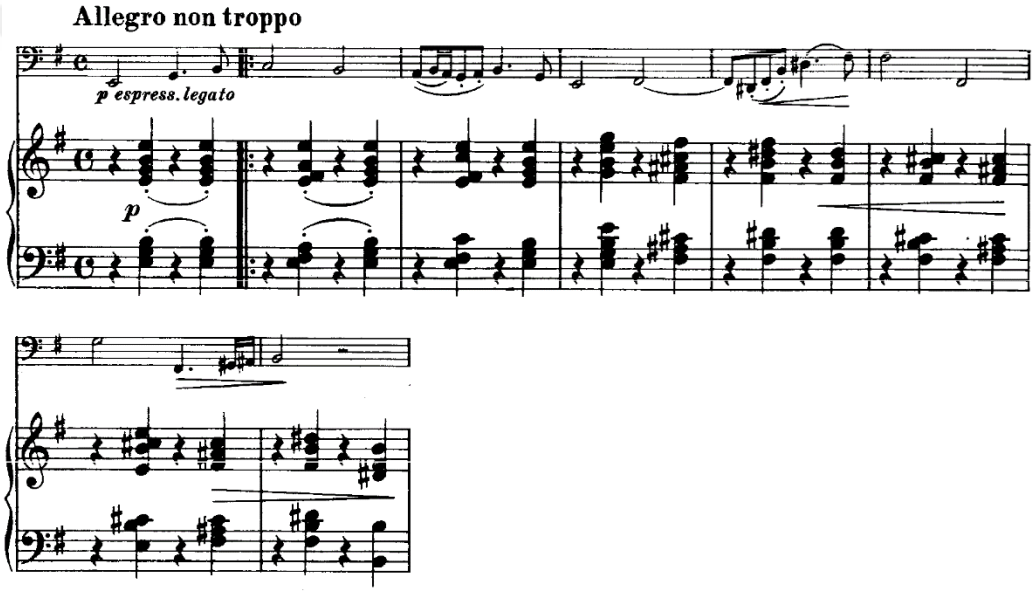
I. Serim
   1) A teması; Ana tonda
   2) Coda[16] (Olmayabilir), Geçiş Köprüsü
   3) B Teması (Başka bir ton, yakın ya da ilgili bir tonda)
   4) Coda

II. Gelişim
   1) Kesitli Biçim
   2) Dönüş Köprüsü

III. Yeniden Serim
   1) A Teması (Değişikliğe uğramış olabilir)
   2) Geçiş Köprüsü ile gelen B Teması (Ana Tonda)
   3) Coda (Son Gelişim olabilir)

[15] Allegro ma non troppo: Fazla çabuk olmayan bir tempoda.
[16] Coda : Latince Kuyruk anlamına gelen "Cauda" Müzikte eserin belli bir bölümünü sona taşıyan kısmı tanımlamak amacıyla kullanılan terimdir.

Sonat Allegrosu formu, bir önceki sayfadaki şablonda gösterilen biçimler itibari ile çok genel bir planda sunulmuştur. Müzik repertuvarında aynı formlar çok farklı bağlantılar içinde karşımıza çıkabilmektedir. Özellikle Coda ve köprüler eserin özelliğine göre önem kazanabilmekte ya da bazı bölme aralarında hiç olmayabilmektedir.

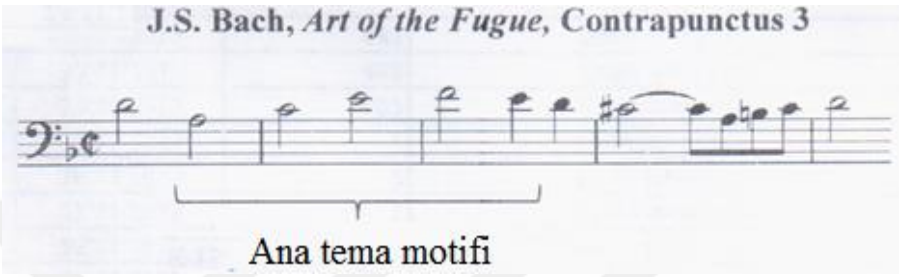


Şekil 3.1 (Birinci bölüm 1.-8. Ölçüler)

Allegro ma non troppo bölümü 1. ölçüde viyolonselin bas ses aralığında melankolik ve koyu melodisi ile başlamaktadır. Piyano ise melodiye mi minör tonunun eksen, çeken, eşape[17] almış çekenekaltılı akorları ile eşlik etmekle beraber, düzenli kontrtan[18] yapısı itibari ile bu melankolik ve gizemli melodiye derinlik katmaktadır.

[17] Eşape: Müzikte akor dışı ses.

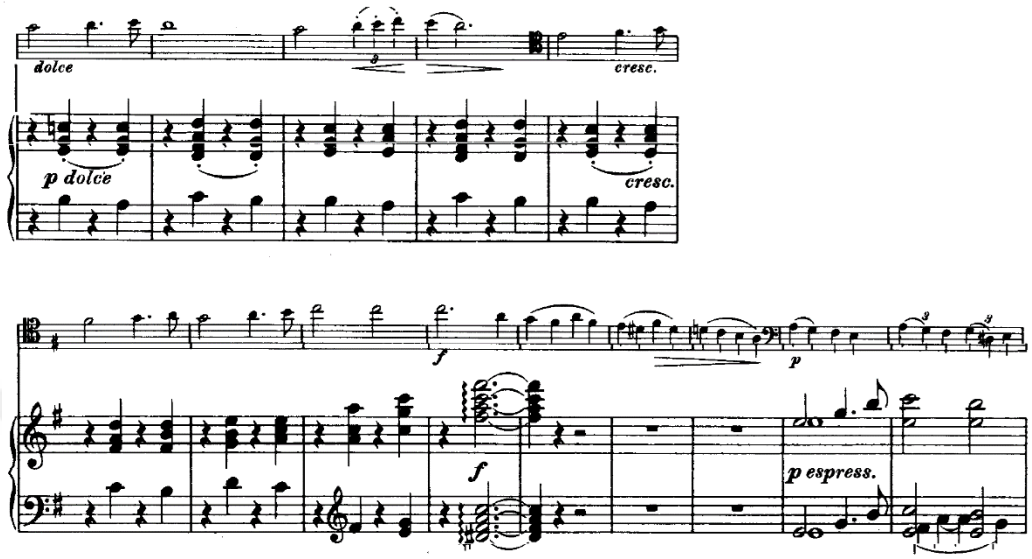
[18] Kontrtan: Fransızca Contretemps kelimesinden türetilmiş bu terim, müzikte kuvvetli vuruş ve zamanlarda susların, hafif vuruş ve zamanlarda ise seslerin bulunduğu durumu ifade etmektedir.



Şekil 3.2 Ana tema motifi

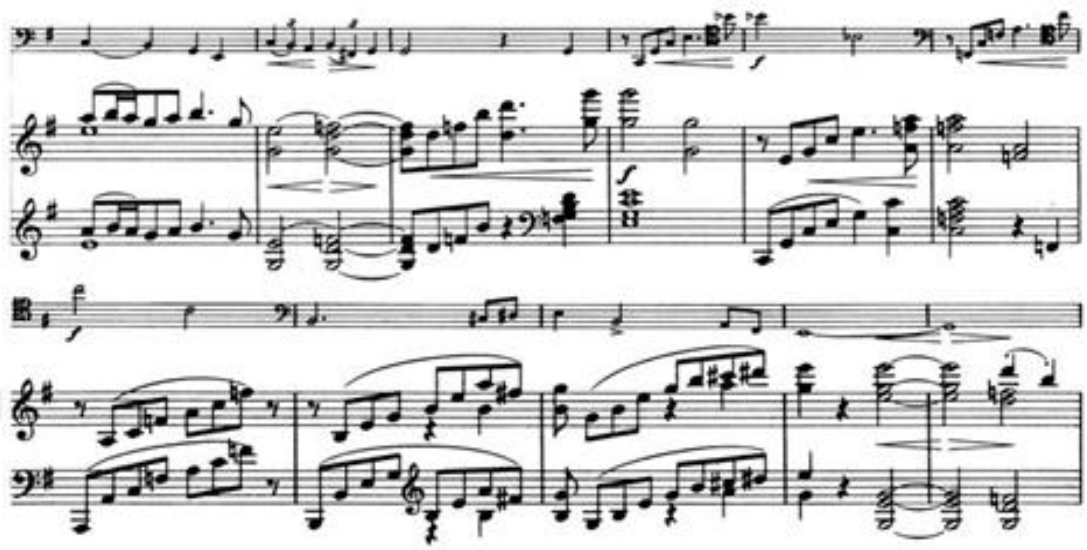
Brahms'ın eserin ilk bölümünün ilk iki ölçüsünde kendini duyuran ana temasını bestelerken Bach'ın Füg Sanatı Kitabı Contrapuncutus 3 motifinden etkilendiği anlaşılmaktadır. Parantez ile yukarıdaki şekilde belirtilen ana motif, Op. 38 Sonat'ın birinci bölüm ana temasına ezgi çizgisi bakımından oldukça benzemektedir. Bu temanın seslendirilmesinde çellistin ve piyanistin bu temanın Barok dönem üslubunda bir yapıya sahip olduğunu bilmesi entelektüel açıdan eserin yorumlanmasına katkıda bulunacaktır. Dönemin naifliğinin yansıtılmasında hem çellistin aşırı vibratoya kaçmaması, hem de piyanistin kontrtan yapısındaki akorları çalarken piano[19] nüansına uygun bir tuşe kullanması önem arz etmektedir. Gizemli bir etki ile başlayan serim bölümünün ilk cümlesi 8. Ölçüye kadar sürmektedir.

[19] Piano: Müzikte hafif anlamına gelen gürlük terimi.



Şekil 3.3 (Birinci bölüm 9.-22. Ölçüler)

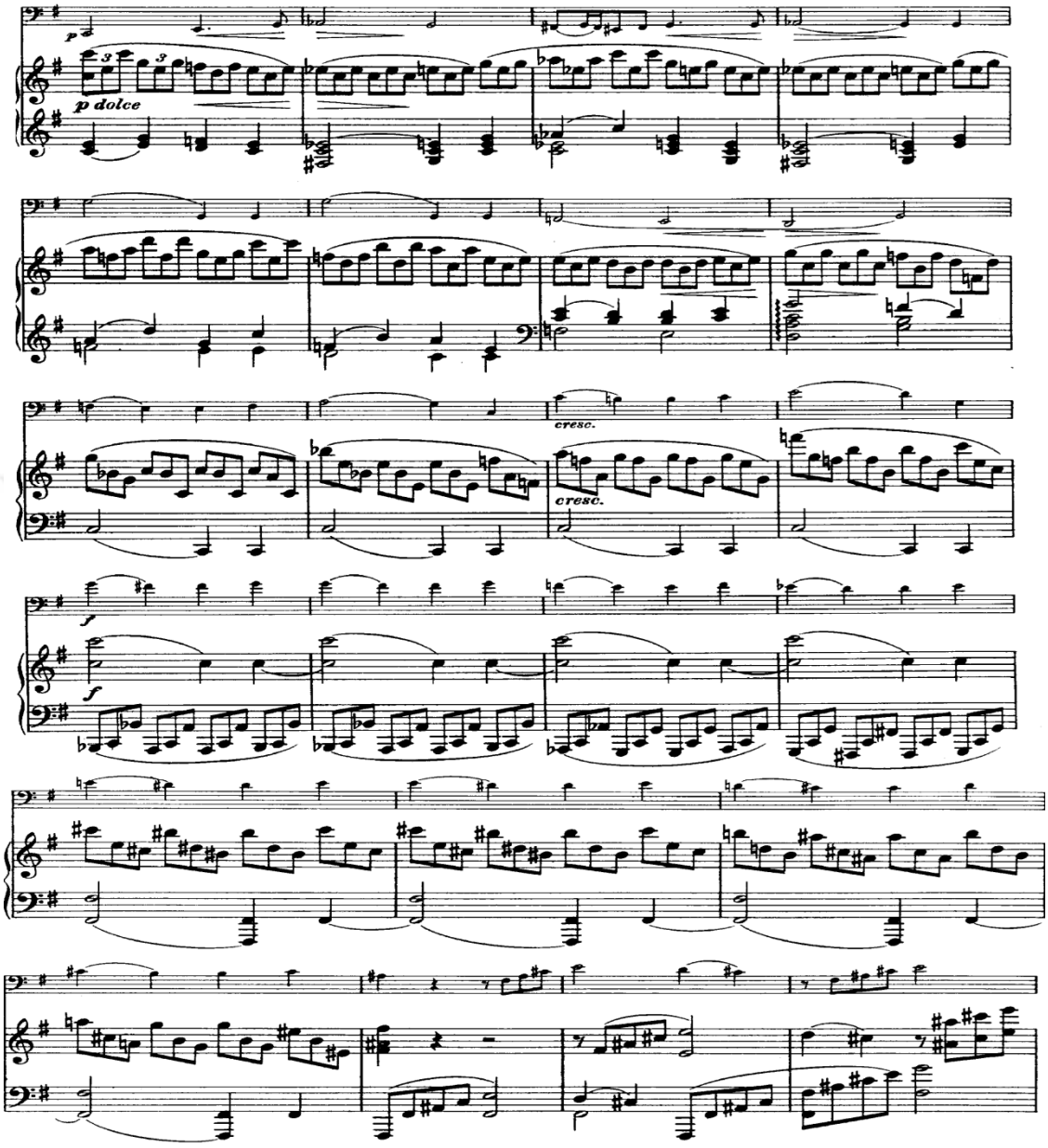
9. ölçüde başlayan serim bölümünün yine viyolonsel partisine verilmiş ikinci cümlesi, aynı şekilde piyanodaki düzenli kontrtan yapısı ile gelen mi minör tonunun 4. Derece, 6. Derece, 7. Derece üzerine kurulmuş Maj7, min7, Çeken7'li ve minör çeken köksüz 9'lu akorları ile inşa edilmiş eşliği ile kendini duyurmaktadır. Piyanoya eklenmiş olan ve tatlı anlamına gelen "dolce" ifade terimi, yine ilk 8 ölçüden süre gelen naif eşliğin bozulmamasının besteci tarafından arzulandığını göstermektedir. Çellist ve piyanistin serim bölümünün ikinci cümlesine başlarken oldukça sakin bir sonorite yakalaması, çellistin 9. Ölçüden başlayarak ölçüden ölçüye kademeli bir biçimde 11. Ölçüye kadar yaydaki baskıyı arttırması ve bunu yaparken tempoya müdahale etmemesi, 12. Ölçü sonu itibari ile de başlangıçtaki nüansa dönmesi ve yine kademeli bir şekilde gürlüğü arttırması bu pasajın ifadesel anlamını pekiştirmek açısından kanımca faydalı olacaktır. 21. Ölçüde kendini piyano partisinde Do Majör tonunda duyuran ezgi, ilk cümle temasının modülasyona uğramış halidir.



Şekil 3.4 (Birinci bölüm) 23.-33. Ölçüler

Piyano ve viyolonsel arasında karşılıklı enerjik bir diyalog halinde duyulan bu kısımda piyanistin kullandığı gürlüğün viyolonseli duymayı engelleyecek kadar olmaması gerekmektedir. Ayrıca 25. ve 27. ölçülerde piyanodaki arpejlerde kullanılan non legato[20] karakterin viyolonselde ayrı ve geniş yay kullanımı ile betimlenmesi gerekmektedir. Pasajdaki en tiz sese doğru çıkış yine crescendo[21] nüansı ile desteklenmiştir. 31. ölçüde zayıf zamanda gelen marcatonun[22] tatmin edici olarak vurgulanması için çellistin iterekten ziyade çekerek yay kullanması elzemdir. Bir anlamda bu ölçüde zayıf zamanda gelen vurgu ikinci temada kendini duyuracak hemiolaların da habercisi konumundadır.

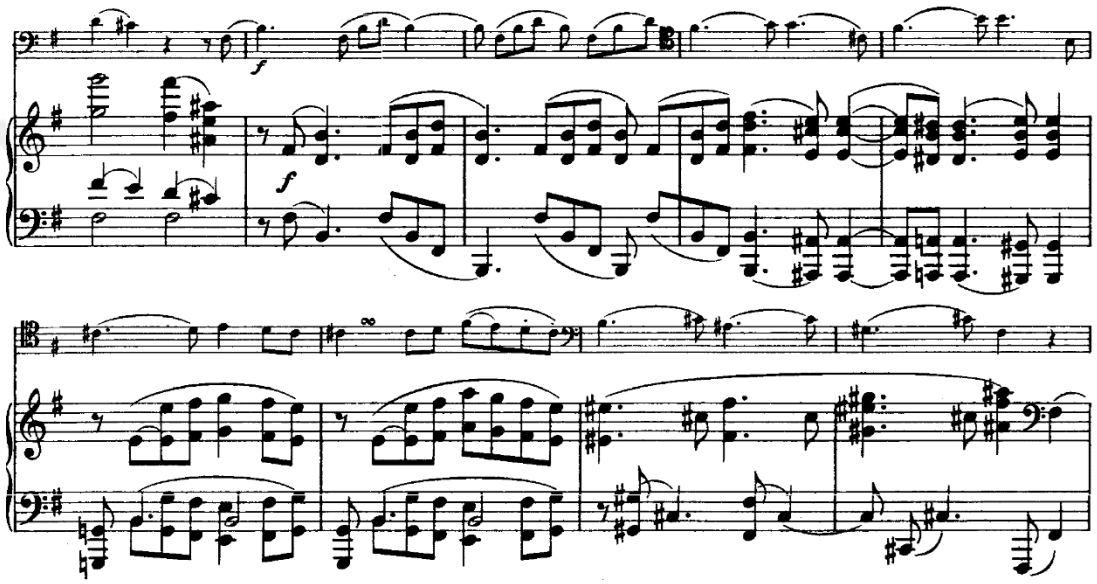
[20] Non legato : Bağsız
[21] Crescendo : Kuvvetlenerek
[22] Marcato : Aksan, vurgu



Şekil 3.5 (Birinci Bölüm) 34.-57. Ölçüler

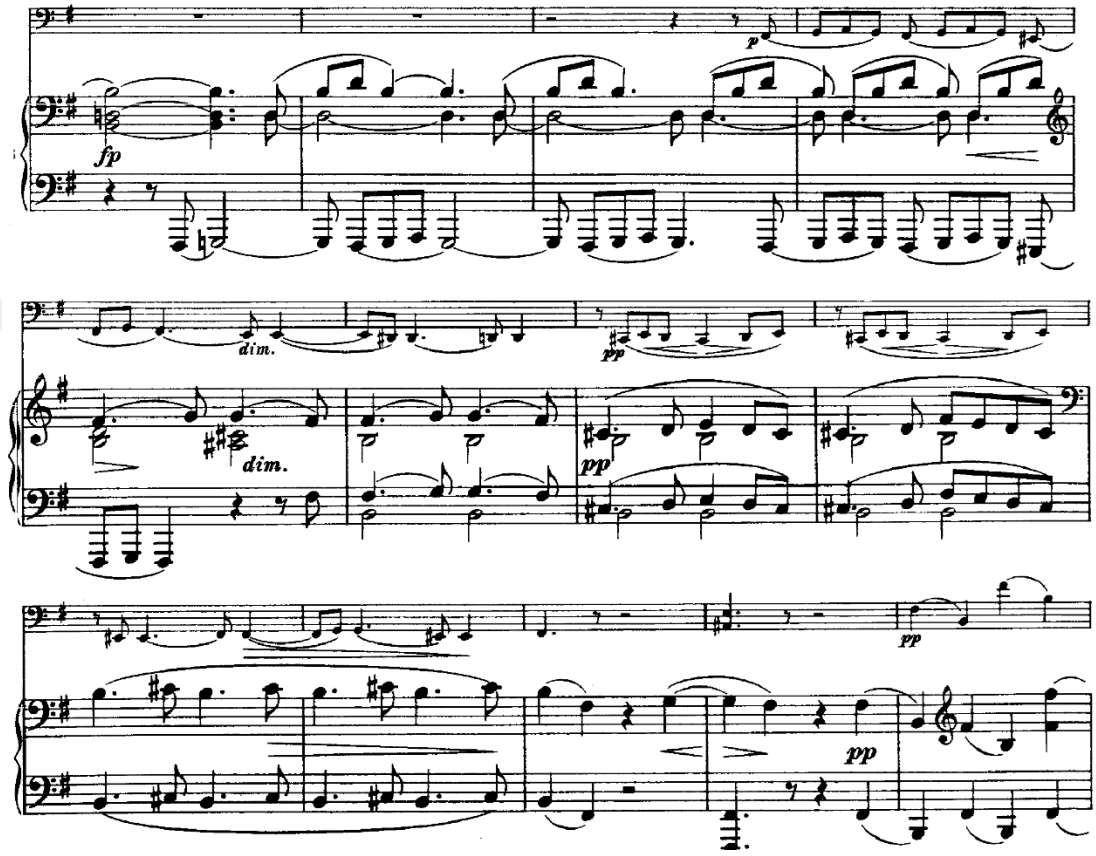
Kendini Do Majör tonunda ilk önce piyanoda duyuran ana tema 34. ölçüden itibaren viyolonsel partisinde yine aynı tonda kendini duyurmaktadır. Piyanonun sol elinde yer alan üçlemeler ve bu pasajın bizi taşıdığı ikinci temada yer alan hemiolalar şüphesiz Brahms'ın hayatındaki Hamburg'daki Macar göçmenlerin kültürü ve müziği ile tanışmasının bir tezahürüdür.

Besteci bu kısımda her ne kadar piyano ve dolce nüanslarını kullanmış ise de ezgi çizgisinin bizi kademeli bir yükselişle bir köprü vazifesi ile yeni bir temaya taşıdığı anlaşılmaktadır.



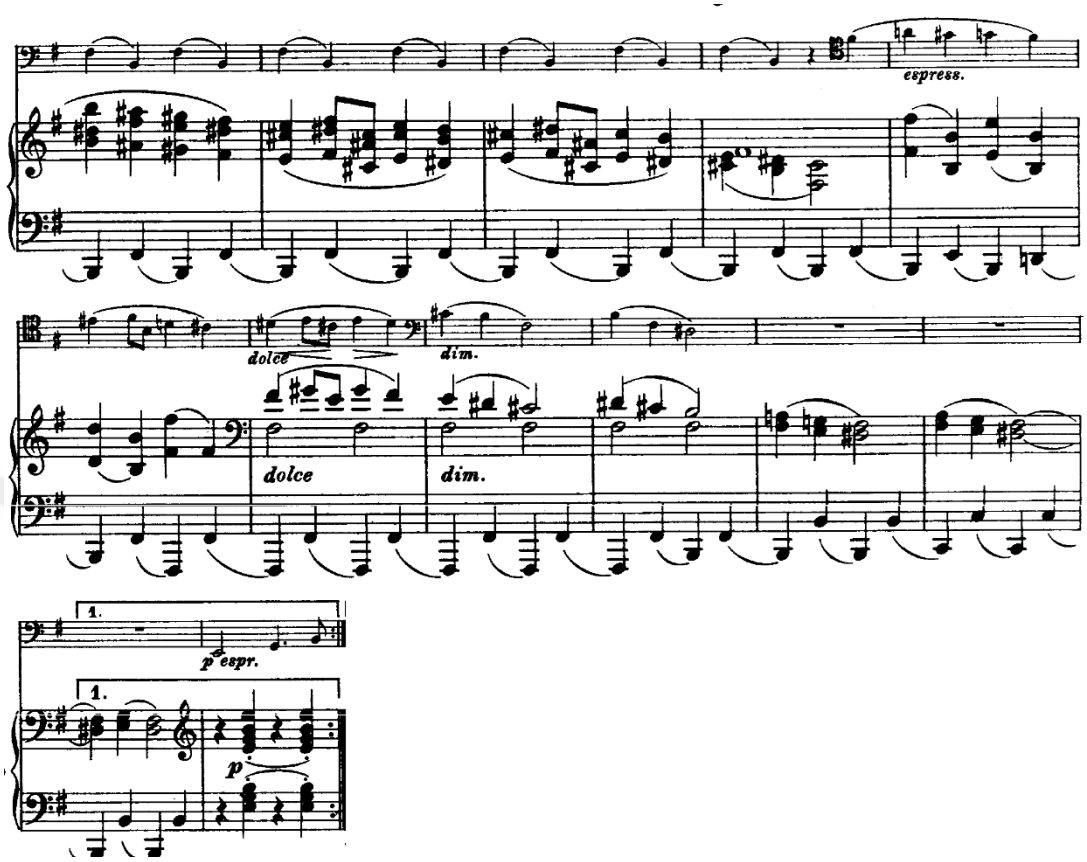
Şekil 3.6 (Birinci Bölüm) 57.-65. Ölçüler

Brahms'ın yakın tonlara modülasyon tekniğini kullanarak Mi minör tonuna göre çeken tonu olan Si minör tonunda yazmış olduğu serim bölümünün ikinci teması 57. ölçüde başlamaktadır. Karakteristik olarak ana temanın aksine daha kararlı ve sert bir ifadeye sahip olan bu temanın da seslendirilişinde hem piyanist hem de çellistin iki tema arasındaki farkı tezatlığı hissettirecek derecede yorumlarına yansıtmaları eserin ifadesine büyük katkıda bulunacaktır. Çellistin özellikle alla corda olarak bu pasajı seslendirmesi özellikle 57,58 ve 59. ölçüde anlam bağlarının sonlandığı noktalarda yayın telden temasını kesmemesi melodinin dinamizminin etkin bir şekilde yansıtılmasına yardımcı olacaktır.



Şekil 3.7 (Birinci Bölüm) 66.-77. ölçüler

Bu pasajın yorumlanmasında da viyolonselin bas ses bölgesinde yer alan ve piyanonun bir oktav pesten takip ettiği pasajın birlikteliği ve cümleleme açısından piyanist ile tutarlılık göstermesi önem arz etmektedir. Piano ve sonrasında gelecek pianissimo gürlükte pasajın doğru olarak çalınması için yayın kök kısmına çok yaklaşılmaması ve yayın tele kılların tamamı ile temas etmemesi gerekmektedir. 77. ölçüde kendini duyuran çeken 7'li akoru bizi 79. ölçüde piyano partisinde duyulacak olan sakin Mi Majör yürüyüşe götürmektedir.

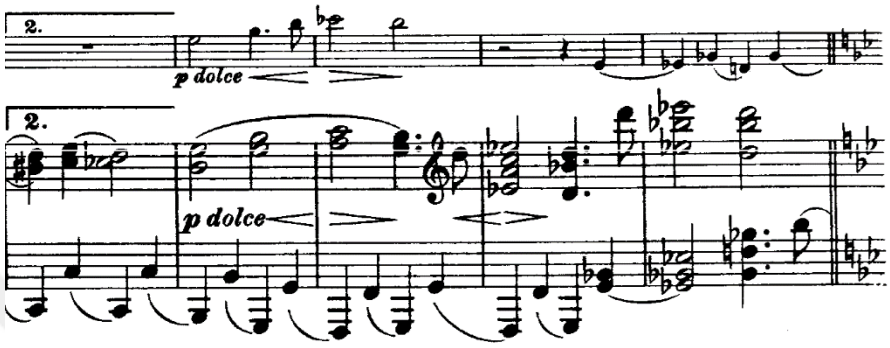


Şekil 3.8 (Birinci bölüm) 79.-91. Ölçüler

Bu pasajın seslendirilmesinde çellistin her bir anlam bağı sonunda diminuendo[23] yapması, 83. ölçüye auftakt[24] girişte ise aşırı vibrato kullanımından kaçınılması, inici seyirli ezginin sadeliğinin ön plana çıkarılması bakımından etkili olacaktır. 88. Ölçüden itibaren renk geçkisi olarak nitelendirilebilecek Mi Majör tonundan Mi minör tonuna, tonun yeden sesi re diyezi duyurarak yeniden dönülmekte ve röpriz[25] yapılmaktadır. Viyanalı bestecilerin kullandığı sonat allegrosu formu serim bölümünün tekrar edilmesini gerektirdiğinden Brahms da bu eserde bu kurala uymuş, fakat bazı eserlerinde bu kurala riayet etmemiştir.

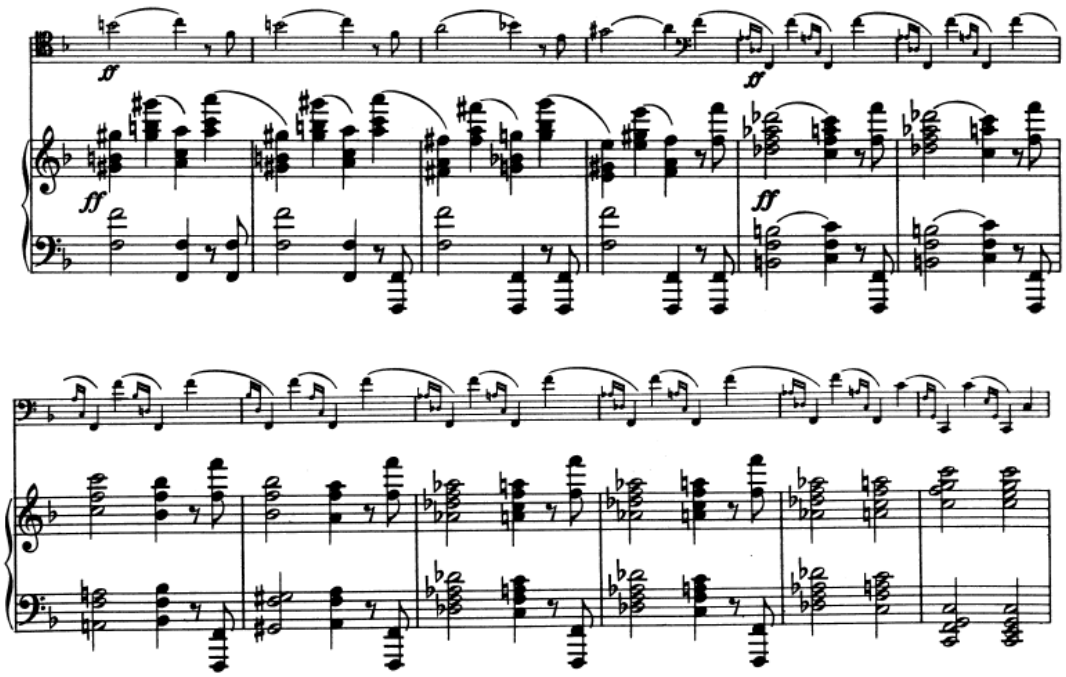
---

[23] Diminuendo : Müzikte "hafifleyerek" anlamına gelen gürlük terimi.
[24] Auftakt: Almanca "önel" anlamına gelen müzik terimi.
[25] Röpriz: Müzikte "tekrar" anlamına gelen terim.



Şekil 3.9 (Birinci bölüm) 92.-96. Ölçüler

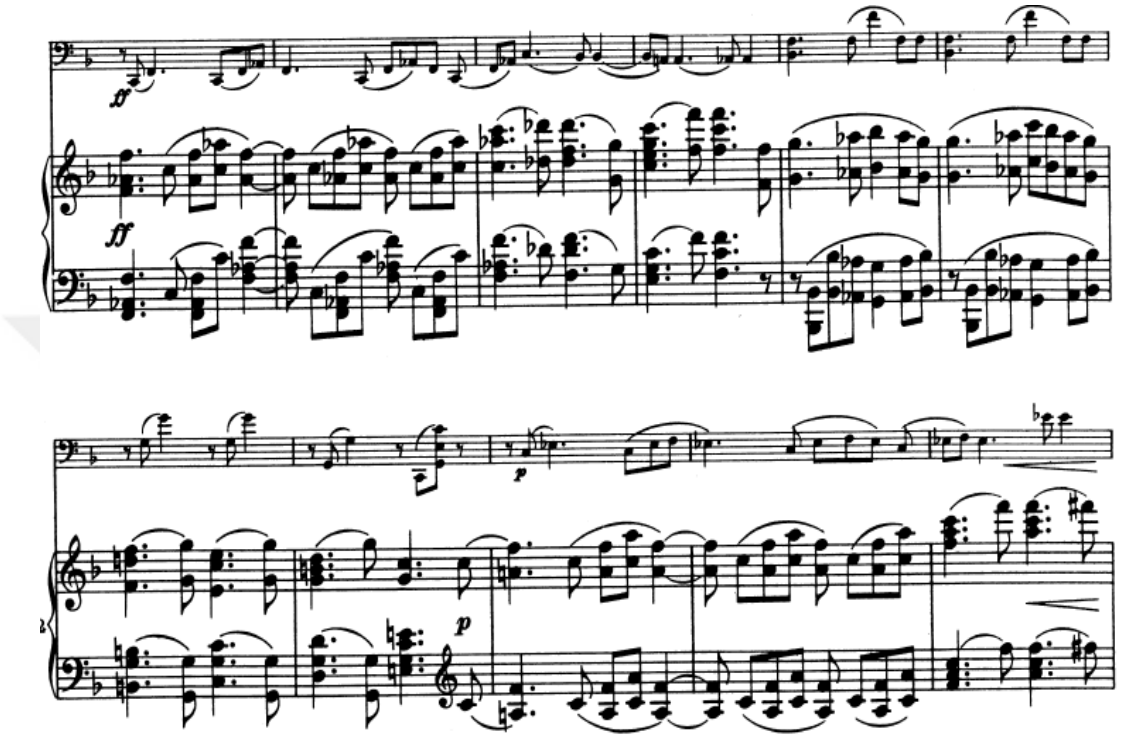
92. ölçüde başlayan sonat allegrosu formu gelişim bölümü Brahms'ın Bach'tan esinlendiği ana temanın çeşitlendirilmesiyle başlamaktadır. Değişikliğe uğramış ana temanın gelişim bölümündeki seslendirilişinde eserin başlangıcındaki haline nazaran daha farklı bir üslup ile çalınması gerekmektedir. Ana temaya nazaran daha vibratolu ve daha sert bir sonorite kullanılmalıdır. 96. ölçüdeki sol bemol sesinin viyolonselde vibrato ile vurgulanması romantik dönemin önemli niteliği kromatizmin betimlenmesi açısından faydalı olacaktır.



Şekil 3.10 (Birinci bölüm) 116.-127. Ölçüler

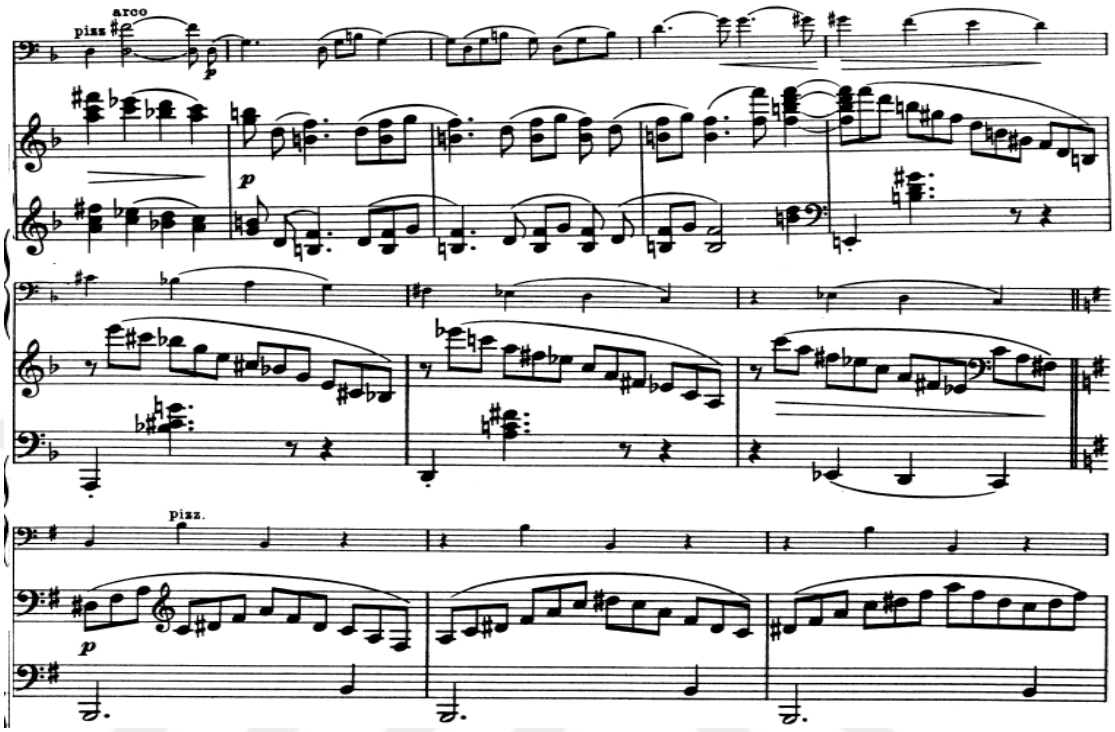
Bu kısımdaki piyanodaki sağ el ve sol elin zıt yönde oktav atlamaları ve viyolonselin aksanlı fortissimo nüansında asılı kalması Brahms'ın romantik dönem müziğinin sıradışı bir örneğini bize sunduğunu göstermektedir. Yine Barok esinlenmesi ile yaratılmış gelişim bölümü klasik formda idealize edilmiş, iki enstrümanın birbirleriyle çakışan sesleri kromatik ve disonan[26], iç içe geçmiş fakat birbiri ile buluşmayan bir yapıdadır. Viyolonselin de bu yapıyı güçlü şekilde yansıtması için de ölçülerdeki ilk vuruşlarda yeterli bir vibrato yapması ve gürlüğünü tüm bölümdeki dengeye nazaran en yüksek seviyede tutmalıdır. Zira bu kısım bölümdeki ilk zirve konumunda ve müzik teorisyeni Christopher Wintle'da göre de gelişim bölümünün en can alıcı kısmı olarak nitelendirilmektedir.

[26] Disonan: Müzikte uyuşumsuz aralık.



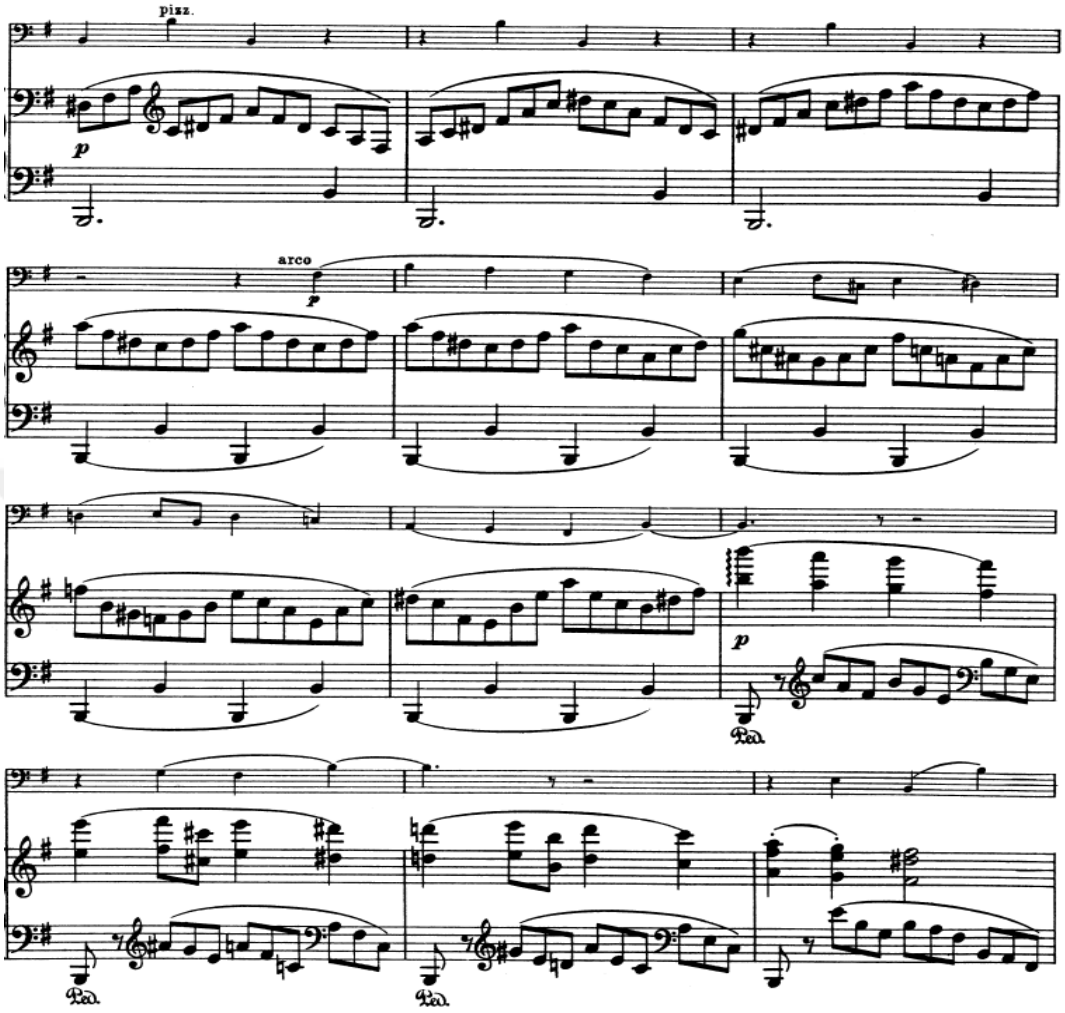
Şekil 3.11 (Birinci bölüm) 128.-139. Ölçüler

Yükselişin sürdüğü 128. ölçüde başlayan fa minör tonunda viyolonselin bas ses bölgesinde seslendirdiği kısım, piyanonun bir sekizlik gecikme ile viyolonseli takip ettiği bir yapıdadır. Bu kısımda çellistin bir önceki pasajdaki sert ve kararlı tutumunu sürdürmesi hatta viyolonselde do teli üzerindeki etkiyi ve hakimiyeti arttırmak adına tutuş pozisyonunu do telininin çalımını avantajlı kılacak şekilde konumlandırması bu kısımda yorumsal açıdan çelliste rahatlık sağlayacaktır.



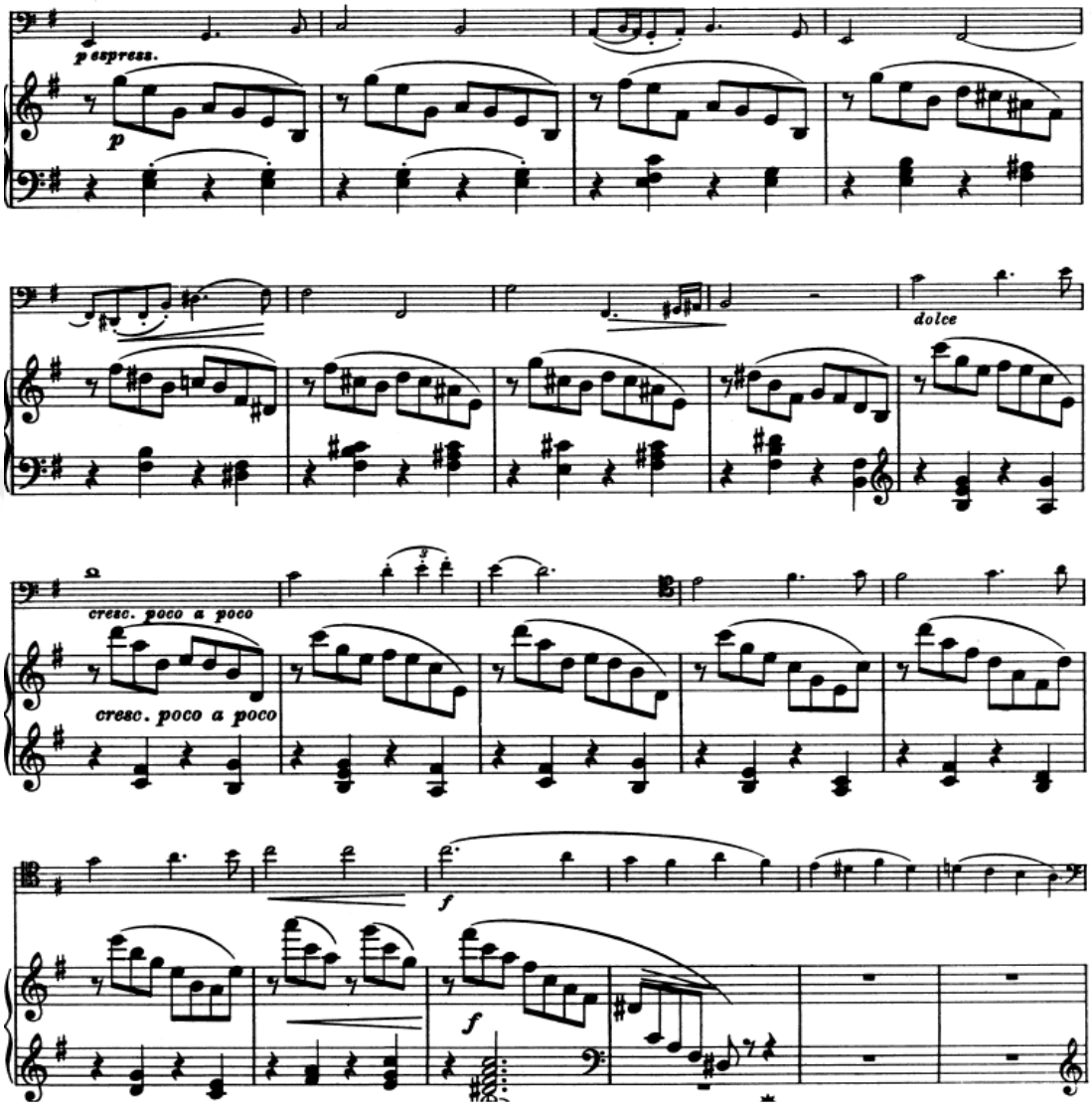
Şekil 3.12 (Birinci bölüm) 139.-147. Ölçüler

Bu kısımda gelişim bölümünün artık yavaş yavaş sonlanacağı ve yeniden serim bölümüne bir gidişin olduğu gürlüğün piano nüansı seviyesine gelmesinden kendini hissettirmektedir. Piyano ve viyolonsel arasındaki bir sekizlik mesafeli diyalog sürmekte ve Brahms'ın bu pasajda ısrarlı olarak artmış ikili aralığını duyurduğu görülmektedir. Viyolonseldeki dörtlük notalardan oluşan inici diziye derinlik katmak amacıyla piyanoda eşlik pozisyonundaki üçlemelerin yer aldığı görülmektedir. Çellistin 143. Ölçüden itibaren ilk vuruşlarda hafif bir vurgulama yapması ve bunu vibrato ile desteklemesi inici dizinin yaptığı etkiyi güçlendirecektir. Zira piyano partisinde inici diziye destek amacıyla çalınan eşlikte ölçülerin ilk vuruşlarında yer alan ilk üçlemelerin ilk sekizliği sus almıştır. Bu anlamda da viyolonselin seslendirdiği ölçülerin ilk vuruşları önem arz etmektedir. (143.-146. ölçüler arası)



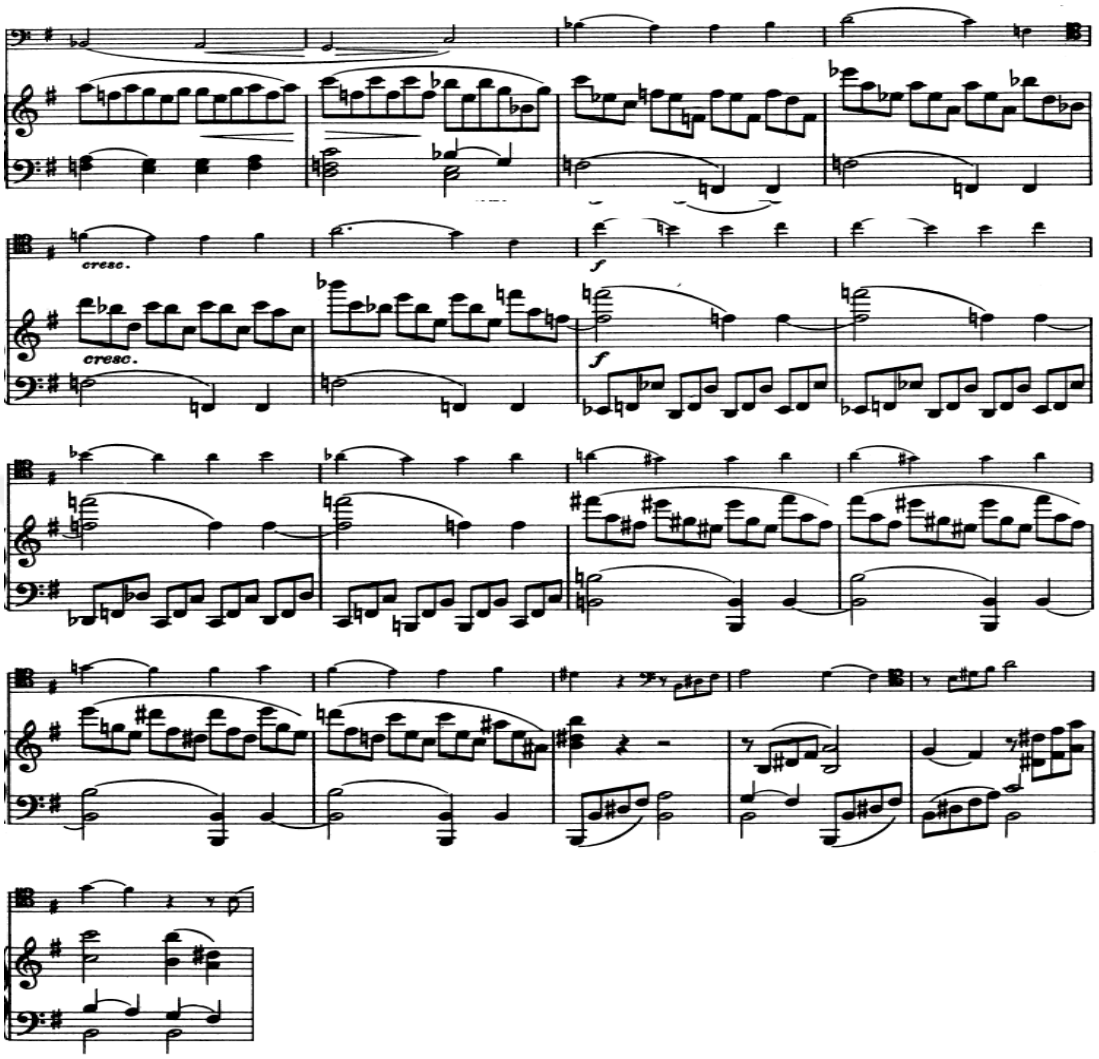
Şekil 3.13 (Birinci bölüm) 147.-163. Ölçüler

Yeniden serime gidişteki son durak olan 147 ve 163. ölçüler arasında seslendirilen bu kısımda anlam bağları her bir ölçünün başından sonuna yer almış olsa da 150. ölçünün son vuruşunda başlayan ve yeniden serime kadar uzanan tek cümlelik bir yapı söz konusudur. Bu pasajın çellist ve piyanist tarafından tek ve büyük bir cümle şeklinde yorumlanması, piyano ve viyolonselde pozisyon ve yay değişimlerinin hissettirilmemesi eserin bu kısmının sunumunda önem teşkil etmektedir. Bu cümlenin yeniden serimde ulaşılacak ana ton olan Mi minöre varmak amacıyla bu tona göre çeken fonksiyonunda yer alan Si Majör akorların kullanıldığı bir çeken pedalı üzerine inşa edildiği görülmektedir.



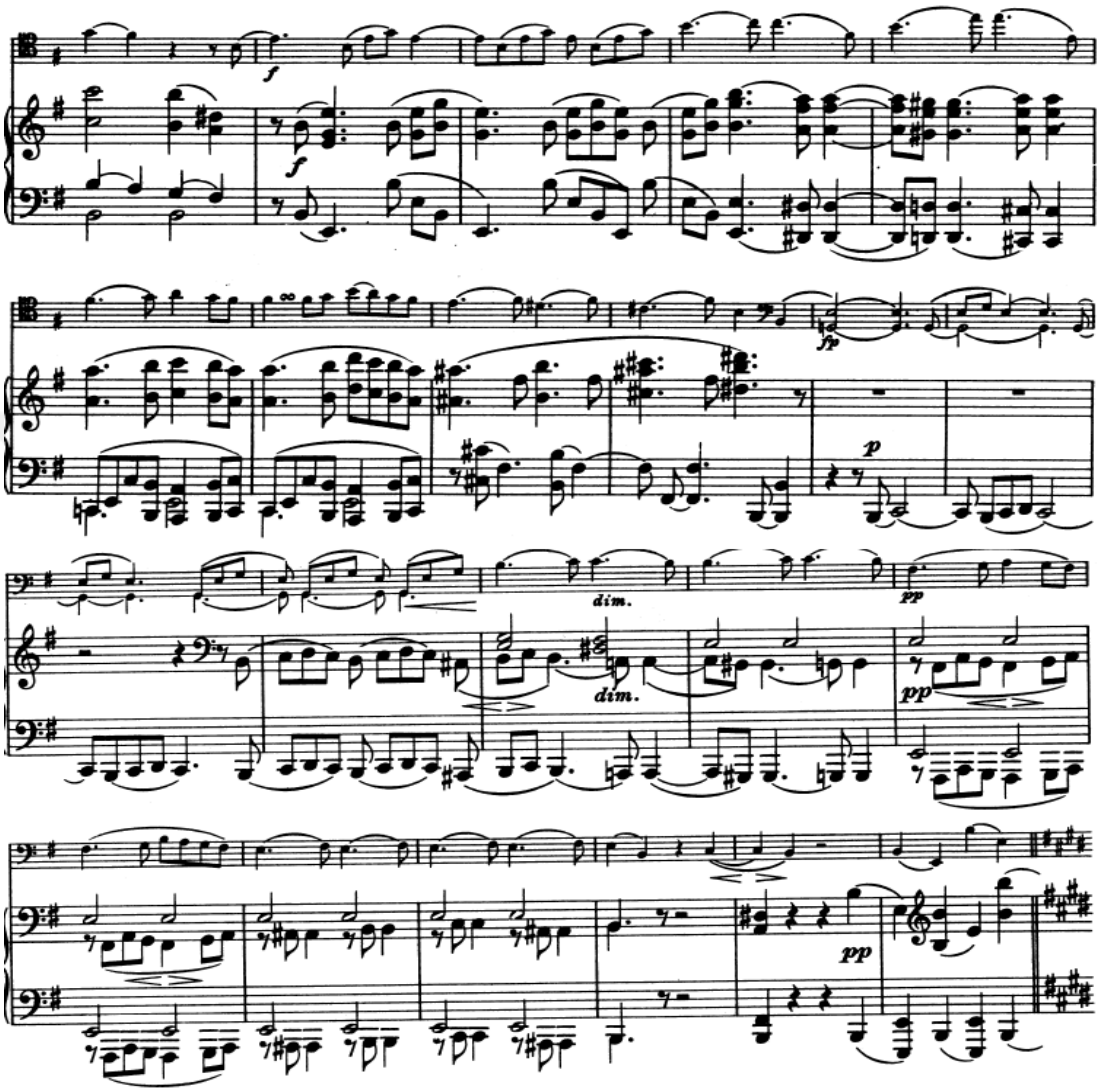
Şekil 3.14 (Birinci bölüm) 164.-183. Ölçüler

164. ölçüde ana temanın tekrar kendini duyurması ile başlayan yeniden serim bölümü eserin serim bölümüne nazaran piyano partisinin sağ elindeki arpejler itibariyle ifadesel olarak daha akıcı bir hal almıştır. Bu ifade değişikliğinin yansıtılmasında çellistin piyaniste serim bölümünden farklı olarak temayı bu sefer daha az sert bir karaktere bürünerek, piyano ve viyolonselin oluşturacağı dengeli sonoriteye katkıda bulunmalıdır. 205. ölçüye kadar serim bölümündeki cümleler yeniden serimde de kendini aynı şekilde duyurmaktadır.



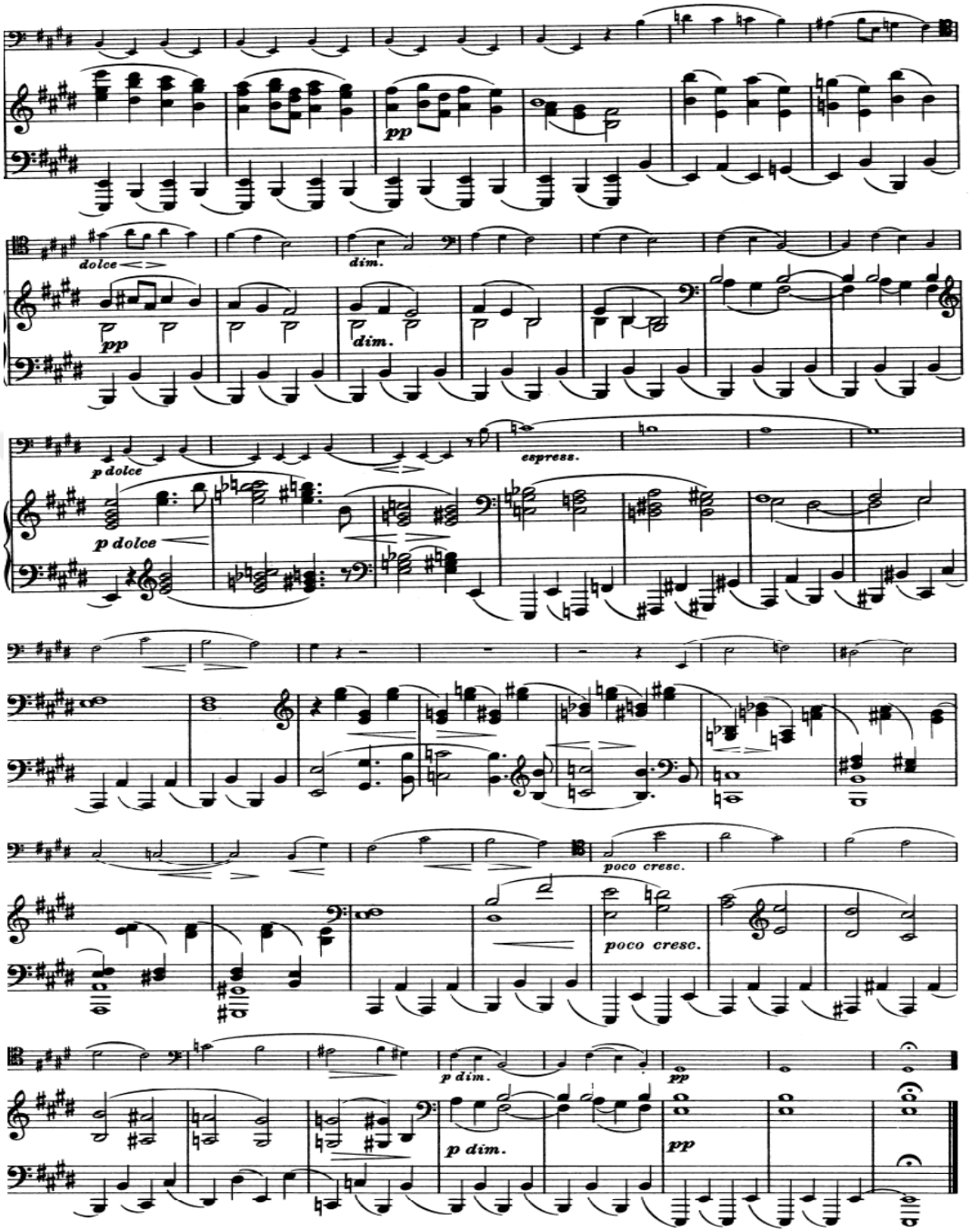
Şekil 3.15 (Birinci bölüm) 205.-220. Ölçüler

Eserin bu kısmı serimdeki halinden farklı olarak yeniden serim bölümünde Fa Majör tonunda yazılmış, ve codaya gidiş niteliği taşıyan bir bölümdür. 205-210. ölçüler arasında sakin bir üslup içinden gürlüğün kademeli bir şekilde arttırılması, 211. ölçüden itibaren ise geniş yay kullanımı ile pasajın desteklenmesi, ölçülerin ilk vuruşlarının vibrato ile vurgulanması gerekmektedir. Ayrıca viyolonsel partisinde 217. Ölçünün 3. vuruşu itibari ile sekizlik sus ile başlayan Si majör çeken 7'li akorunun kırık olarak arpej halinde çalınması piyanodaki halinin tersine non legato olarak yazılmış olduğundan, bu figüre iterek yay ile başlanılması figürün doğru şekilde yorumlanmasını sağlayacaktır.



Şekil 3.16 (Birinci bölüm) 220.-240. Ölçüler

Yeniden serim bölümünün codasına geçişi sağlayan bu kısımda çellistin 220. ölçünün son vuruşunda önel olarak gelen "si" sesine değil bilakis 221. ölçünün ilk vuruşundaki "mi" sesine vibrato destekli vurgu yapması gerekmektedir. 164. ölçüden itibaren piano nüansını kullanan her iki enstrümanın ilk olarak forte nüansına geçtiği yer olan mi sesine yapılan vurgu aynı zamanda dinamik planlaması itibari ile bu pasajdaki hemiola etkisini de arttırmaktadır. Viyolonselin 220. ölçünün son vuruşuna çekerek yay ile başlaması pasajın anlamsal bütünlüğü açısından faydalı olacaktır.



Şekil 3.17 (Birinci bölüm) 242.-283. Ölçüler

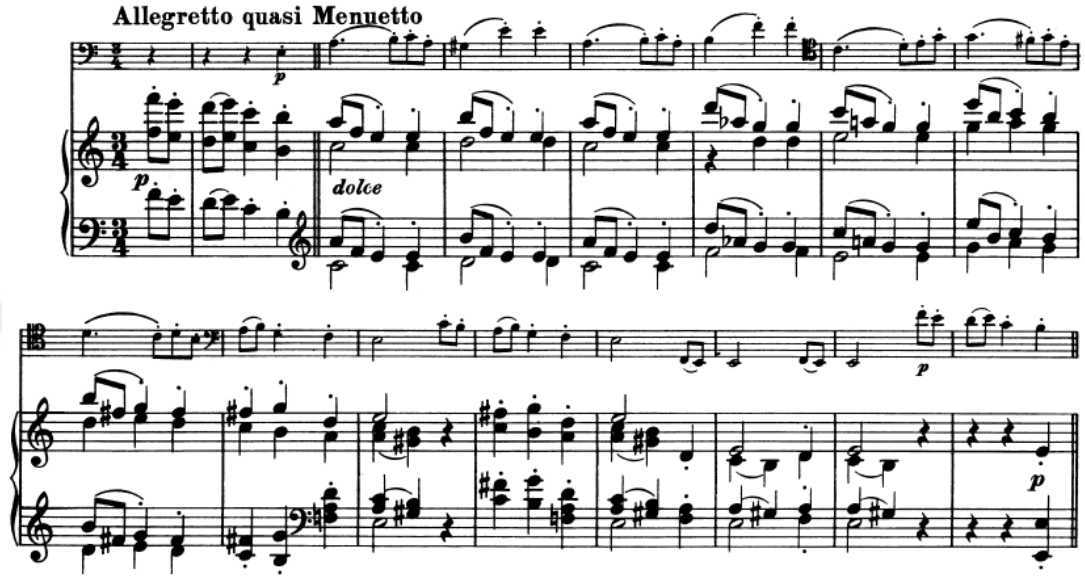
Yeniden serim bölümünün codasının başladığı ve birinci bölümün sonlandığı bu kısımdaki ilginç olan taraf sonat allegrosu formunda alışılagelmiş olan ana tonda bitirişin (Mi minör) yapılmamış eserin Mi Majör tonunda sonlanmış olmasıdır. Şüphesiz Brahms'ın birinci bölümün sonunu bu şekilde tasarlamasının altında yatan

olgu, Brahms'ın eserde yarattığı atıfsal anlamdır. Dönemindeki Beethoven hayranlığını kırıp, Barok dönem ve Rönesans araştırmaları yapması ve Romantik dönemin önünü açan Beethoven dışında farklı bir model arayışına girmiş olması onu Bach'ın müziğine yönlendirmiştir. Brahms'ın eserin bu kısmında da Bach stilinde majör bir bitiriş düşünmüş olması onun bu görüşüne paralel bir harekettir. Brahms birinci bölümün serim bölümünde sırasıyla Do Majör (Ana ton Mi minöre göre VI. Derece), Si minör (v) ve Si Majör (V) tonlarına modülasyon yapmış, yeniden serim bölümünde ise Napoliten bir etki ile Fa Majör (bemol II), Mi minör (i) ve Mi Majör (I) tonlarına modülasyon yapmıştır. Coda kısmında ise inici seyirli tema V-i fonksiyon ilişkisi doğrultusunda piannissimo nüansı ile sakin bir üslup ile ikinci bölüme geçmektedir. Bu kısımda da yorumcular tarafından cümleleme açısından parçalı ve küçük cümleler planlaması yerine farklı olarak tek ve büyük bir cümle hissi yaratılması codanın anlam bütünlüğü açısından önem arz etmektedir.

3.2.2 İkinci bölüm: Allegretto quasi Menuetto

Geleneksel sonat formu anlayışında, sonat allegrosu biçiminde yazılmış ilk bölümün ardından yavaş tempoda bir bölümün genellikle de Adagio[27] tempoda bir bölümün gelmesi beklenmektedir. Kaldı ki Brahms'ın bir diğer Viyolonsel-Piyano Sonatı olan Op. 99 Fa Majör Sonatı'nda ilk bölümü, eserin ikinci bölümü olan Adagio affettuoso takip etmiştir. Üçüncü bölümde de olacağı gibi bu bölümde de Brahms geneleneksel sonat algısını kırmaya yönelik bir hamle yapmıştır. Bu bölüm klasik dans formu üzerine kurulu olmakla beraber, eğer Haydn ve Mozart'ın yaşadığı dönemde yazılmış olsa, her iki bestecinin de hiçbir açıdan yadırgamayacağı bir yapıdadır. Bu biçimde bir bölümün bu sonatta yer alması aynı zamanda her iki besteciye de nostaljik bir övgüde bulunulduğunu göstermektedir. Yine bölümde yer alan melankolik melodiler ve cümlelerin ilginç devinimleri Brahms imzasını taşımaktadır.

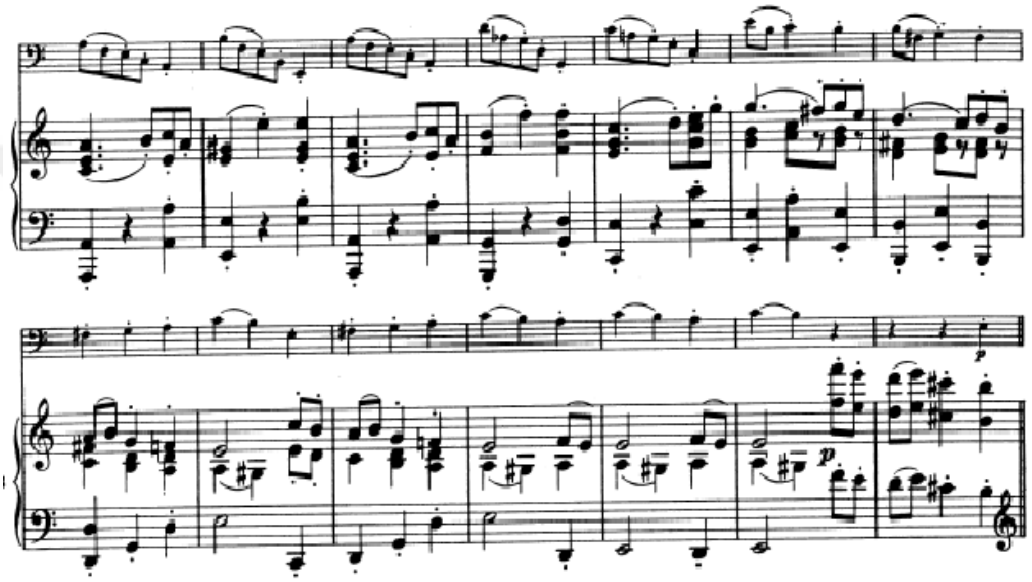
[27] Adagio : Müzikte "yavaş" anlamına gelen tempo terimi.



Şekil 3.18 (İkinci bölüm) 1.-15. Ölçüler

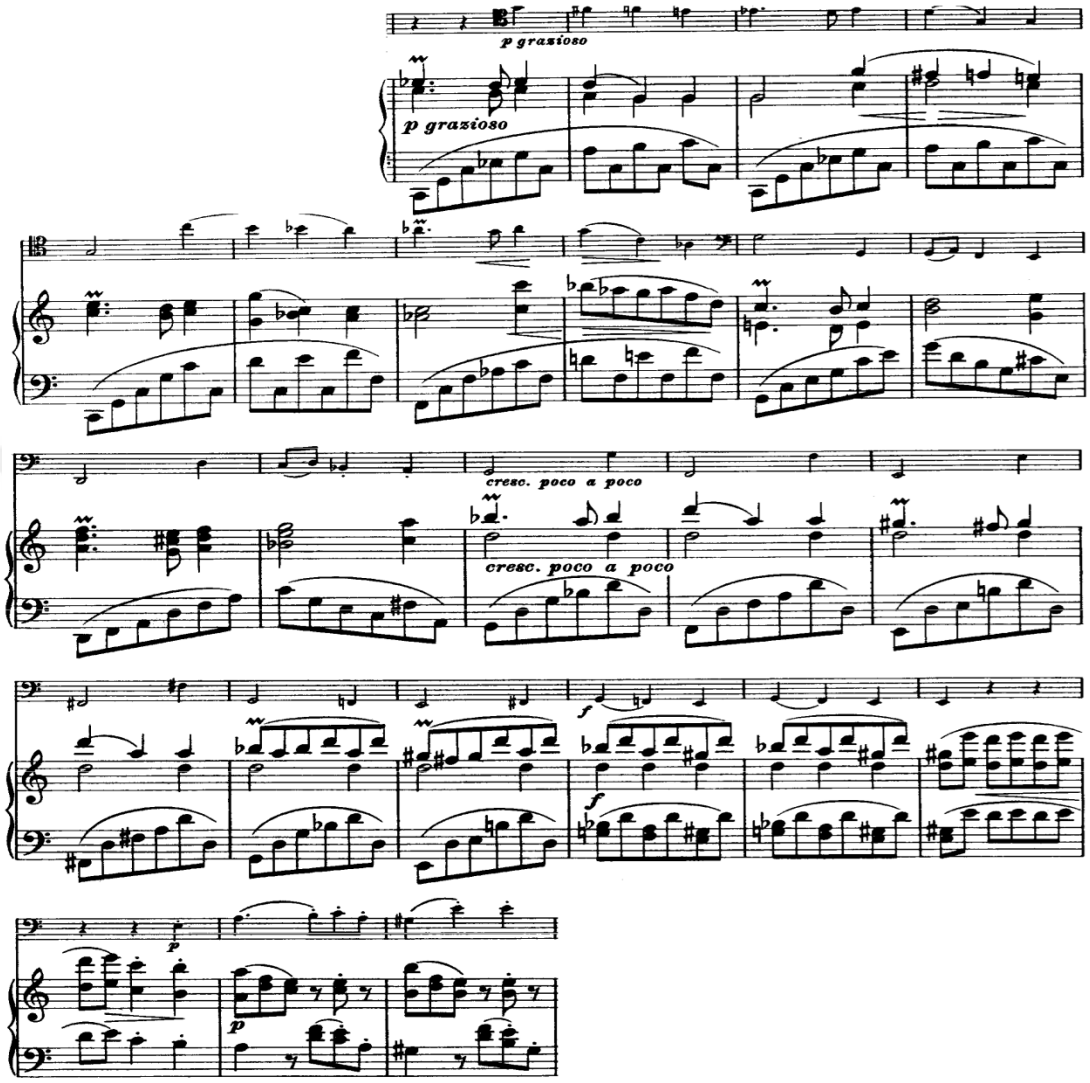
Brahms'ın bu bölüme Mi minör tonuna göre bemol 2 derecesindeki fa naturel sesi ile başlaması, yine Napoliten ilişkili bir geçiş kullandığını göstermektedir. Bu durum aynı zamanda bölüme bir frigyen dizisi etkisi de kazandırmıştır. Bölüm La minör tonunda olup, menuet formunun beraberinde getirdiği bir özellikle, 3 zamanlı bir ölçü birimi ile yazılmıştır. Çellistin bu bölüme başlarken birinci ölçünün son vuruşundaki sesi iterek yay ile çalması ve yine ikinci ölçüdeki son iki sekizliğin iki kez iterek yay ile çalınması kuvvetli vuruşları vurgulaması açısından dans müziği formunda olan bu yapının doğru ifade edilmesini sağlayacaktır. Lied[28] formunda yazılmış bu bölümün A teması da bu kısımda başlamaktadır.

[28] Lied: Almanca şarkı anlamına gelen "lied" müzikte aynı zamanda A-B-A sistemine dayalı bir müzik biçimdir.



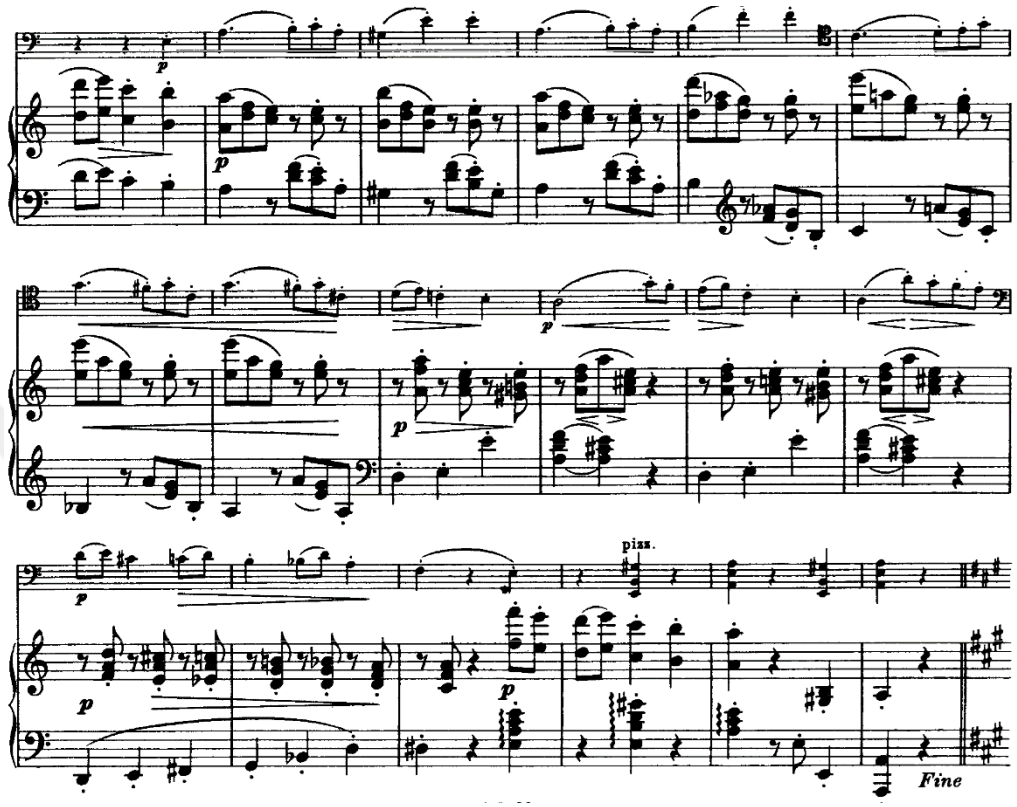
Şekil 3.19 (İkinci bölüm) 16.-29. Ölçüler

İkinci bölümün 1 ve 16. Ölçüleri arasında viyolonselde duyulan tema bu sefer piyanoda kendini duyurmaktadır. Burada piyaniste düşen görev viyolonselin bu pasajdaki yaylı enstrüman olma avantajını kullanarak gösterdiği çevikliği ve dinamizmi aynı şekilde yansıtabilecek bir tuşe yaklaşımı ve cümleleme planlaması içinde bulunması, ifadesel anlamda viyolonselin 1-16. ölçüler arası yansıttığı anlamsal bütünlüğe bire bir sadık kalmasıdır. Kaldı ki Brahms piyanoda gelen bu tekrarı ritimsel ya da ezgisel farklılığa uğratarak duyurmak imkanına sahipken; bunu tercih etmemiştir.



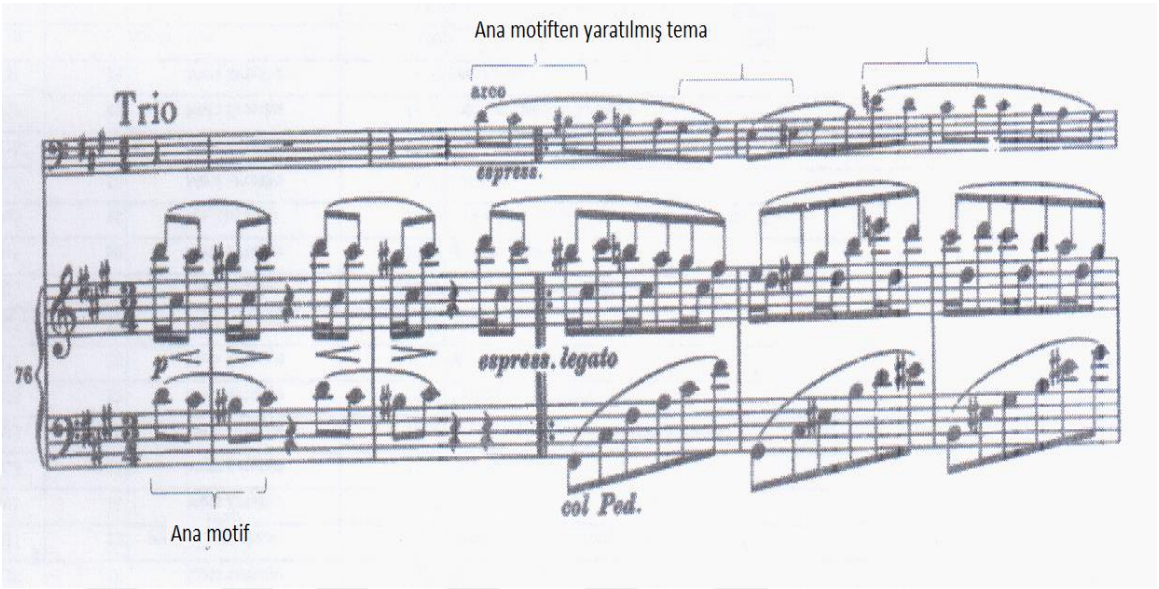
Şekil 3.20 (İkinci bölüm) 38.-61. Ölçüler

İkinci temanın başladığı 38. ölçüde yine romantik dönemin belirgin özelliği olan kromatizmin inici bir seyir ile besteci tarafından kullanıldığı anlaşılmaktadır. İfadesel olarak 47. ölçüde çellistin ikinci ve üçüncü vuruşlarda üst üste iterek yay kullanması ve aynı ritim kalıbının geldiği 49. ölçüde de bu tutumu sürdürmesi gerekmektedir. İlk temaya dönüş amacıyla 58 ve 59. ölçülerde Brahms'ın piyano partisinde ikili aralığını (Re-Mi) özellikle daha güçlü vurgulaması dikkat çekmektedir.



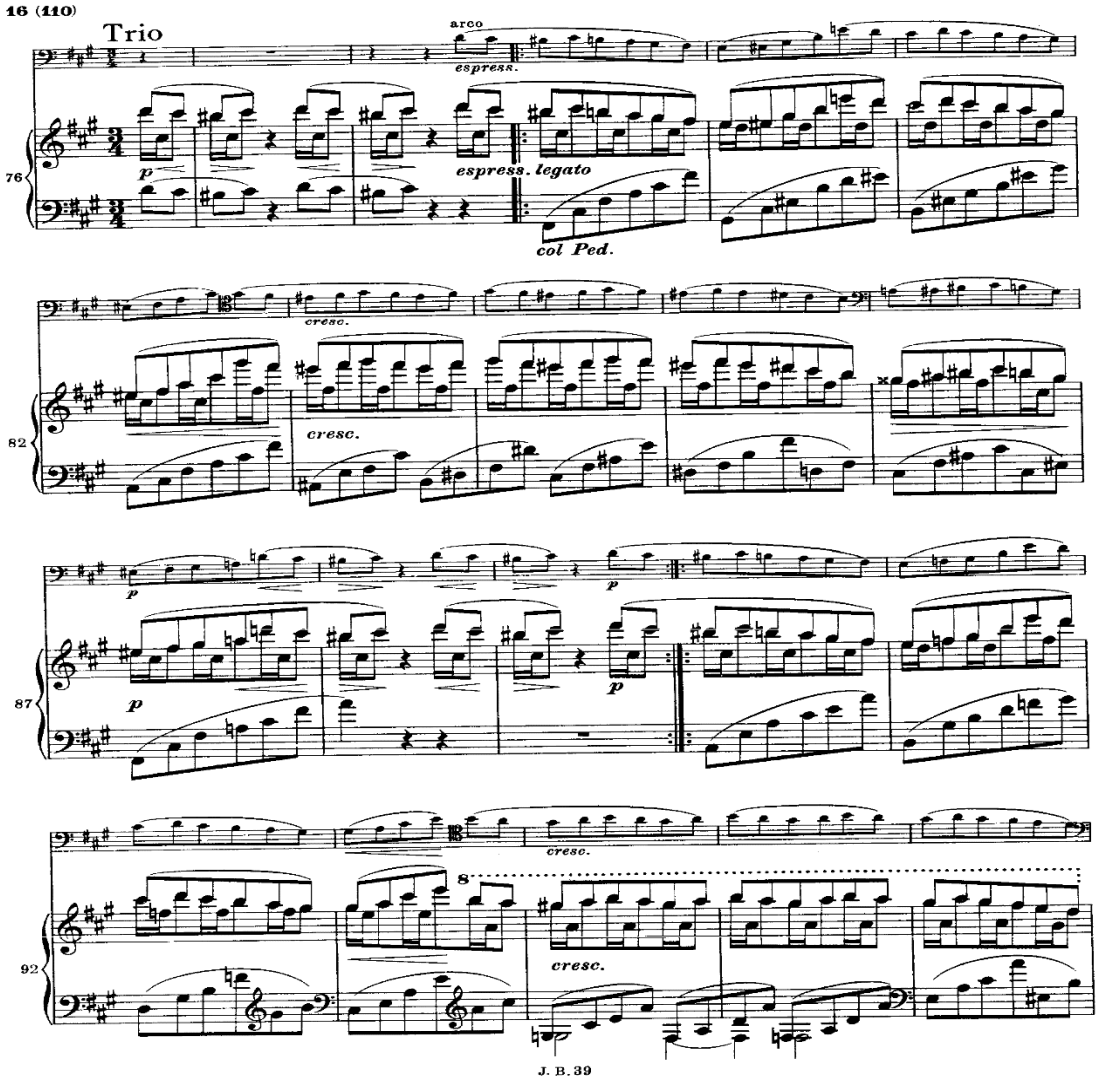
Şekil 3.21 (İkinci bölüm) 59.-76. Ölçüler

İlk temanın bir tekrarı olan bu kısım bitiriş amacıyla eklenen ve eş zamanlı olarak viyolonselde pizzicatoların, piyanoda ise kırık akorların la minör tonu içerisinde çeken-eksen ilişkisiyle kullanılması haricinde farklılık içermemektedir. Birliktelik açısından piyanist ve çellistin özellikle pizzicato ve kırık akorların eş zamanlı tınlamaları için hususiyet göstermeleri gerekmektedir.



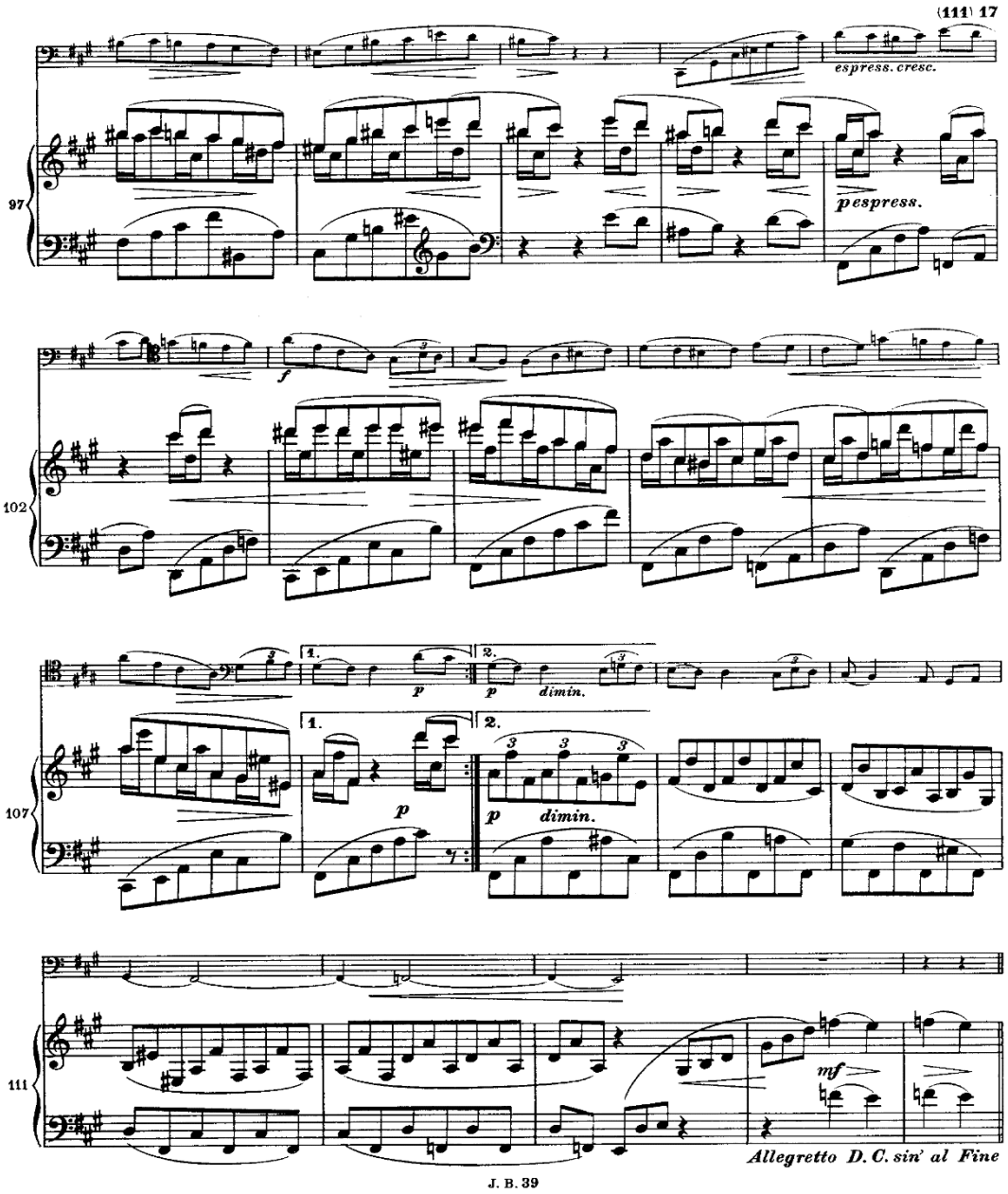
Şekil 3.22 (İkinci Bölüm) 76.-80. Ölçüler

Sonat'ın İkinci bölümünün Lied formu B kısmını oluşturan Trio bölümünün ana motifi, ikinci bölümün menuet kısmında 73. ve 74. ölçülerde piyano partisinin sağ elinde kullanılan motif ile aynıdır. Brahms'ın bu bölümü Fa diyez minör tonunda bestelemiş olması yine uzak tonlara modülasyon fikrinin bir ürünüdür. Menuet ve trio birbiriyle tematik açıdan bağlantılı gibi görünse de menuet tümüyle dans müziği karakterinde olup, barok bir kökene dayanan referanslar içermekte; trio ise tümüyle legato ve romantik, viyolonselin adeta şarkı söylediği bir özelliğe sahip ve piyano tarafından arpejler ile desteklenen bir yapıdadır. Ayrıca bu bölüm belirli bir melodiyi piyanonun sağ eli (viyolonsele göre bir oktav tizden) ve viyolonselin aynı anda birlikte çaldığı, sonattaki tek bölümdür.



Şekil 3.23 (İkinci Bölüm) 76.-96. Ölçüler

Barok döneme özgü bir menuet sonrası tasarlanmış akıcı ve romantik ve yine 93.-96. ölçüler arası hemiolalara sahip bir melodi ile kendini duyuran trio bölümünün etkili bir şekilde icra edilebilmesi eserin birkaç kısmında olduğu gibi trio bölümünün tamamının tek bir cümle şeklinde duyurulması ile gerçekleşebilmektedir. Bu da teknik açıdan çellistin yay geçişlerini ve sol el pozisyon değişiklerini duyurmamak amacıyla çalışmalar yapmasını gerektirmektedir. Piyano partisinde pedal kullanımının yarattığı avantaj ise bu durumu piyanist için kolay hale getirdiğinden cümleleme zorluk arz etmemektedir.



Şekil 3.24 (İkinci Bölüm) 97.-115. Ölçüler

97 ve 115. ölçüler arasında Brahms'ın piyanonun sol eli ve viyolonselde zıt yönde ilerleyen arpejleri aynı anda duyurması, bestecinin yine daha önce birinci bölümde 116. ve 127. Ölçüler arasında rastladığımız iki enstrüman arasındaki zıt yönlü oktav atlamaları, Brahms'ın eş zamanlı ve ters yönlü hareket arzusunun fikirsel

devamlılığının bu bölümde de gerçekleştirdiğini göstermektedir. Bu kısmın son üç ölçüsünde La minör tonunun çeken fonksiyonundaki olan mi sesi üzerine çeken minör 9'lu akorunu arpej şeklinde yatay bir şekilde duyurmuş ve son iki ölçüde akorun 9'lu sesi olan fa sesini apojiyatur[29] olarak kullanmıştır. Burada fa sesi apojiyatur sesi olduğundan ve bu mesnet ile önem arz ettiğinden piyanist tarafından özel olarak vurgulanması gerekmektedir. Da Capo[30] al Fine ile ikinci bölümün Menuet kısmına dönüş yapılmaktadır. Bu şekilde de üç bölmeli Lied formunun tekrar A kısmına geçilerek formun ana yapısı olan A-B-A ortaya çıkarılmaktadır.

3.2.3 Üçüncü Bölüm: Allegro

Brahms'ın Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın son bölümü Barok, Klasik ve Romantik bestecilik üsluplarının ustaca sentezlenmiş bir halidir. Bu kombinasyon Sonattaki her üç bölümde de Brahms'ın form kullanım anlayışı ile büyümüştür.[31] Form açısından Sonatın son bölümü Mozart'ın K. 387 Sol majör yaylı dörtlüsü, Beethoven'ın Op. 59 No. 3 Do Majör "Razumovsky" yaylı dörtlüsünde ve yine Op. 102 Re Majör Viyolonsel Sonatı'nda olduğu gibi fügal yazıyı sonat formu ile buluşturmuştur. Amerikalı müzikolog Karl Geiringer (1899-1989) bu bölümü "Romantik his ve sert yapının mükemmel şekilde dengelenmesi şeklinde tanımlamıştır.[32]

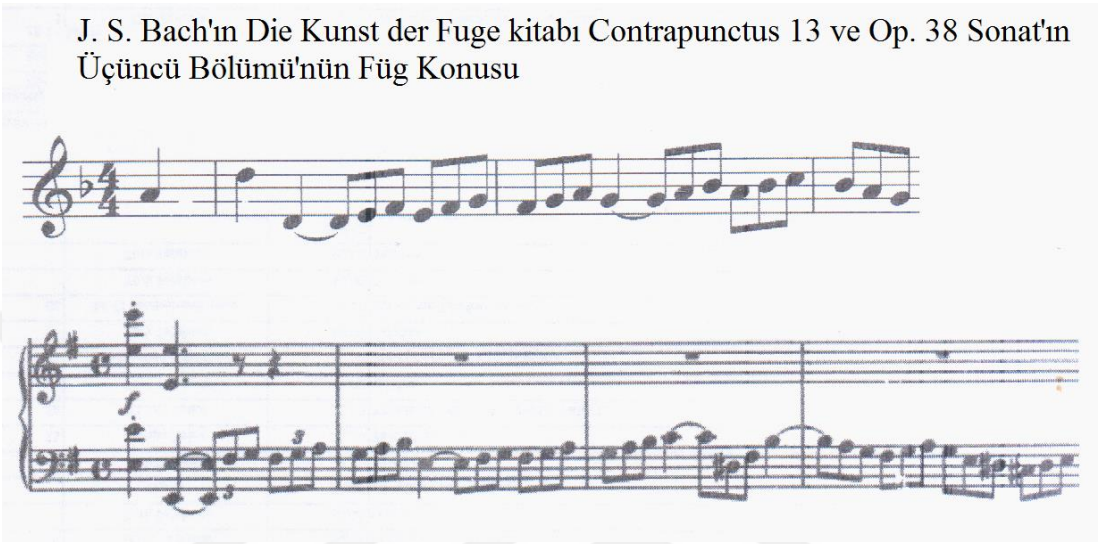
---

[29] Apojiyatur: İtalyanca Appoggiatura'dan gelen bu müzik terimi, İtalyanca dayanmak anlamına gelen appoggiare fiilinden türetilmiştir. Ahmed Adnan Saygun bu terim için "Basamak" demeyi tercih etmiştir.

[30] Da Capo : İtalyanca "baştan" anlamına gelen müzik terimi.

[31] COSGROVE, Audrey O'Boyle: **A Monograph of Brahms's Fugal Sonata Finales 1995**, sy. 26

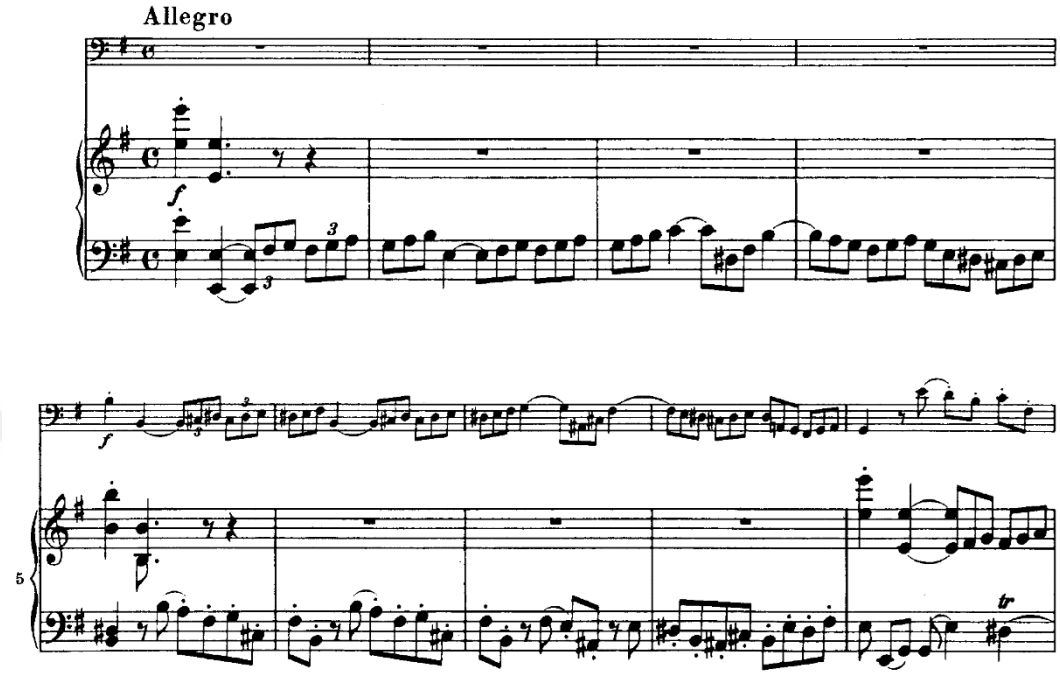
[32] GEIRINGER, Karl : **Brahms His Life and Work, Oxford University Press, 1947** sy. 230



Şekil 3.25 (Üçüncü Bölüm) 1.-4. Ölçüler

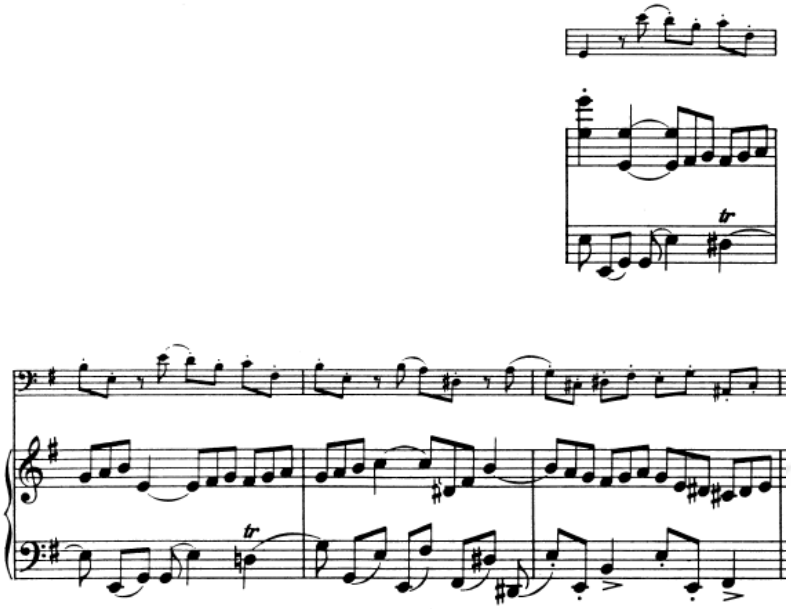
Brahms bu bölümün ana temasını da ilk bölümde olduğu gibi yine Johann Sebastian Bach'ın Die Kunst der Fuge (Füg Sanatı) kitabından esinlenerek bestelemiş ve yeniden Mi minör tonuna geri dönmüştür. Serim bölümünün Füg Konusu birinci ölçüde piyano partisinin sol elinde başlamakta, 5. Ölçüde kendini duyuran karşı konu ise viyolonseldeki yanıt ile eş zamanlı olarak yine piyanonun sol elinde kendini duyurmaktadır.

Şekil 3.26 (Üçüncü Bölüm) 5.-8. Ölçüler



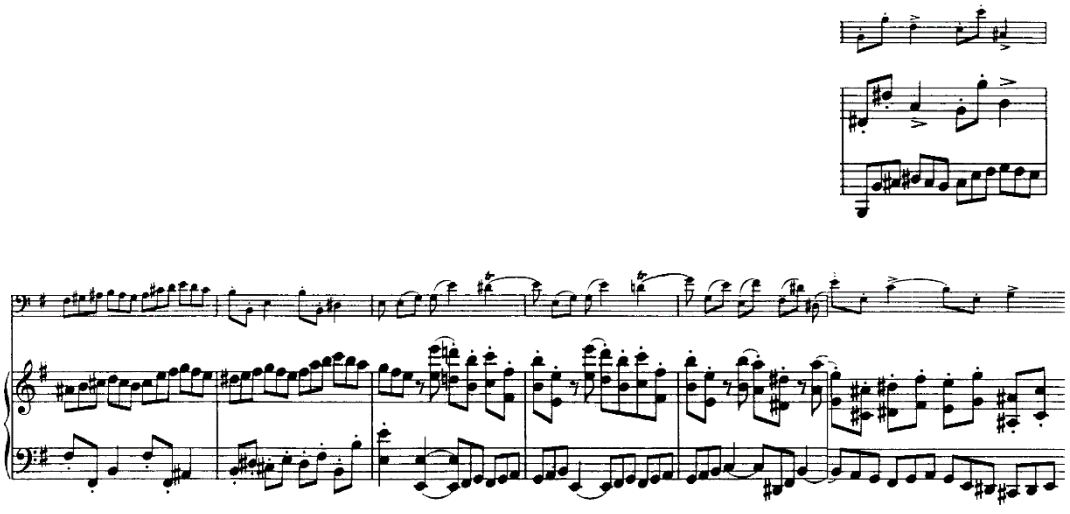
Şekil 3.27 (Üçüncü Bölüm) 1.-9. Ölçüler

Bölüme ilk olarak başlayan piyanistin bu pasajda Bach'ın Füg Sanatı Kitabı'nın 13. Kontrpuan ezgisini yorumlarcasına, barok dönem üslubu içerisinde bir yorum kaygısı içinde bu temayı seslendirmesi ve yine ezginin beraberinde getirdiği kendinden emin ve sert karakterdeki üçlemelerin doğru artiküle edilerek anlaşılır bir biçimde tempo içinde çalınması gerekmektedir. Aynı durum 5. Ölçüde fügün yanıtını seslendirecek çellist içinde geçerli olmakla beraber, tuşlu bir çalgı olmanın avantajı ile karakteristik yapıyı rahat bir şekilde yansıtması mümkün olan piyanoyu aynı şekilde taklit edebilmesi için bağsız üçlemelerde yay ile telin içine girerek çalması tel ile teması telden fazla uzaklaşmadan kesmesi gerekmektedir. Formal olarak fügün ilerleyişi üç ayrı hat üzerinden yürümekte ve bunlar viyolonsel partisi, piyanonun sağ eli ve sol elinde gerçekleşmektedir.

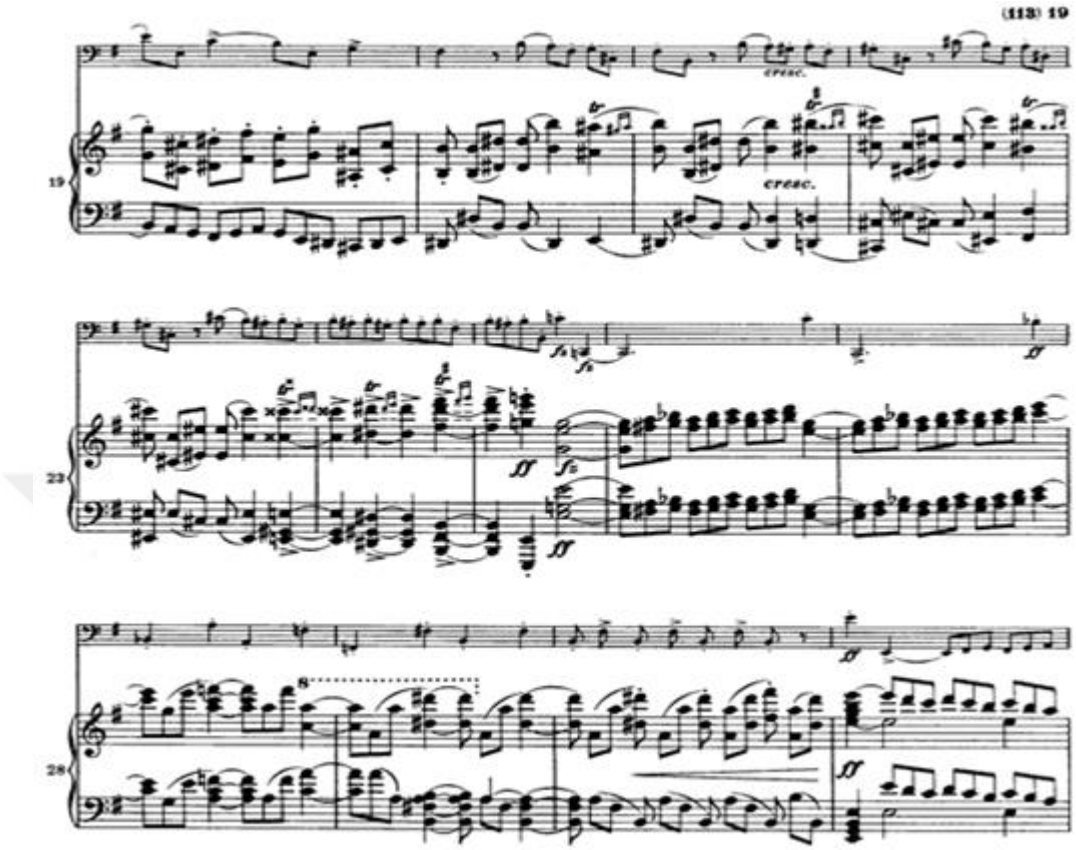


Şekil 3.28 (Üçüncü Bölüm) 9.-12. Ölçüler

9. ölçüde viyolonsel partisinde karşı konu, piyano sağ elinde konu, piyano sol elinde ise 2. karşı konu yer almaktadır. Üçüncü hattaki piyano sol elindeki yazının genişlemesi 12. Ölçüden türetilmiş, 13 ve 15. Ölçüler arasında gerçekleşmekte olup, bu durum yazıda çevrilebilir bir kontrpuanın, yani hatlar arasındaki mübadelenin önünü açmıştır.



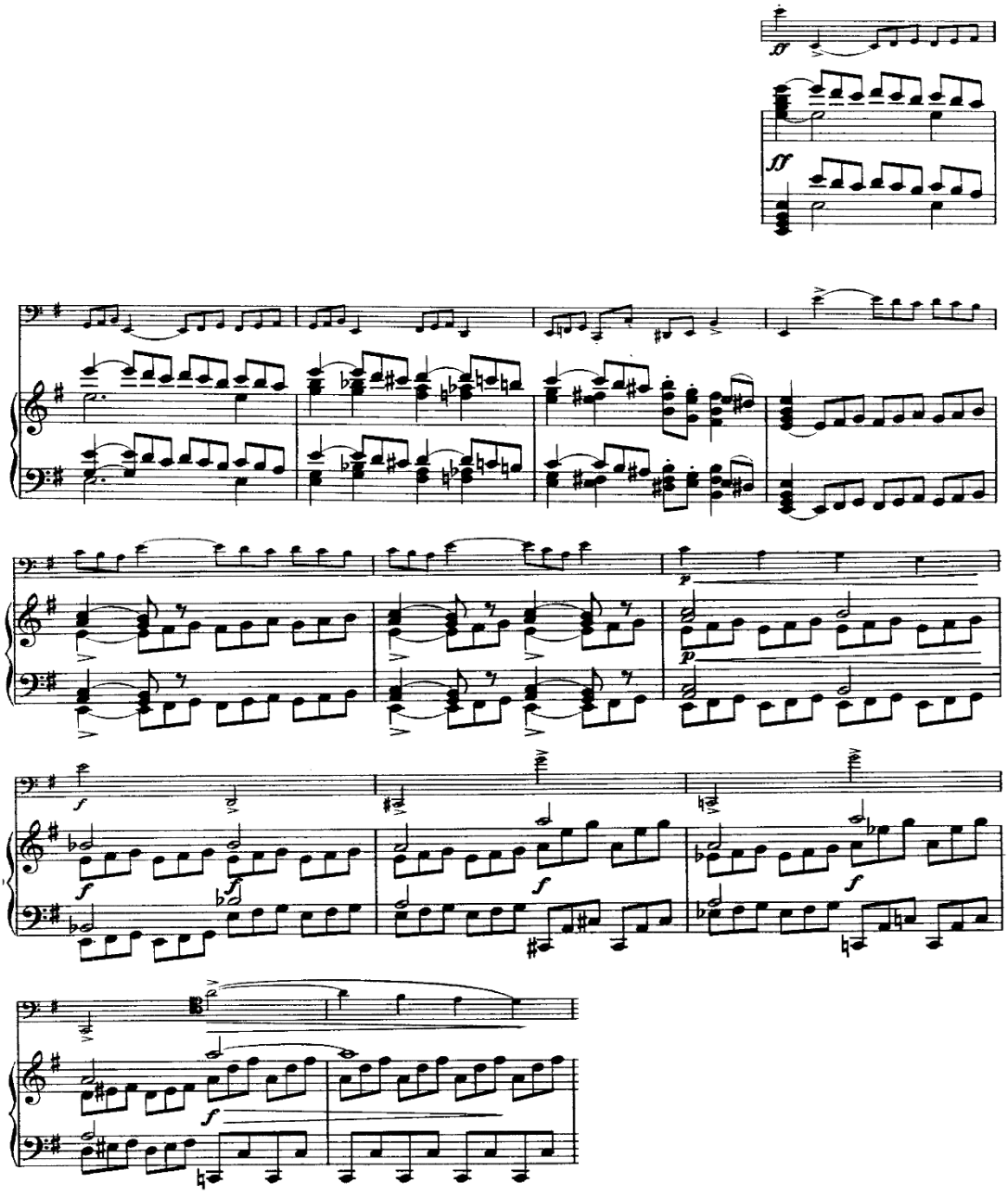
Şekil 3.29 (Üçüncü Bölüm) 13.-20. Ölçüler



Şekil 3.30 (Üçüncü Bölüm) 19.-31. Ölçüler

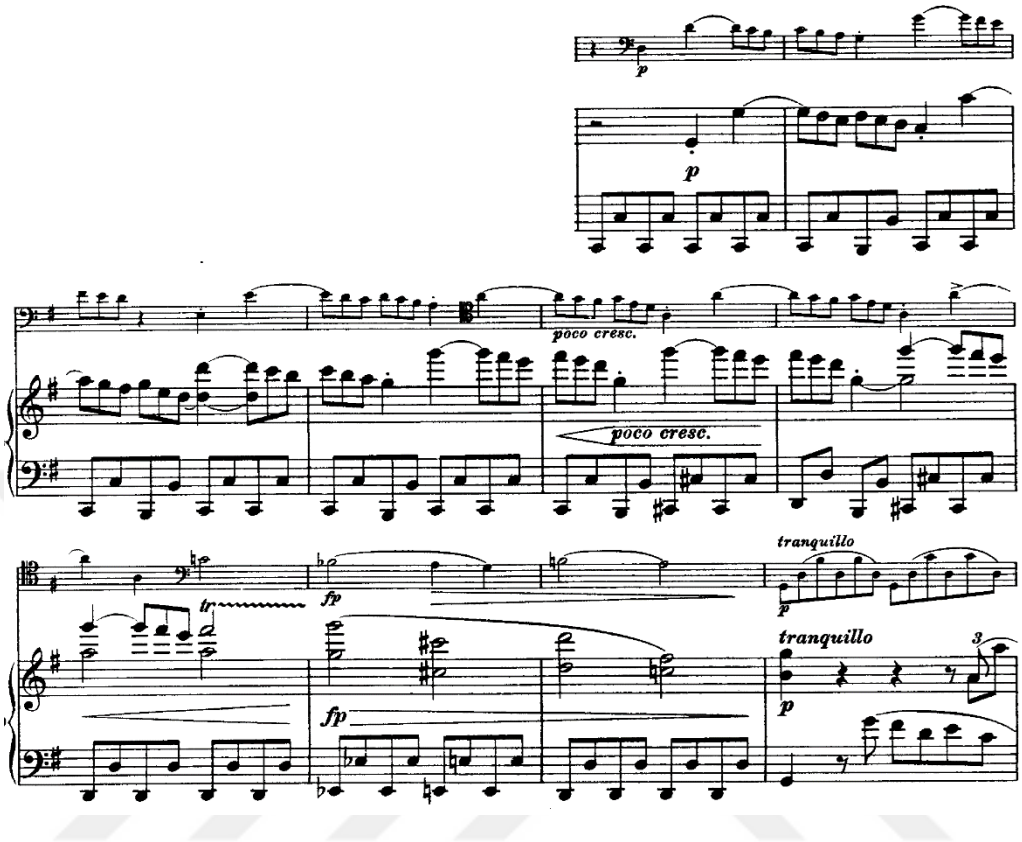
20 ve 25. ölçüler arasında konunun tüm kombinasyonlarının kullanımının tamamlandığı görülmekte, 26. ölçüden itibaren başlayan ve accelerando[33] hissi yaratan piyanodaki üçlemeler ve sonrasında gelen füg konusundan türetilmiş pasaj ise Brahms'ın tipik olarak eserlerinde kullandığı, form içinde yeni ve önem arz eden kısma ulaşmak istediği fikrinin göstergesidir. 31. Ölçüde başlayan A köprüsü ise yine bu fikrin sonatın üçüncü bölümüne bir tezahürü olmuştur.

[33] Accelerando : Müzikte temponun gittikçe hızlandırılmasını ifade eden terim.



Şekil 3.31 (Üçüncü Bölüm) 31.-43. Ölçüler

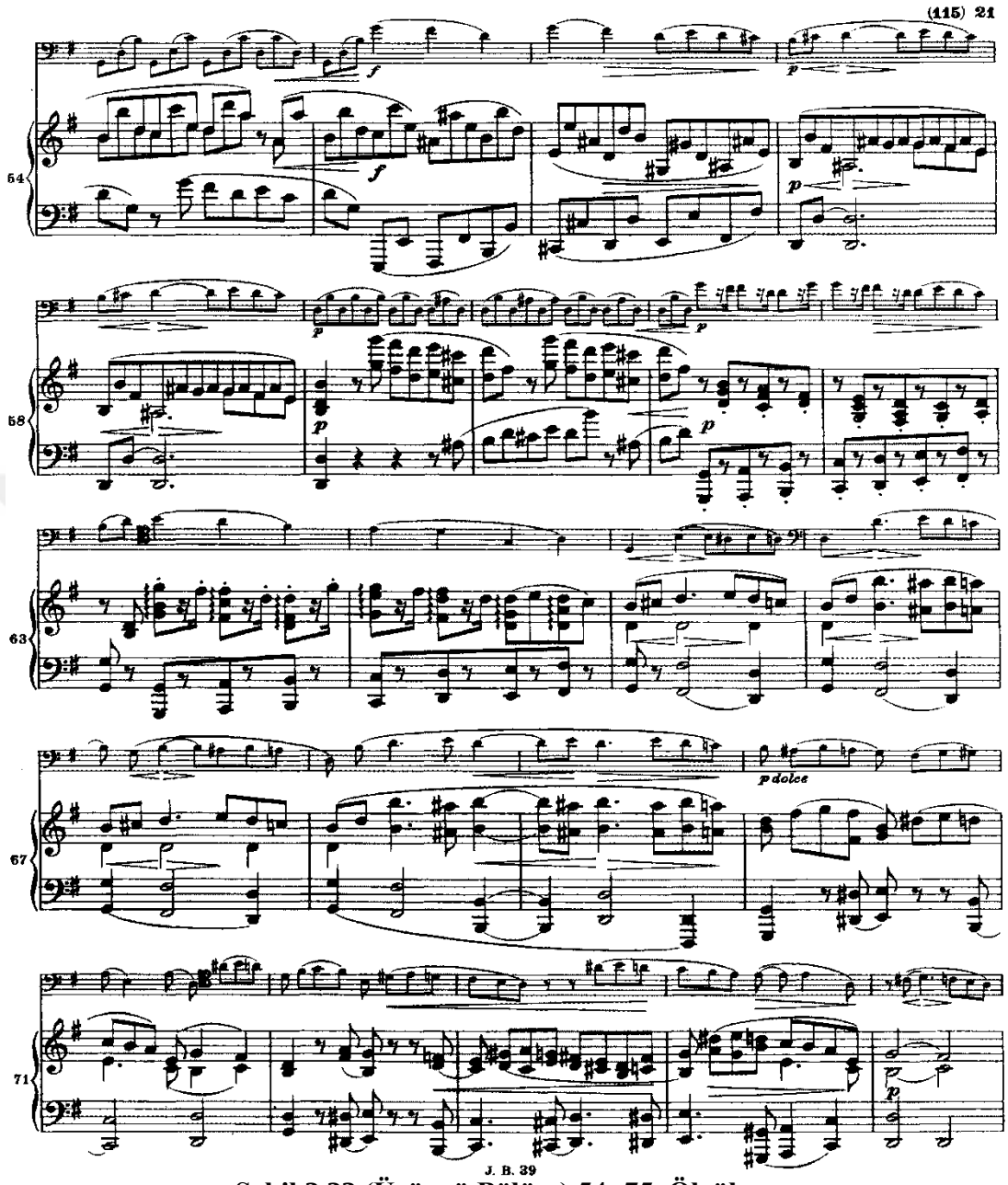
31. ölçüden 43. ölçü sonuna kadar devam eden A köprüsü konudan türetilmiş bir kanon yapısında olup, 44. ölçüde başlayan ve 52. Ölçünün sonuna kadar süren B köprüsü ise yine füg konusunun çevrimi ile bestelenmiş olarak duyulmaktadır.



Şekil 3.32 (Üçüncü Bölüm) 44.-53. Ölçüler

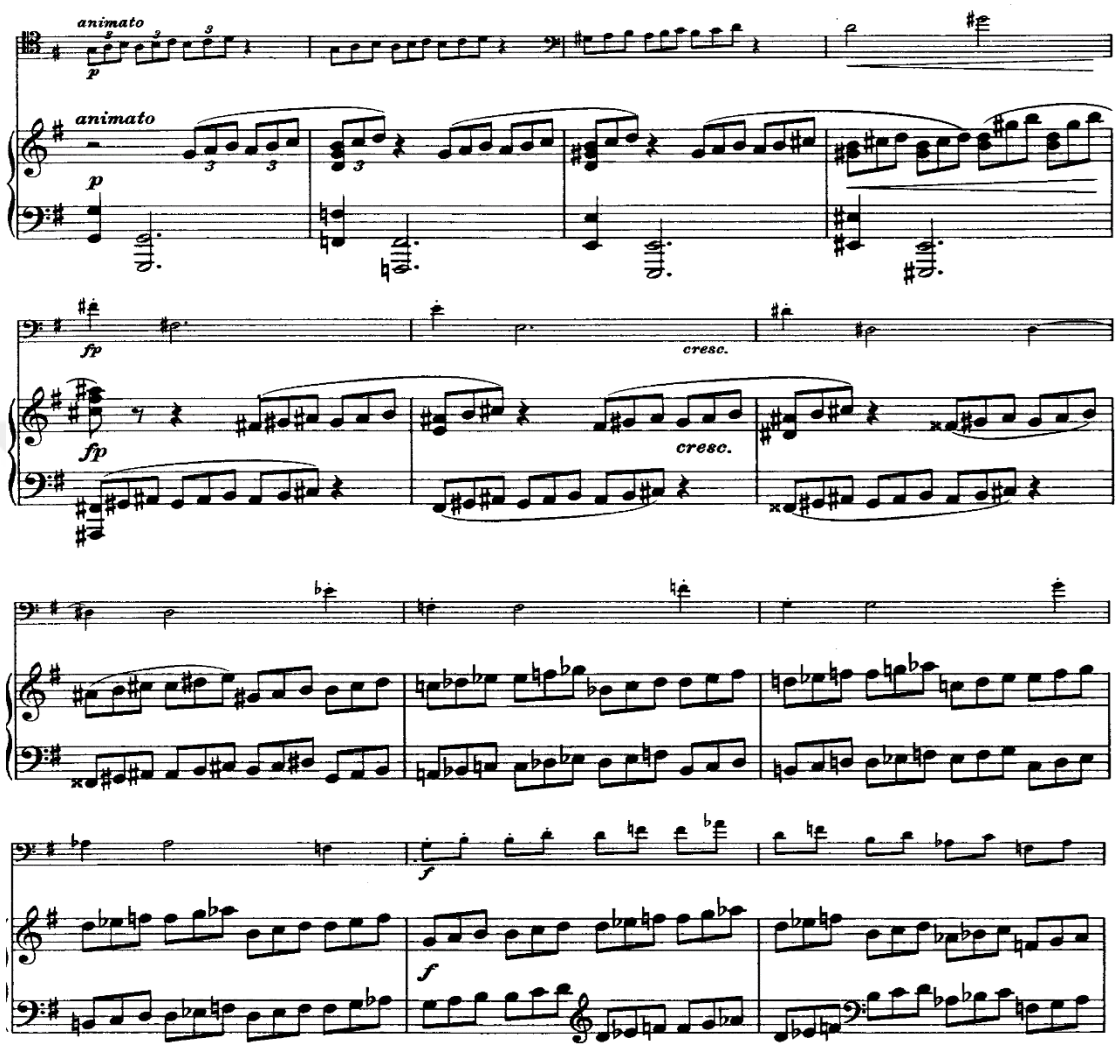
B köprüsünün başladığı bu kısımda, çellistin vurgulaması gereken noktalar 44 ve 45. Ölçüde 3. vuruşlara, 46,47,48 ve 49. ölçülerinde ise 4. vuruşlara tekabül etmektedir. Vurgu yapılan noktaların bir öncesinde yer alan vuruşların iterek yay ile seslendirilmesi, yapılacak aksanın etkili olması bakımından avantaj sağlayacak olup şüphesiz yapılacak vurgunun aşırıya kaçmayan bir vibrato ile desteklenmesi gerekmektedir. Vurgunun piano nüansı içinde yapıldığı unutulmamalı, ani bir gürlük değişimine gidilmesi her iki yorumcu tarafından da kaçınılması gereken bir durumdur. Bestecinin de bu hususu önemsediği 51. ölçüdeki fortepiano nüansından da anlaşılmaktadır. 53. ölçüde ise 31. ölçüden buraya kadarki gerilimin kendini tranquillo[34] ikinci temaya ve serim bölümünün son kısmına bıraktığı görülmektedir.

[34] Tranquillo : İtalyanca "çok sakin" anlamına gelen ifade terimi.



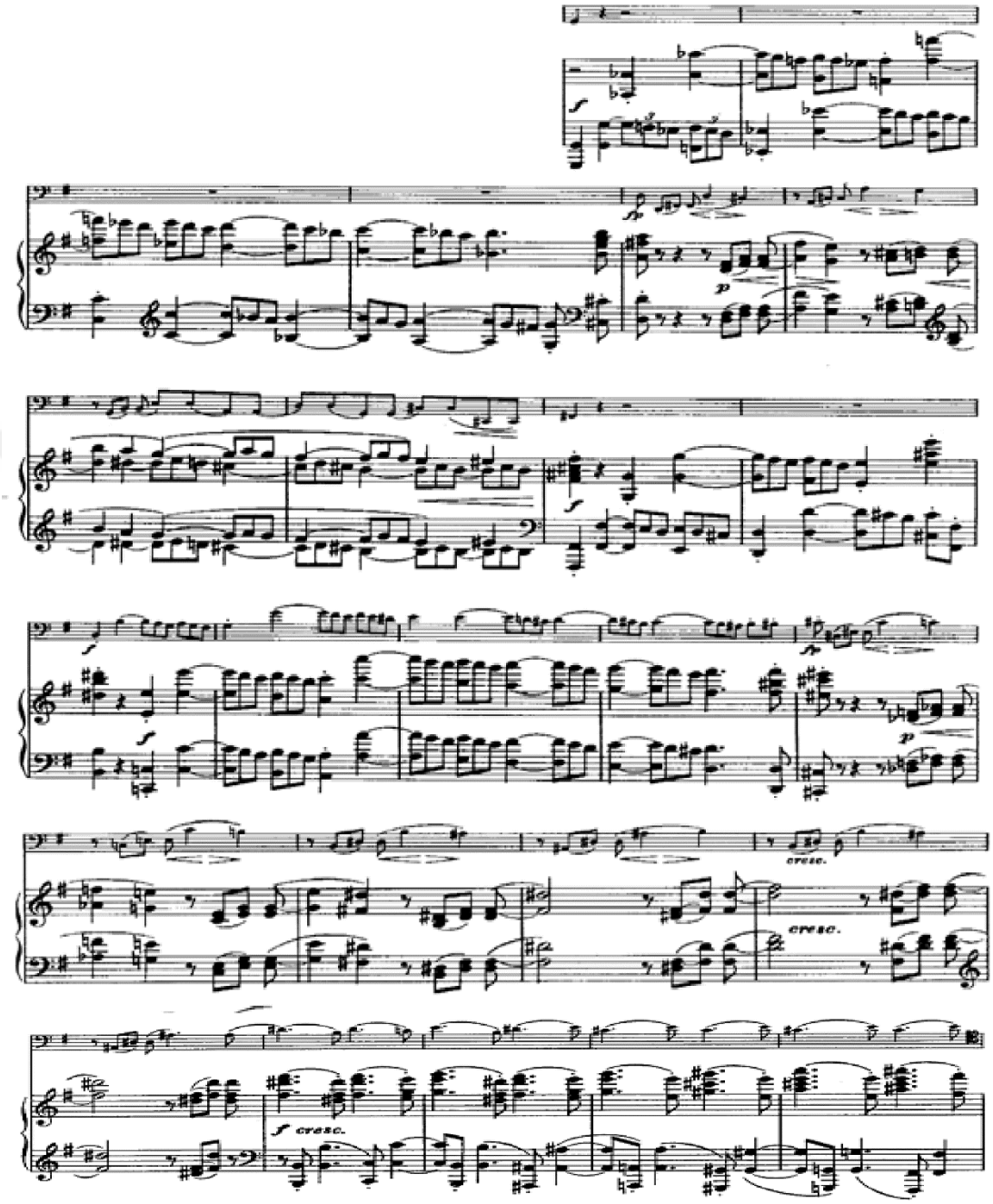
Şekil 3.33 (Üçüncü Bölüm) 54.-75. Ölçüler

Sol majör tonunda yazılmış olan serim bölümünün 53. Ölçüde başlayan son kısmının ilk fikri, karşı konunun çeşitlendirilmesinden türetilmiştir ve ilk olarak piyanonun sol elinde duyulmaktadır. Piyanonun sağ elinde ise alışılmamış bir notasyon ile hem yukarı hem de aşağı doğru çizilmiş notalar görülmektedir. Brahms'ın buradaki amacı kanonik yazının hatlarını çizmek ve viyolonselde de bulunan üçlemeler ile eş zamanlılığı sağlamaktır.



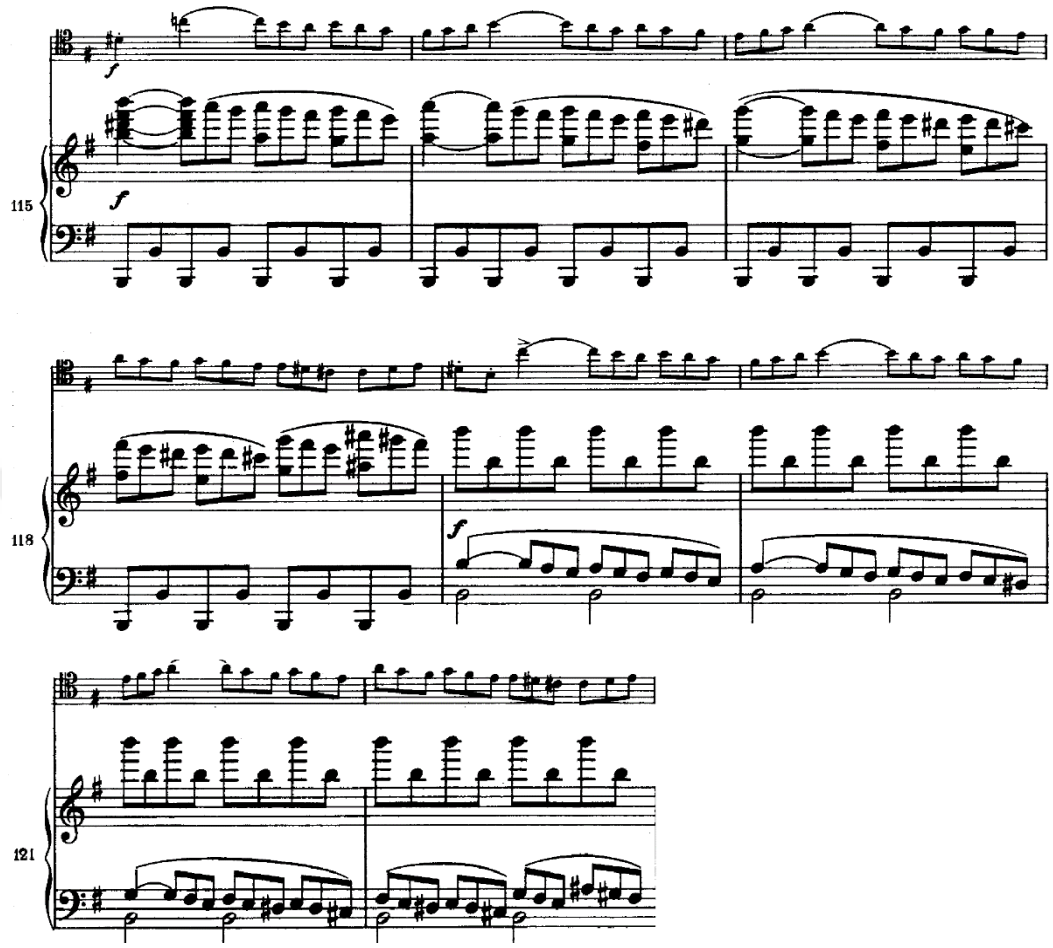
Şekil 3.34 (Üçüncü Bölüm) 76.-90. Ölçüler

76. ölçüden başlayan Gelişme bölümü iki büyük kısım ve köprü tekrarından oluşmaktadır. İlk kısım 76-90. Ölçüler arası ikinci kısım ise 91-115. Ölçüler arası duyulmaktadır. 76-79. Ölçüler arası ilk cümlede piyano sol elindeki oktavlar ve sağ elindeki üçlemeler, kanonu başlatan viyolonseli iki vuruş mesafe ile takip etmektedir. 80-90. Ölçüler arası ise piyano sol elindeki oktavlar viyolonsel partisine geçmiş ve ortaya çevrilebilir kontrpuan yazısı çıkmıştır.



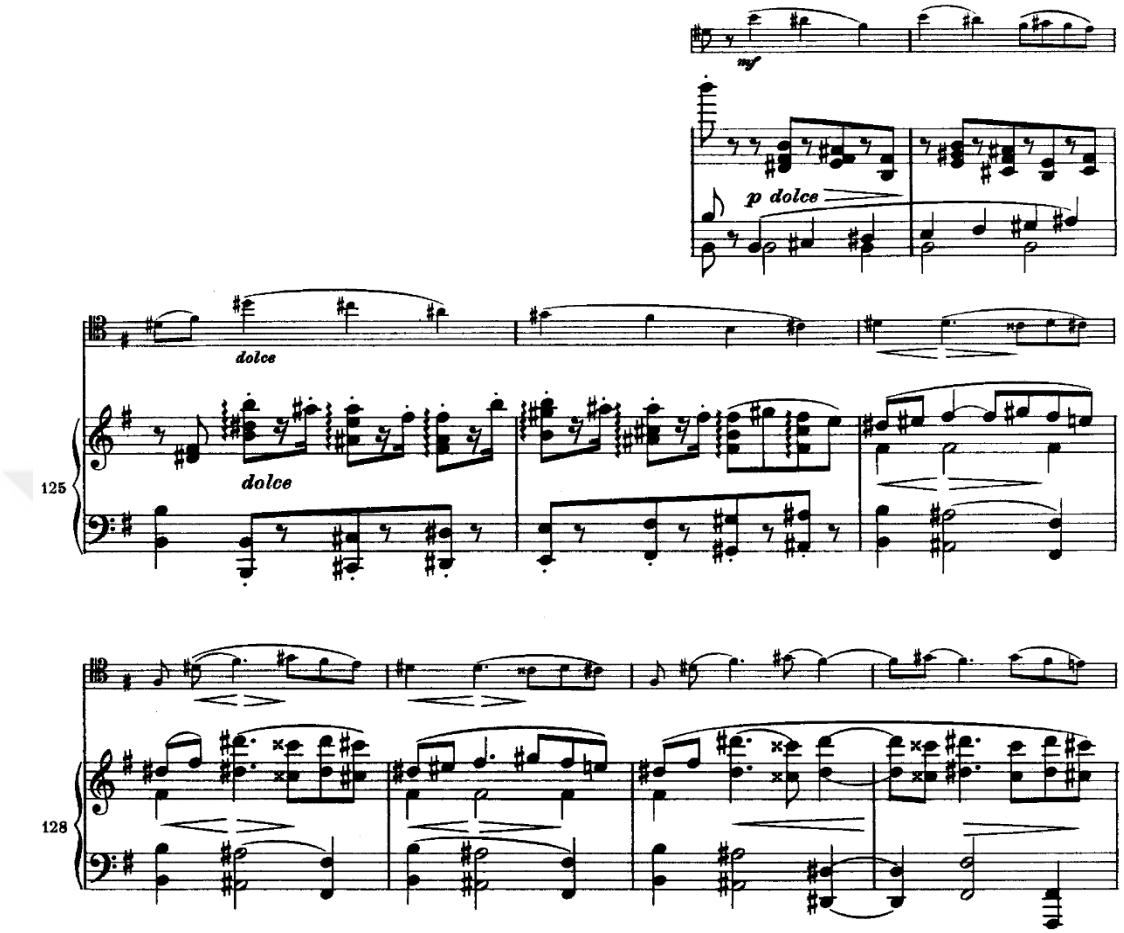
Şekil 3.35 (Üçüncü Bölüm) 91.-115. Ölçüler

Gelişim bölümünün ikinci büyük kısmının ilk cümlesinin başladığı bu pasajda da kanonik yazı etkisini hala devam ettirmekte olup, müzik yine füg konusundan türetilmiş melodi üzerinden devam etmektedir. (90-94. Ölçüler) İkinci cümle ise 95 ve 98. Ölçüler arası duyulmakta olup, ikinci karşı konu yine burada da baz alınmıştır.



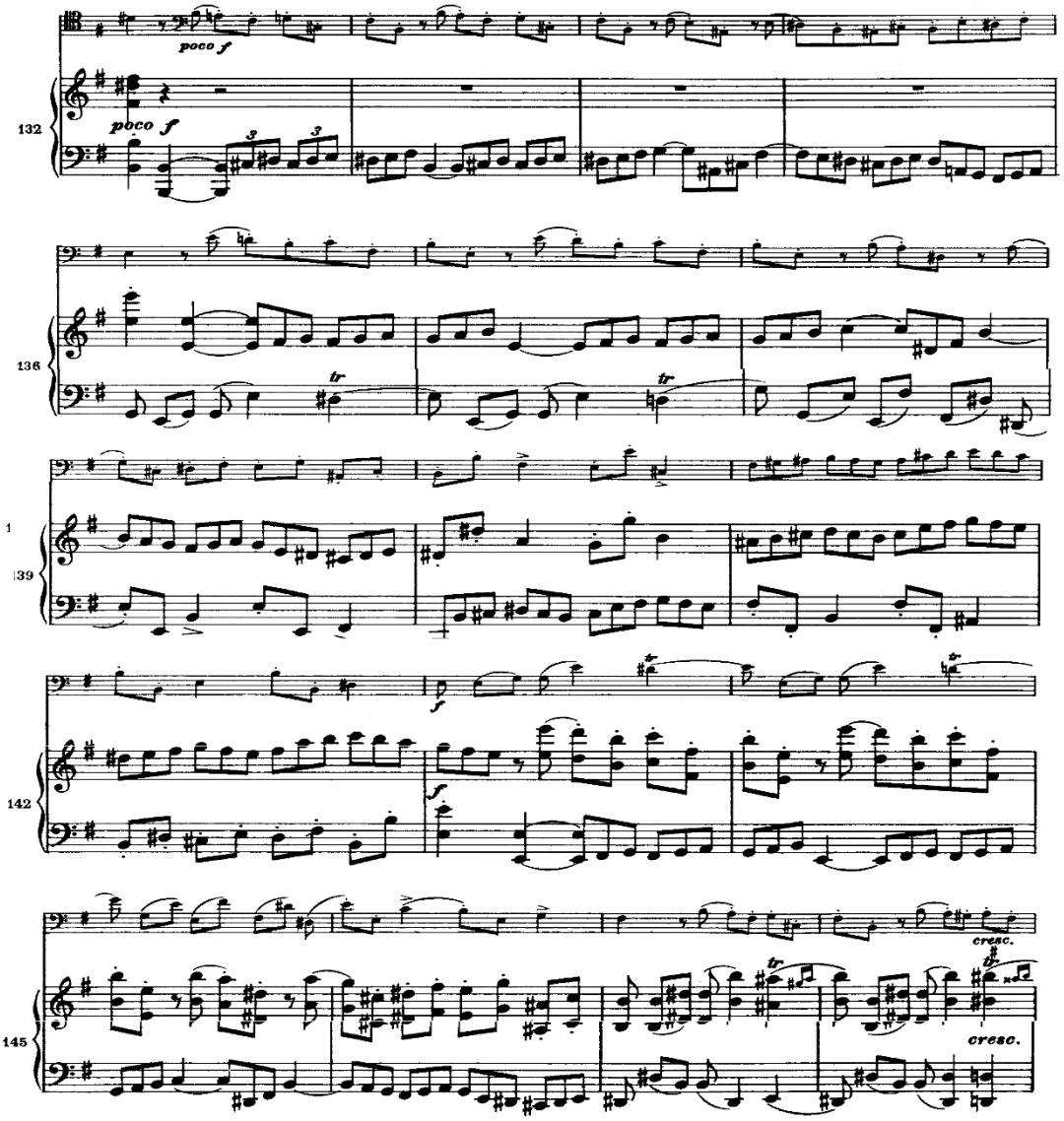
Şekil 3.36 (Üçüncü bölüm) 115.-122. Ölçüler

Köprü tekrarının si pedalı üzerinde başlayıp devam ettiği 115-122 ölçüler arasında; 44-52. ölçüler arasında rastladığımız birbirini izleyen oktav motifinin yeniden ortaya çıktığı görülmektedir. Piyano sol elinde yer alan, pesten tize yükselen ve birbirini izleyen oktavların 119. Ölçüde sağ ele geçtiği ve bu sefer tizden pese indiği gözlenmektedir. Böylece besteci oktav motifi ile yaratabileceği iki hissiyatı da kullanmıştır. Köprü tekrarının mesnet aldığı kısım olan serim bölümünün B köprüsündeki birbirini izleyen oktav motifinin müziği götürdüğü yer hatırlanacağı üzere serim bölümünün ikinci ana kısmı olmuştur. Yeniden serim bölümünün, serim bölümüne ait birinci kısım ile değil de; ikinci kısmı ile başlamasının da yegâne sebebi böylece açıklanmaktadır. Zira serim bölümünde bu köprü müziği ikinci kısma taşımıştır.



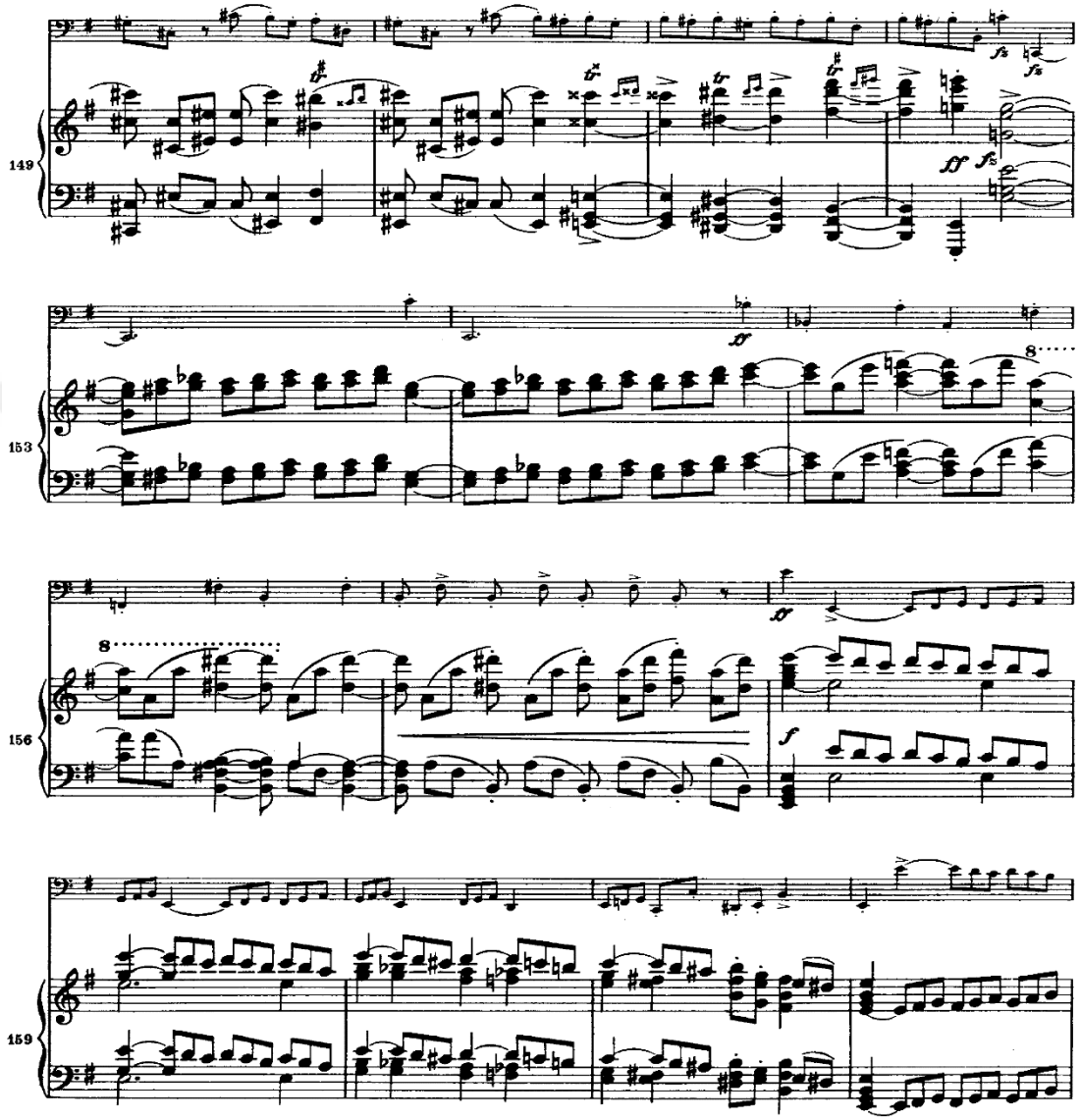
Şekil 3.37 (Üçüncü Bölüm) 122.-131. Ölçüler

Yeniden serimin başladığı 122. Ölçüde ilginç olarak serim bölümünün Sol Majör tonundaki ikinci kısmının tekrarı bu sefer kendini Si Majör tonunda duyurmaktadır. Piyano, viyolonseldeki temayı serimden farklı olarak bu sefer sağ eldeki kontrtan yapısındaki eşlik ile takip etmektedir. Bu sefer piano nüansına dolce ifade terimi de eklenmiş, viyolonsel temayı serimdeki karşılığından farklı olarak piano nüansında değil mezzoforte nüansında seslendirmektedir. Çellistin yine cümleleme açısından yay geçişleri ve pozisyon değişikliklerini duyurmaması bu pasajda da önem arz etmektedir. Özellikle pozisyon değişikliklerinin hissettirilmemesi için yapılacak çalışmaların pozisyonlar arası geçit sesi tekniği kullanılarak yapılması fayda sağlayacaktır.



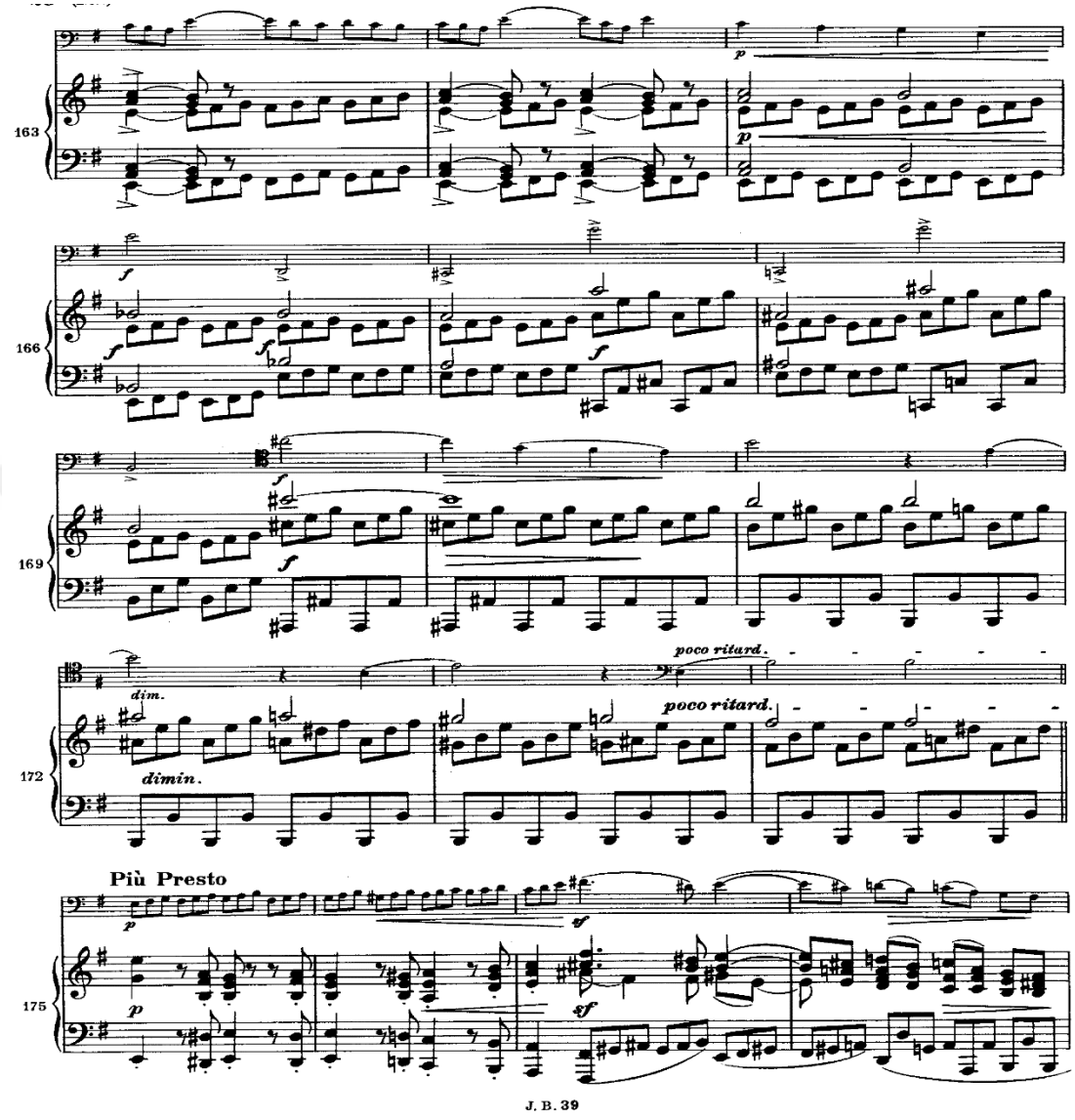
Şekil 3.38 (Üçüncü Bölüm) 132.-148. Ölçüler

Serim bölümünün birinci ana kısmının yeniden serimdeki tekrarının başladığı 132. Ölçüde serim bölümünden farklı olarak karşı konunun hemen devreye girdiği görülmektedir. Bu kısımdaki Si Majör tonundaki anlayış ana ton olan mi minör tonunun çeken görevinin yeniden yorumlanmasından ibarettir. Bu yolla Brahms birinci ana kısmın gecikmiş dönüşüne olanak sağlamak istemiş ve konunun tekrarını direkt olarak ana ton üzerinden duyurmaktan kaçınmıştır.



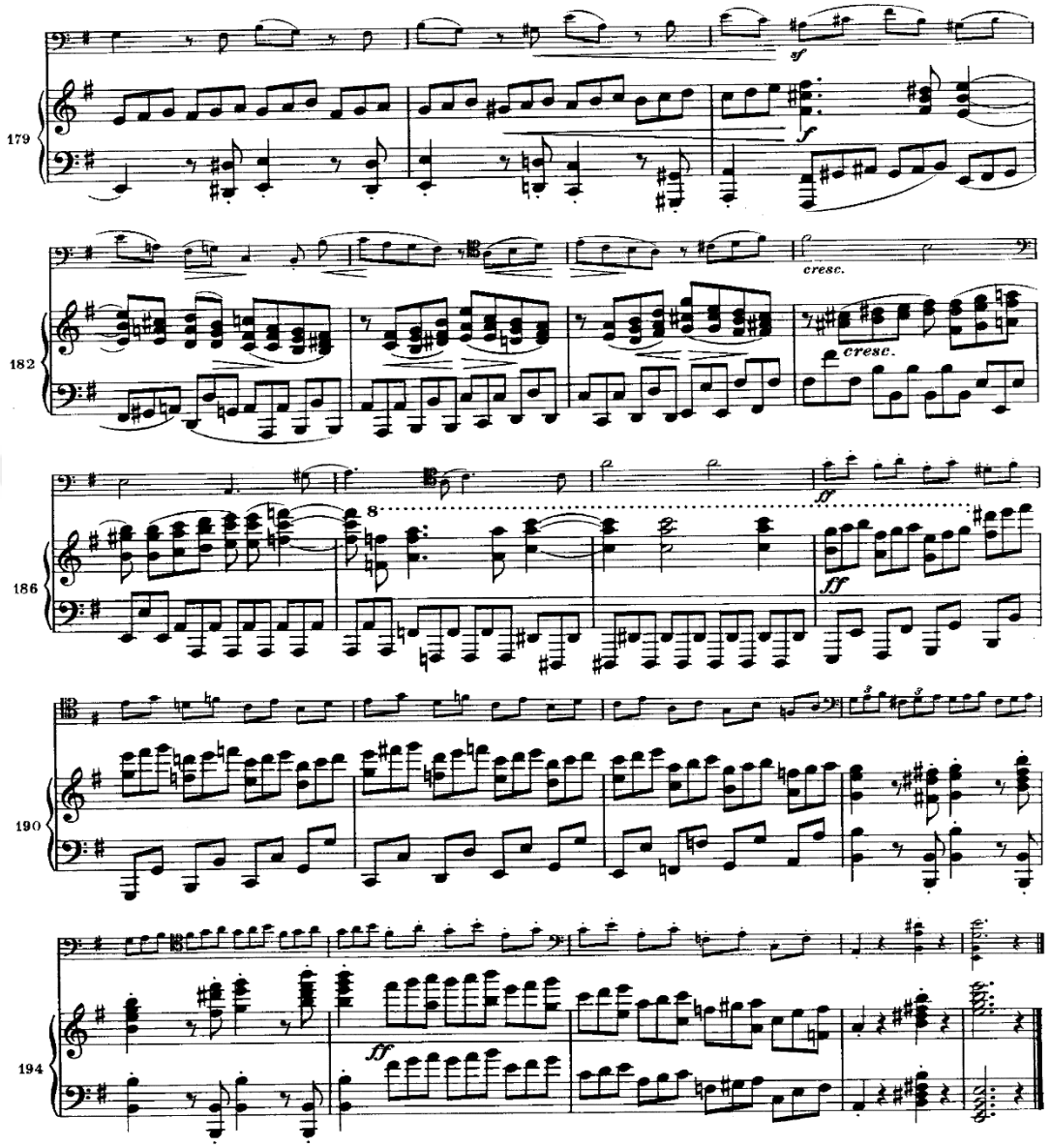
Şekil 3.39 (Üçüncü Bölüm) 149.-162. Ölçüler

132. ve 174. Ölçüler arası tamamen serime uyum göstermekte olup 158. ölçüde başlayan A köprüsü ile 174. Ölçüde başlayacak codanın hazırlığı yapılmaktadır. Serim kısmının ikinci ana bölümünün yeniden serimde erken olarak duyulması, tatmin edici bir bitiriş için codanın gerekliliğini ortaya koymuştur.



Şekil 3.40 (Üçüncü bölüm) 163.-178. Ölçüler

169. ölçüdeki oktav pedal motifi serimde olduğu gibi yeniden serimde de kendini göstermektedir. Oktav motifinin önemi burada da kendini göstermiş, fakat motifin bu seferki amacı serimde olduğu gibi müziği ikinci ana kısma hazırlamak değil; nihai sona taşımaktır. Bu sefer serim bölümüyle benzerliklerin 171. Ölçüde sona erdiği görülmüştür. Zira artık 175-198. ölçüler arasındaki coda ile eser son bulacak ve 171. ölçüden itibaren dört ölçülük 175. ölçüdeki codaya uzanan küçük bir geçit kendini duyuracaktır.



Şekil 3.41 (Üçüncü Bölüm) 179.-198. Ölçüler

Codadaki ani tempo değişikliği ve buna mukabil temponun hızlanması Brahms'ın Op. 99 No 2 Fa Majör Viyolonsel Piyano Sonatı'nın ilk ve son bölümünde de görülmektedir. Besteci eseri sonlandırırken bir sürpriz yapmak ya da dinleyicinin dikkatini çekmek amacıyla finali ani bir tempo değişikliği ile yapmak fikrini benimsemiştir. Eserin genelinde sıklıkla kullanılan üçlemelerin de burada sabit bir hale geldiği görülmektedir. Eser klasik bir şekilde Mi minör tonu çeken ekseni yaparak sonlanmaktadır.

4. JOHANNES BRAHMS AÇISINDAN FÜG VE SONAT

Bestecinin yaşadığı Romantik dönemin öncesine dayanan hiçbir eser, Brahms'ın stilinde bir füg ve sonat formu entegrasyonu amacı içermemektedir. Brahms'ın son bölümdeki en dikkat çekici özelliği, kullandığı konu ve karşı konuyu her temanın mesneti olarak belirleyip aynı zamanda eşlik materyali olarak da kullanmış olmasıdır. Arnold Schönberg'e göre bu durum Brahms'ın tematik devamlılıkta kullandığı metodun; yani "çeşitlemenin geliştirilmesi"; başka bir deyişle akıcılığı, kontrastı, çeşitlemeyi, mantığı ve uyumu öteki taraftan karakter,ve ifadeyi, bütün tematik formüllerin eserdeki belirli bir fikrin detaylandırılmasından yaratmasının eseridir.[35]

Brahms'ın Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı, Brahms'ın ortaya çıkardığı tarihsel karışım ve bunun sonucunda formun manipülasyonu ile öncüllerine yaptığı atıfın büyüleyici tarafının bir tezahürüdür. Brahms, ilk örnekleri klasik dönemde Beethoven'ın anlayışı ile ortaya çıkan ikili sonatlarda "piyanoyu sadece eşlik eden bir çalgı konumundan çıkarma" anlayışını aynı şekilde benimseyip, çalgılar arası diyaloğu doruk noktasına çıkarmış ve bu görüşü pekiştirmek adına da ikili sonatlarına "Viyolonsel-Piyano" sonatı gibi başlıklar koymayı uygun görmüştür.

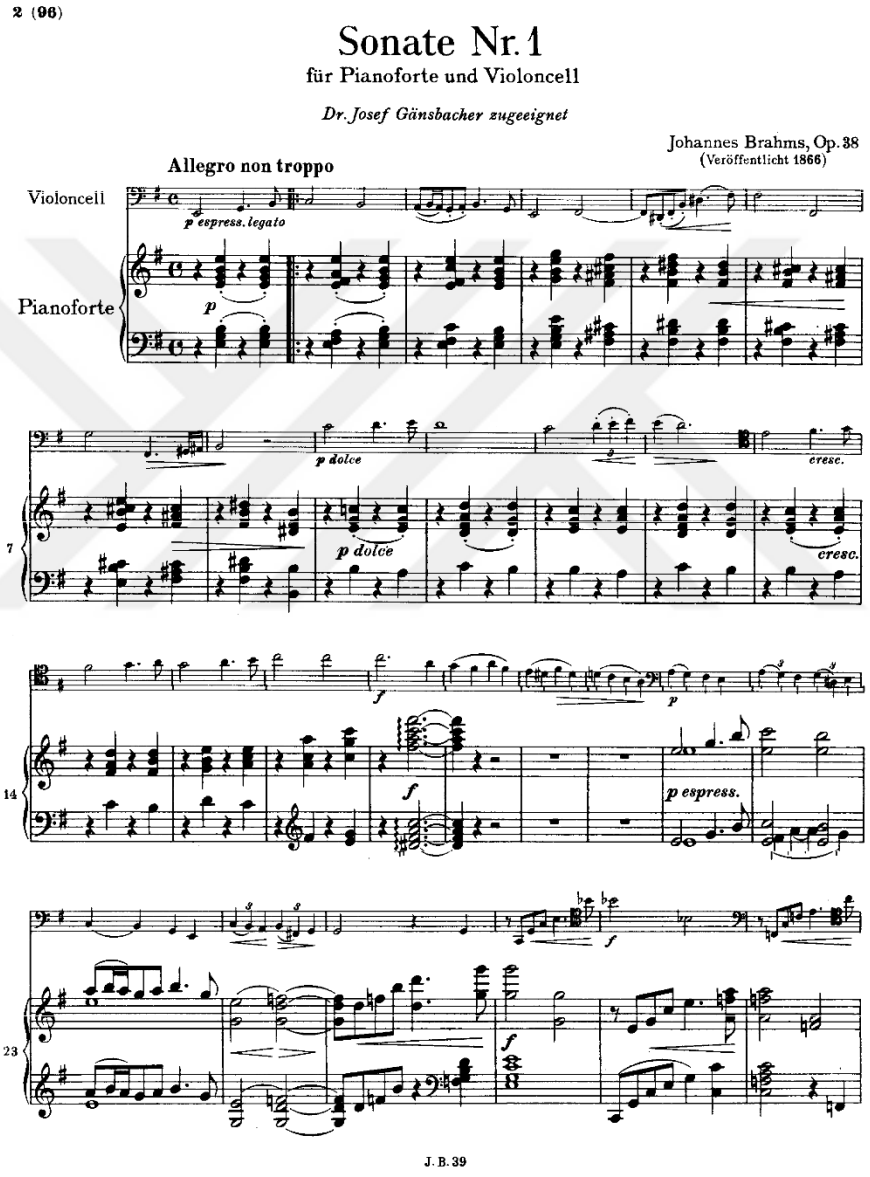
[35] SCHÖNBERG, Arnold : **Style and Idea, Leonard Stein edition University of California Press, 1984** sy. 397

5. SONUÇ

Eser metnine konu olan Johannes Brahms'ın Op. 38 Viyolonsel-Piyano Sonatı, besteci tarafından bestelendiği günden bu yana her iki enstrümanın da repertuvarında önemli yer tutmuş; özellikle farklı dönem eserlerden oluşturulmuş resital programlarında Romantik dönemi temsilen sıklıkla seslendirilen bir sonattır.

Brahms yaşadığı dönemin öncesinden miras kalmış sonat formunu kendine has üslubunun beraberinde getirdiği, müzikal akıcılık ve armonik hareketlilik ile geliştirmiş, yarattığı yeni dili eski formlar üzerinden müzik dünyasına sunmuştur. Bu açıdan da önem arz eden eserin akademik bir çalışma kapsamında irdelenmesi ve buna mukabil araştırmacılara bilgi sağlaması, eserin ifadesel anlamının doğru bir şekilde yansıtılabilmesi için yorumlama teknikleri, cümleleme ve buna paralel olarak biçimsel açıdan doğru bir şekilde analiz edilmesi adına tespitlerde bulunulmuş, öneriler sunulmuştur. Brahms'ın hayatı ve eserin tarihsel boyutunda ise detaylı bir anlayışa dayalı yabancı dildeki kaynaklardan faydalanılarak, akademik mesnette bir sunu oluşturulmuştur.

6. EKLER



2 (96)

Sonate Nr. 1

für Pianoforte und Violoncell

Dr. Josef Gänsbacher zugeeignet

Johannes Brahms, Op. 38
(Veröffentlicht 1866)

Allegro non troppo

Violoncell

Pianoforte

p espress. legato

p

p dolce

cresc.

f

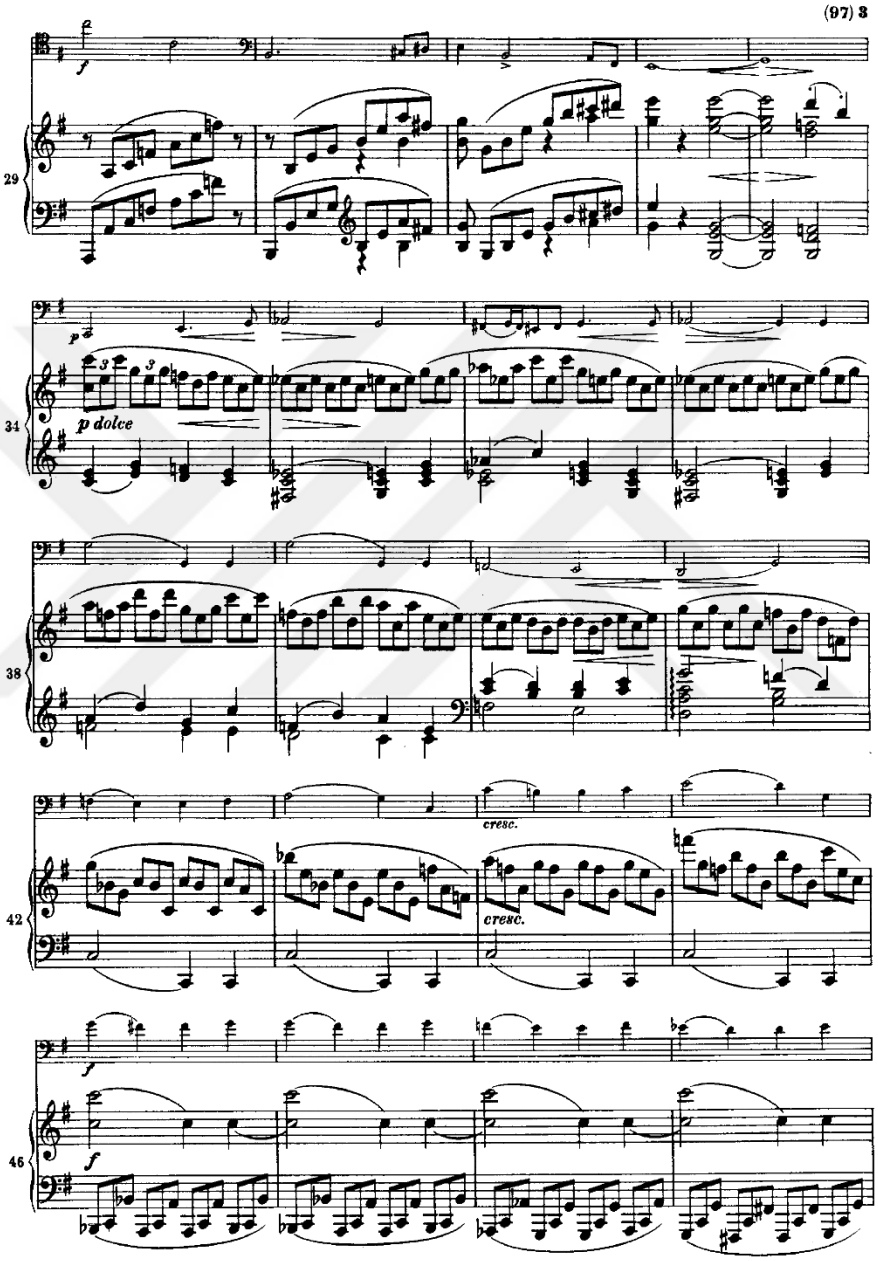
p espress.

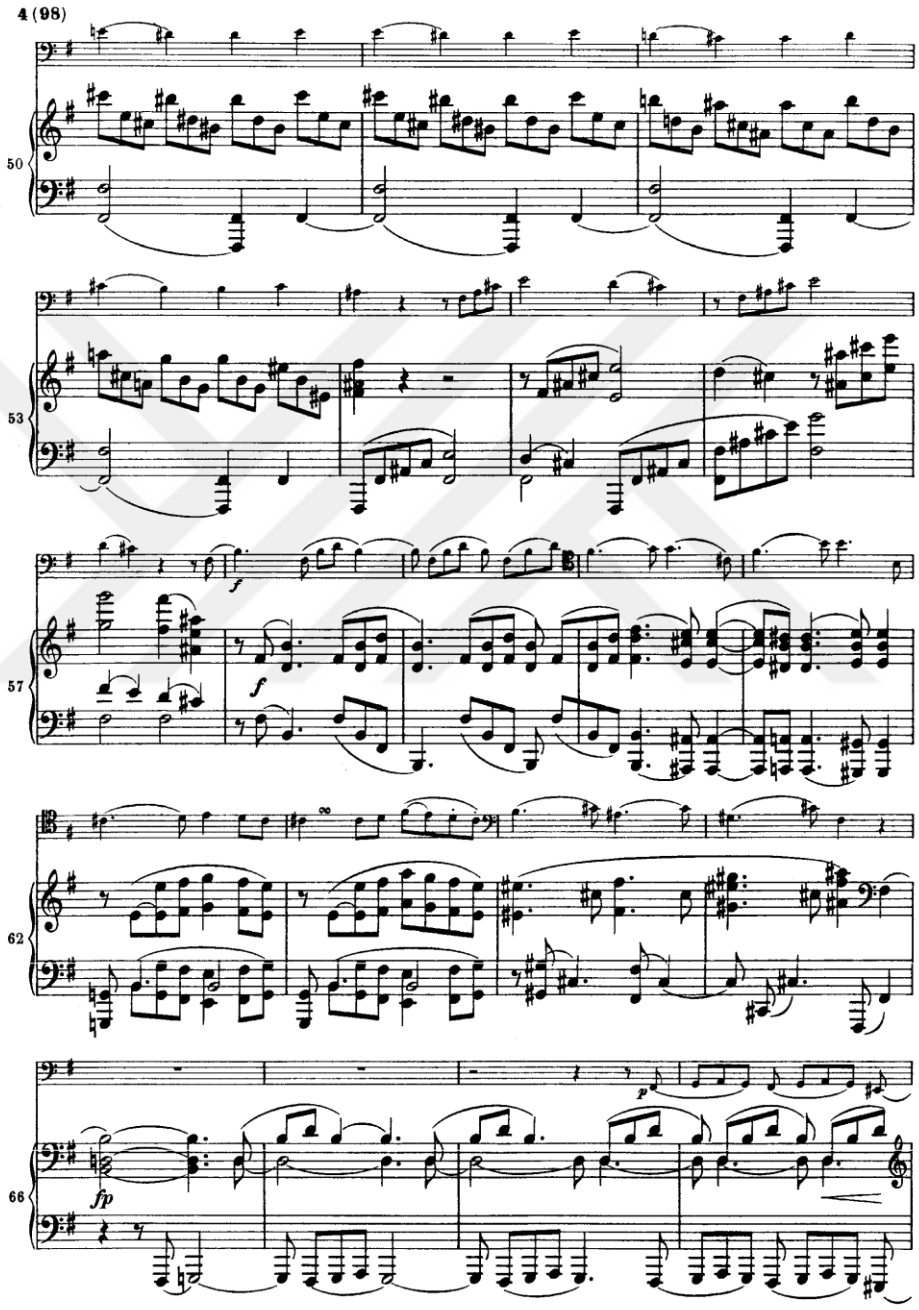
7

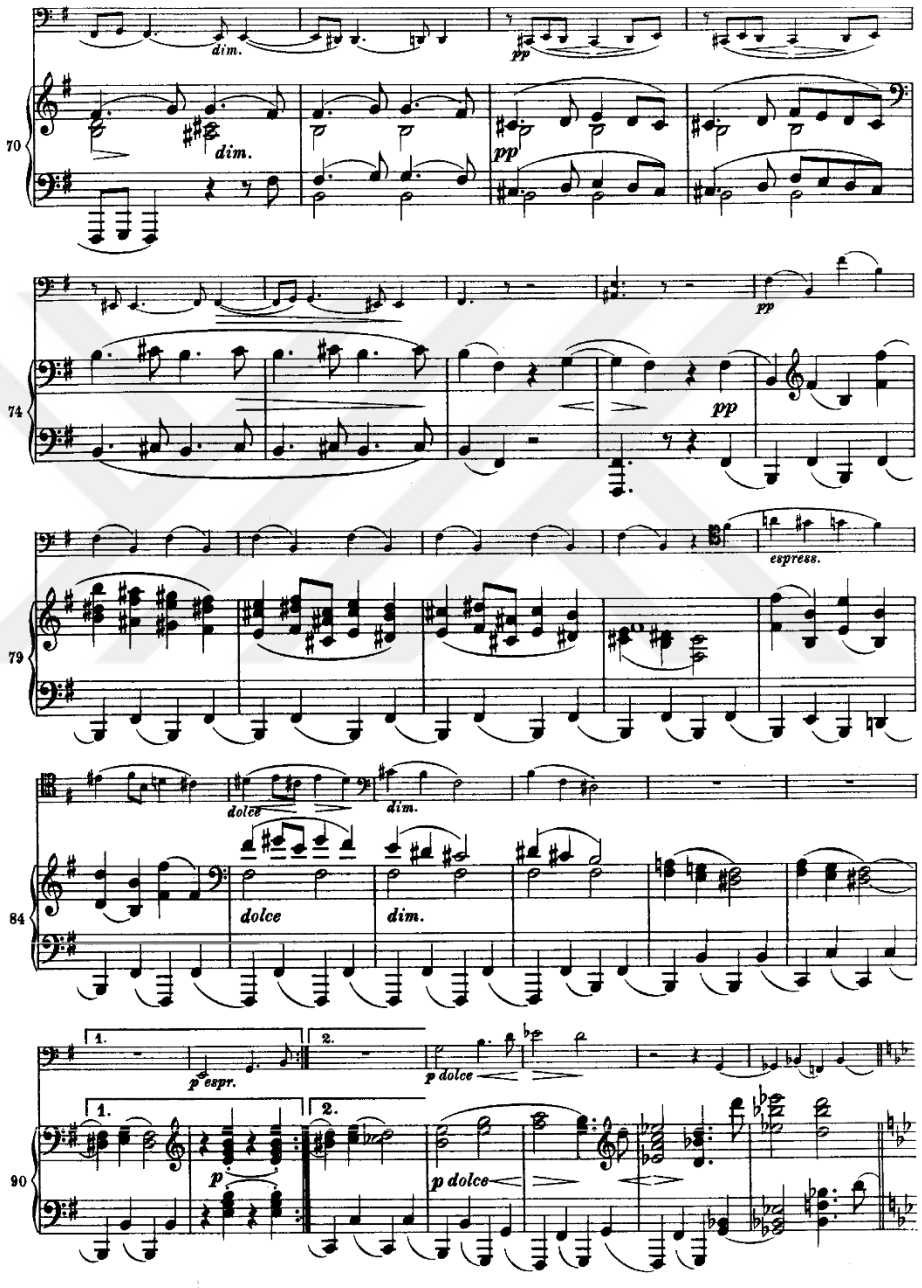
14

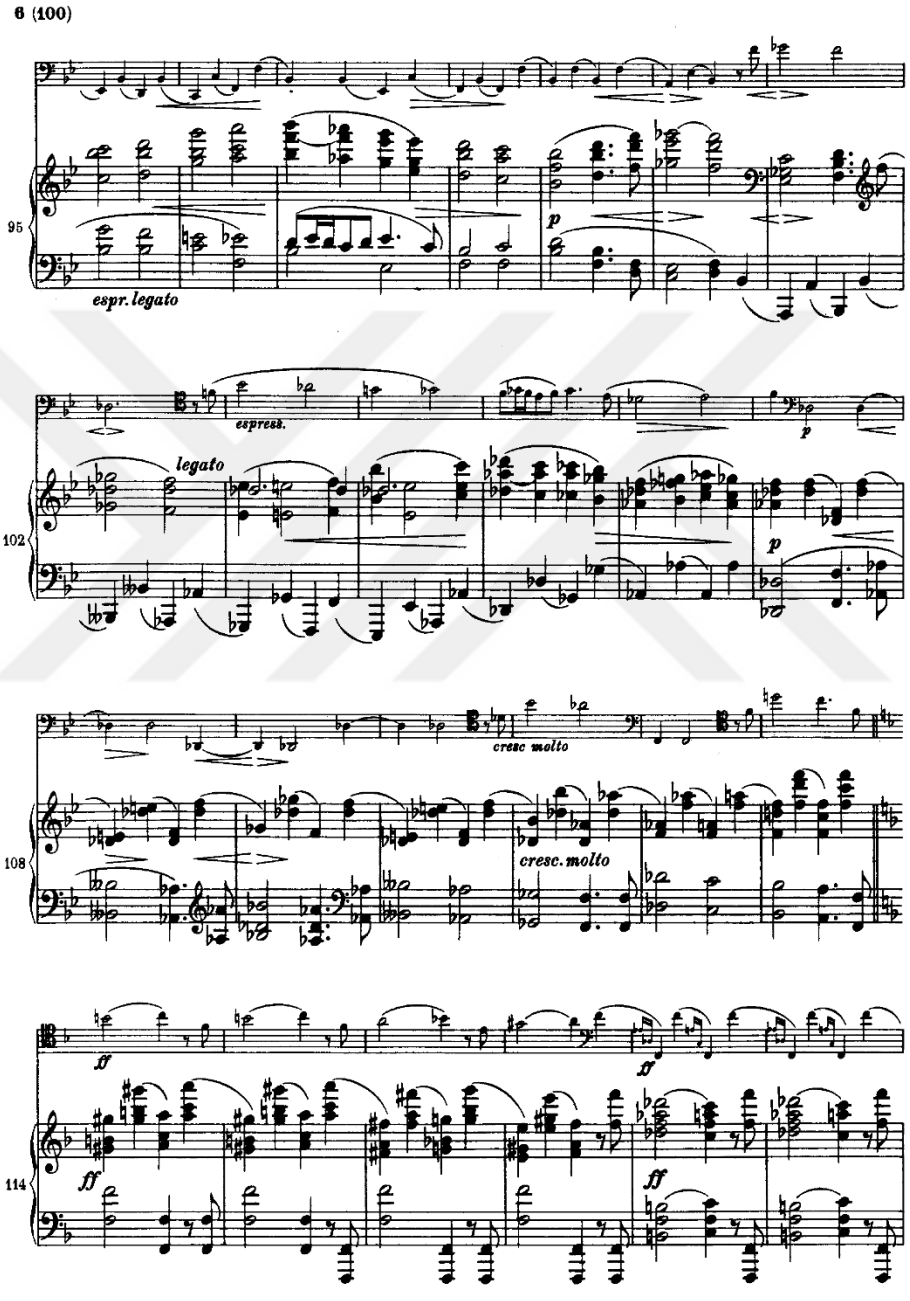
23

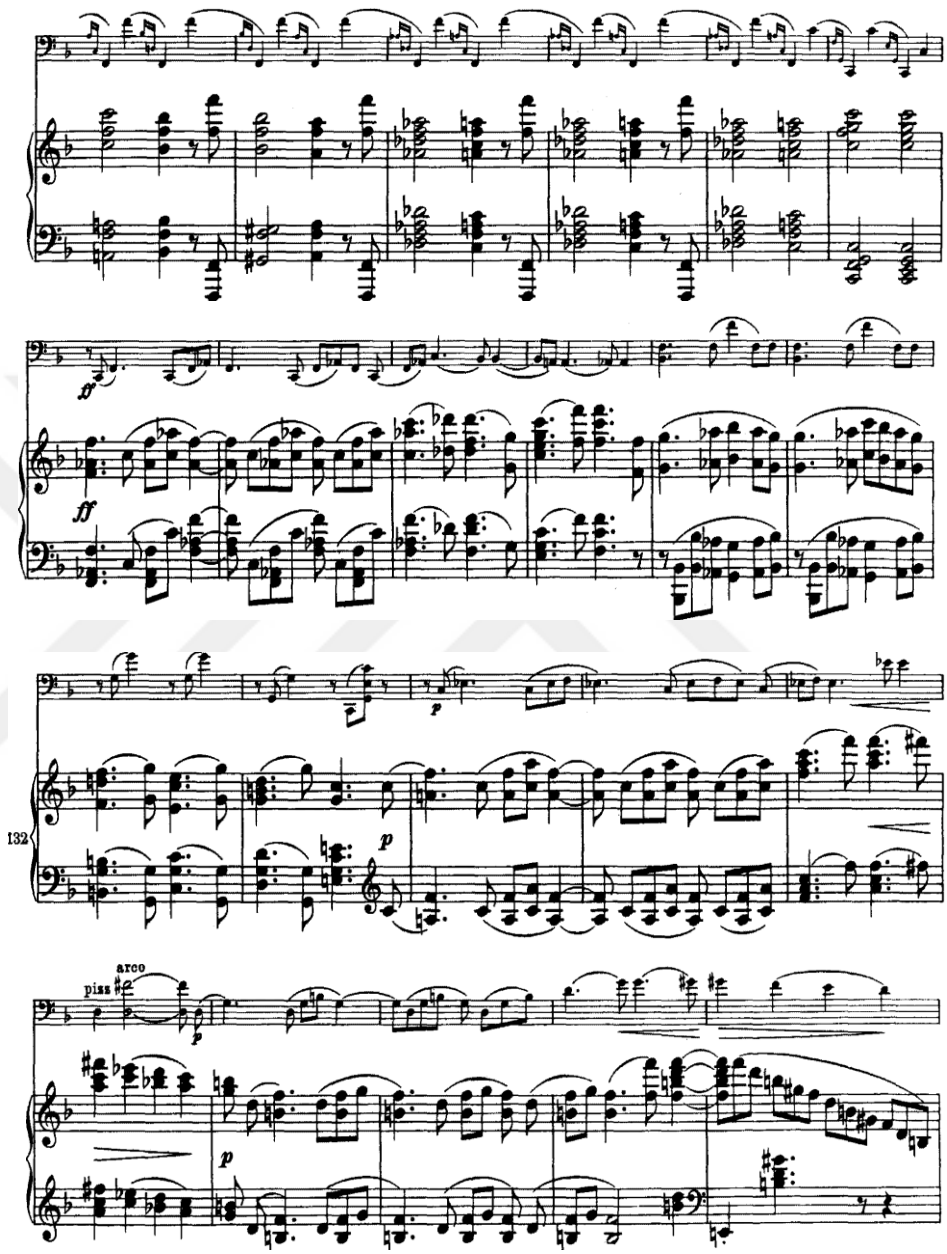
J. B. 39

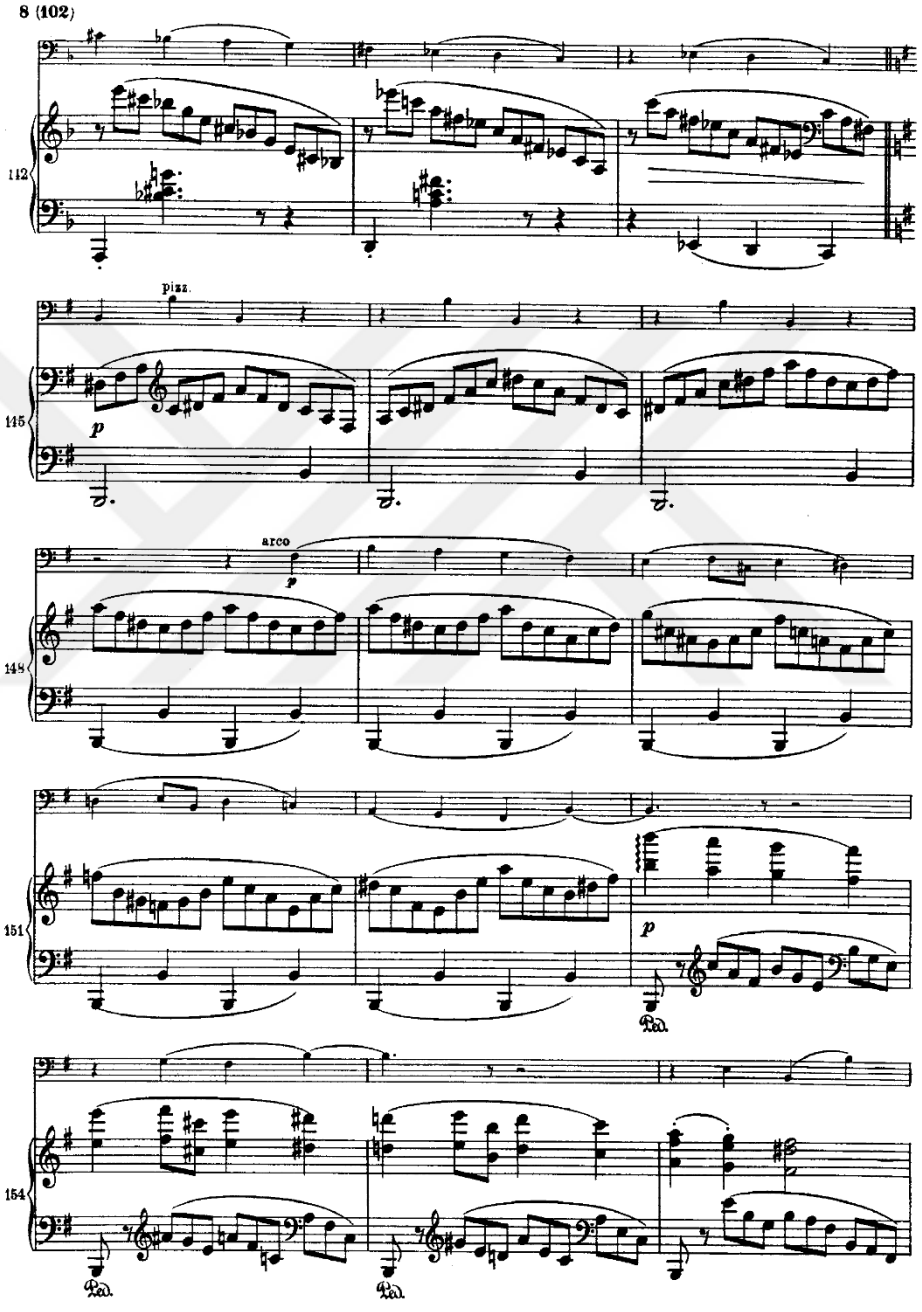

29
f
34
p
p dolce
38
42
cresc.
cresc.
46
f
f

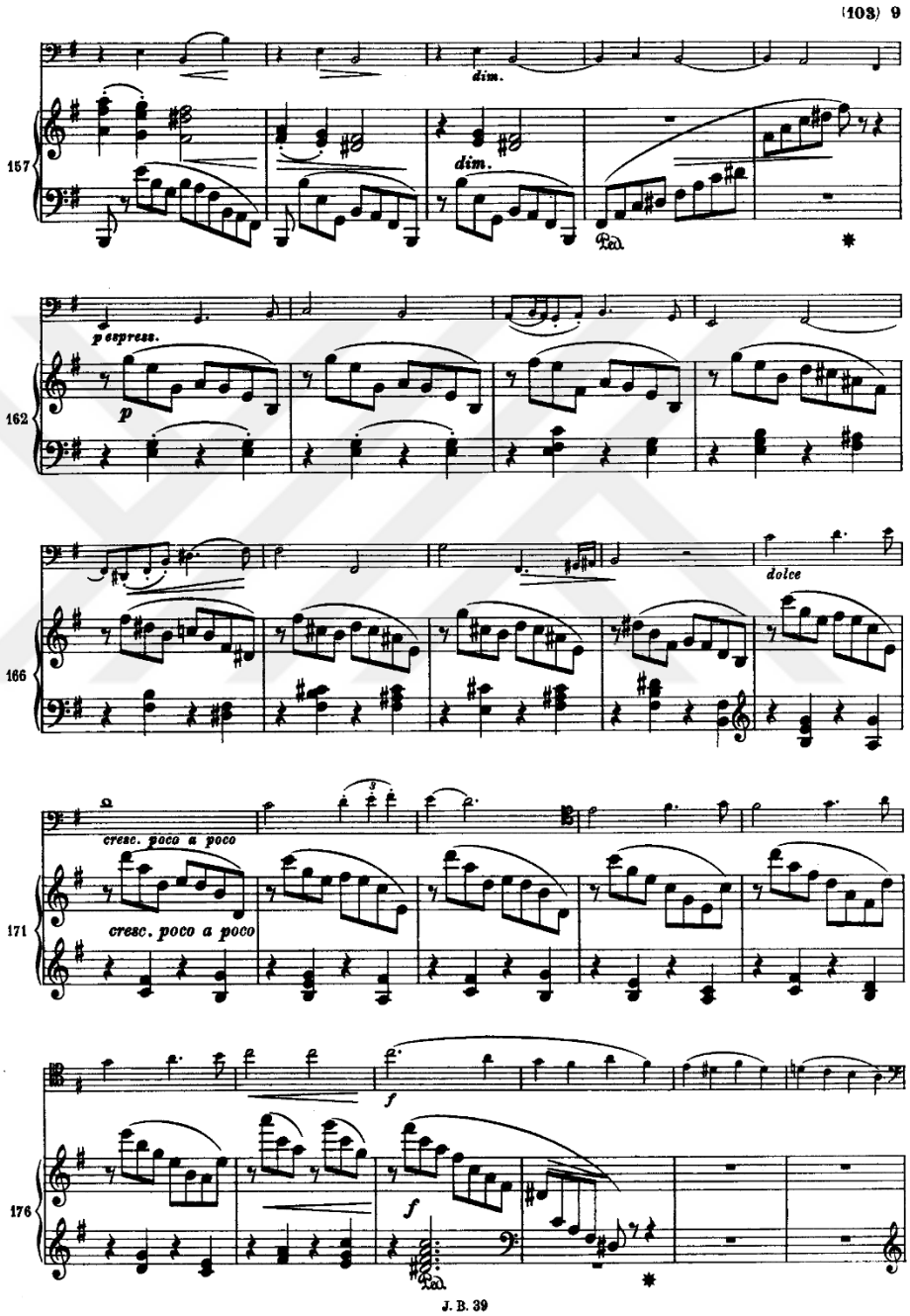

4 (98)
50
53
57
62
66
f
f
fp
p

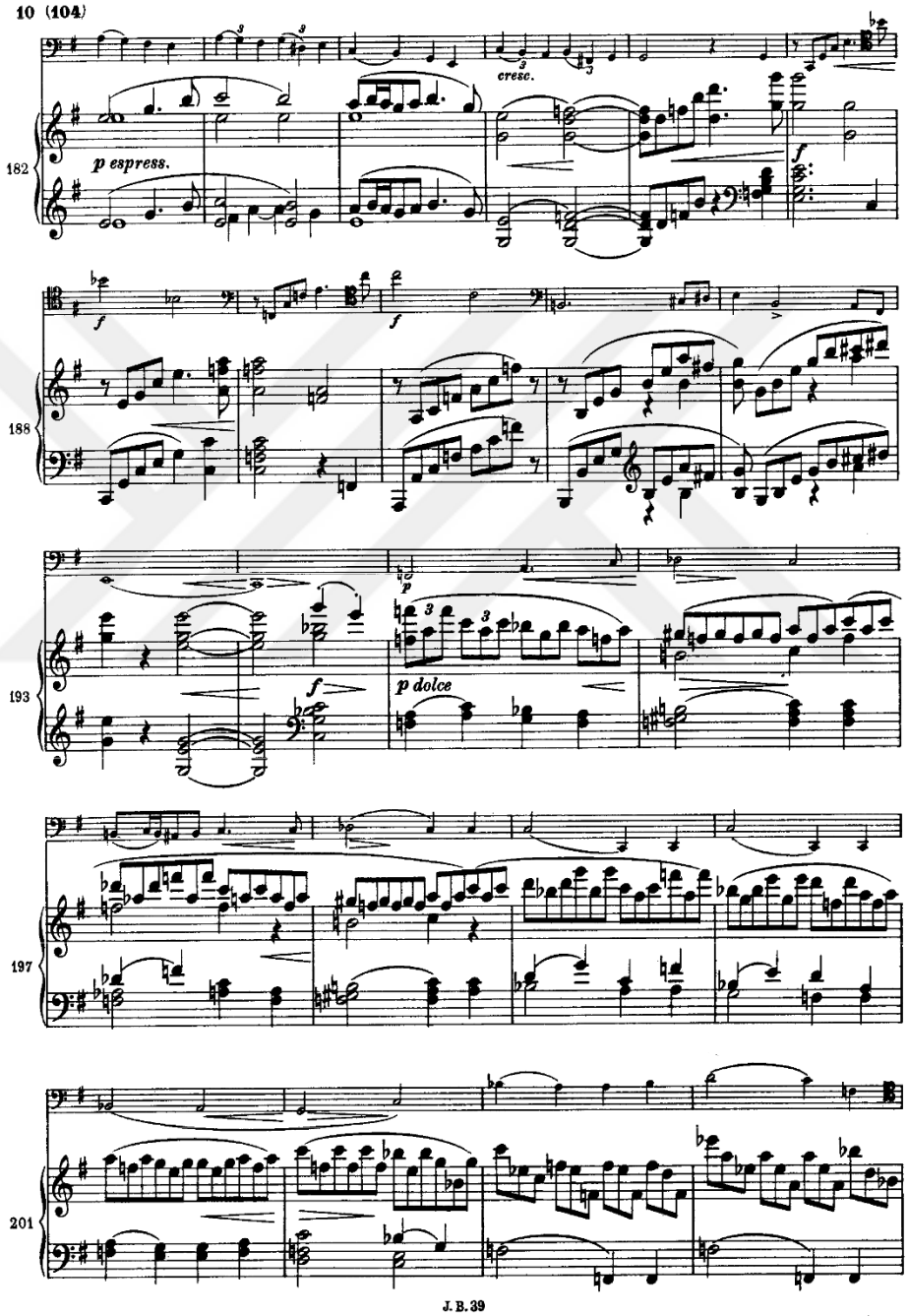

70
dim.
dim.
pp
pp
74
pp
pp
espress.
79
dolce
dim.
84
dolce
dim.
1.
2.
p espr.
p dolce
1.
2.
90
p
p dolce

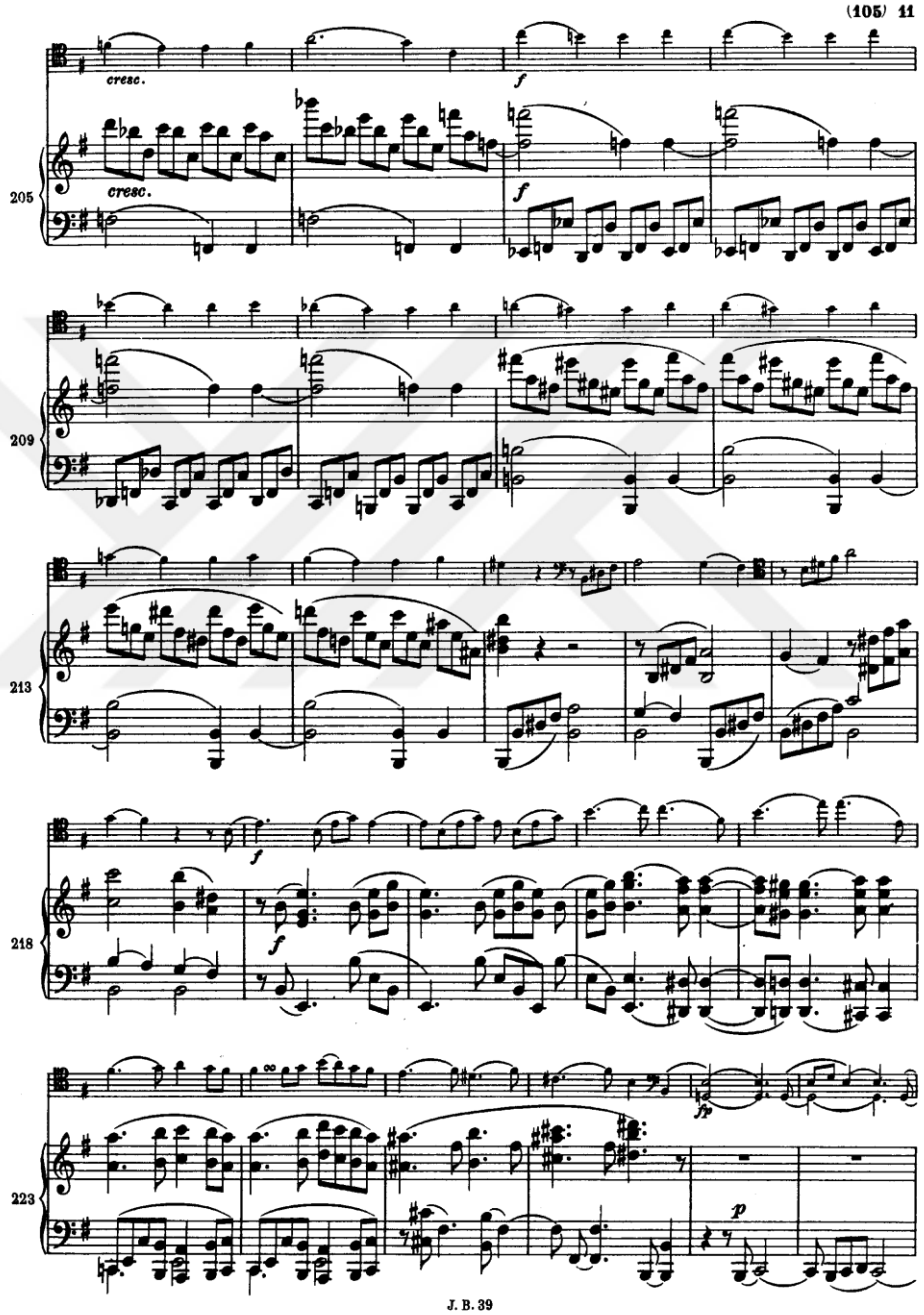

6 (100)
95
espr. legato
p
espress.
legato
102
p
cresc molto
108
cresc. molto
ff
ff
ff
114
ff

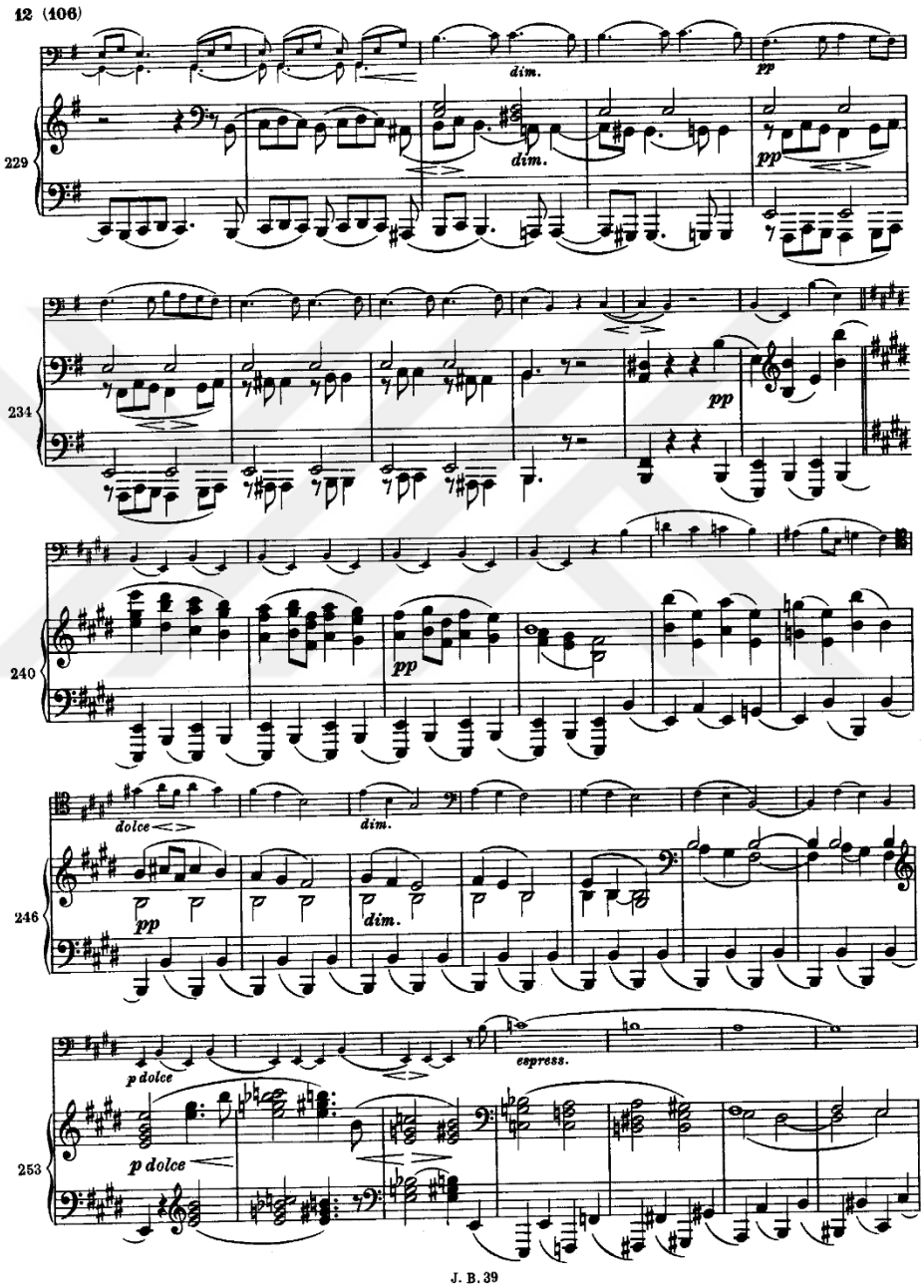

ff
ff
132
p
p
arco
piss
p
p

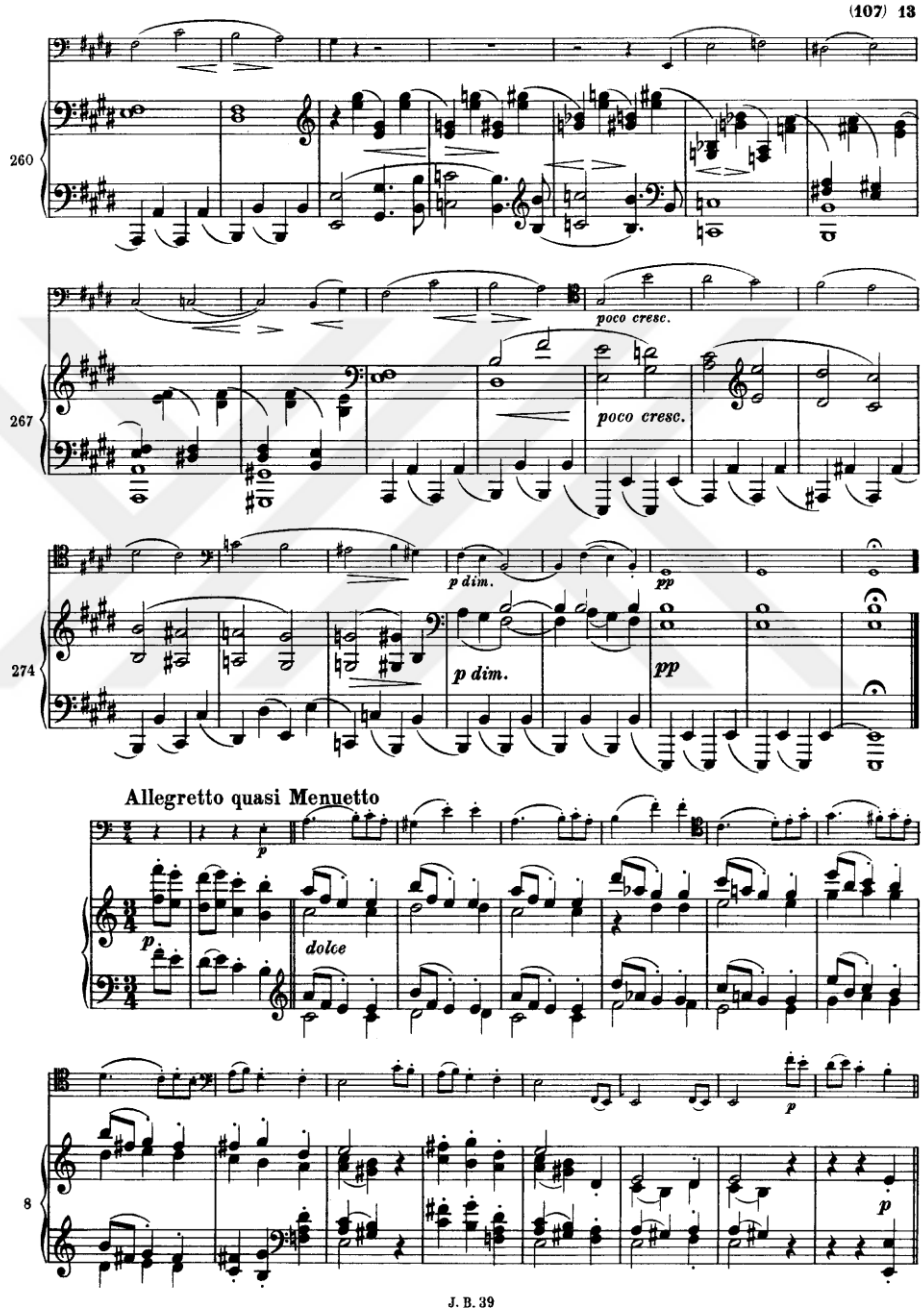

8 (102)
112
pizz.
115
p
arco
p
148
151
p
Ped.
154
Ped.
Ped.

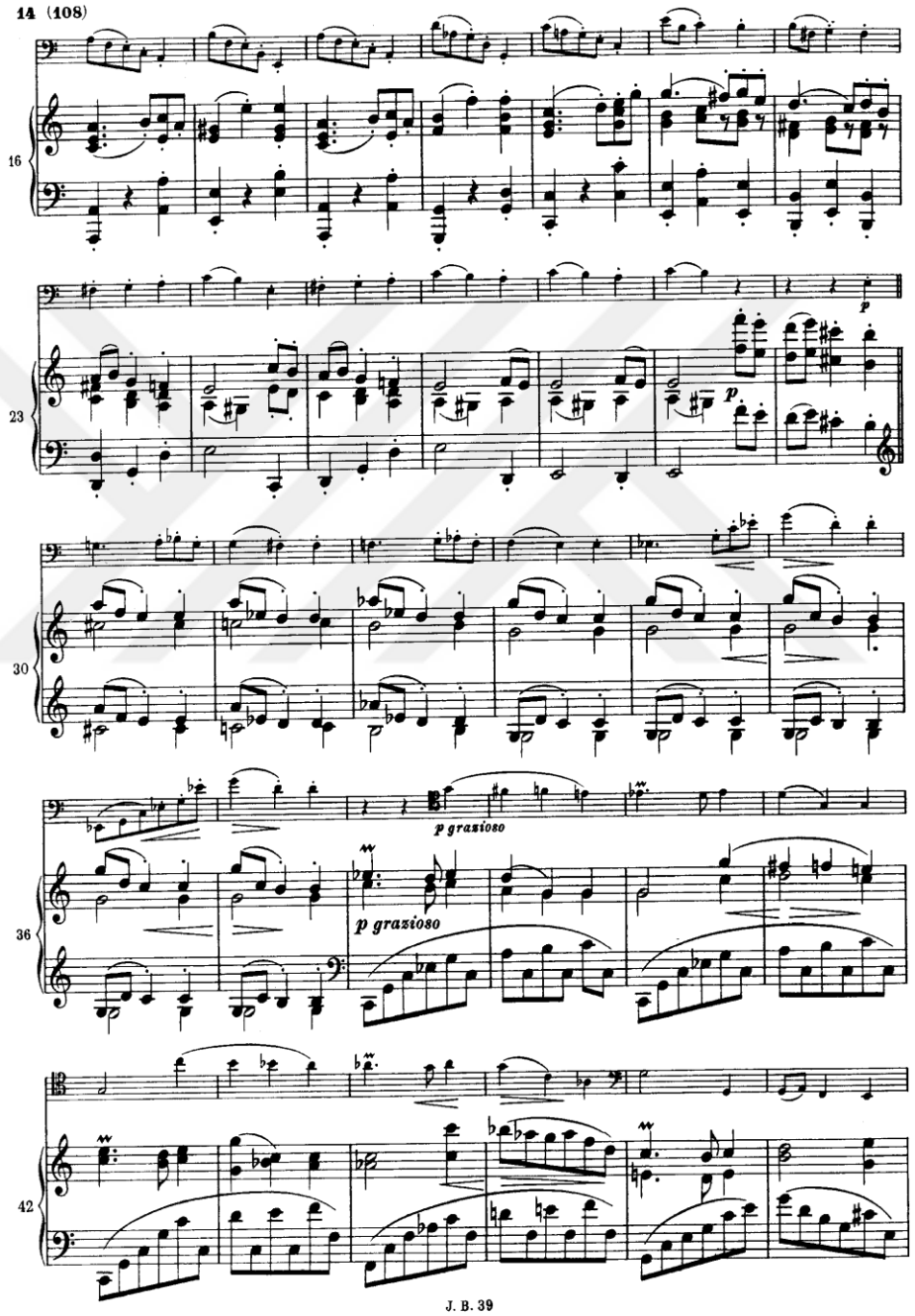

(103) 9
dim.
157
dim.
p espress.
162
p
dolce
166
cresc. poco a poco
171
cresc. poco a poco
f
176
f
J. B. 39

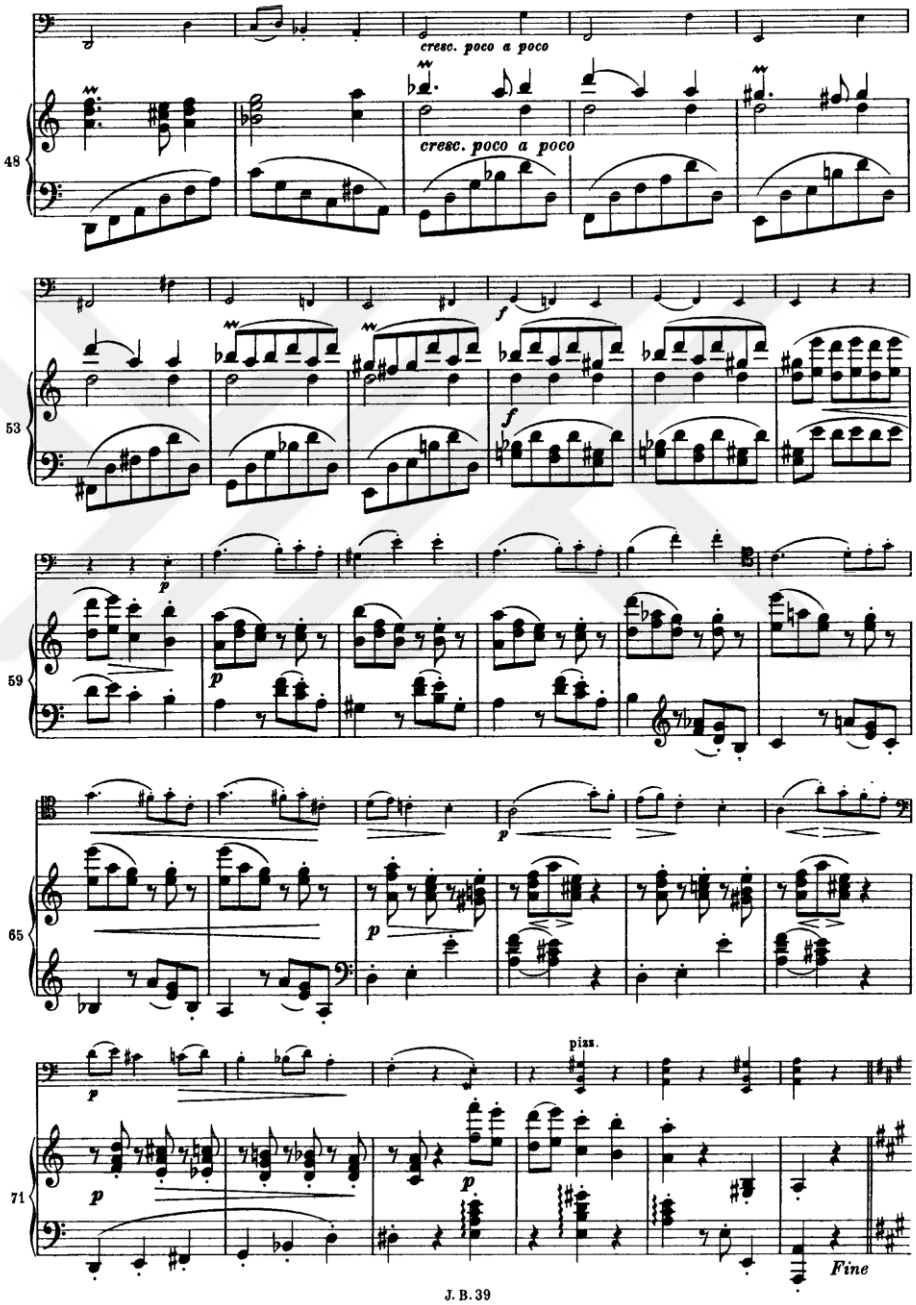

10 (104)
182
p espress.
cresc.
f
188
193
p dolce
197
201

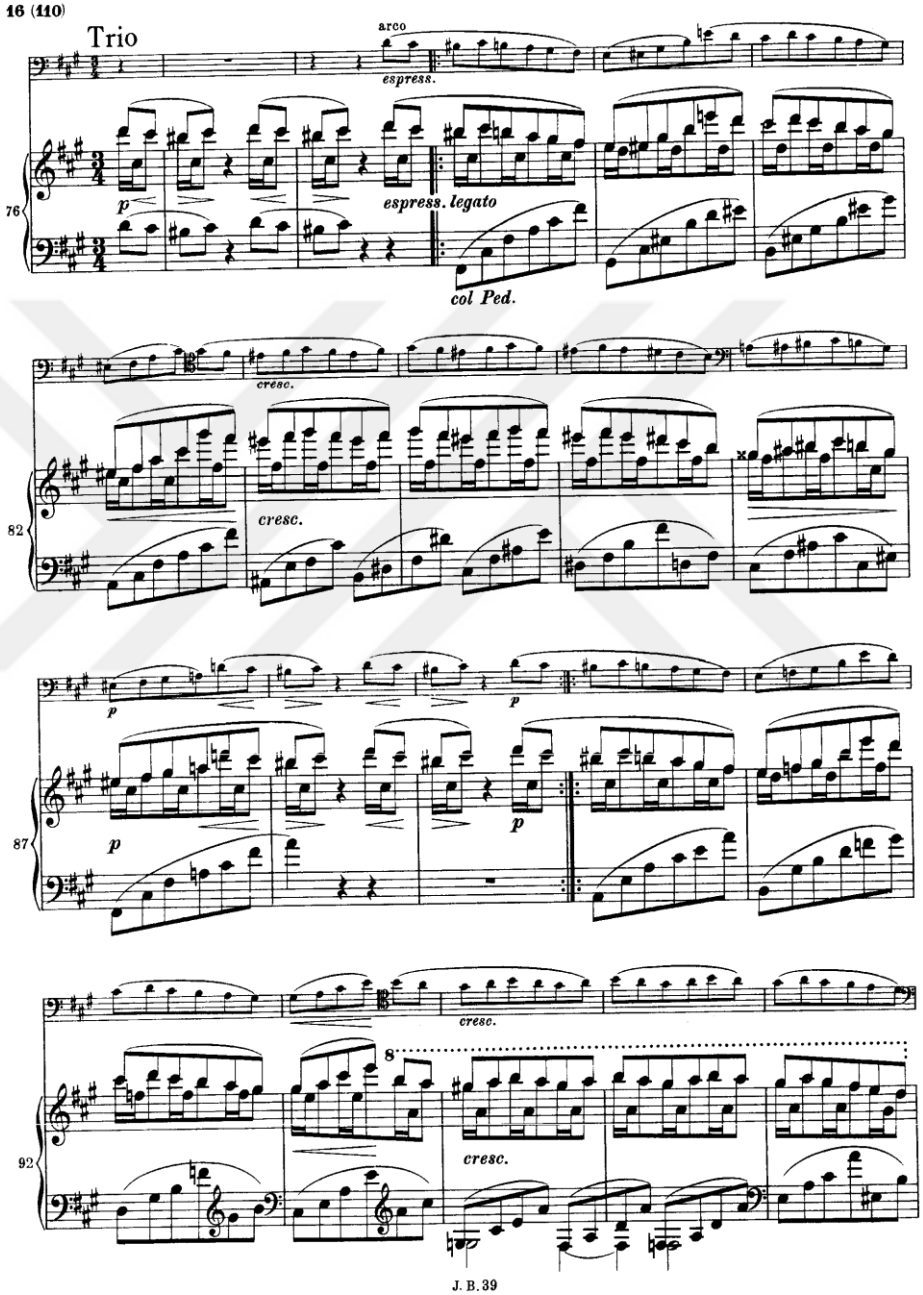

(105) 11
cresc.
f
205
209
213
218
223
p

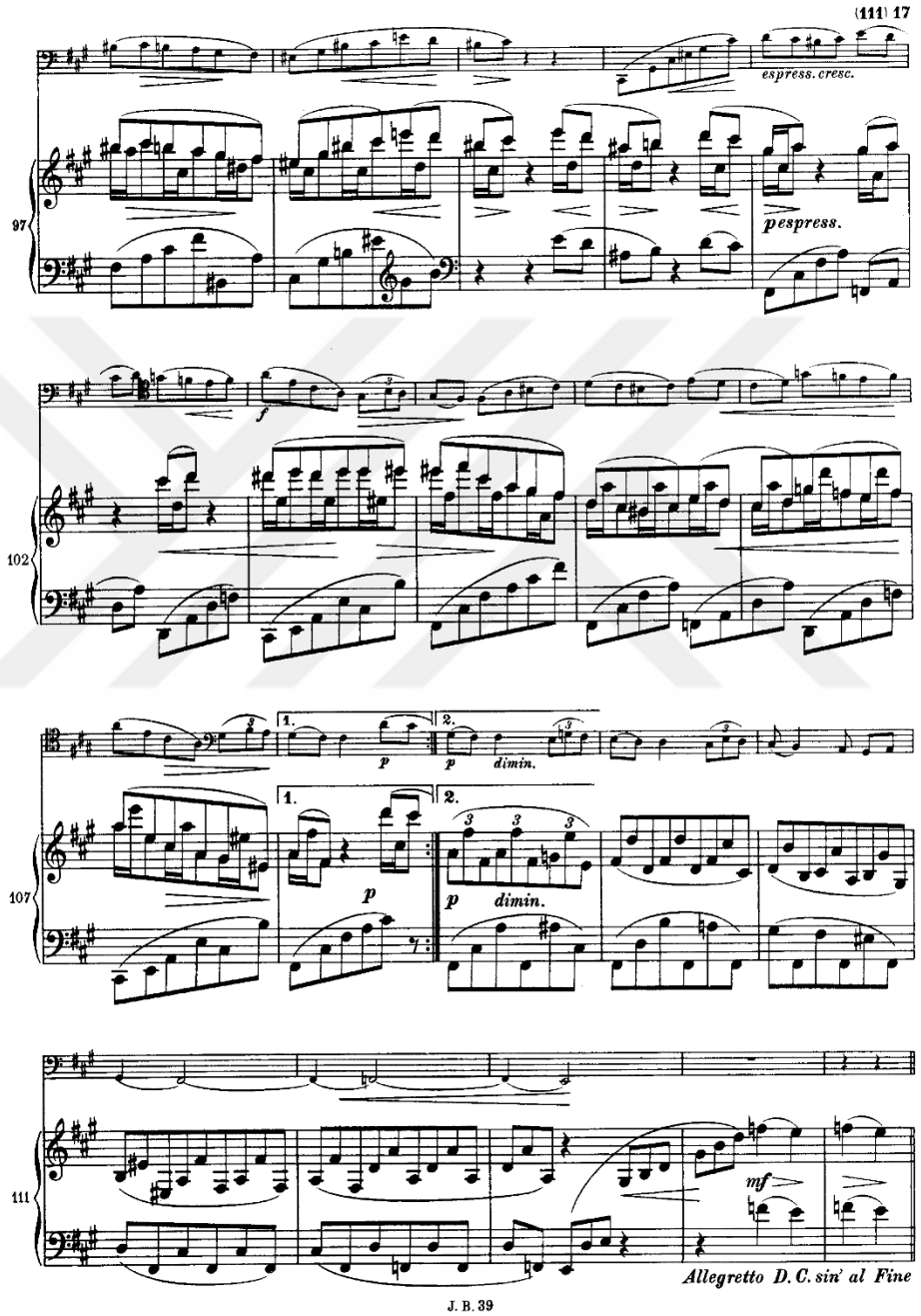

12 (106)
229
dim.
dim.
pp
pp
234
pp
240
pp
dolce
dim.
246
pp
dim.
p dolce
espress.
253
p dolce


(107) 13
260
poco cresc.
267
poco cresc.
p dim.
pp
274
p dim.
pp
Allegretto quasi Menuetto
p
dolce
8
p
J. B. 39

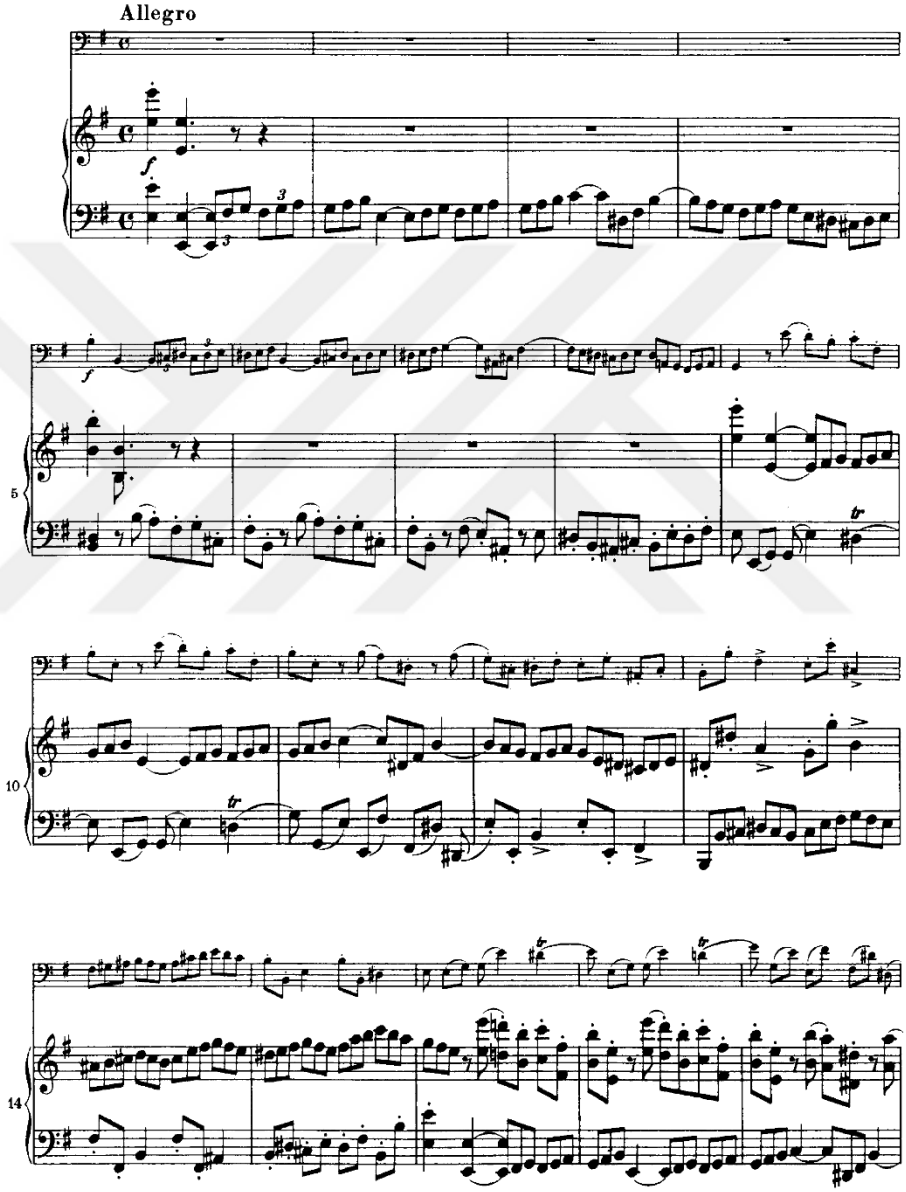

14 (108)
16
23
p
p
30
p grazioso
36
p grazioso
42

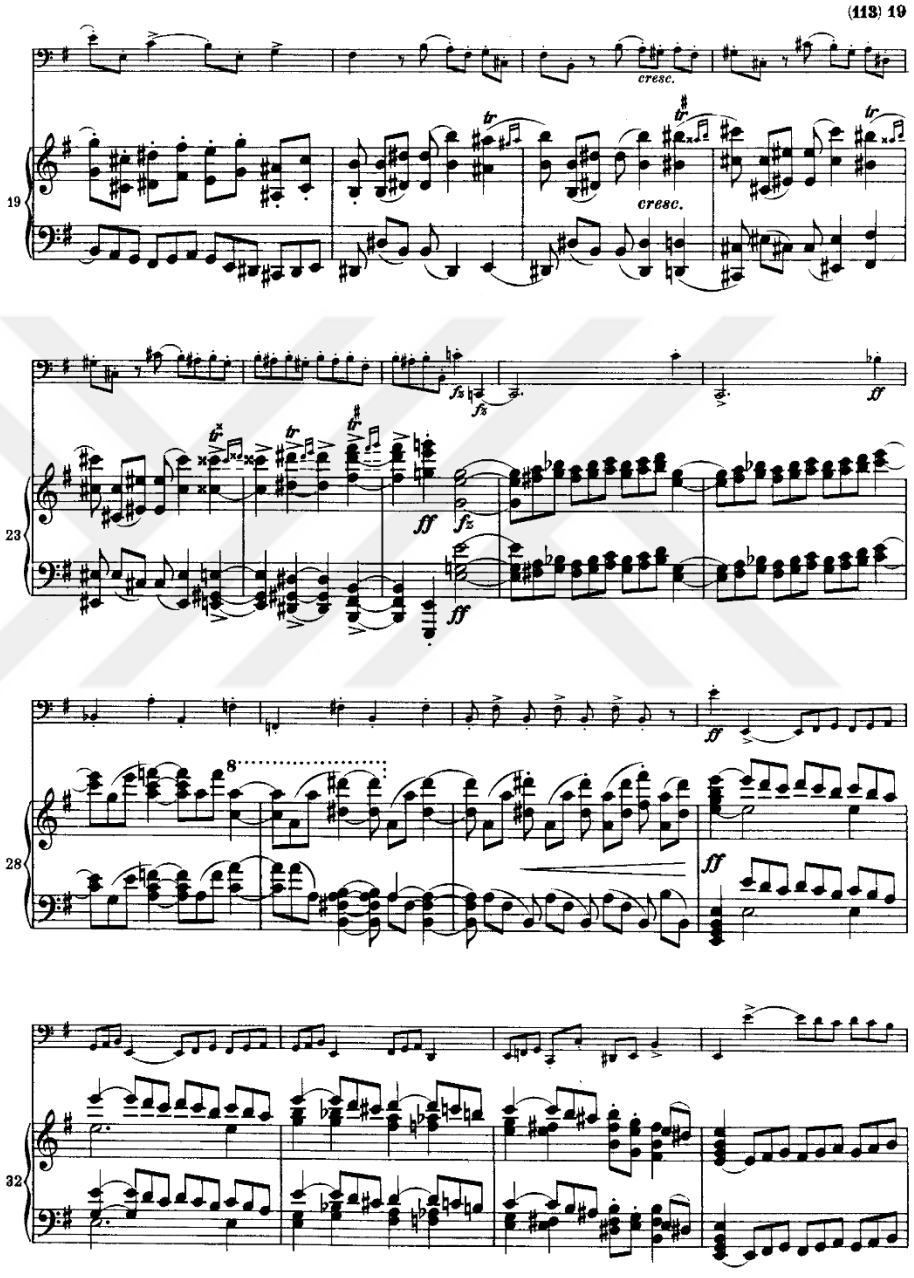

cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
48
f
f
53
p
p
59
p
p
65
p
pizz.
p
p
71
Fine

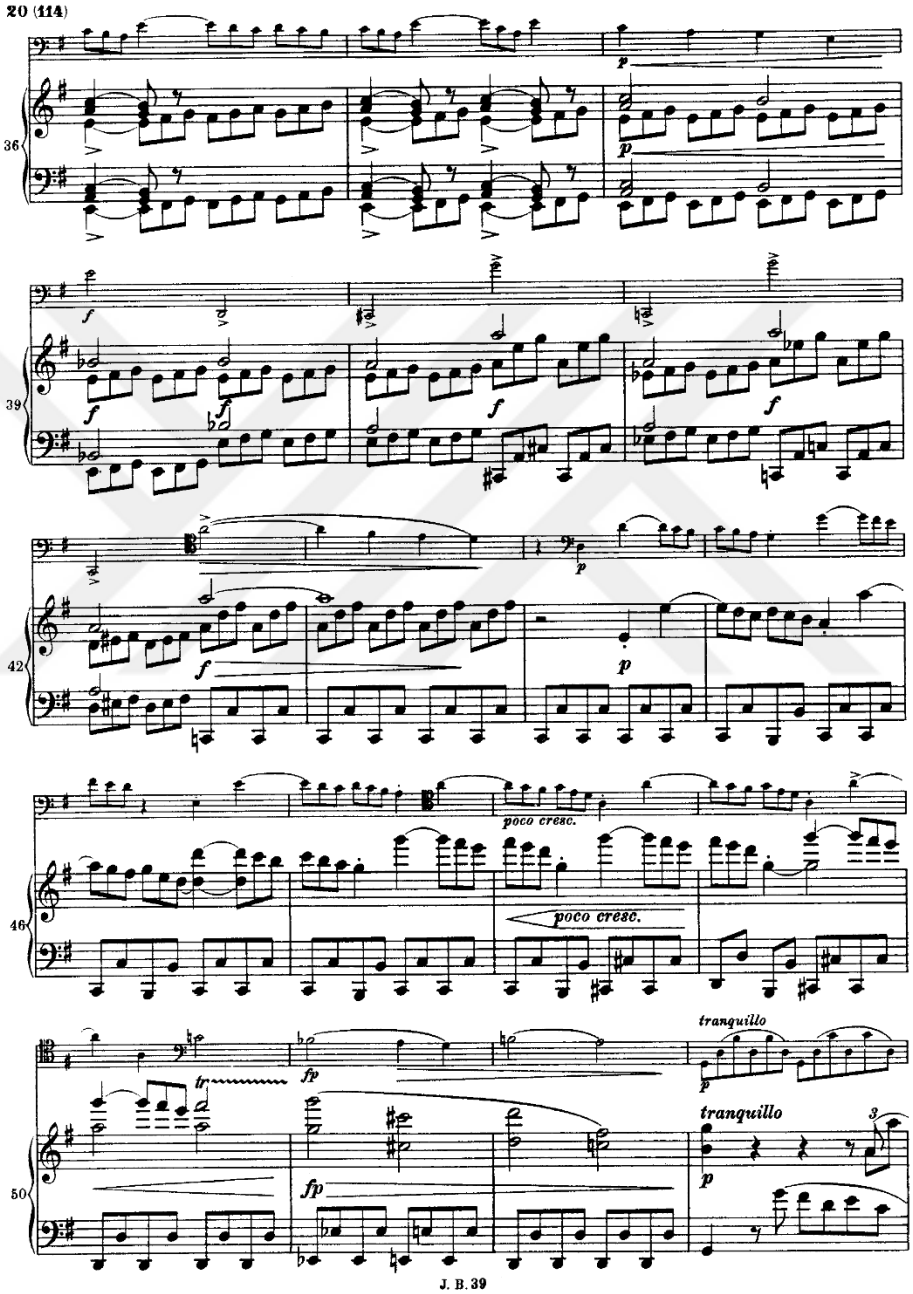

16 (110)
Trio
arco
espress.
p
espress. legato
col Ped.
cresc.
cresc.
p
p
p
cresc.
8
cresc.
76
82
87
92

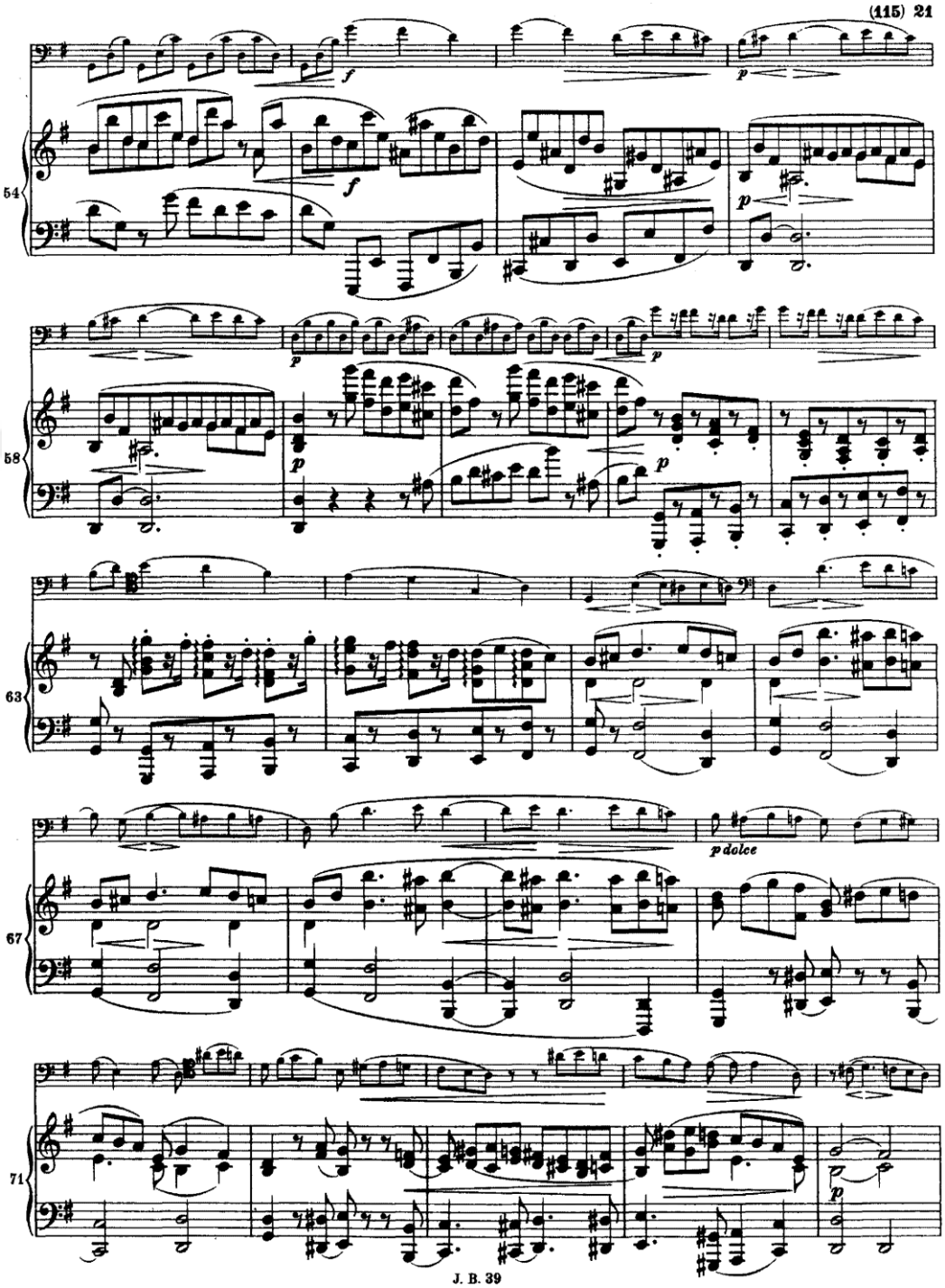

(111) 17
espress. cresc.
97
pespress.
f
102
1.
2.
p
p
dimin.
107
p
p
dimin.
111
mf
Allegretto D. C. sin' al Fine

18 (112)

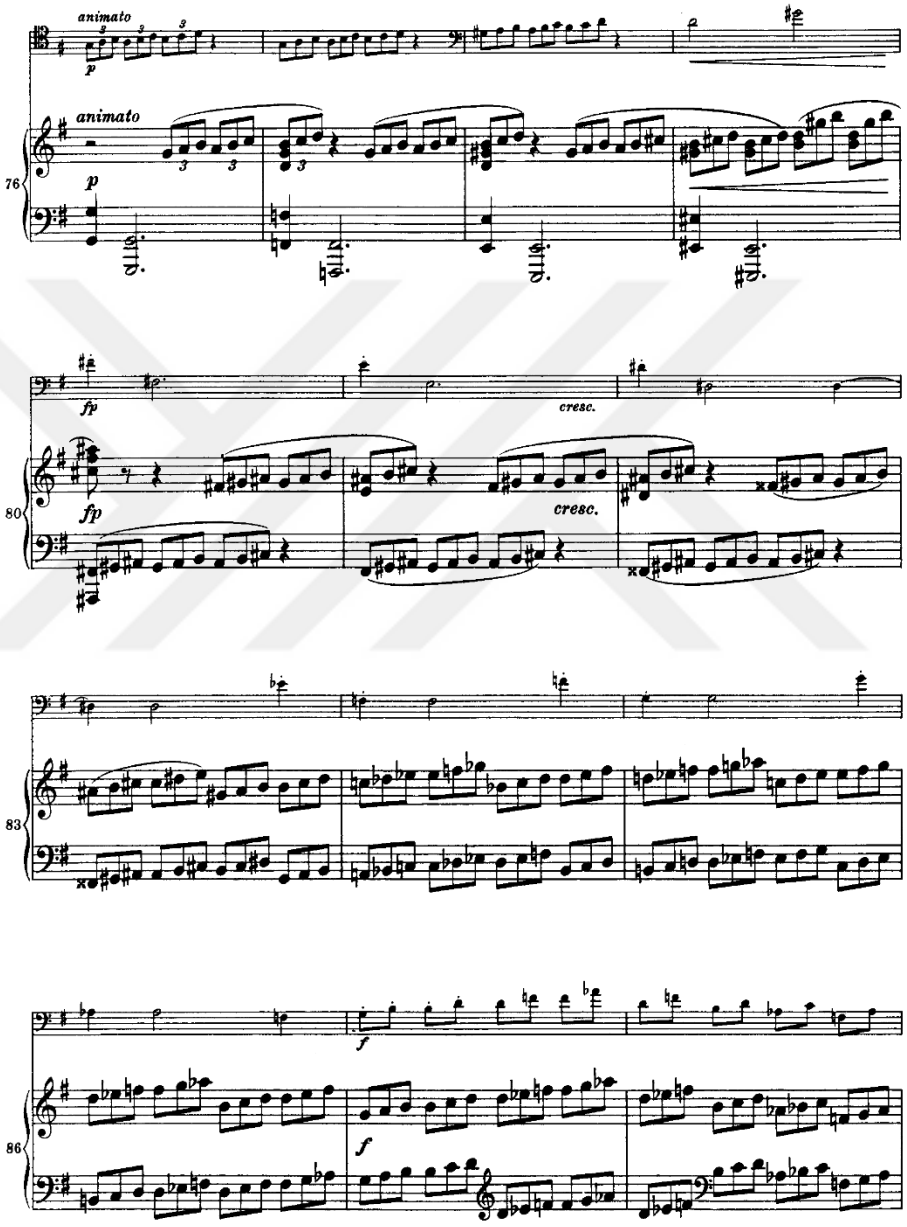


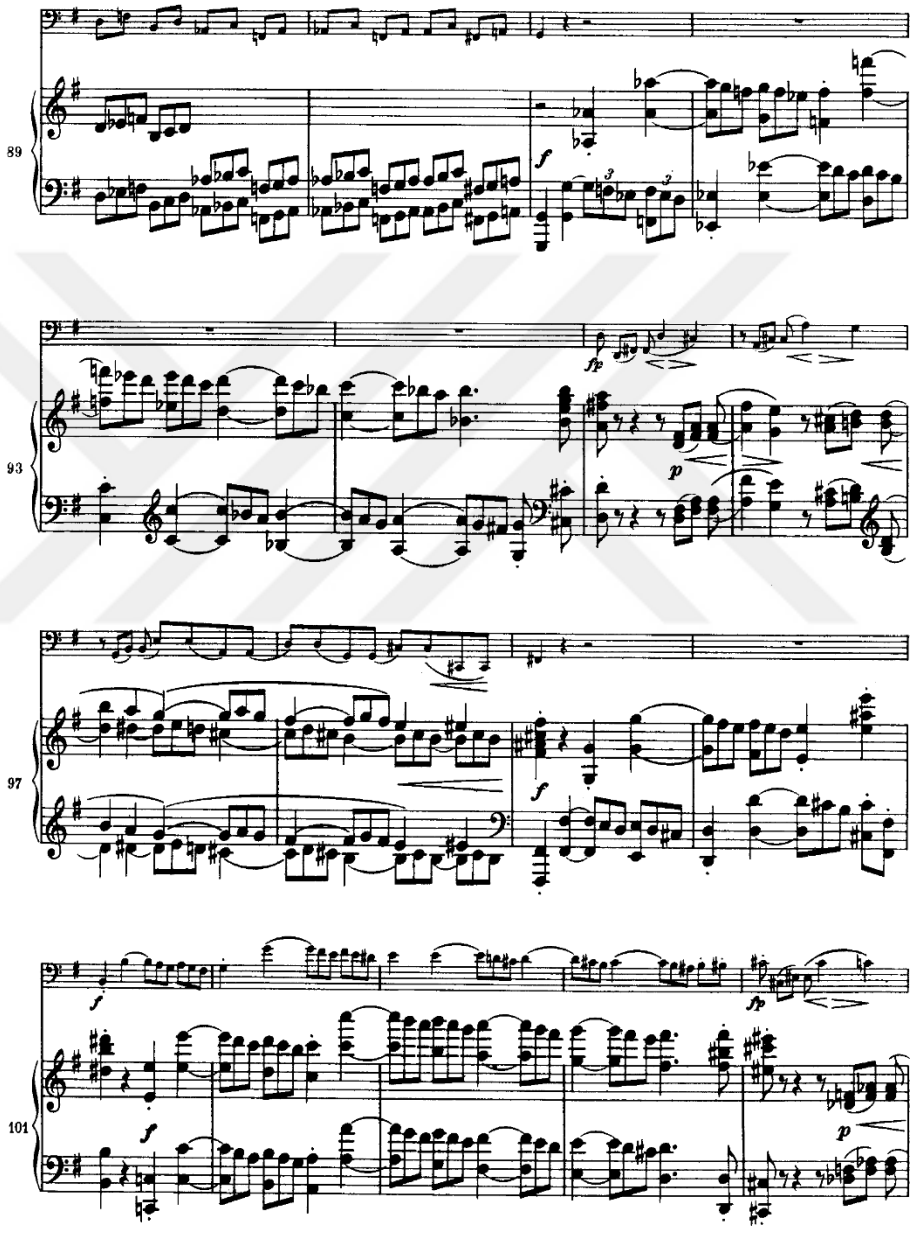

(113) 19
cresc.
cresc.
19
23
28
32
ff
fz
tr
8

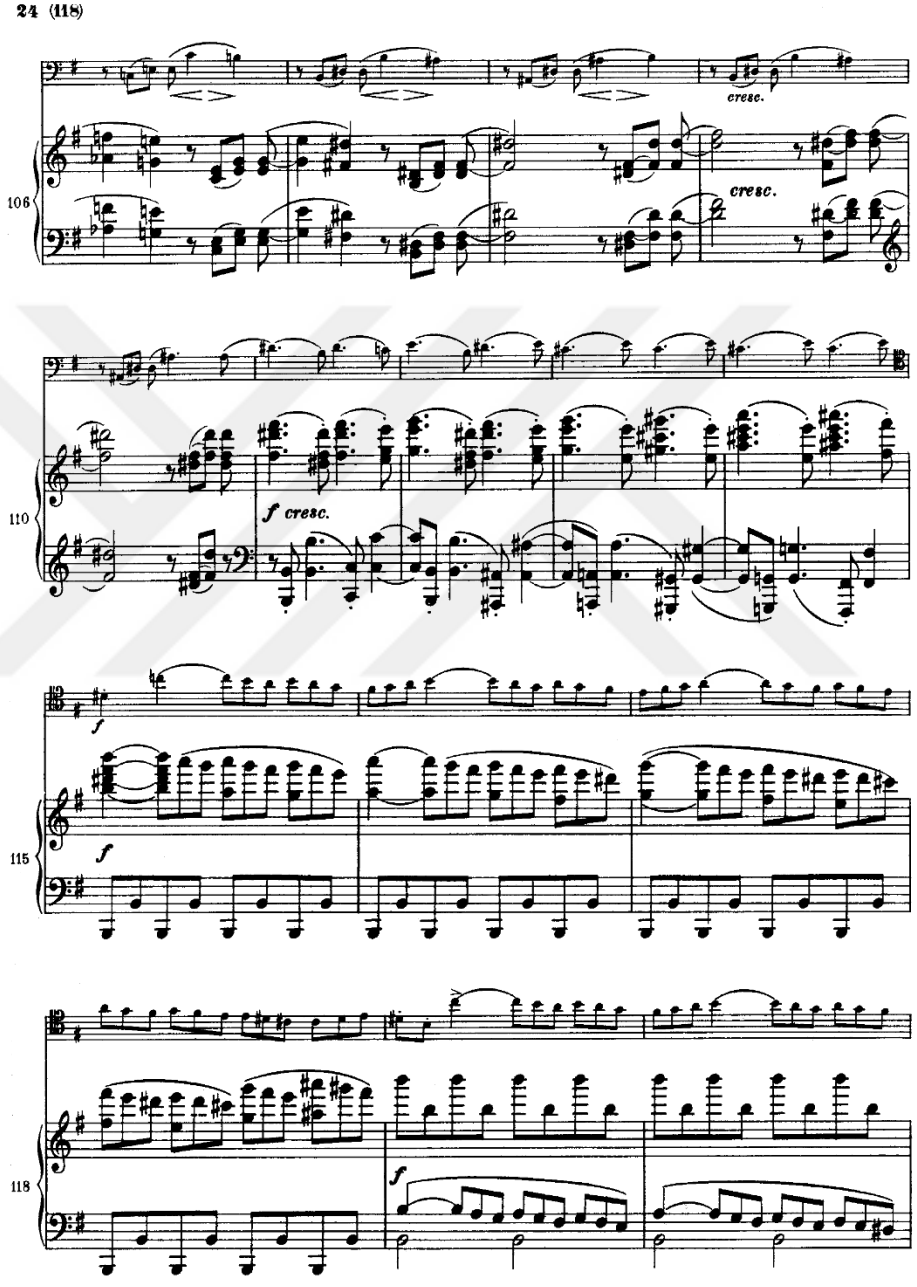

20 (114)
36
39
42
poco cresc.
poco cresc.
46
tranquillo
tranquillo
50
J. B. 39

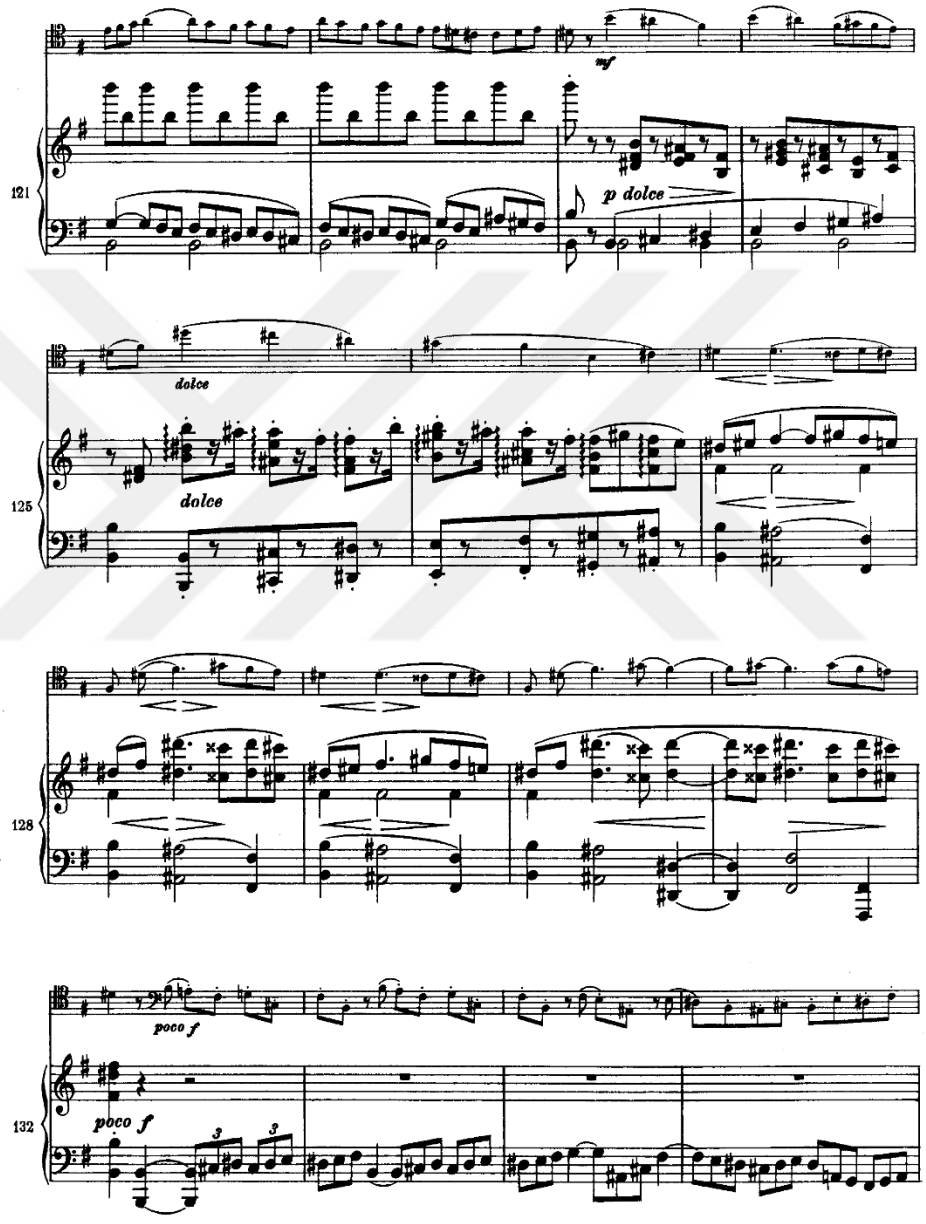

(115) 21
54
58
63
67
71
p dolce

22 (116)

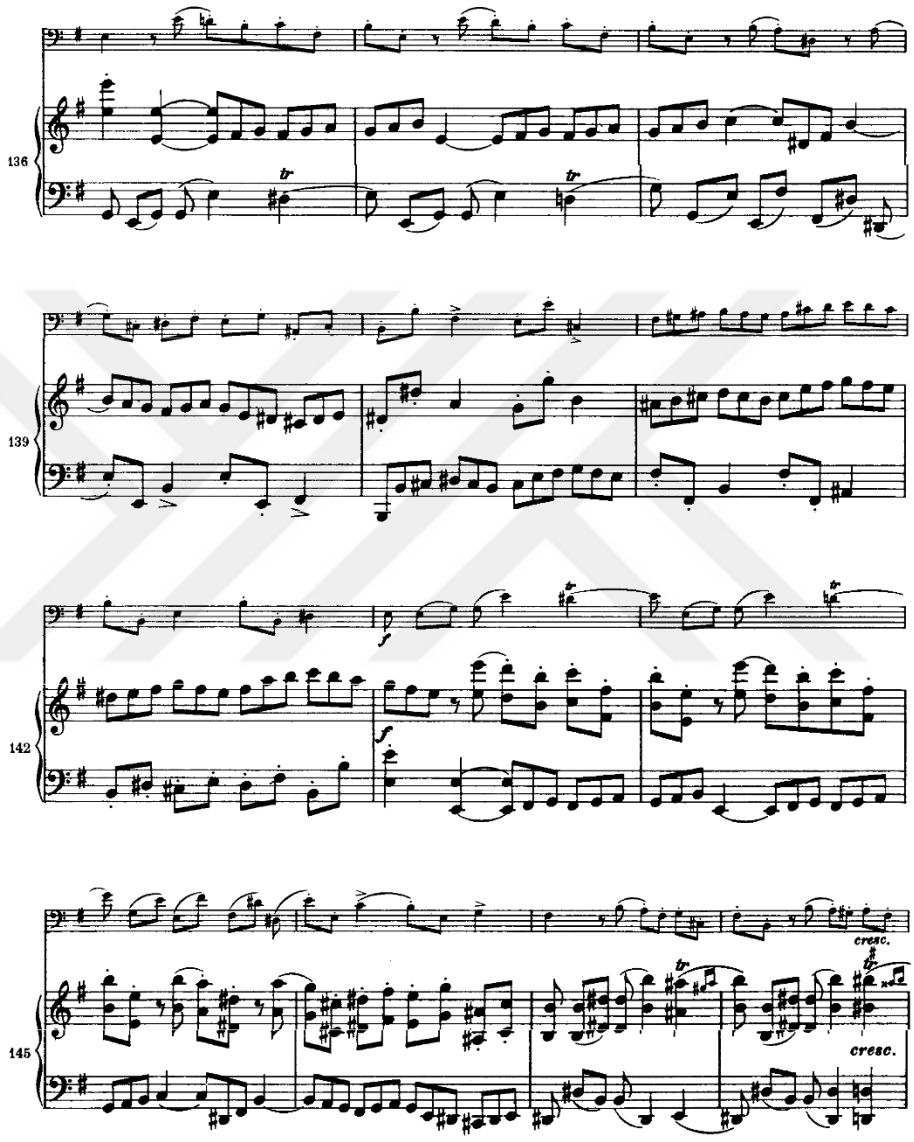


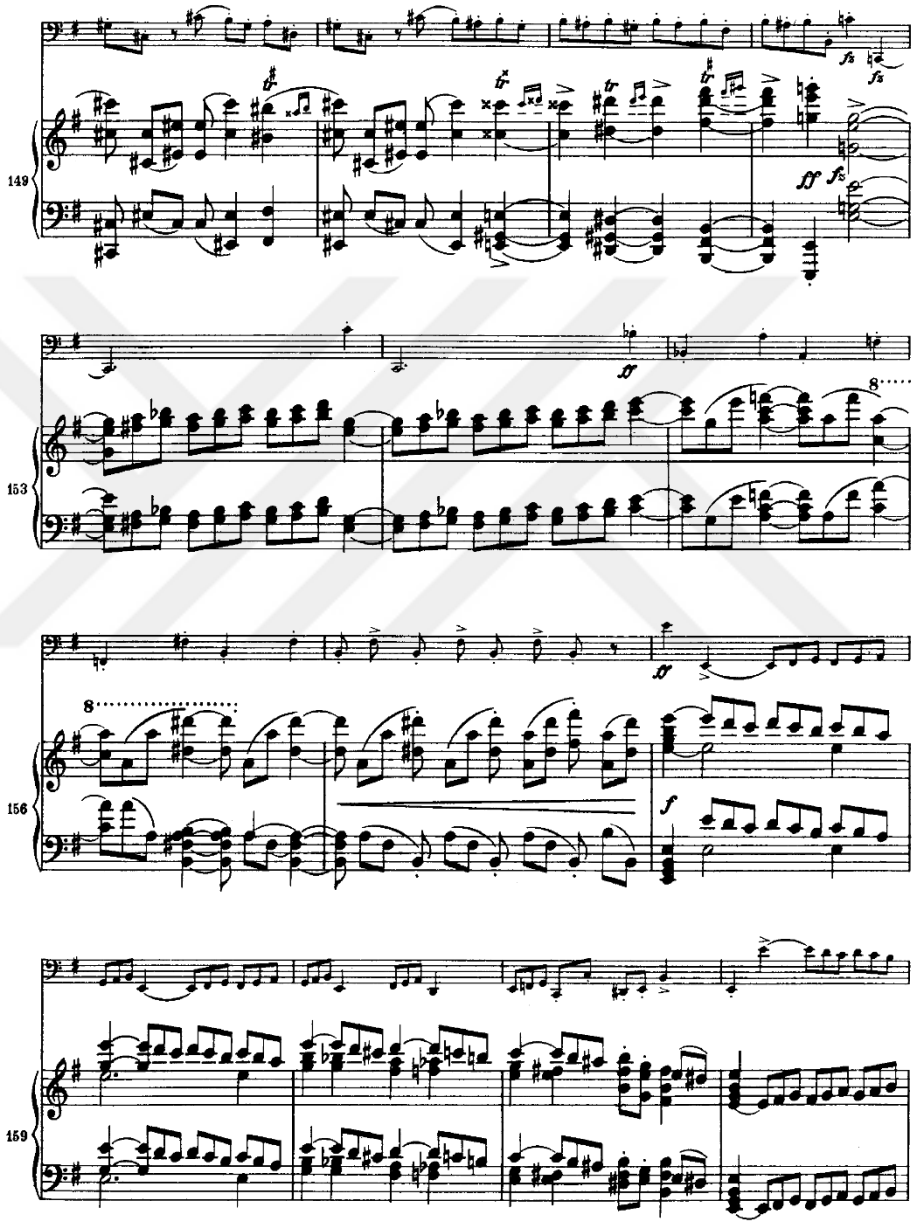

89
93
97
101
f
fp
p

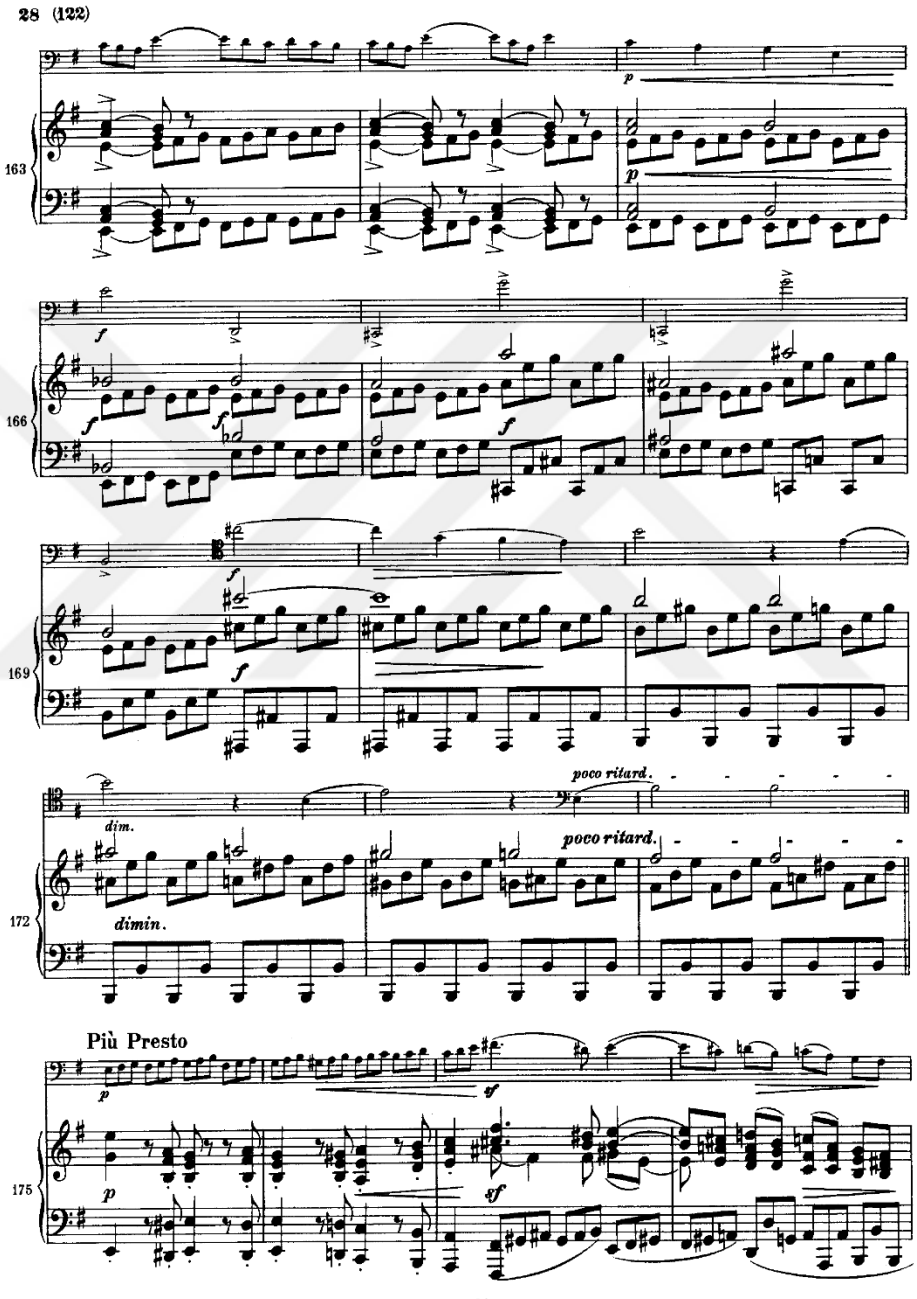

24 (118)
cresc.
106
cresc.
110
f cresc.
f
115
f
118
f

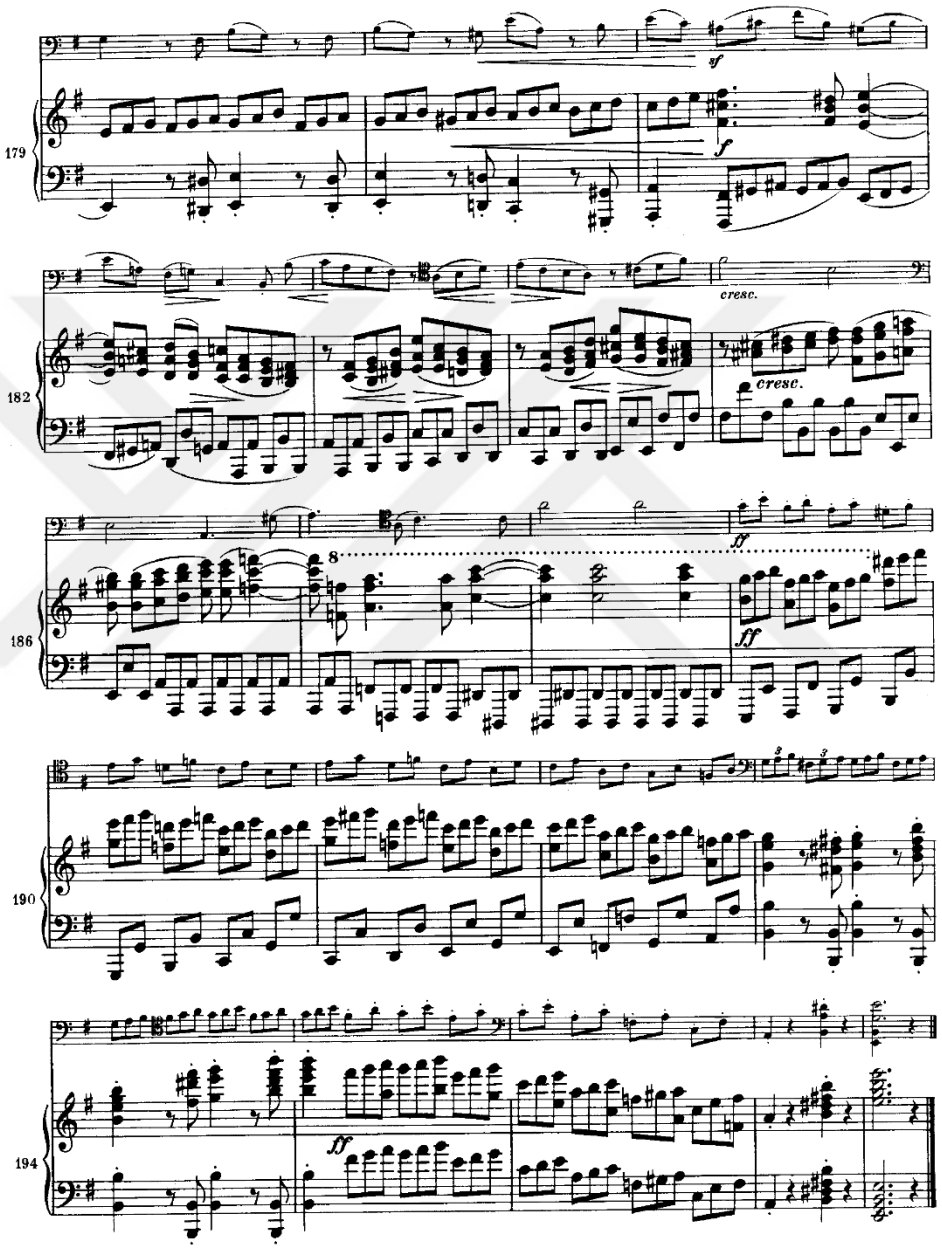

121
mf
p dolce
dolce
125
dolce
128
poco f
132
poco f

26 (120)




149
153
156
159


28 (122)
163
166
169
172
dim.
dimin.
poco ritard.
poco ritard.
Più Presto
175


179
sf
f
182
cresc.
cresc.
186
8
ff
ff
190
194
ff

7. KAYNAKLAR

AKTÜZE, İrkin (2003), **Müziği Anlamak,** Pan Yayıncılık, İstanbul

BULUT, Damla-ARSLANBOĞA, Mehmet, (2011) Johannes Brahms'ın Op. 38 Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı Birinci Bölüm Müzikal Analizi, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, I, 3, 309-324

BUDMEN, Lawrence, (2005) http://www.lawrencebudmen.com/program_notes_recital_derosa_polera.html

COSGROVE, Audrey O'Boyle (1995), **A Monograph of Brahms's Fugal Sonata Finales**, Louisana State University

GEIRINGER, Karl (1947), **Brahms His Life and Work,** Oxford Universtiy Press

GOBLE, Jodi, (2010) **A historical and Structural Analysis of Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38 by Johannes Brahms**

KLASSIKA,Werkverzeichnis http://www.klassika.info/Komponisten/Brahms/wv_opus.html

HENKEN, John http://www.laphil.com/philpedia/music/cello-sonata-no-1-e-minor-op-38-johannes-brahms

ISSERLIS, Steven http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W3023_67529

MAY, Floronce (1983), **Johannes Brahms Die Geschichte seines Lebens,** Matthes&Seitz Verlag, München

SADIE, Stanley (1980), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians,** Macmillan Publishers Limited, London

SAY, Ahmet, (2005), **Müzik Ansiklopedisi,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları

SWAFFORD, Jan (1997), **Johannes Brahms: A Biography** New York: Vintage Books, Random House

SCHÖNBERG, Arnold (1984), **Style and Idea,** Leonard Stein Edition University of California Press

SONAKIN, İpek Mine (2006), **Müzik Formları Ders Kitabı**

8. ÖZGEÇMİŞ

İstanbul'da doğdu. 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Reşin Erzin'in öğrencisi olarak Viyolonsel bölümüne, 2006 yılında ise Devlet Sanatçısı Prof. Gürer Aykal'ın öğrencisi olarak Kompozisyon ve Orkestra Şefliği bölümüne kabul edildi. Almanya'da ve Türkiye'de Antonio Meneses, Michael Sanderling,Valter Despalj'in ustalık sınıflarına katıldı. 2007 yılında Pablo de Sarasate'nin Navarra adlı eseri için yazmış olduğu orkestra düzenlemesi İstanbul'da Gürer Aykal şefliğinde Borusan İstanbul Filarmoni orkestrası üyeleri tarafından seslendirildi. Türkiye'de ve Almanya'da konserler veren Semih Karlıdağ 2008-2009 eğitim yılında Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar Almanya okuluna Viyolonsel bölümüne değişim öğrencisi olarak kabul edildi. Weimar'da Prof. Brunhard Böhme ve Cristoph Spehr ile viyolonsel, Lukas Dreyer ile Orkestra Repertuvarı ve Deşifraj eğitimi gören Semih Karlıdağ 2008 yılında İngiltere'de Royal College of Music London'ın yaz okuluna kabul edildi.Burada ünlü orkestra şefleri California Orkestra Şefliği Enstitüsü direktörü John Farrel ve Neil Thomson ile çalışan Semih Karlıdağ London Royal College of Music orkestrası ile çalışmalar yapmış, yüksek derece ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olmuş ve Yüksek Lisans eğitimini Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim'da Prof. Michael Flaksman ile tamamlamış olup, Almanya'daki eğitimi boyunca Almanya Federal Cumhuriyeti'nin en saygın sanatçı bursu olan Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) bursu ile Master programı boyunca desteklenmiş ve Yehudi Menuhin Rhein-Neckar Vakfı aktif konser sanatçısı olarak seçilmiştir. Kazandığı odisyon sonucu Kammer Oper Köln Orkestrası'nda çellist olarak yer almış orkestranın İsviçre ve Almanya'da gerçekleştirdiği temsillerde görev almıştır. Halihazırda akademisyen olarak mesleki hayatına devam etmektedir.