

# “ ODA MÜZİĞİ SONATI BESTELEME GELENEĞİNDE J. BRAHMS VİYOLONSEL-PIYANO SONATLARI ”

## “ J. BRAHMS’S CELLO-PIANO SONATAS IN THE TRADITION OF CHAMBER MUSIC COMPOSING”

**Yrd. Doç. Dr. Asu Perihan KARADUT PERSAUD \***

### ÖZET

Viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğinin en önemli temsilcilerinden J. Brahms’ın Op. 38 (1865) ve Op. 99 (1886) sonatları, Avrupa Müzik Kültüründe 1850’li yıllardan sonra ses çıkarma, icra ve dinleme alışkanlıklarındaki değişimin müzikte besteleme sanatına etkilerini adeta özetler niteliktedir. Bu çalışmada, eserlerin viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğindeki yeri iki aşamada ele alınmıştır: Avrupa Müzik Kültüründe Brahms öncesi viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğinin doğuşu ve 19. Yüzyıl ikinci yarısı oda müziği geleneğinde Brahms. Çalışma sırasında, 17. Yüzyıldan itibaren küçük enstrüman gruplarının beraber icrasının ortaya çıkışı incelenmiş; bas enstrümanların tematik malzemeler sunumunda öncelikli kullanılmaya başlandığı ilk temsilcilerinden itibaren, 19. Yüzyıl ikinci yarısına gelinen süreçteki viyolonsel ve piyano için yazılmış eserler repertuarında Brahms’ın Op. 38 ve 99 Sonatlarının önemi anlatılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Brahms, Oda Müziği, Viyolonsel-Piyano Sonatı

### ABSTRACT

J. Brahms’s Op. 38 (1865) and Op. 99 (1886) Sonatas, which are among the most important representatives of the chamber music sonata composing tradition for the cello and piano, seem to summarize the impacts of the change in habits of utterance, performance and listening in European musical culture after 1850s on the art of composing in music. In this study, the position of these works in the tradition of chamber music sonata composing for the cello and piano is reviewed in two phases: The emergence of the tradition of chamber music sonata composing for the cello and piano before Brahms in European musical culture and Brahms in the tradition of chamber music composing in the second half of the 19. Century. Throughout the study, the emergence of the performance practice tradition of the small instrumental groups since 17. Century is examined; the importance of Op. 38 and 99 Sonatas by Brahms in repertoire of the chamber music works written for the cello and piano within the process from the first representatives in which base instruments are used primarily in presenting thematic materials to the second half of the 19. Century is explained.

**Keywords:** Brahms, Chamber Music, Cello-Piano Sonata

\*Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE

## GİRİŞ

J. Brahms'ın Op. 38 (1865) ve Op. 99 (1886) viyolonsel-piyano oda müziği sonatları, iki enstrümanın da tematik ve solistik ifade özgürlüğünü ortaya koyan müzikal bütünlükteki sunumları ile bu geleneğin en önemli temsilcilerindendir. Yirmi bir yıl ara ile bestelenmiş eserler, müzik sanatı estetiğinde ses çıkarma, icra ve dinleme geleneklerinin evrimleşmesi olgusunun besteleme sanatına etkilerini adeta özetler niteliktedir. 1850'li Yıllardan sonra piyano düzeneğindeki ses kalitesini artıran teknolojik ilerlemeler, viyolonsel son halini alması ve müzik eğitimi-eleştirisini geleneğinin yaygınlaşmaya başlaması bu değişimin başlıca nedenlerinden sayılabilir.

19. Yüzyıl'ın ikinci yarısı, müzik sanatında yeni dinleme ve duyma alışkanlıklarının hızla ortaya çıkışına sahne olmuştur. "Brahms Viyana'sı müzik hayatının işleyişi beş öge ile açıklanabilir: (1) Amatör Koro geleneğinin varlığı (2) geç 1860'lardan itibaren piyanonun günümüzde kullanılan modern halini almasından dolayı müzik eğitiminin tekrar tanımlanarak iyileştirilmesi (bununla beraber ideal müzik tınısı kavramının evrimleşmesi) (3) gazete, kitap ve dergilerdeki eleştirilerle dinleyicinin müzik sanatına dair bilgilendirilmesi (4) 1890'lara kadar sahne de çalma geleneğinin yavaş yavaş yayılması ve repertuarda kanon oluşumunun artışı (5) müzik tarihi çalışmalarının müzik sanatı estetiği ve tarihsel açıdan profesyonelleştirilmesi." "Frisch ve Karnes (2009):4"

Brahms'ın Op. 38 (1865) ve Op. 99 (1886) sonatları arasındaki kurgulama ve tematik malzemelerin sunumu farklılıkları, 19. Yüzyıl müzik hayatındaki değişimin viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğine etkilerini taşımaktadır. Bu çalışma, J. Brahms'ın Op. 38 ve Op. 99 Sonatlarında kullanılmış beraber sunum tekniklerinin, Op. 99 Sonatla artarak, daha karmaşık yazıma geçişini, oda müziği sonatı besteleme geleneğinin tarihsel süreci içerisinde eserlerdeki dinamik, melodik, ritmik ve tematik yapılandırma öğeleri ile incelemiştir.

### **Avrupa Müzik Kültüründe Brahms Öncesi Viyolonsel-Piyano Oda Müziği Sonatı Besteleme Geleneğinin Doğuşu**

Viyolonsel ve piyano için bestelenmiş oda müziği sonatlarının ortaya çıkışı, Avrupa Müzik Kültüründeki küçük enstrümantal ya da vokal grupların birlikte icrası geleneğinin doğuşu ile ilintilidir. "Oda müziği terimi ilk olarak 16. Yüzyıl soylularının saraylarında küçük vokal gruplar tarafından icra edilen müziği, büyük kilise korolarınıninkinden ayırmak için kullanılmıştır. Bu terimi ilk defa kullanmış olan Nicola Vicentino (L' Antica Musica 1555, Roma), oda müziğinin (Fransız şansonları ve İtalyan madrigalleri) kilise müziğinde kaçınılan öğeler içerdiğini söylemiştir... 17. Yüzyıl'ın büyük bir kısmında oda müziği (1675 ve 1681'deki eserleri ile Carlo Grossi bunun örneğidir), küçük vokal grupların enstrüman eşlikli ya da eşiksiz olarak yaptığı, soyluların ev toplantılarının arka plan müziğidir." "Baron (1998):1" 17. Yüzyıl sonlarında, çalgı eşlikli ya da eşiksiz vokal grupların beraber icrası geleneği eğlence müziği işlevinden uzaklaşmaya başlamıştır. Bu, genellikle keman ailesi üyelerinden (viyol grupları) oluşmuş iki enstrümanın beraber çaldığı oda müziği sonatlarının doğuşunu hazırlamıştır. Solo enstrüman ve sürekli bas için yazdığı ikili sonatları ile Venedik Okulu'ndan besteci Biagio Marini (1600-1655), bu geleneğin 17. Yüzyıl'daki en önemli ilk temsilcilerindendir. Erken ikili oda müziği sonatlarının en dikkat çekici özelliği, enstrümanların eserlerdeki işlevlerinin farklılığıdır: Genellikle bir enstrü-

man ana temayı çalarken, diğeri armonik yapıyı desteklemek üzere eşlik eder.

Marini geleneğinden, bu türün erken örneklerini vermiş iki önemli 17. Yüzyıl bestecisi, Giovanni Battista Fontana ve Marco Ucellini`dir. Fontana'nın oda müziği sonatları bas enstrüman eşliği için de yazılmış olmaları, bas partisine verilmiş öncelikli melodiler içermeleri ve ritmik yapılarındaki esneklik bakımından Marini'nin sonatlarına göre daha gelişmiş sayılmaktadır. "1641 Yılında yayımlanmış Fontana ikili sonatlarının tamamı keman için yazılmamıştır. Bazıları, fa anahtarı ile çalınan bas enstrümanlar içindir. Ayrıca, Fontana sonatlarının ritmik yapısı Marini sonatlarının ritmik yapısından daha esnektir." "Baron (1998):58" Bas enstrümanlar için de yazılmış olan bu sonatlar, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan viyolonsel ve piyano için bestelenmiş ikili sonatların erken örneklerindedir. Dört kitap halinde yayımlanmış Ucellini ikili sonatların da, Marini'ninkilere göre daha yenilikçi oldukları kabul edilmektedir: "...açılış ölçülerinin ardından özellikle Kitap II (1639), Kitap III (1642), ve Kitap IV (1644)'te de açıkça görüldüğü üzere, yayımlanan sonatlar hem yenilikçi, hem de sanatsal açıdan mükemmeldir. Kesitlere ayrılmış olmalarına rağmen, Marini'ninkilere oranla daha az ve daha uzun bölümlerle kurgulanmışlardır." "Baron (1998):91"

Arcangelo Corelli`nin Sonate a Violino e Violoncello de vari autorie adlı eseri, iki enstrüman için oda müziği sonatı besteleme geleneğinin günümüze kadar ulaşmış ilk önemli örneklerindedir. Keman ve viyolonsel için yazılmış bu eser, Klasik Dönem oda müziği sonatı kurgulama geleneklerine yakınlık göstermektedir. Hızlı-yavaş-hızlı-yavaş olarak dört bölümden oluşması ve armonik yapısının tek ton üzerinde kurulu olmasından dolayı, sonraki geleneğin habercilerindedir. "Corelli, enstrümental müzikte belirli bir tona bağlı kalarak bestelemenin ilk örneklerini sergilemiştir." "Barnett (2008):288"

18. Yüzyıl başlarında Antonio Vivaldi, oda müziği sonatı türünün sıkça çalınan örneklerini bestelemiştir. Vivaldi`nin sonatları, solistik eserlerin ortaya çıkması ile beraber gelişmeye başlayan enstrüman çalma tekniklerine paralel olarak daha fazla detay içermiştir. Bu özelliklerin, Vivaldi'nin sonatlarında görülen en önemli teknik ve müzikal verileri ritmik süreklilik, çift sesler, enstrümanların uzak telleri için yazılmış temalar ve sıklıkla kullanılmış trillerdir. Eserlerin kurgusu Klasik Dönem oda müziği sonatlarına benzer şekildedir: Hızlı-yavaş-hızlı ya da yavaş-hızlı-yavaş-hızlı. Vivaldi'nin viyolonsel ve sürekli bas için yazdığı altı sonatı, viyolonsel solo enstrüman olarak kullanılmasının en önemli erken örneklerindedir.

18. Yüzyıl başlarında, J. S. Bach'ın viyola da gamba ve çembalo için bestelediği ünlü Gamba Sonatları, kendinden önceki geleneğin ortaya çıkış sürecini neredeyse özetlemiştir. Eserler, modern viyolonsel ve piyano ile pek çok kez kaydedilmiş ve sahnede icra edilmiştir. Sonatlardaki Barok Dönem polifoni geleneği etkisinden dolayı, her iki enstrüman da ana temayı dönüşümlü çalarak birbirlerine eşlik eder; her bir bölüm tek bir tonalite etrafında kurulmuştur; bölümler hızlı-yavaş-hızlı ya da yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olarak kurgulanmıştır. Romantik Dönem'de Brahms'ın da kullanacağı fügler, Bach'ın gamba sonatlarında temanın başlıca işleme şeklidir. Eserlerdeki en dikkat çekici özellik, tuşlu çalgı ya da sürekli bas eşliğinde tek çalgının öne çıktığı tematik kurgulamalar yerine, her iki enstrümanın da (bu eserlerde tuşlu çalgı ve viyola da gamba) ana tematik malzemeyi neredeyse eşit ifade ile sergilemiş olmasıdır.

Beethoven'ın viyolonsel ve piyano için bestelediği oda müziği sonatları, 18. Yüzyıl sonları ve 19. Yüzyıl başları oda müziği repertuarının sıkça çalına gelmiş örneklerindedir. Bu yıllar, viyolonsel için sürekli bas işlevinden kurtularak solistik çalgı olmaya başlamasından dolayı, repertuarda sıkça çalınan eserlerin ve bunları icra eden virtüöz çalıcıların ortaya çıkmaya başladığı dönemdir. "Beethoven, 1796 yılında, Prusya Kralı II. Friedrich Wilhem'in viyolonselcisi olan Jean Pierre Duport (1741-1808) için, krala ithafen bestelediği Op. 5 iki viyolonsel sonatını, aynı yıl içinde Duport ile birkaç kez Berlin Sarayı'nda seslendirmiştir. Besteci bu eserleri, aynı senenin sonları ya da sonraki yılın başlarına doğru, Bonn kentinden arkadaşı olan Bernhard Romberg ile Viyana'da da icra etmiştir." "Baron (1998):270"

Bu eserlerde, her iki enstrüman partisine de yazılmış forte, piyano, crescendo, decrescendo ve triller ile de görülmektedir ki; oda müziği sonatlarında artık, Barok Dönem geleneğindeki birbirlerine örülmüş, gitgide karmaşıklaşan füg temalarının yerini, efektlerle güçlendirilmiş; sade ama güçlü müzikal ifade almaya başlamıştır. Enstrümanlar arası diyalog, hem viyolonsel hem de piyanonun üstlendiği solist ve eşlik rolleri ile yapılandırılmış; bölümlerin kendine özgü ritmik, armonik ve tematik çeşitliliği, artık olgunlaşmış Klasik Dönem formları ile kurgulanmaya başlamıştır.

Beethoven'ın ardından, viyolonsel ve piyano için sonat yazmış önemli 19. Yüzyıl bestecileri, Franz Peter Schubert ve Felix Mendelssohn'dur. Schubert'in, modern viyolonsel için benzeri olan 19. Yüzyıl yaylı çalgısı arpeggione için yazdığı, aynı adlı ve 1824 tarihli, viyolonsel ile de çalınan sonatı, viyolonsel repertuarının sıkça çalınan eserlerinden olagelmıştır. Bestecinin, oda müziği eserlerindeki piyano partisinde kullandığı besteleme teknikleri, kendinden sonrakileri de etkilemiştir: "Schubert'in oda müziğinde piyanoyu kullanma şekli, Robert Schumann ve Johannes Brahms'ın oda müziği eserlerindeki piyano kullanma tekniklerini biçimlendirmiştir." "Gleason ve Becker (1998):47" Schubert ve Mendelssohn'un, viyolonsel ve piyano için besteledikleri sonatların sonraki geleceğe en önemli mirası, enstrümanların birbirlerine karşılıklı ve paralel olarak sunduğu tematik malzemeler ile oluşturulmuş melodik yapılandırma biçimidir.

## 19. Yüzyıl İkinci Yarısı Oda Müziği Geleneğinde J. Brahms

1800'lerin başlarından itibaren, müzikte besteleme sanatında Romantik Gelenek antik, mükemmel ve incelikli düşünülmüş klasik formlara karşılık; bestecinin içselliğini yansıtan, hayali, garip, alışılmadık dışında ve hatta aldatıcı özellikler taşıyan eserlerin ortaya çıkışı ile kendini göstermeye başlamıştır. "Müziğin artık, insanoğlunun o ana kadar ifade edilemez kabul edilmiş sesi olan içsel doğasını ilan etmekten başka görevi yoktur. Bu, yaratıcı sanatçının tek ve biricik görevidir. İçinde bulunduğu durum bu görev için kendini kurban etmesini, kişiselliğini söndürmesini ister. Sanatçı kendinde görüneni anlatmaz: Aşkın ve öte dünyadan olanı, evrensel dille kendi üzerinden ve içinden konuşanı anlatır; o artık 'doğa ruhu'nun sesi olmuştur." "Blume (1970):108" 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısı, tüm bu öğelerle müzikte Romantizm'in doruğudur.

Artık, Oda Müziği eserlerindeki kurgulama biçimleri Barok ve Klasik Dönemlerde hiç olmadığı kadar esnek kullanılmaya başlanmıştır. "Önceki dönemlere oranla, Romantik Dönem eserlerinde form prensiplerinin hissedilebilmesinin zorlaşmasındaki en önemli neden, 19. Yüzyıl

bestecilerinin 'Klasik Sonat' formunun katı prensiplerini uygulamaktansa, ona sadece müzikte kurgulama biçimi olarak saygı göstermiş olmalarıdır." "Cone (1968):82" Müzik sanatında son üç yüzyıldır şekillenmiş ve adeta mükemmel sayılmış klasik formlar, sadece eserlerin çerçevesini oluşturmuş; içerikleri olabildiğine değiştirilmeye başlanmıştır.

Müzikte Romantizm' in bu en popüler zamanında Brahms, hem gerçek bir romantik, hat-ta kimi tarihçilere göre Romantik Müzik'in doruğu sayılmış; hem de eserlerindeki Romantik taşkınlığın ifade şekli, gücünü eskinin klasik formlarından almıştır. Hiçbir zaman eskiden ta-mamen kopuşun ya da devrimin simgesi olmamıştır. Brahms'ın müziğini çağdaşı bestecilerin müziğinden ayıran en önemli özellik, eserlerindeki geniş Romantik öğelere karşın, geçmişin klasik formlarına da olan sadakatidir. "Brahms, müzik düşünceleri ile geriye bakarak geçmişin Barok ve Klasik geleneklerinden ilham alırken; ileriye yönelerek, modernizmi müzikleri ile so-mutlaştırmayı amaçlamış bir dâhidir." "Frisch ve Karnes (2009):23"

Önemli oda müziği eserlerini 1800'lerin ortalarına doğru vermeye başlayan Brahms, pek çok tarihçiye göre, özellikle Almanca konuşulan coğrafyada Romantizm' in doruğudur. Yirmi dört oda müziği yaptı Haydn, Mozart ve Beethoven tarafından temeli atılmış klasik geleneklerin Romantik Müzik öğeleri ile işlenmiş temsilidir. Brahms'ın oda müziği eserlerindeki Romantik anlatımın eski geleneklere yakın özellikleri Haydn'ın biçim anlayışı, Mozart'ın sakin, basit me-lodik malzemeleri ve Beethoven'ın sürekli, ansızın değişen dinamiklerle oluşturulmuş dramatik etkisi ile benzerlikler gösterir.

Brahms, ilk oda müziği eseri olan 1854 tarihli Op. 8 triosundan sonra, yaratıcılığının farklı dönemlerinde üç keman-piyano, iki viyolonsel-piyano ve iki tane de klarnet-piyano sonatı yaz-mıştır. Neredeyse tamamı bestecinin olgunluk dönemine denk gelen eserler, yoğun armonik ya-pılarla desteklenmiş basit tematik malzemeler üzerine kurulmuşlardır. Eserlerdeki bölümlerin ana tematik malzemeleri, çoğu kez tek nota üzerinde dönen küçük motifler ya da tekrarlanan akorlar ile kurgulanmış; arpejler sıkça kullanılmıştır. Enstrümanlar arası diyalog, temaların en önemli işleme ve geliştirilme araçlarındandır: Bir müzik cümlesi birden fazla enstrüman par-tisi ile tamamlanacak şekilde kurgulanmıştır.

"Brahms'ın oda müziği eserlerindeki müzik cümlelerini biçimlendiren armonik araçlar ye-dili akorlar, artık altılı ve üçlüler, paralel üçlü ve altılılardır. Karmaşık ritimler bu eserlerin en karakteristik özelliğidir (ikiye karşı üç ya da bunun daha karmaşık versiyonları). Zayıf zaman-larda sıkça aksan kullanılmıştır." "Gleason ve Becker (1998):65" Eserlerde kullanılmış varyas-yon, rondo ve sonat formları gibi müzikal kurgulamada klasik gelenekler, bazı tarihçilere göre Brahms tarafından mükemmelleştirilmiştir: "Brahms, varyasyon yazımının üstadıdır ve rondo formunu pek çok farklı şekilde kullanmıştır." "Gleason ve Becker (1998):65"

### **Mi Minör Viyolonsel Sonatı**

"Brahms'ın Op. 38 mi minör viyolonsel sonatının ilk iki bölümü ve finali, 1862 yılında eser-den çıkartılacak Adagio ile birlikte, Haziran 1865 yılında bestelenir. Yaylı çalgı ve piyano için yazdığı bu ilk eseri Brahms, piyano ve yaylı çalgı için ikili besteleme tekniklerini üçlü, dörtlü ve beşli gibi daha büyük enstrüman grupları için yazdığı eserlerde kazandıktan sonra ortaya çıkarmıştır." "Geiringer (1936):233"

Eserin, 19. Yüzyıl viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğine yenilikçi noktaları: Enstrümanlar arası diyalogun oktav değişiklikleri ve modülasyona uğratarak oluşturulmuş melodik imitasyona dayandırılması, zayıf vuruşlara verilmiş kuvvetli melodik ve armonik anlamlar, sık ve ani nüans değişiklikleri ile sağlanmış güçlü dramatik etki, ana tematik malzemelerde viyolonselın bas seslerinin ısrarlı kullanımı ve partilerin karmaşık ritimler ile birbirlerine örülü olmalarıdır.

### Örnek 1

Sonat formu ile kurgulanmış birinci bölümün giriş temasında da görüldüğü üzere Brahms, biçim ve armonik yapılandırma olgularını eskinin klasik geleneklerinde, ancak yenilikçi öğeler ile işlemiştir. Piyano partisinin eşlik işlevinde olduğu giriş teması, viyolonselın en kalın telindeki kararlı baslarda başlar ve Klasik Geleneğe uygun olarak kurgulanmıştır. Giriş teması, mi minörün çeken fonksiyonunda biten ve vuruş sayısı bakımından birbirine simetrik iki tane dört ölçüye bölünmüş sekiz ölçümlük cümledir. İlk altı ölçüdeki zayıf zamanların, piyano partisinin ikinci ve dördüncü vuruşlara denk gelen mi minör akorları ile vurgulanmış olmaları, eserdeki Romantizm etkisiyle ilintilidir. (Bkz. Örnek 1-a.b.)

The image shows the first six measures of the introduction in C minor. Part a (cello) starts with a low, sustained note on the C string, followed by a series of eighth notes and quarter notes, ending with a half note on the C. Part b (piano) features a series of chords, primarily triads and dyads, with some arpeggiated figures, providing harmonic support to the cello line.

### Örnek 2

Dokuzuncu ölçüde viyolonsel partisinde başlayan on iki ölçümlük geçiş teması, hem sergi hem de yeniden sergide ana tematik malzemenin viyolonselden piyanoya aktarılması işlevindedir. Geçiş sonrası piyano partisi, giriş temasının sık arpejler ile türetilmiş melodik imitasyonudur. Hemen sonrasında, her iki partideki arpejler ile do majör tonalitesine modülasyon yapılmıştır. Bu yapıdaki, birbirini izleyen melodik imitasyon ve arpejler kullanılarak gerçekleştirilmiş ani modülasyon, eserdeki Romantizm Geleneği etkisinden kaynaklanmaktadır. (Bkz. Örnek 2-a.b.)

The image shows the transition from C minor to D major. Part a (cello) begins with a series of eighth notes and quarter notes, leading to a half note on the D. Part b (piano) features a series of arpeggiated figures, primarily triads and dyads, with some arpeggiated figures, providing harmonic support to the cello line. The score shows the transition from C minor to D major.



### Örnek 3

Otuz dördüncü ölçüde giriş teması, viyolonsel partisinde modülasyona uğratarak, piyanodaki üçlemelerin eşliği ile tekrar edilmiştir. Burada, eserdeki Romantizm etkisi, farklı ritim ve motifsel yapıların iki enstrüman partisindeki beraber sunumu ile görülmektedir. (Bkz. Örnek 3-a.b.)

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Staff 'b' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent triplet in the right hand.

### Örnek 4

Sergideki ikincil tematik malzemeler, her iki partide de, fa diyez-si natürel ve si-re notaları ile tam dörtlü ve küçük üçlü aralıklar üzerine kurgulanmış melodi ile başlar. (Bkz. Örnek 4-a.b.)

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Staff 'b' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent triplet in the right hand.

### Örnek 5

Giriş temasının her iki partideki melodik imitasyonu ile başlayan gelişme boyunca, sergideki tematik malzemelerin melodik imitasyonu sunulur. Buradaki yoğun müzikal doku, her iki partinin de farklı karakterdeki tematik malzemeleri beraber sunumu ile oluşturulmuştur.

Yeniden sergide giriş teması, ritmik ve melodik olarak, Romantik Müzik'in karmaşık yapısına sergide olduğundan daha yakındır: Piiano partisi ilk vuruşun ikinci yarısında, yani ölçünün zayıf zamanında, mi minör arpeje başlar ve bu arpejlerin kök sesini içeren mi-sol üçlü çift sesleri de zayıf zamandadır. Yeniden sergide Brahms, zayıf vuruşa melodik anlamlar yüklemek konusunda sergide olduğundan daha ısrarlıdır. (Bkz. Örnek 5)

The image shows two staves of musical notation. Staff 'a' is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Staff 'b' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent triplet in the right hand.

### Örnek 6

İkinci bölüm menuet\trio formunda kurgulanmıştır. “Menuet, Klasik Dönem’in önde gelen dans müziği türüdür. Barok Dönem`deki pek çok eser çeşitli dans formları içerdiği halde-bunlardan en popülerlerinin adını vermek gerekirse allemande, courante, sarabande, gigue, bourré ve gavotte`den bahsedilebilir-sadece menuet, 18. Yüzyıl ortalarındaki köklü stil değişiminde yok olmadan, klasik geleneklerin enstrümantal müzik formlarına dahil olabilmıştır. Barok gelenekte olduğu üzere, Klasik gelenekteki menuet de, birbirinden farklı karakterde iki bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler için ‘Menuet II’ ve ‘alternativo’ gibi terimler günümüze kadar kullanılmış olsa da, ikinci kısım geleneksel olarak trio adıyla anılmıştır. Trio, birinci Menuet`e melodik ve motifsel içerik, ritmik yapılandırma ve müzikal doku gibi öğeler ile zıtlık oluşturmuştur.” “Caplin (1998):219” İkinci bölümün menuet-trio formunda kurgulanmış olması, Brahms`ın eskinin geleneklerine olan bağlılığını göstermektedir.

Bu sonattaki menuet ve trio da, melodik yapılandırma ve enstrümanların tematik malzemeleri beraber sunmaları noktasında birbirlerine zıt karakterdedir. Menuetteki ana tematik malzeme, iki notanın arşe değiştirmeksizin staccato olarak çalındığı motifler ile kurgulanmıştır. Viyolonsel partisindeki on altı ölçülük giriş temasının ilk sekiz ölçüden itibaren tiz seslere doğru giden melodik yapısına, piyano partisinin bas seslere doğru inen melodik yapısı tezat oluşturmaktadır. Bunun aksine trio, her iki partiye de yazılmış, legato tematik malzemeler ile lirik karakterde yapılandırılmıştır. Bu kısım, her iki enstrüman partisinin de benzer tematik malzemeler üzerine kurulmuş olmaları ve bu tematik malzemelerin trio boyunca beraber sunulmalarından dolayı Romantik geleneğe daha yakındır. (Bkz. Örnek 6-a. b.)

a.

b.

### Örnek 7

“Sonradan eklenen Final bölümü, eserin genel karakterinden farklı olarak füg stilinde beselenmiştir. Buradaki parlak yazılmış piyano partisi karşısında, solo enstrümanın kendini ifade edebilmesi her zaman kolay olmayabilir. Önceki iki bölümde ağır basan lirik temaya rağmen, tüm eser, bir bütün olarak J.S. Bach`ın yazım şeklinin egemenliğini önemli ölçüde hissettirir.



Birinci bölümün ana teması, J.S. Bach'ın Art of Fugue kitabından 'Contrapunctus Three' ile benzerlikler gösterirken; finaldeki füg teması, aynı kitaptan, 'Contrapunctus Thirteen' ile şaşılacak şekilde yakındır." "Geiringer (1936):233-234" Bölümdeki çok sesli sunum, Brahms Viyana'sı koro geleneği etkisini taşımaktadır. Final bölümündeki enstrümanlar arası diyalog, viyolonsel partisi ve piyanonun sağ-sol el partileri ile belirlenmiş üç partili füg düzenlemesindedir. Bu bölümde, Brahms'ın eski geleneklere bağlılığı sonat formu öğeleri kullanımı ile tekrar görülmektedir. Burada, sergideki birinci füg teması, piyano partisinin sol el partisindeki dört ölçümlük üçlemeleridir. Birinci füg teması viyolonsel partisine geçtiğinde, ritmik olarak sekizlik notalar ile yapılandırılmış ikinci füg teması, piyano partisinin sol el partisinde sunulmaya başlar. Viyolonsel partisi ikinci füg temasını devraldığında, piyanonun sol el partisi ilk iki füg teması gibi dört ölçümlük olan üçüncü füg temasını çalar. (Bkz. Örnek 7-a.b.c.)

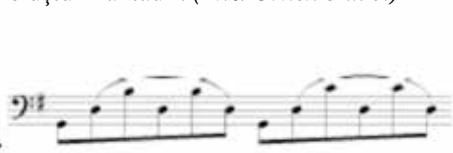
a. 


b. 

c. 

### Örnek 8

Sonat formu ile kurgulanmış bu son bölümdeki gelişmeye geçişi sağlayan, sergideki ikinci tematik malzeme işlemindeki tranquillo, hafifçe tempo değişikliği içermesi ve iki partinin de bağlı sekizlikler ile yapılandırılmış olmasından dolayı, bölümün başlangıçtaki karakterine tezat oluşturmaktadır. (Bkz. Örnek 8-a. b.)

a. 

b. 

### Örnek 9

Sonraki animato, tempo değişikliği ile viyolonsel ve piyano partilerinin dönüşümlü olarak çaldığı birinci füg temasının melodik imitasyonu ve bölümdeki yeniden sergiye geçişin hazırlığıdır. (Bkz. Örnek-9)



### Örnek 10

Yeniden sergi, birinci füg temasının piyano partisindeki si majör tekrarı ile başlar. Aynı anda, viyolonsel partisinde buna karşıt ikinci füg teması sunulur. (Bkz. Örnek-10)



Op. 38 Sonat'ın üçüncü bölümü de klasik geleneğin sonat formu esas alınarak kurgulanmıştır. Ancak, sona eklenmiş koda işlevindeki Piu presto, bu biçimin daha yenilikçi ve karmaşık kullanılmış olduğunu göstermektedir.

### Fa Majör Viyolonsel Sonatı

“...Unutulmaya yüz tutmuş, Op. 38 mi minör viyolonsel sonatına dinleyici ilgisinin yeniden canlanmasını sağlayan Hausmann, 1884 yılında Brahms'tan yeni bir viyolonsel sonatı bestelemesini rica etmiştir. Brahms, yeni viyolonsel sonatı ile beraber, Op. 100 La Majör Keman Sonatını ve Op. 101 do minör triosunu 1886 yılında Thun'da geçirdiği yaz tatili sırasında bestelemiştir. Hausmann, bu viyolonsel sonatını aynı yılın ekim ayında Viyana'da görmüş; eserin ilk sahne performansı Brahms ve Hausmann tarafından henüz yayımlanmamış müsveddeleri kullanılarak 14 Kasım 1886'da Musik-vereinsaal'da, Viyana'da gerçekleştirilmiştir.” “Müller (1973):1” Op. 99 Fa Majör Sonat, dönemin tanınmış Berlinli viyolonselcisi Robert Hausmann için yazılmıştır. Eserin bestelendiği 1886 yılı, Brahms'ın birden fazla enstrüman için eser yazma teknikleri üzerine yoğunlaştığı, bestecilikteki olgunluk dönemine denk gelmiştir.

Berlin Müzik Okulu hocalarından besteci Elisabeth von Herzogenberg, Op. 99 Sonat'ın ortaya çıkış sürecinde Brahms'ın fikir aldığı diğer önemli müzisyenlerdendir. Herzogenberg'in 2 Aralık 1886'da, eserin müsveddeleri ile ilgili Brahms'a yazdığı cevap mektubu günümüze kadar ulaşmıştır: “...Size, beni bu güzel, büyüleyici viyolonsel sonatı ile tanıştırdığınız için tüm içtenliğimle teşekkür ederim... Hatırı sayılır yoğunluğu, akıcılığı, kısa öz gelişme kısmı ve sürpriz bir şekilde ilk temanın uzatılmış dönüşü ile şu ana kadar beni en çok birinci bölüm heyecandırdı! Özellikle ana temanın fa diyez majördeki ustaca yeniden sergilenmesi ile mucizevi, mükemmel ve sıcak Adagio'nun beni ne kadar etkilediğini söylememe gerek dahi yoktur. Şiddetli yürüyüşü ve enerjisi ile Scherzo'yu sizden dinlemek isterdim... Finalin yarı-lirik teması için hissiyatım, bu bölümün karakterinin diğer bölümlerin görkemli yazımı ile fazlaca zıtlık içerdiği...” “Müller (1973):1”

Op. 99 Sonat, 19. Yüzyıl besteleme gelenekleri ve bu dönem dinleyicisinin müzik estetiği yargılarına göre yenilikçidir. “...Brahms'ın yaşadığı yıllarda bu sonat kabul görmemiş, popüler olmamış ve kültürel anlamda sindirilemez kabul edilmiştir.” “Frisch (1984):4” Op. 38 Sonat'taki, tematik malzemelerin birbirlerine örülü çok sesli sunumuna karşın Op. 99 Sonat'ta, Arnold

Schönberg'in 'gelişen varyasyon tekniği' olarak tanımladığı tek sesli besteleme yöntemi kullanılmıştır. "Ana temanın armonik ve müzikal özellikleri esas alınarak bestelenmiş eşlik partileri ile sunulduğu tek sesli melodik stildeki eserlerin bestecilikteki tanımı, gelişen varyasyon tekniğidir. Bu, hem basit tematik ünitelerin karşıtlık, çeşitlilik ve akılcılıkla müzikal bütünlüğü oluşturduğu; hem de karakter, müzik ruhu ifadesi ve müzikal anlatımda ihtiyaç duyulabilecek her türlü anlatım şekli ile beraber bir müzik düşüncesinin ayrıntılı ve özenle hazırlandığı halidir." "Schönberg (1975):397" Böylece Op. 99 Sonat, Brahms Viyana'sındaki koro geleneğinin dışına çıkışı işaret etmektedir.

### Örnek 11



Birinci bölüm Klasik Geleneğin sonat formunda kurgulanmıştır. Giriş teması, piyanonun fa majördeki hızlı ve kısa on altılıklarına karşılık, viyoloncelin, ritmik yapılandırma bakımından farklı karakterdeki geniş melodik atlamalarıdır. "Bu sonatın gerçek giriş teması ne birinci sonattaki gibi eşlik edilen melodi, ne de bu iki farklı enerjik temadan biridir. Gerçek tema, bu iki müzik düşüncesinin birbirlerine olan zıtlığı ve aynı zamanda karşılıklı olarak birbirlerini tamamlamalarıdır; oransız ritimler ile yapılandırılmış tematik sıçramaların, ısrarlı ve eşit dörtlük notaların enerjisi ile kontrol edilmesinden dolayı patlayıcı enerji ile dolu, biraz karmaşık iki partili kontrpuan yapısının oluşturulmasıdır." "Mason (1970):161" (Bkz. Örnek-11)

Melodik ve ritmik olarak farklı karakterde yapılandırılmış tematik malzemelerin paralel ifadesi, 19. Yüzyıl ikinci yarısı viyoloncel ve piyano için oda müziği sonatı besteleme geleneğine yenilikçidir. "...Giriş cümlesindeki 3/4'lük ölçüde kullanılmış sıra dışı ritim, 4/4'lük ölçü hissi veren senkop, alışılmadık dışındaki aralıklar ve beşinci ölçüdeki dokuzlu bu müzik düşüncesinin kavranmasını zorlaştırmıştır. Tüm bunlarla birlikte tema, motifsel evrimlerinin yazılı metin olmaksızın kulağın takip etmesini zorlaştıracak hızda gelişir. Sadece yazılı metinde görülerek anlaşılacağı üzere, açılıştaki dörtlü aralık aniden beşliye çevrilir. Ancak, bunun duyulması, birinci motif iki notadan oluşmuşken; hemen sonrasında, üç notadan oluşan gruplara geçilmiş olmasından dolayı zordur." "Frisch (1984):4"

Birinci bölümdeki ana karakteri, sekiz ölçümlük giriş teması motiflerinin tekrarları oluşturur. “...hatırlananı olan, açılıştaki iki notalık motifin ritmik ve metrik evrimidir.” “Frisch (1984):5” Bu tür varyasyon benzeri tematik döngü, Fa Majör sonatta birinci sonata oranla çok daha fazla kullanılmıştır. Arnold Schönberg Op. 99 Sonat’ın giriş temasını açıklarken, motifsel döngü kavramından şöyle bahsetmiştir: “Hiçbir şey, müzik düşüncesinin geliştirilmesi ve genişletilmesi yapılmadan tekrarlanamaz. Bu, sadece ilerleyen ve amacına ulaşan varyasyon ile gerçekleştirilebilir.” “Frisch (1984):4”

Bu sonatta Brahms, iki enstrümanın beraber sunumunda kullandığı besteleme teknikleri ile 19. Yüzyıl’daki viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı yazma geleneğine neredeyse ironik bir yaklaşım sergilemiştir. Ancak, klasik geleneklerin müzikte kurgulama biçimlerine de sadık kalmıştır. Op. 38 Sonat’ ta olduğu gibi, geleneksel sekiz ölçümlük cümle kalıbına uygun olarak yazılmış Op. 99 Sonat’ın giriş teması da, ikinci yarısı Fa Majörün çeken fonksiyonunda biten; ritmik yapı ve vuruş sayısı olarak simetrik, dört ölçümlük iki kesit halinde kurgulanmıştır.

### Örnek 12



Birinci bölümdeki gelişmeye geçiş, gelişen varyasyon tekniğine uygun olarak, girişteki piyano partisinin ritmik karakteri ile yapılandırılmış ve iki enstrümanın da birbirlerinden bağımsız ifadesini ortaya koyan tek sesli besteleme tekniği ile kurgulanmıştır. Viyolonsel partisi, on altılık notalar üzerine kurulu kromatik yürüyüş ile yapılandırılmışken; buna tezat olarak piyano partisi, zayıf zamanda başlayan dörtlük notalar üzerine kurulmuş akorlar ile viyolonsel partisine eşlik işlevindedir. (Bkz. Örnek-12-a.b.)

### Örnek 13



Do diyez minörde başlayan gelişme kısmı, gelişen varyasyon tekniği kullanılarak uzatılmış kromatik diziler ile birbirlerini takip eden motiflerden oluşmaktadır. (Bkz. Örnek-13-a.b.)

### Örnek 14

Yeniden serginin ardından, Fa Majöre dönüş ile yapısal kapanış işlevi gören viyolonsel partisindeki grazioso ve piyano partisindeki dolce ibareli bitiş, bölümdeki genel dinamik, ritmik ve melodik kurgunun aksine her iki partide de sakin ve lirik karakterdedir. (Bkz. Örnek-14 a.b.)

The image shows two musical staves, labeled 'a.' and 'b.'. Staff 'a.' is a single-line bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. Staff 'b.' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including triplets and slurs, indicating a more intricate and expressive passage.

### Örnek 15

Fa Diyez Majör tonalitesinde, viyolonsel, piyano partisindeki ana tematik malzemeye pizzicato (teli çekerek çalma tekniği) eşliği ile başlayan ikinci bölümdeki melodik yapılandırma da, tek sesli sunumu göstermektedir. (Bkz. Örnek-15) Tüm bölüm, enstrümanların birincil tematik malzemeyi birbirlerini takip ederek çaldığı tek sesli gelişen varyasyon tekniği ile bestelenmiştir.

The image shows two musical staves, labeled 'a.' and 'b.'. Staff 'a.' is a single-line bass clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It starts with a 'pizz.' (pizzicato) marking and transitions to an 'arco' (arco) marking. Staff 'b.' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including slurs and dynamic markings, indicating a more intricate and expressive passage.

### Örnek 16

Üç bölmeli formda kurgulanmış ikinci bölümdeki B, fa minördedir. Buraya giriş de, gelişen varyasyon tekniğine uygun olarak enstrüman değiştirmiş ve piyanonun eşliği ile viyolonsel partisine geçmiştir. (Bkz. Örnek 16)

The image shows two musical staves, labeled 'a.' and 'b.'. Staff 'a.' is a single-line bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. Staff 'b.' is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex texture with multiple voices, including slurs and dynamic markings, indicating a more intricate and expressive passage.

### Örnek 17

Fa diyez Majördeki A'ya dönüş, viyolonselın pizzicato geçiştir. Ana tematik malzemelerin bağlanması noktasında, Brahms'a kadar yaygınlaşmamış olan viyolonselın pizzicato kullanımını geleneği, bu bölümün farklı karakterdeki tematik malzemeleri arası geçişi sağlayan en önemli dramatik öğelerindendir. (Bkz. Örnek-17)



### Örnek 18

Üç bölmeli formda kurgulanmış üçüncü bölüm de, iki enstrümanın birbirini takip ederek ya da aynı anda sunduğu; farklı karakterdeki tematik malzemelerin gelişen varyasyonları üzerine kuruludur. Bu bölümdeki, varyasyonları ile tekrarlanmış birinci tematik malzeme, piyano partisinin komşu notalar ile yapılandırılmış bağlı üçlemeleridir. (Bkz.-Örnek-18)



### Örnek 19

Buna karşılık, piyano girişinden dört ölçü sonra başlayan viyolonsel partisi altılı, oktav, beşli ve dördü aralıklardan oluşan geniş melodik atlamalar ile devinimlidir. Piyano partisinin bağlı sekizliklerine karşılık buradaki tematik malzeme, staccato sekizlikler ile yapılandırılmıştır. (Bkz. Örnek-19)



### Örnek 20

A'nın aksine B, iki partide de benzer karakterdeki tematik malzemeler ve bunların gelişen varyasyonları ile yapılandırılmıştır. (Bkz. Örnek-20)





### Örnek 21

Op. 99 Sonat'ın finali, her biri melodik imitasyonlar ile türetilmiş yedi bölümlü rondo formunu andırmaktadır. Sırası ile viyolonsel ve piyanoda sunulmuş A teması, ritmik olarak dörtlük ve sekizlik notalar ile yapılandırılmıştır. Girişteki A, piyano partisine aktarıldığında; buna eşlik eden viyolonsel partisindeki ritimler üçlemelerden oluşmuştur. Buradaki, ikiye karşılık üç ile kurgulanmış ritmik yapı, Brahms'ın eserde sıkça kullandığı Romantizm öğelerindedir. (Bkz. Örnek 21-a.b.)

The image displays two systems of musical notation for Example 21. System 'a' consists of two staves: a cello part in the upper staff and a piano part in the lower staff. The cello part features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, while the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. System 'b' also consists of two staves: a cello part in the upper staff and a piano part in the lower staff. The cello part continues the melodic theme, and the piano part provides a more complex accompaniment with triplets and other rhythmic patterns.

### Örnek 22

Ritmik ve melodik olarak birbirlerinden farklı karakterdeki tematik malzemelerin varyasyonları ile oluşturulmuş B'de, melodik imitasyon ile bağlanmış üç ana tematik malzeme kullanılmıştır. (Bkz. Örnek 22-a.b.c.)

The image displays two systems of musical notation for Example 22. System 'a' consists of two staves: a cello part in the upper staff and a piano part in the lower staff. The cello part features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, while the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. System 'b' also consists of two staves: a cello part in the upper staff and a piano part in the lower staff. The cello part continues the melodic theme, and the piano part provides a more complex accompaniment with triplets and other rhythmic patterns.



c.

### Örnek 23

İkinci A' yı izleyen si bemol minör C, A ve B'ye göre daha lirik, kasvetli ve dramatik karakterdedir. Buradaki dramatik etkiyi yaratan en önemli iki öğe, minör tona geçilmiş olması ve bölümde ilk olarak sforzando (bir nota üzerine diğerlerinden daha fazla yapılan vurgu) kullanımındır. (Bkz. Örnek-23)



### Örnek 24

C'den sonraki A, viyolonselın pizzicato eşliği ile piyano partisindedir. Sonraki B, modülasyona uğratarak viyolonsel partisine verilmiştir. Bölümün bitişi, yani en son A, bu sonattaki geleneğin dışına çıkışı adeta vurgular niteliktedir: Viyolonselde son kez sergilenen A teması pizzicato sunulmuştur. (Bkz. Örnek-24)



## SONUÇ

Brahms'ın Op. 38 ve Op. 99 Sonatları, viyolonsel ve piyano için oda müziği sonatı yazma geleneğinin karmaşık ama anlaşılır, eskinin klasik formlarında ancak Romantik tınıda eserler içermesi sürecinin bestecilikteki adeta son sözüdür. On iki yıl arayla yazılmış eserler, Brahms'ın eskinin geleneklerini saygı ile öğrendiğini; ancak, 19. Yüzyıl ikinci yarısı yeniliklerini artan cesaretle kullandığını göstermektedir.

Eserler, 19. Yüzyıl ikinci yarısı kültürel ve sosyal dinamiklerinin müzikte besteleme sanatına etkileri kadar, Brahms'ın çağdaşı geleneklere yenilikçi yaklaşımını da sergilemektedir. Yirmi bir yıl ara ile yazılmış iki sonat arasındaki müzikal ifade farklılıkları, besteleme sanatındaki bu zaman diliminde gerçekleşmeye başlamış değişimi neredeyse özetler niteliktedir. Bunun en dikkat çekici örneği Op. 99 Sonat'ta gözlemlenmektedir. Barok Dönem'e uzanan ve Brahms Viyana'sında da var olmuş amatör koro geleneğinin enstrümantal müziğe etkisi, Op. 38 Sonat'ın son bölümündeki üç partili fügde de kullanıldığı üzere, çok sesli yapılandırma ile bu eserdeki etkisini göstermektedir. Ancak, Op. 99 Sonat'taki, partilerin birbirinden farklı karakterdeki tematik malzemeleri bağımsız sunumu, sonraları Arnold Schönberg'in 'gelişen varyasyon' adını verdiği, 1800'lerin sonlarında popüler olmaya başlamış tekniğin kullanımını işaret etmektedir.

Sonatların bestelenme ve icra aşamalarının, 1850'li yıllardan sonra, müzik tarihi çalışmalarının müzik sanatı estetiği açısından profesyonelleşmeye başlamış olmasından etkilendiği gö-

rılmektedir. “Brahms, sürekli olarak ‘doğru’ müzik eğitime duyulan ihtiyacı, kaliteli müziği ve buna verilen emeğin değerini, sanatta ustalığın esaslarının ve besteleme tekniklerinin müzik tarihçiliği çerçevesinde öğretilmesi gerekliliğini vurgulamıştır.” “Frisch ve Karnes (2009):7” 1860’ların Sonlarından itibaren, piyanonun günümüzde kullanılan modern halini almasıyla birlikte müzik eğitiminin tekrar tanımlanarak iyileştirilmesi ve bununla beraber ideal müzik tınısı kavramının evrimleşmesi sürecinin eserlere etkileri, sonatlar arasındaki çalıcılıkta ustalık gerekliliği farklılığı ile kendini göstermiştir. Op. 99 Sonat’ta, Op. 38 Sonat’a oranla viyoloncelin ses sınırları çalıcılıkta daha büyük ustalık gerektirecek şekilde geniş kullanılmıştır.

Sanat alanında gazete, kitap ve dergi yayımlarıyla yeni beste ve sahnede icra haberlerinin daha büyük kitlelere ulaşmaya başlaması, müzik eleştirisi geleneğinin doğuşunu hazırlamıştır. Günümüze kadar ulaşmış mektuplarından anlaşıldığı üzere Brahms, her iki sonatın bestelenmesi sürecinde de çağdaş müzisyenlerin görüşlerini almıştır. “Müzik hakkında sistematik düşünme, yorum yapma ve eleştiri yazma, Brahms Viyana’sının önemli özelliklerindedir. Hermann Helmholtz, H. A. Koestlin, Heinrich Ehrlic (1850’lerde Brahms’ın meslektaşı), Theodor Billroth ile Viyana ve Prag’daki üniversitelerin diğer hocalarının (L. A. Zellner, Richard Wallaschek ve Ernst Mach gibi) yazıları, dönemin müzik kavramlarının günümüzde taklit edilmeleri ve etkilerini sürdürmeleri için delil işlevi görmektedir.” “Frisch ve Karnes (2009):4”

18. Yüzyıl ünlü viyoloncelcisi Bernhard Romberg’in, Beethoven’ın viyoloncel ve piyano için bestelediği sonatlarını icrası ile de erken örneklerinin görülmeye başlandığı, viyoloncel ve piyanonun sahnede beraber çalması geleneği, Op. 38 ve Op. 99 sonatların bestelendiği yıllarda, virtüöz sanatçı kavramının ortaya çıkışı ile daha da yaygınlaşmıştır. Her iki eserin de, Brahms’ın çağdaş Robert Hausmann tarafından sahnede icra edilmeleri ve bestelenmeleri sürecinde incelenmiş olmaları, bu geleneğin Op. 38 ve Op. 99 sonatlara olan etkisini göstermektedir.

## KAYNAKLAR

- Barnett**, Gregory Richard (2008). *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710*, Ashgate Publishing Company: USA.
- Baron**, John Herschel (1998). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*, Pendragon Press: New York.
- Blume**, Friedrich (1970), *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, W.W. NORTON: New York.
- Caplin**, William E (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for The Instrumental Music Of Haydn Mozart and Beethoven*, Oxford University Press: New York.
- Cone**, Edward T. (1968). *Musical Form and Performance*, W. W. Norton: New York.
- Frisch**, Walter (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation*, University of California Press: England.
- Frisch** W., Karnes K. C., (2009). *Brahms and His World*, Princeton University Press: New Jersey.
- Gleason**, H., Becker W., (1998). *Chamber Music from Haydn to Bartok*, Frangipani Press-Tis Publications: Indiana.
- Geiringer**, Karl (1936), *Brahms His Life and Work*, (Çev. H. B. Weiner & Bernard Miall), Houghton Mifflin Company: USA.
- Mason**, Daniel Gregory (1970), *The Chamber Music of Brahms*, Ayer Publishing: USA.
- Müller**, Hans-Christian (1973), *Brahms Sonata for Piano and Violoncello F Major Op. 99*, H&Co.: Vienna.
- Schönberg** Arnold (1975), *Style and Idea*, St. Martins Press: New York.