

# Konservatuvar eğitiminde Brahms'ın op.108 re minör keman-piyano sonatının, bestecinin müzikal stil ve çalış teknikleri açısından incelenmesi ve öneriler

Ayşe Özlem Akdeniz\*

Arman Artaç\*\*

\*Sorumlu Yazar, Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye. Email: ozakdeniz@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0003-2383-7121

\*\*Prof., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye. Email: aartac@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0002-6115-8114

DOI 10.12975/rastmd.20231126 Submitted April 2, 2023 Accepted June 23, 2023

## Öz

Eserlerini Romantik dönemde vermiş olan Alman besteci ve piyanist Johannes Brahms, senfoniler, piyano ve oda müziği eserleri, konçertolar koral eserler ve iki yüzden fazla şarkının bulunduğu pek çok eser bestelemiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında senfoni ve sonat formlarının büyük ustası olarak görülen Brahms, yazdığı 3 piyano, 3 keman, 2 viyola, 2 çello ve 2 klarnet sonatı ile bir Klasik dönem formu olan sonatı, romantik ve modern bir anlayışla işlemiş zengin müzikal ifadeleri ile sonat formunu oldukça geliştirmiştir. Bu çalışma geç Romantik<sup>1</sup> dönemin en önemli bestecilerinden Johannes Brahms'ın op.108 3 numaralı keman sonatının detaylı bir incelemesidir. Bu çalışmanın amacı, öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimlerine katkıda bulunabilecek pek çok unsuru da içerisinde barındıran; Brahms'ın 3 numaralı keman sonatını çalışacak olan icracılara, Brahms'ın müzikal anlayışı hakkında bilgi vermek; sonatı biçim, armoni ve stil açısından tanıtmak ve çeşitli çalışma önerileri sunmaktır. Bu çalışmada veriler; literatür taraması, eserlerin dinlenmesi, icra edilmesi ve nota üzerinde analiz yöntemiyle elde edilmiştir. Çalışmada Brahms'ın müzikal yaşamına kısaca değinilmiş, stili hakkında bilgiler verilmiştir. Sonraki bölümde sonat hakkında bilgiler verilerek, form, armoni ve yorum açısından analizi yapılmıştır. Doğru çalış stiline uygulanabilmesi ve Brahms'ın yoğun müzikal dokusunun yansıtılabilmesi için sağ ve sol elde çeşitli icra teknikleri ve çalışma önerilerinde ve hızlı bölümler için metronom tavsiyelerinde bulunulmuştur. Benzer analiz ve öneriler piyano partisi için de yapılmıştır. Çalışmadaki veriler literatür taraması ve notaların ayrıntılı incelemesi sonucunda elde edilmiştir. Sonuç olarak Brahms, sonatı organik bir bütünlük içinde tasarlamış, keman ve piyano arasındaki ilişkiyi bir solo çalgı ve ona eşlik eden bir piyano olmanın ötesine taşımış, kontrpuan, rondo formu, sonat allegro formu gibi geleneksel formları kullanmış, uygulanmasını istediği her türlü ifadeyi nota üzerine yazmış olduğu ortaya çıkmıştır.

## Anahtar Kelimeler

*Brahms, keman, klasik müzik, müzik öğretimi, piyano, sonat*

## Giriş

Klasik ve Romantik müziğin unsurlarını eserlerinde ustalıklı bir araya getiren ve Romantik dönem müziğini en uç sınırlarına taşıyan Brahms'ın, alışılmadık armonik yapılar üzerine kurduğu derin işlemeli tema geliştirmeleri, soluksuz ve sürükleyici cümleleri, kontrpuan tekniğini ustaca kullanması, sonatlarında da göze çarpan

özelliklerdir. Bu çalışmada Brahms'ın yazmış olduğu 3 Keman-Piyano sonatından, olgunluk döneminde yazdığı op.108 3. Keman-Piyano sonatı incelenmiştir. Brahms'ın müzikal dilinin anlaşılabilmesi açısından 3. Keman-Piyano sonatı önemli bir örnektir. Brahms'ın bu sonatı, keman literatüründe en sevilen ve en çok icra edilen sonatlardan biridir. Bu sonat öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimlerine katkıda bulunabilecek pek çok unsuru da içerisinde barındırdığı için keman müfredatlarında en çok tercih edilen eserlerden biri olmuştur.

<sup>1</sup> Geç Romantik dönem yaklaşık 1850-1890 yılları arasında yaşanmış, 20. yüzyıl müziğini ve modernizmin altyapısını hazırlamış ve Romantizm akımının üçüncü evresini oluşturan dönemdir (Bahadır, 2008, 12).

Türkiye’de bu sonatla ilgili yapılmış sadece iki akademik çalışma bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Dr. Öğretim Üyesi Şeydagül Kapçak’ın (2014) araştırmasında, sonatın sadece 1. ve 2. bölümlerini detaylı biçimde incelenmiştir. İkinci çalışma olan Prof. Şeniz Duru’nun (2001) çalışmasında ise Brahms’ın 3. Keman-Piyano sonatının genel özelliklerinden bahsedilmiştir. Bu çalışmalar Brahms’ın keman sonatlarıyla ilgili Türkçe dilindeki ilk örnekler olarak sonradan yapılacak çalışmalar için de bir rehber olmuştur. Türkiye dışında da Brahms’ın keman sonatlarıyla ilgili pek çok çalışma mevcuttur. Jung Yon Cho (2017) İngiltere’deki Leeds üniversitesinde yaptığı bir çalışmada Brahms’ın keman sonatlarını, bestecinin icracılık açısından beklentilerini ön plana çıkartarak incelemiştir. Bu çalışma, tarihsel teorik icra bilgilerine dayanarak günümüzde Brahms’ın nasıl yorumlanması gerektiğine dair bir kılavuz olmuştur. Hsieh Chun (1997) Amerika Birleşik Devletlerindeki Maryland Üniversitesinde yaptığı bir çalışmada Brahms’ın keman konçertosunu ünlü keman virtüözü Joseph Joachim’ın (1831-1907) yorumlaması ve bunun getirdiği yeni bakış açısı üzerinden incelemiştir. Elliot Plumpton (2021), Brahms’ın keman sonatlarını günümüz performans pratikleri açısından inceleyerek günümüz müzik estetiği beğenileri açısından yeni yorumlar getirmiştir.

Bu çalışmanın amacı bu sonatı çalışacak olan icracılara, Brahms’ın müzikal anlayışı hakkında bilgi vermek; sonatı biçim, armoni ve stil açısından tanıtmak ve çeşitli çalışma önerileri sunmaktır. Çalışmadaki veriler literatür taraması, eserlerin dinleme, icra ve nota üzerinde analiz yöntemiyle elde edilmiştir.

Brahms, Klasik ve Romantik müziğin unsurlarını eserlerinde bir araya getirmiştir. Besteci Romantik dönemim simgelerinde biri sayılmaktadır. Bunun sebebi, eserlerinde Klasik formları kullanmakla birlikte, müzikal yeteneklerinin getirdiği yaratıcılığını, armonik gelişimler ve romantik formları

ustalıkla biçimlendirmek için kullanmasıdır. Kendisinden sonra gelen müzik eleştirmenleri de onu hem gelenekselci hem de yenilikçi olarak kabul etmişlerdir. Brahms ortaya çıkardığı müzikal eskizi çok az müdahale ile belirli formlara sokar ve net bir biçimde veya herhangi bir karmaşaya yol açmadan bu eskizi finale ulaştırır. Brahms’ın ortaya çıkardığı müziğin gerektirdiği icra uygulamaları onu, Bach ve Beethoven ile aynı kategoriye koyar. Çünkü söz konusu bestecilerin yarattıkları eserlerdeki matematiksel tutarlılık, onları sanatçılığın özünde var olan estetik olgusuna oldukça yaklaştırmaktadır. Bu bestecilerin her biri, eserlerinde her notaya ayrı bir önem atfetmiş ve her notanın doğru zamanda, doğru bir şekilde çalınmasına dikkat etmişlerdir. Bu ayrıntılı anlatım her birinin müzikal eserlerine duygusal bir anlam ve güç katmıştır. İşte bu yüzden Brahms, Alman orkestra şefi ve piyanist Hans von Bülow’un tanımıyla müziğin 3B’sinden (Bach, Beethoven, Brahms) biri olarak tanımlanmıştır (Alpagut ve Kalender 2017, 738). Gösterişli tarzı ve disiplinli sanatçı kişiliği, geç Romantik dönemin bazı özellikleri ve sınırsız tutkusu ile uyuşmamaktadır (Goetschius, 1923, 151).

Brahms’ın eserlerinde kullandığı armonik unsurlar her türlü gelişime açıktır ve müzikal ifadesini zenginleştirirken hem armoniye hem de melodik tasarımlara eşit derecede önem vermiştir (Geiringer, 1961, 207). Diğer taraftan kendi döneminde neredeyse unutulmaya yüz tutmuş olan kontrpuan yazısına da özel bir ilgisi vardı. Kromatizm<sup>2</sup> ise ustalıkla kullandığı bir stildir (Say, 1994, 400).

### **Araştırmanın Amacı ve Problemi**

Brahms’ın 3 numaralı keman-piyano sonatı öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimlerine katkıda bulunabilecek pek çok unsuru içermektedir ve bu yüzden keman müfredatlarında önemli bir yeri vardır. Geç Romantik dönemin en önemli bestecilerinden

<sup>2</sup> Kromatizm bir tonun içerdiği asıl sesler ve akorlara ton dışındaki seslerin de serpiştirildiği bir kompozisyon tekniğidir.

Brahms'ın eserlerini iyi bir şekilde icra edebilmek için Brahms'ın yaşamını, müzik anlayışını ve stilini kavramak gereklidir. Bu unsurların özümsememesi, Brahms müziğinin icrasında abartıya kaçma, sıkıcılık, tempo belirsizlikleri, oda müziği gibi ansambl icralarında birliktelik sorunları gibi olumsuz durumlara yol açabilmektedir. Bu araştırmada Brahms'ın müziğini ve özellikle keman sonatlarını stiline uygun şekilde icra edebilmek için ne şekilde çalışmalar yapılmalıdır? sorusuna yanıt arayacaktır. Bu çalışma Brahms 3 numaralı keman-piyano sonatın tüm bölümlerini kapsayan detaylı bir analiz olarak bu problemin çözümüne yönelik bir kılavuz olacaktır. İncelenen sonat, öğrencilerin teknik ve müzikal gelişimlerine katkıda bulunabilecek unsurları da içerisinde barındırmaktadır. Bu yüzden keman müfredatlarında en çok tercih edilen sonatlardan biri olmuştur. Ayrıca bu çalışma, bu sonatı çalışacak olan icracılara, Brahms'ın müzikal anlayışı hakkında bilgi vermek sonatı biçim, armoni ve stil açısından tanıtmak ve çeşitli çalışma teknikleri gösterme amacını taşımaktadır.

Bu çalışmanın alt problemleri ise;

- Brahms'ın müzikal kazanımlar anlamında amacı nedir?
- Brahms araştırmaya konu olan sonatın yapısal bütünlüğünü nasıl sağlamıştır?
- Brahms bu sonatta keman-piyano ilişkisini ne şekilde yansıtmıştır?
- Brahms sonatta melodik çeşitliliği ne şekilde sağlamıştır?
- Brahms sonatın kendi istediği şekilde icra edilebilmesi için hangi yolları kullanmıştır?
- Brahms'ın uzun ve bağlı cümlelerinin etkilenmeden çalınabilmesi için hangi çalışma yöntemlerine ihtiyaç duyulmaktadır?
- Brahms'ın istediği saf, temiz ve

parlak tonu elde etmek için nasıl bir teknik uygulanmalıdır?

- Brahms'ta vibrato kullanımı nasıl olmalıdır?
- Brahms'ın tempo tercihleri günümüzde ne derecede uygulanmaktadır ve yoruma ne gibi katkılar sağlamaktadır?

## Yöntem

Bu çalışmada gerekli bilgileri elde etmek için literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. İncelenen sonatta; eserin form yapısının tespit edilmesi biçimsel, sonatın müzikal düzeninin tüm yönlerinin ortaya çıkartılması kromatik, sonattaki temaların, cümlelerin ve motiflerin tespit edilmesi tematik, sonatın tüm armonik gelişim ve bağlantılarının ortaya çıkarılması armonik, parçanın müzikal unsurları arasındaki bağlantıların çözümlenmesi ise rölatif analiz yöntemleri ile yapılmıştır. Analiz için incelenen doküman sonatın, "Sämlitch Werke" adlı yayıncının 1927 yılında bastığı "Breitkof & Härtel" tarafından düzenlenen edisyonudur (Gal, 1926, 57).

## Brahms'ın Müzikal Yaşamı

Johannes Brahms, eserlerini Romantik dönemde vermiş Alman besteci ve piyanisttir. Aralarında konçertolar, senfoniler, piyano ve oda müziği eserleri, koral eserler ve 200'den fazla şarkının bulunduğu pek çok eser bestelemiştir. Brahms, 19. yüzyılın ikinci yarısında senfoni ve sonat formlarının büyük ustası olarak görülmektedir. Kontrbas ve korno sanatçısı Jacob Brahms'ın oğlu olan Johannes Brahms bir piyanist olarak ilk yetenek pırıltılarını erken yaşlarda göstermiştir. Babası, Brahms'ın eğitimiyle ilk başlarda kendisi ilgilenmiş, 5 yaşına geldiğinde ise ona piyano öğretmeni Eduard Marxsen'den dersler aldirmaya başlamıştır. Brahms kısa sürede piyanoda ilerlemiştir ve Alman halk şarkılarının melodilerini ve Bach'ın pek çok eserini ezbere çalmıştır. Buna göre bir bestecinin yetişme sürecinde müzikle erken yaşta tanışmasının önemi

ortaya çıkmaktadır. 14 -16 yaşları arasında Brahms, Hamburg'un limanlar bölgesindeki tavernalarında piyano çalarak ve bir yandan da besteler yaparak, bazen de resitaller vererek ailesine yardım etmek için para kazanmıştır. 1850'de Yahudi Macar kemancı Eduard Reményi ile tanışmış, birlikte konserler vermiştir (Chun, 1997, 12).

Brahms'ın hayatındaki en önemli kırılma noktası, 1853'te Brahms'ın yeteneğini hemen fark eden keman virtüözü Joseph Joachim ile tanıştığı zamandır. Joachim, Brahms'ı besteci Robert Schumann ile tanıştırmış ve onun besteciliğini övmüştür. İki besteci arasında kısa sürede bir dostluk oluşmuştur. Schumann, Neue Zeitschrift für Musik dergisinde Brahms hakkında övgü dolu bir makale yazmıştır. Makale halk arasında büyük bir yankı uyandırmıştır.

Brahms'ın besteciliğinin gelişim sürecinde bu usta müzisyenlerle tanışıp tavsiyeler alması ve yönlendirilmesi onun üretkenliğine büyük katkı sağlamıştır.

Brahms, 1857-1860 yılları arasında piyano öğretmenliği ve koro şefliği yaptığı Detmold sarayı ile Göttingen arasında gidip geldi. 1859'da Hamburg'da bir kadın korosunun şefliğine atandı. Bu görevleri ona çok değerli tecrübeler kazandı ve kendi çalışmaları için yeterli zaman bıraktı. Bu süreçte Brahms'ın üretkenliği arttı ve orkestra için iki serenat ve si bemol majör ilk yaylı çalgılar sextet'inin (1858-60) yanı sıra, gösterişli re minör 1. piyano konçertosu'nu da (1854-58) tamamladı (Hancock, 1984).

Brahms 1881'de Breslau Üniversitesi fahri profesörü oldu, 1886'da Prusya hükümeti tarafından soyluluk payesi aldı ve o yılın Berlin Akademisi üyeliğine seçilerek büyük bir başarı kazandı. Brahms 1887 yılında yakalandığı karaciğer kanserinden kurtulamayarak hayatını kaybetmiştir (web 1).

Brahms, yazdığı 3 piyano, 3 keman, 2 viyola, 2 çello, 2 klarinet sonatı ile bir Klasik dönem formu olan sonata romantik ve modern

bir anlayış getirmiş, hayal gücü ve zengin müzikal ifadeleri ile sonat formunu üst seviyelere taşımıştır. Brahms sadece sonat formunda bile bu kadar çok eser yazarak üretkenliğini gözler önüne sermiştir.

### **Brahms'ın 3. Keman Sonatının Analizi**

Brahms, 1886 yazında arkadaş şair ve librettist Joseph Widmann tarafından Bern'deki Thun kasabasına davet edilmiştir ve Thun gölü kıyısında bir villa kiralamıştır (web 2). Burada 1886 ve 1888 yılları arasında geçirdiği 3 yaz boyunca 2. ve 3. keman sonatlarını, do minör piyanolu triosunu, 2. viyolonsel sonatını, 105 ve 107 opus numaralı liedlerini ve keman-viyolonsel için ikili konçertosunu yazmıştır. Brahms olgunluk dönemi eserlerini söz konusu göl kenarı gibi doğayla iç içe bölgelerde vermiştir. Brahms 1877 yılından hayatının sonuna kadar yazlarının çoğunu Rügen'deki tatil köylerinde ve Pörschach, Yukarı Avusturya'nın Salzkammergut bölgesindeki Ischl beldesi, Pressbaum, Wiesbaden ve Steiermark Alpleri'ndeki Müzzuschlag köyü gibi kalabalıktan uzak yerlerde geçirmiştir. Ayrıca Brahms 1877'den 1894'e kadar birçok aile üyesini, arkadaşını ve meslektaşını kaybetmiştir (Casey ve Crutcher, 2019, 5). Tüm bunlar Brahms'ın bu sonatı ortaya çıkardığı dönemdeki stilini etkileyen unsurlar olmuştur. 3 numaralı keman sonatı, Brahms'ın eserlerini birçok kez seslendiren besteci ve piyanist Hans von Bülow'a adanmıştır. Sonatın ilk seslendirilişi 22 Aralık 1888'de ünlü Macar kemancı, besteci ve pedagog Jenö Hubay tarafından Köln'de yapılmıştır ve piyano partisini de Brahms'ın kendisi çalmıştır.

Brahms'ın yazdığı üç keman sonatı, onun olgunluk döneminin önemli göstergelerinden biridir. 1853 yılında Joseph Joachim için yazılan (Schubert ve Albert Dietrich'in diğer bölümlerini yazdığı) ortak bir sonat için bir Scherzo yazdı, fakat takip eden 27 yıl süresince bu türde yapacağı 4 besteyi başladıktan bir süre sonra imha etmiştir (Brahms eskizleri ve bitmemiş eserleri konusunda hastalık derecesinde ketumdu ve bu yüzden bunların neredeyse hepsini

imha etmişti.) (web 3). Bu sonat Brahms'ın olgunluk döneminde yazdığı diğer eserler gibi, yoğun armonik gelişimlerle desteklenen basit tema motifleri üzerine kurulmuştur. Bir besteci için kullanılan “geç (olgunluk) dönem stili” kavramı eğitimciler ve öğrenciler için yanlış bir algılamaya yol açabilir. Bu algılar bestecinin yaşlılık döneminde yazdığı eserler ve öldükleri yaşa bakılmaksızın en son yazdığı eserler arasındadır. Bir bestecinin geç döneminde yazdığı eserlere, son olmalarından dolayı ayrı bir değer atfedilir (Casey ve Crutcher, 2019, 6). Bu durum da bu sonatı diğer Romantik dönem keman sonatları arasında üst noktalara taşımaktadır.

Bu sonatta piyano partisi, kemanla önceki iki sonattan daha fazla bütünleşmiş durumdadır. Brahms'ın 50'li yaşlarında yazdığı bu sonat, görkemli, büyük güç gerektiren ve ilham verici bir eserdir. Eser kusursuz bir Sonat Allegrosu formuna sahiptir ve o kadar ustaca işlenmiştir ki icrasında eksik ya da fazla tek bir unsur yoktur. Bu eser, keman için yazılmış en önemli sonatlardan biridir (Shaham, 2020, 75). Brahms'ın keman-piyano için yazdığı üç sonattan sonuncusu ve bu üçlünün en gösterişlisi olan re minör Sonat, bestecinin sahip olduğu güçlerin zirvesini temsil etmektedir. Re minör Brahms'ın büyük müzik formlarında nadiren kullandığı bir tondur. Aslında bu ton, Brahms'ın müziğindeki en dramatik hislerini ortaya çıkardığı ve duygusal temaları rahatça şekillendirdiği bir zemin olmuştur (web 4).

Sonat dört bölümden oluşmaktadır ve genel hatlarıyla çalkantılı ve tutkulu bir anlatıma sahiptir. Brahms'ın kullandığı besteleme yöntemleri sonatın ilk bölümünde, Klasik-Romantik dönem müzikal unsurlarının sergilenmesi açısından bir örnek niteliğindedir.

Sonattaki bölümlerin ana tematik malzemeleri, çoğunlukla birkaç nota içerisinde şekillenen kısa motifler ya da tekrar eden akorlar ile şekillenmiş; arpejler sıkça kullanılmıştır. Keman ve piyano arasındaki diyalog, temaların en önemli

işlenme ve geliştirilme araçlarındandır. Bazı müzik cümleleri keman ve piyanoya bölüştürülerek tamamlanacak şekilde kurgulanmıştır (Karadut, 2012, 64).

Birinci bölüm re minör tonunda lirik bir temayla başlayıp sonrasında tutkulu bir atmosfere doğru gelişen ve ara ara sakinleşerek belirli duygu dalgalanmaları oluşturan bir karakterdedir. Bölüm, Sonat Allegrosu formundadır. İkinci bölüm ise, genel hatlarıyla gizemli ve masalsı bir atmosfere sahip, re minör tonundaki birinci bölüme göre bir kontrast teşkil eden re majör tonundadır ve A-B-A düzeninde bir forma sahiptir. Üçüncü bölüm ise bestecinin ikinci bölümü işlediği re majör tonunun üçüncü ve beşinci derecelerini alıp bunları yeni tonun I. ve III. dereceleri olarak kullandığı fa diyez minör tonundadır. Bu ton değişimi dinleyicide sarsıcı ve beklenmedik bir etki yaratır. Bu bölüm A-B-A-B-A şeklinde bir forma sahiptir.

Klasik dönemde çok kullanılan Sonat Rondo formundaki 4. ve son bölüm, eseri tekrar başladığı ana tona döndürür ve güçlü bir final etkisini sonuna kadar devam ettirir. Brahms sonatın ilk üç bölümünde, bölümleri birbirine bağlamak için bir köprü vazifesi gören tonal ve ritmik hazırlıklar yapmıştır. Böylece tüm sonatı organik bir bağ içerisinde bütünleştirmiştir. Birinci bölümün sonunda keman, bölümü sol telinde 3 ölçülük bir la ile bitirir. Piyano partisi ise re majör akoru ile biter. Bu akor re majör tonunda başlayan ikinci bölüme dinleyiciyi hazırlar (Figür 1).



Re majör bitiş

Re majör başlangıç

Adagio

sostenuto

sostenuto

p dim.

p dim.

espress.

p legato

Figür 1. İkinci bölümün bitişi ve ikinci bölümün başlangıcı arasındaki tonal bağlantı

İkinci bölüm puandorglu bir re majör akoruyla biter. 3. bölüm bu akorun 3. derecesi olan fa diyez notasıyla başlar. İlk üç ölçüde, dördüncü ölçüdeki sol diyez notası duyuluncaya kadar bölüm re majör tonundaymış gibi duyulur. Bu

armonik sürpriz, sanki bir bölüm bitip diğeri başlıyormuş gibi değil, tek bölümün farklı tempolara sahip kısımları gibi bir duyuluşu sağlar. Bu da eserdeki organik birlüğün bir yansımasıdır (Figür 2).

Re majör bitiş

Un poco presto e con sentimento

p dolce

İkinci bölümün tonunun 3. ve 5. dereceleri

Tonun fa diyez minöre geçtiğini belli eden sol diyez notası

Figür 2. İkinci bölümün bitiş tonu ve 3. bölümün ikinci bölümün tonundan aldığı 3. ve 5. dereceleri oluşturulan motifi

Üçüncü bölümden 4. bölüme geçişte armonik açıdan bir bağlantı görülmemekle birlikte Brahms bu sefer ritmik bir bağlantı kullanmıştır. “Un poco presto e con sentimento” ifadeli bir temposu olan ve 2/4’lük tartıma sahip 3. bölümün ardından “Presto agitato” ifadeli bir temposu olan

ve 6/8’lik bir tartıma sahip 4. bölüm başlar. İki bölümün temposu farklı olduğu halde Brahms, 4. bölümün 6/8 lik tartımını 3. bölümün 2/4 lük tartımındaki üçleme sekizlikler gibi duyurarak tempoda bir birlik sağlamıştır (Figür 3).

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Op. 108. The top system is labeled "Un poco presto e con sentimento" and the bottom system is labeled "Presto agitato". Red vertical lines connect the two systems, highlighting the rhythmic connection between the two movements. The score is in G major and 2/4 time for the first movement, and 6/8 time for the second movement. The second movement is marked "Presto agitato" and "f passionato".

Figür 3. 3. ve 4. bölümler arasında bağlantı kurulması<sup>3</sup>

### Birinci Bölüm: Allegro

Bölüm tipik bir Sonat Allegrosu formundadır. Bu bölümde en sık kullanılan ifade işareti ardışık crescendo ve decrescendo’dur. Keman partisinde toplamda 32 adet bu

şekilde crescendo-decrescendo grubu vardır ki bunların ilk on tanesi daha ilk temada karşımıza çıkar. Bunlar genellikle birinci ve ikinci ana tema bölgesinde bulunur (Cho, 2017, 89) (Figür 4).

The image shows the first two measures of the first movement of Johannes Brahms' Op. 108. The score is in G major and 2/4 time. The first two measures are highlighted with red boxes, indicating the use of crescendo-decrescendo groups. The score is titled "Johannes Brahms, Op. 108 (Veröffentlicht 1889)".

Figür 4. Birinci bölümde 32 kez kullanılan crescendo-decrescendo gruplarından ilk ikisi

<sup>3</sup> Farklı tempo ve tartımlardaki 3. ve 4. bölümün, aynı tempodaki iki bölümden ilkinin dörtlük vuruşlarının, takip eden bölümdeki üçleme sekizliklere denk geliyormuş gibi duyurulması ve böylece tartım aracılığıyla iki bölüm arasında bağlantı kurulması

Aslında bu yükselme ve alçalmalar büyük crescendo ve decrescendoları kastetmemektedir. Bunlar, bu temanın derin ifadesini verebilmek için gereken zaman kazanma, vibrato yapma ve arşenin hızını değiştirme fırsatlarını sunar (Shaham, a.g.e., 76). Ünlü keman pedagogu Leopold Auer, vibratoyu “Bir müzik cümlesine hatta sadece tek bir motif ya da notaya bile daha ifadelî bir ses kalitesi ve etkileycilik kazandırmak için tel üzerinde duran bir parmağın hızlı şekilde dalgalanması ile sağlanan etkidir.” şeklinde tanımlar (Tang, 2018, 3). Bölümün öne çıkan özelliklerinin neredeyse tamamı ilk dört ölçü içinde karşımıza çıkar. Açılış melodisi,

kemanın bir gün doğumunu anlatırcasına sakin, gittikçe yaklaşan ve her notası belirgin temasıyla başlar. Bu temada şeffaf bir tını elde edilmelidir. Eğer bilek hareketleri yumuşak yapılmazsa, birinci bölümün, giriş temasındaki uzun ve bağlı cümlelerin, arşenin yön değişimlerinden etkilenmeden çalınabilmesi mümkün olmayacaktır. Bunu yapabilmek için yön değişimi anında sağ el parmaklarının da yardımcı olması gerekir. Temaya piyanonun tempoyu belirleyen senkoplu oktavlarla oluşturulmuş ritmik yürüyüşü “sotto voce”<sup>4</sup> bir ifadeyle eşlik eder (Figür 5).



Figür 5. J. Brahms 3. Keman Sonatı giriş teması

11. ölçünün ikinci yarısından itibaren melodide kademeli bir yükseliş başlar. Piyano bu yükselişe, ardışık olarak gelen üçleme

akorlar ve senkoplu oktavlarla eşlik eder. Yükseliş tekrar temanın ilk motifiyle sona erer (Figür 6).



Figür 6. 11. ölçüde başlayan yükseliş

<sup>4</sup>Sotto voce: Hafif sesle, fısıltıyla



24. ölçünün ikinci yarısından itibaren bölüm yeni cümleyle oldukça coşkulu bir havaya bürünür. Bu yeni temada kemanda ilk temadan alınan motifler duyulur. Bu cümlede kemanın tutkuyu yansıtabilmesi için molto vibrato kullanılması gerekir. Aslında vibrato, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaylı çalgı eğitimcileri tarafından glissando süslemeleriyle birlikte ele alınan ikinci melodik süsleme türüdür. Vibratosuz çalma Brahms'ın ölümünden hemen sonrasına kadar normal bir yaylı çalgı çalma biçimiydi ve yalnızca belirli sesleri vurgulamak için ya da belirli pasajlara uygulanan özel bir efekt olarak kullanılıyordu. Melodik bir süsleme olarak vibrato, örneğin Brahms'ın op.34 fa minör beşlisinin 1. bölümündeki

kadanslarda, yoğun vurgu gerektiren notalarda ve uzun süre tutulması gereken seslerde kullanılmıştır. Burada vibratolar dalgalı çizgi ile belirtilmiştir. Vibrato ayrıca kantabile pasajlarda da sürekli olarak kullanılmıştır. Örneğin, 1892 civarında kurulan Bohemian Quartet tarafından yapılan Smetana'nın birinci kuartetinin kaydında, diğer bölümlerde genel çalma şekli hemen hemen her notada "non-vibrato"<sup>5</sup> olsa da, "cantabile"<sup>6</sup> ifadeli yavaş bölümde vibratolar mevcuttur (Finson, 1984, 468).

Piyano eşliği de güçlü bir ifadeyle çalınmalıdır ve bağlı notalar dışında mutlaka "staccato"<sup>7</sup> tuşe kullanılmadır (Figür 7).

Figür 7. 124. ölçüde başlayan yeni cümle

40. ölçünün 2. vuruşunda yeni bir cümle başlar. Bu cümle gelecek olan romantik temayı hazırlamaktadır. Tema, güçlü ve bağlı bir çalgı gerektirmektedir. 42. ölçüde piyano kemanın az önce çaldığı melodiyi tekrarlar ve sonrasında melodiyi kemana

bırakır. Melodinin bütününde ani iniş çıkışlar oluşmaması için bu karşılıklı çalışın aynı nüans seviyesinde devam etmesi gerekir (Figür 8).

<sup>5</sup> Non-vibrato: Vibratosuz

<sup>6</sup> Cantabile: Şarkı söyler gibi

<sup>7</sup> Staccato: Notaların kapsadığı süreleri koruyarak kısa ve kesik çalgı



Figür 8. 40. ölçüde başlayan yeni cümle

48. ölçüde romantik bir anlatıma sahip olan yeni cümlede piyanonun solosu duyulur. Bu bölüm ana tonun ilgili majörü olan Fa majör tonu ile başlar. 56. ölçüde piyano, daha önce

keman partisinde duyulan temayı La majör tonunda tekrar duyurur. Bu sırada keman partisi eşlik pozisyonundadır (Figür 9).



Figür 9. 48. ölçüde piyano solosu ile başlayan yeni tema

61. ölçüde keman "piano" nüansı ile başlayıp gittikçe yükselen ikinci temayı net ve "cantabile" bir ifadeyle duyurur. Piyano partisi bu temaya kısa arpejlerden oluşan yoğun bir dokuyla eşlik eder (Figür 10).

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 62 and includes a tempo marking 'espress.' and a dynamic marking 'f'. The second system starts at measure 66 and includes a dynamic marking 'p'. The score is attributed to J. B. 87. The music is in G major and 4/4 time. The right hand plays a melodic line with various ornaments and dynamics, while the left hand provides a steady bass line. The score is presented in a standard musical notation format with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature.

Figür 10. 61. ölçüde başlayan yeni tema

İkinci tema başladığında buradaki ifade işaretlerinin fazlalığı dikkat çekicidir. Bu işaretler icracıya ifadeli bir çalı için bir rehber niteliğindedir. İcracının tüm bu işaretlere tam yazıldığı şekliyle uyması gerekir. Özellikle de 232. ölçüde kemancıların genellikle “decrescendo”<sup>8</sup> ya erken girdiği noktada bu işaretlere uymak önemlidir. Brahms, icracıdan çalmasını beklediği her şeyi notaya yazmıştır (Shaham, 2020, 76).

84. ölçüde gelişme bölümü başlar. Brahms, tema sunumlarında müzikal unsurları o kadar detaylı ve ikna edici şekilde geliştirmiştir ki, gelişme bölümüne ulaştığı zaman daha fazla müzikal işleme gerek duymamış ve böylece gelişme bölümü önceki bölümlerden büyük bir farklılık göstermemiştir (Frisch, 1984, 276).

Sergi, gelişme, yeniden sergi bölümlerinden oluşan klasik sonat allegrosu formunda, gelişme bölümü için Sachs, temaların bir bütün olarak ele alınmadığını, belirli parçalara, motiflere bölündüğünü, bunların da kendilerine özgü yürütme güçlerinin olduğunu söyleyerek şu yargıya varmıştı: Temalar bundan sonra edilgen değil etken niteliği taşır olmuştur. Brahms da bu bölümün gelişme kısmında tam da bu özellikleri ustaca kullanmıştır (Sachs, 1965, 19).

Gelişme bölümü ilk temayı andıran ancak “bariolage”<sup>9</sup> şeklinde çalınan bir cümle ile başlar. Brahms, 46 ölçü boyunca piyanoda sol elde la pedalı üzerinde devam eden, içerisinde çeşitli gerilimler ve çözümler barındıran bir melodiyi muhteşem bir biçimde işlemiştir (Figür 11).

<sup>8</sup> Decrescendo: Sesin gürlüğünün giderek azaltılması

<sup>9</sup> Bariolage: Yaylı çalgılarda belli motiflerin tel değiştirilerek çalınması

84

89

95

Figür 11. 84. ölçüde başlayan gelişme bölümü

Bu temanın keman partisinde iki tel birbirine çok yakın olarak düşünmeli ve ana temayı sürdüren notalar “tenuto” şekilde ve tema dışındaki alt sesleri “piano” olarak çalınmalıdır. Bu melodi, bölümü tekrar giriş temasına bağlar. Tekrar duyulan giriş teması bu sefer bir oktav alttadır. 153.

ölçünün ikinci vuruşunda bölüm 4 ölçümlük bir kadansla fa diyez minör tonuna modülasyon yapar. Buradan itibaren tema bölümünün genel melodik yapısından alınan motiflerin genişletilmesi, daraltılması, tekrar sergilenmesi ile geliştirilir (Figür 12).

153. ölçü

157

161

Figür 12. 153. ölçüden itibaren Fa diyez minör tonuna modülasyon yaparak gelişen tema

Bölüm kendi içerisinde organik bir bütünlüğe sahiptir. 214. ölçüde bölüm yeniden sergiye ulaşır. 258. ölçüde ana tema son kez duyulur ve keman ilk motifi her biri bir oktav aşağıdan

olmak üzere iki kez daha duyurarak bir gün batımı etkisi yaratır ve sönümlenerek biter (Figür 13).



Figür 13. Ana temanın son kez duyurulduğu bitiş cümlesi

### İkinci Bölüm: Adagio

Bu bölümde Brahms, ifade bağlarını ustaca kullanarak duygu yüklü cümleler ortaya çıkartmıştır. İfade bağları, Romantik Dönem müziğini, Klasik dönemden ayıran başlıca özelliklerin arasındadır. Romantik döneme ait melodilerde duygusal ifade içeren cümleler, süreklilik arz eden bir biçimde müziğe yansır. Söz konusu süreklilik Brahms'ın bestecilik yetenekleri ve duygu dünyasıyla birleştiğinde, karşımıza muhteşem bir müzikal anlatım çıkar (Kapçak, 2014, 99).

Re majör tonunda ve 3/8'lik tartıma sahip bu ağır bölüm, bağlı çalınması gerekliliğine karşın her nota tek tek vurgulanmalı, uzun seslerde vibrato eşit kullanılmalı ve sıcak

bir sonorite sağlanmalıdır. Brahms'ın koyu, derin ve zengin bir sonoriteyi tercih ettiği keman eğitimcileri ve icracılar tarafından bilinmeli ve buna önem verilmelidir (Chun, 1997, 14). Aslında tel ve arşe seçimleri bile sonoriteye etki etmektedir. Brahms'ın yaşadığı dönemde üst tellerde bağırsak kullanılmaktaydı ve daha farklı bir sonorite elde edilmekteydi (Musgrave ve Sherman, 2003, 4). Piyano eşliği hafif ve derin bir şekilde çalınmalı, kuvvetli zaman kendi doğal vurgusunu yansıtmalıdır. 18. ölçünün 3. sekizliğinde piano nüansı ile başlayan yeni cümlelerin ilk motifi keman tarafından iki ölçü içerisinde coşkulu bir yükselişle forteye ulaştırılmalıdır. Bu cümle bölümü La majör tonuna taşır (Figür 14).



Figür 14. 18. ölçüde başlayan yeni cümle



21. ölçüden itibaren başlayan çift sesli motif ilk iki ölçüsünde tutkulu bir ifadeyle çalınmalıdır. Sonraki iki ölçü ise anlık bir kontrast ile “piano” nüansıya biter. Piyano ise kırık akorlarla forte başlayıp aynı şekilde

sönerek kemana destek olmalıdır. Buradaki zorluk, iki ölçü içerisinde fırtına etkisi yaratmak ve 23. ölçüde fırtınayı dindirerek “piano” nüansına “dolce” bir anlatımla geçmektir (Figür 15).



Figür 15. 21. ölçüden başlayan motifin iki ölçü içerisinde forte nüansından piano nüansına ulaşması

37. ölçüde kendisini tekrar eden ve bir oktav üstten duyurulan ana temayı biraz daha “espressivo” çalarak tansiyonu yükseltmek gerekir. Hatta tempoyu birkaç metronom daha hızlı düşünmek de ifadenin güçlendirilmesine katkıda bulunacaktır. Bu cümlelerin piyano eşliğinde sol el noktalı ama akıcı bir müzikal çizgi üzerinde ilerlemelidir. Kemanla aynı olan sağ el partisi ise kemanla aynı nüans seviyesi yakalanarak çalınmalıdır. Keman ve piyanonun nüans uyumu adeta yeni bir çalgının tınısı gibi duyulmalıdır. 18. ölçüde başlayan tema 50. ölçüde kendisini tam dörtlü yukarıdan tekrar duyurarak bölümün ana tonuna geri döner. Burada kemandaki çift sesler, ses değişimlerinden önce verilen es işaretlerinde sol eli önceden yerleştirerek ve arşeyi durdurarak çalışılmalıdır. 67. ölçüde giriş temasının ilk iki ölçüsü tekrar duyurulur ve bölüm sakin bir şekilde biter.

### Üçüncü Bölüm: Un poco presto e con sentimento

Bölüm genel olarak, eserin ilk baskılarında tavsiye edilen ortalama tempodan daha hızlı tempolarda çalınmıştır. Kneisel

bölüm için 108-120 arasında olan en yavaş tempoyu önermiştir. Schirlin'in 120-126 arası ve Fleisch'in 126 metronomu ile karşılaştırıldığında, Schultze Biesantz en hızlı tempo olan 138'i tavsiye etmiştir. Brahms, bölümü ilk yazdığı anda tempo ifadesini “Presto assai e con sentimento” olarak belirtmiştir. Ancak daha sonra buradaki “assai” teriminin çok hızlı çalınması gerekliliği olarak algılanmaması için ifadeyi “Un poco presto e con sentimento” olarak değiştirmiştir. Bu tempo tavsiyelerine rağmen Arthur Catterall 1923 yılı kaydında bölümü 128 metronomla, Szymon Goldberg de 1953 yılındaki bir kaydında ortalama 128 metronomla, Nathan Milstein 1950 yılındaki kaydında 136, Jascha Heifetz 1950 yılındaki kaydında 140 metronomla, Grigori Zhislin 1989 yılında yaptığı kayıta 138 metronomla, David Oistrakh, 80'li yıllardaki bir konserinde 132 metronomla çalarken, Maxim Vengerov, 2014 yılında verdiği bir konserde bölümü 142 metronomla çalmıştır. Joshua Bell, 2016 yılındaki bir konserde 148, Anne Sophie Mutter ise 90'lı yıllarda yaptığı bir konserde ortalama 176 tempoyla çalmıştır (Tablo 1).

Tablo 1. İcraçılara göre 3. bölümün tempo tercihleri

Solist	Yıl	Tempo
Arthur Catterall	1923	128
Szymon Goldberg	1953	128
Nathan Milstein	1950	136
Jascha Heifetz	1953	140
David Oistrakh	1980'ler	132
Grigori Zhislin	1989	138
Anne Sophie Mutter	1990'lar	176
Maxim Vengerov	2014	142
Joshua Bell	2016	148

Buna göre günümüzün tanınmış keman sanatçıları, bölümü tavsiye edilen ve Brahms'ın istediği tempodan çok daha hızlı icra etmektedirler. Buna sebep olarak bölümün dinamik yapısının kemancıların ustalıklarını göstermeleri için bir fırsat sunması gösterilebilir. Aslında Brahms hemen hiçbir eserinde herhangi bir metronom sayısı belirtmemiştir. Üzerinde metronom sayısı bulunan eserlerdeki tempolar edisyonların tercihi olmuştur. Kaldı ki Brahms'ın eserlerini

basan ilk edisyonlar da herhangi bir metronom sayısı belirtmemişlerdir. Bölüm dinamik ve ritmik yapısı itibarıyla bir scherzo'ya benzese de melodik açıdan daha karamsar bir ifadeye sahiptir. Bu yüzden nokta işaretli notaların biraz daha sesleri uzatarak, bağlı çalınması gerekir. Bölümde tema piyano ile başlar. Keman eşlik konumundadır. 17. ve 21. ölçülerdeki 2. dörtlükteki mi sesi molto-vibrato çalınmalıdır ve arşeyi tele sağlam bir basınçla koymak gerekir (Figür 16).



Figür 16. Molto-vibrato artikülasyonu ve arşeye sağlam bir basınç uygulanması gereken mi notaları

18. ölçüde, bir ölçü içerisinde melodinin piano nüansına düşürülmesi gerekir. Aynı ölçülerde piyano eşliğindeki staccatolar yüzeysel değil derin bir tuşe ile, tekrar eden notalarda el tuşlara yakın tutularak çalınmalıdır ve "dolce"<sup>10</sup> ifadesi mutlaka uygulanmalıdır. İkinci sekizlikler her zaman ilkinden daha hafif olmalıdır. 16'lık pasajlar bağlı ve parlak çalınmalı, inici olan motif giderek söndürülmemelidir, son notaya vurgu yapmamak kaydıyla aynı nüans seviyesinde çalınmalıdır. 29. ölçüde temayı keman

devralır. Aynı şekilde keman, piyanonun ilk girişindeki ifadeleri uygulamalıdır. 65. ölçüde tema gelişerek doruk noktasına ulaşır. Burada donanım Fa majör tonunu göstermektedir ancak melodi henüz la minör üzerindedir. Buradaki akorlar kırılmadan, arşe ile orta tele baskı yaparak üç sesin aynı anda duyurulması sağlanmalıdır. Kaldı ki eserin temposu düşünüldüğünde, akorları kırmak için zaman kalmamaktadır. Piyanoda sağ elde ve karşı zamanda gelen akorlar keman ile aynı nüansta ve kısalıkta çalınmalıdır (Figür 17).

<sup>10</sup> Dolce: Tatlı

Fa majör donanımı

Melodi la minör

Melodi Fa majöre dönüyor

Figür 17. Molto-vibrato artikülasyonu ve arşeye sağlam bir basınç uygulanması gereken mi notaları

76. ölçüde temanın ikinci cümlesi fa majör tonunda tekrar duyulur ve 3 kademe halinde yükselir. 86. ölçüde tekrar zayıf zamanlarla oluşturulan akor dizisi fa minörde duyulur. Bu sefer zayıf zaman akorları kemandadır. Motifin ikinci duyuluşunda artık kemanda

akorlar değil çift sesler vardır. Buradaki fark, her iki motifte de keman staccato olmasına rağmen çift sesler karşı zamanda çalındığı için sekizliktir ve kendi zamanından dışarı taşmaması için daha kısa tutulmalıdır (Figür 18).

65. ölçü

86. ölçü

Figür 18. 65. ölçüdeki motifin 86. ölçüde kemanda fa minör tonunda gelişi ve zayıf zamanların kemanda çalınması

111. ölçüde ilk tema la majör tonuna ulaşır. Her ne kadar “meno presto” tempo ifadesi yazılı olsa da keman buradaki motife rubato olarak başlamalı, motifin en tepe noktasındaki re sesinde mezzo-forteye ulaşılmalı ve sonraki dört notada “piano” nüansına dönülmelidir. Piyano partisi de aynı melodiyi aynı şekilde yükseltmeli ve zirve noktasından tekrar ana temaya dönüş köprüsü boyunca bağlı ve ifadeli bir şekilde

çalmalıdır. 119. ölçüde yeniden sergi başlar. Burada tema yine piyanodadır ve keman eşlik pozisyonundadır. Ancak bu sefer kemanın çift sesleri pizzicato olarak çalınmaktadır. Burada keman partisi gizemli bir atmosfer yaratmak için “piano” nüansla çalınmalıdır. Piyano eşliği ise pizzicoları örtmeyecek şekilde oldukça hafif çalınmalıdır. Bu noktadan itibaren tema çeşitli armonik gelişimlerle sonlanır.

### Dördüncü Bölüm: Presto agitato

Re minör tonunda ve “Presto agitato” tempo ifadesine sahip olan bu bölüm Tarantella<sup>11</sup> havasına sahip bir rondodur. 6/8’lik tartıma sahip bu son bölümde de 3. bölümde olduğu gibi tempo konusunda bir belirsizlik vardır. Örneğin; Anna Sophie Mutter bir konserinde bu bölümü ortalama 164 metronomla çalmış, Joshua Bell, 2016 yılındaki bir konserinde 138 metronomla, Adolf Busch ise 1939 yılı kaydında ortalama 160 metronomla çalmıştır. Bu noktada keman vitüözlerinin tempoyu kendi yorumlarına göre belirledikleri görülmektedir. Burada yer alan çift sesli motifler, hareketin hızından dolayı arşenin boştaki tellere değmemesi için “saltato” olarak çalınmalıdır. Oldukça dinamik bir

şekilde başlayan bölüm büyük bir tutkuyla 5. ölçüde artık Brahms müzik yazısının bütün özelliklerini göstermektedir. Bu bölüm sonatın hem keman hem piyano partileri açısından en çok virtüözite gerektiren bölümüdür.

Tam bir arşe basıncıyla elde edilen tutkulu atmosfer, yoğun bir vibrato, dinamizm, kalın ve sık müzikal doku bu Brahms karakterini oluşturmaktadır. Bu karakterin elde edilebilmesi için spiccato, normalde yapıldığı noktadan daha aşağıda yapılmalıdır bu şekilde arşenin ağırlığından faydalanılır ve daha güçlü ve derin bir sonorite elde edilir. 17. ölçüde yeni bir cümle başlar. Bu cümle piyanonun başladığı ve kemanın tamamladığı motiflerden oluşur (Figür 19).

Figür 19. 17. ölçüde başlayan yeni tema

39. ölçüde uzunca bir kadans dizisinin oluşturduğu yeni bir melodi, piyano solo olarak duyurulur. Keman da bir noktada bu akorları kısa bir melodiyle destekler ve 55. ölçüde bu temayı “piano” nüansla devralır. Bu temanın yorumunda da ilk bölümdeki gibi crescendo-decrescendo ikili gruplarıyla süregelen açılıp kapanmalar mevcuttur. 73. ölçüde piyanodaki bağlantı motifleriyle birlikte 77. ölçüde kemanın yeni teması başlar. Piyano partisi hafif çalınmalı ancak açıkça duyurulmalıdır. Her üçlü sekizlik grubunun ilk sekizliği vurgulanarak buradaki melodi çizgisi açığa çıkartılmalıdır (Figür 20).

<sup>11</sup> Tarantella: Geleneksel bir İtalyan dansı

73. ölçü

75

81

Figür 20. 73. ölçüde piyanonun bağlantı motifiyle başlayan yeni tema

84. ölçünün sonunda aynı temayı piyano üstlenir ve kemanla birlikte kanonik bir kontrpuan yapısında işler. 96. ölçünün sonunda başlayan ve her iki partide birbirine paralel karşı zamanlardan oluşan cümlede piyano ve keman aynı nüanslarla çalmalıdır.

Her iki partide de tempo ve ritmik yapı aynı şekilde hissedilmelidir, aksi takdirde senkronizasyon bozulabilir. Keman partisinde zayıf zamanda başlayan notalar, bağlı olmadan, arşe değişimlerini belli ederek karakterli bir şekilde çalınmalıdır (Figür 21).

96. ölçü

101

Figür 21. 96. ölçünün sonunda başlayan, karşı zamanlarla oluşan cümle

97. ölçüde başlayan cümle 7 ölçü boyunca dengeli bir yükselişle 105. ölçüde güçlü bir forteye ulaştırılır. 108. ölçüde 6 ölçü boyunca mi minör tonunda ünison bir cümle başlar. Bu cümleyi artiküle ederek çalmak gerekir. Burada keman ve piyanonun senkronizasyonu çok önemlidir (Figür 22).





Figür 22. 107. ölçünün sonunda başlayan ünison cümle

114. ölçüde yeniden sergi bölümü başlar. 134. ölçüde gelişme bölümü başlar. Burada keman ilk temayı daha sakin bir yorumla duyurur. 142. ölçüde temayı oktav şekilde piyano seslendirir. Keman partisi ise sürekli bir karşı zaman motifıyla temaya eşlik

eder. Bu noktada da her iki partide ritmin aynı kesinlikle algılanması gerekir çünkü parti, zamanı kaybetme riski yaratmaktadır. Piyanistin keman partisi için ölçü başlarını hafifçe vurgulaması faydalı olacaktır (Figür 23).



Figür 23. 142. ölçüde başlayan ve keman partisinin sürekli zayıf zamanda olduğu cümle

Buradan itibaren soluksuz melodiler sürekli gelişerek ve birbirleriyle kol kola girerek bir tarantella dansı icra ederler. 158. ölçüden itibaren 97. ölçüde ortaya konulan ifade kullanılmalı ancak bu sefer kemanda sol elde tele güçlü şekilde bastırılmalı ve sağ elde arşe uçta "pianissimo" olarak başlamalıdır, böylece net ve anlaşılır bir sonorite elde edilmelidir. Forteye yaklaştıkça arşe büyütülmeli ve arşenin tele olan baskısı arttırılmalıdır. Bu noktadan sonra bölümü oluşturan cümleler bazen genişleyerek bazen daralarak duyurulur ve soluksuz,

kendisini tekrar eden büyük cümlelerle geliştirilir. 218. ölçüde başlayan tema piyano tarafından seslendirilir ve bir koral havasına sahiptir. Brahms 286. ölçünün son vuruşunda başlayan cümlede, 107. ölçüdeki ilk duyuluşundan farklı olarak kemanda marcato bir giriş istemiştir. Buradaki amaç tempodaki dinamiğini arttırmak ve farklı bir ruh halini artikülasyon aracılığıyla yansıtmaktır (Figür 22).



Figür 24. 107. ölçüde başlayan temanın, 286. ölçüde “marcato” ifadesiyle çalınması

311. ölçüde piyanonun öncülüğünde tempo hızlanmaya başlar. Brahms, bölüm içerisinde motifsel işlemler ve girift dokularla müziği oldukça geliştirmiştir. Artık bir coda sayılabilecek son 24 ölçüde, daha etkili bir final için geriye sadece tempoyu da hızlandırmak kalmıştır.

### Sonuç ve Öneriler

Brahms'ın 3 numaralı keman-piyano sonatının müzikal açıdan üst düzey bir icracılık gerektirdiği açıktır. Yapılan incelemede Brahms'ın derin duygu dünyasını yansıttığı yoğun, uzun soluklu, ayrıntılı, kimi zaman şiirsel, kimi zaman coşkulu ve sınırları aşan müziğini icra etmek için, bestecinin stili hakkında bilgiye sahip olmak, müzik yazısını doğru şekilde yorumlamak ve çalgı üzerinde uygulamak, doğru ifadeye ulaşabilmek için Brahms müziğine özel çalışmaları yapmak gerekliliği ortaya çıkmıştır.

İdil Biret de bir röportajında, Brahms'ın müziğindeki, uzun ve devamlı gelişen melodiler hakkında; “Brahms tehlikelidir. Çok fazla uzun pasaj vardır ve eğer dikkatli olmazsak onun müziğini sıkıcı bir hale getirebiliriz.” demiştir (web 5).

İdil Biret'in sözünü ettiği “sıkıcılık”tan müziği kurtarabilmek için icracının kaliteli bir sonorite elde etmesi, nüans aralığını geniş tutması ve ritmik değerleri önemsemesi, bunun yanı sıra eserin form ve armonik analizini yapabiliyor olması gerekir.

Bu sonatın içerdiği teknik ve müzikal zorluklar, yorumcuların müzikal ve teknik açıdan gelişimine önemli ölçüde katkı sağlayacaktır.

Türkiye’de bu sonat ile ilgili iki akademik çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan biri sonatın sadece birinci ve ikinci bölümünü incelerken diğeri de sonatla ilgili çok kısa bilgiler vermiştir. Bu çalışma sonatın tüm bölümleri ile ilgili detaylı analizleri nota üzerindeki gösterimleri ile birlikte sunmaktadır.

Sonatla ilgili yapılan analizler sonucunda şu bulgular elde edilmiştir.

- Brahms, sonatın bölümleri arasında tonal ya da ritmik bağlantılar oluşturarak müzikal bir organik birlik duygusunu ve dolayısıyla tüm kompozisyonda mükemmelliği elde etme amacını taşımıştır.
- Eserin yapısal bütünlüğünü, tüm bölümlerde melodik genişlemeler, daralmalar ve tekrarlar kullanılarak sağlamıştır.
- Bu sonatta piyano ve keman sıklıkla birbiriyle iletişim halindedir ve temalar piyano ve keman arasında bir diyaloga dönüşür. Bu da iki çalgı arasındaki ilişkinin sadece bir solo enstrüman ve ona eşlik eden bir piyanodan ibaret olmadığını göstermektedir.

➤ Brahms melodik bir çeşitlilik elde etmek için ikinci bölüm haricinde kontrpuan tekniğine sıkça başvurmuştur.

➤ Brahms son derece ifadelî müziğinin kendi istediği biçimde icra edilebilmesi için her nüansı, vurguyu, tempo ve tempo değişimlerini nota üzerinde belirtmiştir. Çünkü Brahms yazdığı eserler konusunda birçoğunu bitirmeden yakacak kadar titizdi ve yazdığı eserin mükemmelliğine bu kadar önem veren bir bestecinin bunun icrasındaki mükemmelliğe de aynı derecede önem vermesi çok doğaldır.

➤ Brahms geleneksel müziğe bağlı bir besteci olmasına rağmen, tüm sonat boyunca herhangi bir süsleme kullanmamış, sadece ikinci bölümde 65. ölçüde bir trill kullanmıştır. Buna sebep olarak Brahms'ın, müziğinde kullandığı uzun soluklu cümleler ve sık dokunmuş dinamik melodi yapılarının süslemelerle kesintiye uğrayabileceğini düşünmüş ve bu yüzden süslemelere gerek duymamış olduğu düşünülebilir.

➤ Brahms'ın eserlerinde herhangi bir metronom sayısı belirtmediği, metronom sayısı yazılı olan eserlerindeki değeri ise eseri basan edisyonun tercih ettiği anlaşılmıştır. Hızlı bölümlerin tempolarının günümüze yaklaştıkça daha yüksek metronomlarda çalındığı görülmüştür.

Buna sebep olarak bu hızlı bölümlerin dinamik ve akıcı yapısının kemancıların virtuositelerini göstermeleri için bir fırsat sunması olduğu düşünülebilir. İcracının tempolarda aşırıya kaçması ise eserin içerdiği anlamı tamamen bozma tehlikesini ortaya çıkartır. Kaldı ki Brahms, özellikle 3. bölümde, düşündüğünden daha hızlı çalınmasını önlemek için tempo ifadesini değiştirmiştir.

Brahms Romantizmin getirdiği farklı ifade şekillerini kendi stilinde bir araya getirerek dışa dönük bir anlatımcılıktan ziyade içsel bir ciddiyet ve zenginlik hissi yaratmıştır.

## Öneriler

### İcracılara Yönelik Öneriler

➤ Brahms'ın müziğini doğru bir biçimde icra edebilmek için Romantik dönem ile ilgili bilgi sahibi olunmalı ve o dönemin sahip olduğu özellikler ve yenilikler özümsemiş olunmalıdır.

➤ Çalışmaya konu olan sonatın yazıldığı re minör, re majör ve fa diyez minör tonları üzerinde egzersizler yapılmalıdır.

➤ Brahms'ın eserleri, derin bir duygusal anlatım gerektirmektedir. Çalışılan sonattaki duygusal derinliği yansıtabilmek için parçayı içselleştirmek gerekir. Nüanslar vurgulanmalı ve müziği ifade edebilmek için farklı renkler kullanılmalıdır.

➤ Brahms'ın eserlerini ve genel olarak Romantik dönem bestecilerini kayıtlardan dinlemek ve başka müzisyenlerin yorumlarını incelemek sonatların icrasında yol gösterici bir unsur olacaktır.

➤ Brahms'ın keman sonatlarında hızlı bölümler ağır tempoyla çalışılmalı ve bu çalışmada sadece tekniğe değil tüm müzikal unsurlara da odaklanılmalıdır.

➤ Brahms'ın uzun ve bağlı cümlelerinin, arşenin yön değişimlerinden etkilenmeden çalınabilmesi için bilek hareketlerinin mümkün olduğunca yumuşak yapılması ve bunun için yön değişimi anında sağ el parmaklarının da yardımcı olması gerekir.

➤ Eseri icra eden çoğu öğrenci, Brahms'ın istediği saf, temiz ve parlak tonu elde etmek için arşeye baskı uygulamaktadır. Ancak böyle bir tonu çıkartmak için sol elin tele uyguladığı baskı da çok önemlidir.

➤ Brahms bazı eserlerde vibrato yapılacak yerleri kendisi belirlemiş olsa da günümüzde romantik stilin tutkulu ifadeleri hemen her zaman yoğun vibratolar aracılığıyla dinleyiciye yansıtılmaktadır. Bu yüzden de tutkulu

bir ifadeyi belirginleştirmek için yoğun bir vibrato kullanılmalıdır.

➤ Brahms'ın koyu, derin ve zengin bir sonoriteyi tercih ettiği keman eğitimcileri ve icracılar tarafından bilinmeli ve buna önem verilmelidir.

### **Araştırmacılara Yönelik Öneriler**

➤ Bu makale şimdiye kadar Türkçe dilinde yazılmış, Brahms'ın 3 numaralı op.108 Keman-Piyano sonatı ile ilgili yapılan en ayrıntılı çalışmadır. Brahms'ın diğer eserleri de benzer açılardan ele alınarak incelenebilir.

➤ Bu çalışmadaki analizler örnek alınarak Brahms'ın diğer iki Keman-Piyano sonatı ile karşılaştırmalar yapılabilir.

➤ Bu çalışmadaki analizler örnek alınarak diğer Romantik dönem bestecilerinin Keman-Piyano sonatları ile karşılaştırmalar yapılabilir.

➤ Bu çalışmadaki bulgular baz alınarak Romantizm unsurlarının keman eğitiminde kullanımı ile ilgili araştırmalar yapılabilir.

### **Bilgilendirme**

Bu çalışmada Extended Abstract bölümünde İngilizce yazımın kontrolünü yapan Anadolu Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Müdür Yardımcısı sayın Öğr.Gör. Mehmet Duranlıoğlu'na teşekkürü bir borç biliriz.

## Kaynaklar

- Alpagut, U. ve Kalender, C. (2017). Bir Keman Eserinin Form Yapısı ve Keman Çalma Teknikleri Yönlerinden İncelenmesi: Ludwig Van Beethoven Op.50 F -Dur Romance, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(54), 738-746.
- Bahadır, S. İ. (2008). *20. yüzyılın çağdaş bestecilerinden Kara Karayev'in Hayatı: Yedi Güzel ve Yıldırım Yollarla balelerinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Casey, N., & Crutcher, A. (2019). *Defining the late style of Johannes Brahms: a study of the late songs*. Mezuniyet Tezi, West Virginia Üniversitesi, Morgantown, A.B.D.
- Cho, J.Y. (2017). *Re-interpreting Brahms Violin Sonatas: Understanding the composer's expectations*. Doktora tezi, Leeds Üniversitesi Müzik Okulu, Leeds, İngiltere.
- Chun, H. (1997). *Performance of the violin concerto and sonatas of Johannes Brahms with an analysis of Joseph Joachim's influence on his violin concerto*. Doktora tezi, The University of Maryland At College Park, Maryland, A.B.D.
- Duru, Ş. (2001). *Johannes Brahms'ın piyano-keman, piyano-viyola ve piyano -viyolonsel sonatları üzerine bir inceleme*. Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Finson, J.W. (1984). Performing practice in the late nineteenth century, with special reference to the music of Brahms. *The Musical Quarterly*, 70(4), 457-475.
- Frisch, W. (1984). *Brahms and Schubring: Musical criticism and politics at mid-century 19th-century music*. University of California Press c.7, (3) Essays for Joseph Kerman.
- Gal, H. (Ed.) (1926). Brahms Sonate no.3, op.108, Sämtliche Werke, Band 10: Klavier-Duos, Breitkopf&Hartel, Leipzig, Almanya. ss.57-87
- Geiringer, K. (1961). *Brahms, his life and work*. Second Edition. New York: Anchor Books.
- Goetschius, P. (1923). *The larger forms of musical composition*. Fourth Edition. New York: G. Schirmer. ss.299-302
- Hancock, V. (1984), *Brahms's performances of early choral music*, 9th century music, c.8, (2), ss.125-141, Oakland, A.B.D.: University of California Press.
- Kapçak, Ş. (2014). J. Brahms'ın "Op. 108 No:3 Re Minör Keman-Piyano Sonatı", "Allegro" Bölümü'nün "Müzikal İfade Bağları" Yönünden İncelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Musgrave, M., Sherman, B. D.(Ed), *How different was Brahms' playing style from our own?*, Performing Brahms-Early Evidence of Performing Style Cambridge University Press 2003 Cambridge U.K. ss.1-9
- Karadut, A. P. (2012). Oda müziği sonatı besteleme geleneğinde J. Brahms viyolonsel-piyano sonatları. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(3), 60-76.
- Sachs, C. (1965). *Kısa dünya musikisi tarihi*, çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Say, A. (Ed.). (1994). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi yayınları.
- Shaham, H. (2020). *Brahms Violin Sonata No.3 in D minor Op.108*, Strad 131, (1567), ss. 75-76.
- Tang, Y. (2018). *Violin vibrato and its application*. Yüksek Lisans Tezi, Northridge, A.B.D.: California State University.



### **Web Siteleri**

**Web 1.** Brahms's Academic Festival Overture: how an honorary doctorate inspired his rowdy overture Classical Music (classical-music.com) <https://www.classical-music.com/features/works/>

**Web 2.** Vol-1-Sept-Nov-22-23.pdf (imgix.net) <https://indianapolissymphony.imgix.net/wp-content/uploads/2022/09/06150133/vol-1-sept-nov-22-23.pdf>

**Web 3.** 2018\_CBI.pdf (musicatmenlo.org) [https://musicalmenlo.org/files/2018\\_cbi.pdf](https://musicalmenlo.org/files/2018_cbi.pdf)

**Web 4.** Violin Sonata No. 3 in D minor, Op. 108 (Johannes Brahms) (laphil.com) <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4601/violin-sonata-no-3-in-d-minor-op-108>

**Web 5.** <http://www.idilbiret.eu/tr/?p=35>

## Yazarların Biyografileri



**Ayşe Özlem Akdeniz** 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Keman Bölümünde Prof. Murat Tamer'in sınıfında öğrenimine başladı. Orkestra Şefi Prof.Hikmet Şimşek yönetimindeki Hacettepe Üniversitesi Büyük Senfoni Orkestrası'nın konsermaisterliğini yaptı. Aynı orkestra eşliğinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu'nda solist olarak konser verdi. 1995 yılına aynı okuldan mezun oldu. 1995-96 sezonunda Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin açtığı sözleşmeli sanatçı sınavını kazanarak bu kurumun orkestrasında çalıştı. 1996 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na okutman olarak kabul edildi. 1999 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yrd. Doç. Zenfira Zöhrabbekova danışmanlığında yüksek lisans derecesini aldı. Sanatçı, bireysel olarak Belçika, Eskişehir, İzmir, Afyonkarahisar, Çanakkale'de pek çok resital verdi. Yunus Emre Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Oda Orkestrası ile Moskova, St.Petersburg, Viyana, Rotterdam, Brüksel, Barcelona, Bosna-Hersek, Kosova, Arnavutluk, gibi ülke ve şehirlerin yanı sıra yurtiçinde de pek çok konserde görev aldı. Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası ve Kocaeli Üniversitesi Akademik Senfoni Orkestrası eşliğinde solist olarak çeşitli konserler verdi. 2016 yılında Sanatta Yeterlik programını Prof. Dr. Cihat Aşkın'ın danışmanlığında tamamlayarak mezun olmuştur. 2018 yılında Doçent ünvanı alan Ayşe Özlem Akdeniz, halen Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim üyesi olarak devam etmektedir.



**Arman Artaç** 1974 yılında İstanbul'da doğdu. 1986 yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalında piyano eğitimine başladı. 1996 yılında aynı okuldan mezun oldu. 1999 yılında Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümünde yaptığı yüksek lisans programını tamamladı. 1999 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak göreve başladı. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında göreve başladığından bu yana Eskişehir'de ve çeşitli illerde pekçok eşlik, oda müziği ve solo konserlerde görev aldı. Kosova, İtalya, Avusturya, A.B.D. ve Belçika'da resitaller ve oda müziği konserlerinde görev aldı. 2011 yılında sanatta yeterlik programını tamamladı. 2016 yılında mart ayında doçentlik, 2021 yılında Profesörlük ünvanı alan Arman Artaç, halen Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir.

## **Examination of Brahms' op.108 violin-piano sonata in D minor in terms of the composer's musical style and performance techniques and suggestions in conservatory education**

### **Extended Abstract**

Brahms combined elements of Classical and Romantic music in his works. Although adhering to classical forms, he became a symbol of late Romanticism by combining all the limits of his imagination with his superior musical abilities. In this work, the 3<sup>rd</sup> Violin-Piano sonata op. 108 was analysed, written by Brahms, during his mastery period. In terms of understanding Brahms' musical language, the Violin-Piano sonata is an important example. In Turkish, very few studies have been conducted to date on the Violin sonata op. 108 of J. Brahms, one of the most important sonatas of the violin repertoire. This study will be a guide to this problem in the context of Brahms's Violin sonatas as a detailed analysis covering all parts of the sonata. In addition, this study aims to provide information about Brahms' musical understanding to the performers who will study this sonata; to introduce the sonata in terms of form, harmony and style, and to offer various research suggestions. The data in the study were obtained by reviewing the related literature, listening to works and analyzing the performance and notes. The harmonic elements used by Brahms in his works are open to all kinds of development, and he paid equal attention to both harmony and melodic designs while enriching his musical expression. In addition, he also had a special interest in counterpoint writing, which had almost fallen into oblivion during his period. Chromatism, on the other hand, is a style that he uses expertly. Johannes Brahms composed many works, including concertos, symphonies, piano and chamber music works, chorale works and more than 200 songs. Brahms is regarded as the great master of symphony and sonata forms in the second half of the 19th century. Brahms dedicated his violin sonata No. 3 to the composer and pianist Hans von Bülow, who performed his works many times. The first performance of the sonata was on December 22, 1888 in Cologne by the famous Hungarian violinist, composer and pedagogue Jenö Hubay, and Brahms himself played the piano part. The sonata consists of four parts and has a turbulent and passionate narrative in general. The composing methods used by Brahms are an example in terms of displaying Classical-Romantic period musical elements in the first part of the sonata. It is clear that Brahms's violin-piano sonata No. 3 requires a high level of performance from a musical point of view. In order to perform Brahms's intense, long-running, detailed, sometimes poetic, sometimes enthusiastic and boundary-breaking music, which reflects his deep emotional world, it is today necessary to conduct special studies on Brahms' music in order to have knowledge about the composer's style, to interpret his music writing correctly, to apply it on the instrument and to reach the right expression. The technical and musical difficulties included in this sonata will significantly contribute to the development of the commentators from a musical and technical point of view. Brahms indicated every nuance, emphasis, tempo and tempo changes on the note so that his highly expressive music could be performed in the way he wanted because Brahms was meticulous enough to burn many of the works he wrote without finishing them. It is very natural for a composer who cares so much about the perfection of the work he wrote to pay the same attention to the perfection in the performance of it. In addition, although he determined the places where vibrato would be performed in some of his works, today the passionate expressions of the romantic style are almost always reflected to the listener through intense vibratos. Therefore, at some points of the analysis, use of an intense vibrato was recommended to emphasize a passionate expression. It is understood that Brahms did not specify any metronome number in his works, and the value of the metronome number in his written works was preferred by the edition that printed the work. It is also seen that the tempos of the fast sections are played on higher metronomes as they approach the present day. The reason for this could be thought to be the fact that the dynamic and fluid structure of these fast sections provides an opportunity for violinists to demonstrate their virtuosity. Excessive use of the tempos reveals the danger of completely distorting the meaning contained in the work. Especially in the episode 3, he changed the tempo expression to prevent it from playing faster than he thought. Brahms brought together the different forms of expression brought by Romanticism in his own style, creating an inner sense of seriousness and richness rather than an outward-looking expressionism.

### **Keywords**

*Brahms, classical music, music teaching, piano, sonata, violin*