

J. BRAHMS'IN OP. 100 KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN BİRİNCİ BÖLÜMÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Çağdaş ÖZKAN

Öğr. Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, cagdasozkan@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0718-4968

Özkan, Çağdaş. "J. Brahms'ın Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı'nın Birinci Bölümü Üzerine Bir İnceleme". idil, 102 (2023 Şubat): s. 141-152. doi: 10.7816/idil-12-102-01

ÖZ

Sonat formu, Barok dönemden itibaren kullanılan ve çalgı müziğini kapsayan bir müzik biçimidir. Klasik dönemde günümüzdeki haline dönüşen bu biçim, özellikle Romantik dönem ile birlikte "sonat-allegro" adıyla günümüzde de kullanılan bir yapısal form özelliği kazanmıştır. Klasik dönemdeki bu evrilme ile birlikte sonat, senfoni ve konçerto gibi birçok büyük ölçekli eserin birinci bölümleri "sonat allegro" formunda yazılmıştır. Romantik dönemin önde gelen bestecilerinden Johannes Brahms'ın tüm oda müziği eserleri gibi keman ve piyano için yazdığı üç sonatı da repertuarın en çok seslendirilen eserleri arasındadır. Bu çalışmada bestecinin Op. 100 La majör Keman ve Piyano Sonatı'nın birinci bölümü yapısal ve müzikal açıdan incelenerek, elde edilen bulgular vasıtasıyla eserin yorumlanmasına yönelik katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Brahms, sonat, sonat-allegro, keman, piyano

Makale Bilgisi:

Geliş: 26 Kasım 2022

Düzeltilme: 19 Aralık 2022

Kabul: 22 Ocak 2023

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

19. yüzyılla birlikte etkili olmaya başlayan Romantizm akımı, resim ve edebiyatta olduğu gibi müzikte de dönüm noktalarından biri olmuştur. Romantik Dönem'in liderlerinden ve tüm zamanların en büyük bestecilerinden biri olan Johannes Brahms keman ve piyano ikilisi için üç adet sonat bestelemiştir. Bestecinin bu sonatları keman-piyano repertuarının en güzel ve en içten eserleri arasında bulunmaktadır. Üç sonat da bestecinin geç dönem eserleri arasındadır.

7 Mayıs 1833'de Hamburg'da doğan Brahms, müzik eğitime babasıyla başladı ve ardından Eduard Marxsen (1806-1887) ile devam etti. Müzik tarihçileri tarafından "3 Büyük B" (Bach-Beethoven-Brahms) olarak anılan bestecilerin sonuncusu olan Brahms, Beethoven'ın idealist bestecilik anlayışının bir devamı olacak şekilde Romantik Dönem'in hayal kırıklığına uğramış son dönemini temsil etmekteydi (Casey ve Crutcher, 2019: 1).

Brahms'ın müziği, geçmişe olan hayranlık ile geleceğe olan özlemin bir araya gelmesi olarak tanımlanabilir. Özellikle yazdığı oda müziği yapıtları, şan eserleri ve senfonileri ile klasik ve romantik dönem anlayışlarını kaynaştıran besteci kontrpuan sanatındaki ustalığı ve şiirsel dehası ile kendisine özgün bir anlayış ortaya koymuştur (Çalışkan, 2015: 50).

Brahms'ın besteciliğinin yaşadığı dönemin önde gelen enstrüman sanatçılarıyla kurduğu yakın ilişkiler çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Döneminin en ünlü kemancılarından Ede Reményi ve Joseph Joachim ile yakın arkadaş olan bestecinin keman eserlerine Joachim'in önemli katkıları olmuştur. Bunun en önemli örneklerinden biri, Joachim'in bestecinin keman konçertosu için yazdığı, bugün bile sıklıkla seslendirilen kadansıdır. Buna rağmen Brahms, keman ve piyano sonatlarını besteleme sürecinde herhangi bir yardım almamıştır. Bu sebeple bestecinin keman ve piyano sonatları oda müziği eserlerinden çok bir şarkı türü olan liedlerle ilişkilendirilirler.

Brahms'ın Thun Gölü yakınlarında geçirdiği 1886 yaz dönemi bestecinin son derece üretken olduğu bir dönemdi. Op. 99 Fa majör Çello ve Piyano Sonatı, Op. 100 La majör Keman ve Piyano Sonatı ve Op. 101 Do minör Piyanolu Üçlü'yü bu dönemde arka arkaya bestelemiştir (MacDonald, 2001: 330). Keman ve piyano için bestelediği sonatların ikincisi olan Op. 100 La majör sonat, bu ikili için yazılan eserler arasında en lirik olanıdır. Bestecinin Op. 78 Keman ve Piyano Sonatı aynı zamanda "Regenlied" (Yağmur şarkısı) olarak da bilinir. Brahms'ın Op. 59/3 "Regenlied" isimli şarkısının ana teması, Op. 78 sonatının son bölümünün ana teması ile birebir aynıdır. İki tema arasındaki bu benzerlik Şekil 1 ve Şekil 2'de görülmektedir.

3. Regenlied

Klaus Groth

In mäßiger, ruhiger Bewegung

Singstimme

Pianoforte

Wal - le,

Re - - - gen, wal - le - - - nie - - - der, we - cke - mir die

m.g.

Şekil 1: Brahms – Op. 59/3 “Regenlied” şarkısı



Şekil 2: Brahms – Op. 78 Keman ve Piyano Sonatı, üçüncü bölüm

Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı ise genç kontralto Hermine Spies için düşünülmüştür. Hermine Spies'in şarkı söyleme şekli ve yaşam dolu karakteri Brahms'ı o kadar etkilemiştir ki, elli üç yaşına gelmesine rağmen bir evlilik ihtimalini tekrar göz önünde bulundurmıştır (Kross, 1998).

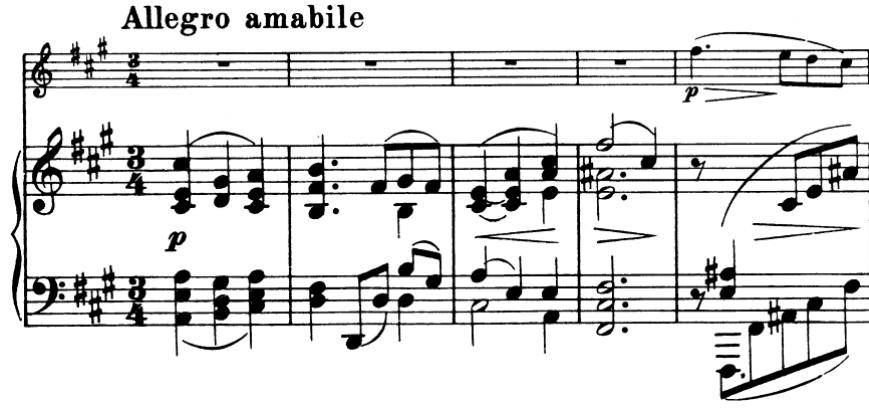
Kendisi hakkında konuşmaktan çok hoşlanmadığı bilinen besteci, Allgemeine Musikalische Zeitung gazetesinin editörü ve müzik eleştirmeni olan arkadaşı Hermann Deiters'in hayatıyla ilgili sorduğu bir soruya mektupla şu şekilde cevap vermiştir: "...anlatacak çok hoş ve ciddi bir şeyim olmadığı sürece müziğimi daha ilginç buluyorum" (Neunzig, 2003: 19-20).

1886 yazında Thun gölü kenarında Hermine Spies'in ziyaretini bekleyen Brahms, Spies'e karşı olan hislerini müziği vasıtasıyla ifade etmiştir. "Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn" (Zihnimden zarifçe geçen melodiler gibi) şarkısı ile başlayan Op. 105 şarkı dizisi yine aynı dönemde bestelenmiştir. Brahms, Op. 100 İkinci Keman ve Piyano Sonatı'nın ilk bölümünün ikincil temasının (Ölçü: 51) yukarıda bahsedilen şarkının bir motifinden kaynaklandığını belirtmiştir. Op. 105/1 numaralı şarkı Şekil 5'te, Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı'nın ilgili teması Şekil 6'da görülmektedir. Ayrıca bu sonatın ilk temasında, yine Hermine Spies'e ithaf edilen ve açık bir şekilde "Komm bald" (Hemen gel), olarak adlandırılan ve yaşlı bir adamın iç çekmeleri ile son bulan Op. 97/5 numaralı şarkıdan gerek tonalite gerekse motif olarak faydalanılmıştır. Op. 97/5 "Komm bald" şarkısı Şekil 4'te, Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı'nın açılış teması Şekil 3'te görülmektedir.

Brahms bu lirik ve içerisinde birçok şarkı unsuru barındıran sonatın bölüm başlıklarında temponun yanı sıra karakter ifadeleri de kullanmıştır: birinci bölüm "Allegro amabile" (Hızlı, sevgi dolu/sevecen), ikinci bölüm "Andante tranquillo" (Yürük ve sakin) üçüncü bölüm "Allegretto grazioso (quasi Andante)" (Hızlıca, zarafetle [neredeyse yürük tempoda]). Sonatın ikinci bölümü, Andante kısımların arasına katılmış Vivace bölmeleri sayesinde sonat formunun hem yavaş bölümü hem de üçüncü bölümlerde görülen Scherzo bölümlerini harmanlar niteliktedir. İkinci bölümün başlangıcındaki Andante tranquillo kısmı piyano ve kemanın eşit rollerde giderek açıldığı, rahat, dengeli ve neredeyse Barok formunda kompleks bir melodidir. Brahms üçüncü bölümün temposunda parantez içerisindeki "quasi Andante" ibaresini bölümün hareketinin yeterince rahat ve geniş olması gerektiğini betimlemek üzere eklemiştir (MacDonald, 2001: 334).

Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı – Birinci Bölüm Analizi

Brahms'ın Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı'nın birinci bölümü tematik olarak eserin en önemli bölümüdür. Diğer iki bölüm de dahil olmak üzere eserin tamamında kullanılan temalar birinci bölümde sunulmuştur. Özellikle sergi kısmındaki birincil tema kullanılan tematik öğeler arasında öne çıkmaktadır.



Şekil 3: Birinci tema (Ölçüler 1-5)

Eserin açılışında piyanonun solistliğinde duyulan birincil tema, temelde üç kısımdan meydana gelmektedir. Bu kısımlar şu şekilde gösterilebilir:

I. Temanın başlangıcında duyulan inici tam dördü aralık (Ölçü: 1) eserin en önemli motifidir. Aynı motif, ikinci ölçüde de görülmektedir. Temanın birinci kısmı ikinci kısma komşu seslerden oluşan bir pasaj ile bağlanır (Ölçü: 2, son üç nota),

II. Sırasıyla yukarı yönlü dördü, üçlü ve dördü aralıklardan meydana gelen ve ilk notası ile son notası arasında dokuzlu aralığa ulaşan ikinci kısım (Ölçü: 3-4),

III. İnici tam dördü aralığın biraz daha uzatılarak iç çeker gibi sunulduğu üçüncü kısım (Ölçü: 4). Melodinin bu üçüncü motifi 5. ölçüde dördü aralığın ilk notası ile son notasının arası doldurularak yankılanır.

Yukarıda da belirtildiği gibi bu sonatın birincil teması "Komm bald" şarkısından alıntılar içerir. Sonatın ilk teması ve şarkının girişindeki piyano partisi arasındaki motifsel benzerlikler Şekil 3 ve Şekil 4'te görülebilir.

5. Komm bald

Klaus Groth

Zart bewegt

Singstimme

Pianoforte

1. Wa - rum denn
2. Wer kommt und

war - ten von Tag zu Tag? Es blüht im Gar - ten
zählt es, was blüht so schön? An Au - gen fehlt es,

was blü - hen mag. Die mei - nen
es an - zu - sehn. *m. v.*

Şekil 4: Brahms – Op. 97/5 “Komm bald” şarkısı

Sonatin birinci bölümü “sonat-allegro” formunda bestelenmiştir ve form içerisindeki bölgeleri, tonaliteleri, kullanılan temalar Tablo 1’de görülmektedir.

Tablo 1: Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı’nın form analizi

Sergi (1-88)			Gelişme (88-157)		Yeniden Sergi (158-242)			Koda (242-280)	
Birinci Tonal Bölge	İkinci Tonal Bölge		Birinci Kısım	İkinci Kısım	Birinci Tonal Bölge	İkinci Tonal Bölge		Birinci Kısım	İkinci Kısım
Birinci Tema	İkinci Tema	Üçüncü Tema	Birinci Tema	Kapanış Teması	Birinci Tema	İkinci Tema	Üçüncü Tema	Üçüncü Tema	Birinci Tema
La majör	Mi majör	Sol # minör	Mi majör La majör	Mi minör Do # minör	La majör	La majör	Do # minör	La minör	La majör

Genel tonalitesi La majör olan sonatin Sergi bölümünün birinci tonal bölgesi de La majör tonalitesindedir. Eserin ana temasını barındıran bu tonal bölge iki paralel periyoddan oluşan basit iki bölmeli formda bestelenmiştir. Birinci tonal bölgenin yapısı ölçü numaraları ile Tablo 2’de görülmektedir.

Tablo 2: Birinci tonal bölgenin yapısı

A				B			
a	a1	b	b1	a	a2	b	b2
(1-5)	(6-10)	(11-15)	(16-20)	(21-25)	(26-30)	(31-34)	(35-38)

Birinci tonal bölgenin **A** kısmı (ana teması) sunuş (**a**), altere edilmiş tekrar sunuş (**a1**), cümlelerin devamı (**b**) ve kadansa doğru hareketten (**b1**) meydana gelir. Bu eserde **A**'nın sonundaki kadans La majör tonalitesinde yarım kadanstır. Ana temanın tekrarı olan **B** kısmında da temelde aynı yapı görülmekle beraber **a2**'den itibaren gerçekleşen modülasyon farklı aşamalardan oluşur. Hem **A** hem **B**'nin **a** cümleleri La majör tonalitesinde başlayıp **a1** cümlelerinde modülasyon meydana gelir. Bu modülasyon sonucu **A**'nın **b** cümlesi La majörde kalırken **B**'nin **b** cümlesi La majörün dominantı olan Mi majör tonalitesinde devam eder.

Bir diğer önemli unsur ise her dördüncü ölçünün sonuna son ölçünün motifini tekrar eden beşinci bir ölçü eklenmesidir. Bu küçük eklenti 30. ölçüye kadar devam eder. **B** kısmının **b** cümlesinden itibaren eklenen beşinci ölçü görülmez. Brahms'ın **B** kısmında tonaliteyi değiştirip beşinci ölçü eklentisini kaldırarak cümle sonlarını kısaltması, sonat-allegro formundaki geçit kısmından önce hazırlık olarak nitelendirilebilir. Sergi kısmının ikinci tonal bölgesinin Mi majörde olacağı göz önünde bulundurulduğunda **B** kısmındaki bu tonal değişiklik ayrı bir önem kazanmaktadır. Brahms birinci tonal bölge içerisindeki modülasyonlarla ikinci tonal bölgenin tonalitesi hakkında ipucu vermektedir. 38. ölçünün sonunda küçük bir La (minör) tonal bölgesi duyulmaktadır. Bu da iki bölmeli formda bestelenen bu birinci tema ve tonal bölgenin ana tondaki son duyuluşudur.

İki bölmeli formun sona ermesiyle 39. ölçüden itibaren geçit kısmı başlar. Geçit kısmının 5. ölçüsünde (Ölçü: 43) Mi majördeki ikinci tonal bölgenin ilk dominant akoru duyulur. 45. ve 46. ölçülerde dominant akışı bir subdominant akoru ile bozulmasına rağmen 47. ölçüdeki son duyuluşunun ardından kemanın kromatik notaları ile ikinci tonal bölge ve bu bölgenin birinci teması (ikinci tema) 51. ölçüde başlar. Mi majör tonalitesinde başlayan bu tema Şekil 5'te görülmektedir.



Şekil 5: İkinci tema (Ölçüler: 51-54)

İkinci tema 51-58. ölçüler arasında paralel periyod yapısında bestelenmiştir. Periyodun iki cümlesi 54. ölçüdeki yarım kadan ile ayrılmıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi sonatın ikinci teması (ikinci tonal bölgenin birinci teması) Brahms'ın Op. 105/1 "Wie Melodien zieht es mir" şarkısından alıntılar içermektedir. Şekil 6'te de görülen şarkının şan partisi Şekil 5'da görülen piyanonun sağ elinde duyulan bu tema ile bariz benzerlikler içermektedir. Hem Op. 105/1 şarkı hem de Op. 100 keman piyano sonatının ikinci teması dört notadan oluşan ve çıkıcı dokuzlu aralıktan meydana gelir. Sonatın ilk temasının 3. ve 4. ölçüleri de dört adımdan oluşan çıkıcı dokuzlu aralık ile bestelenmiştir (Bkz. Şekil 3). Bu benzerlik Brahms'ın parça içerisindeki motifsel bütünlüğü sağlamak adına kullandığı önemli bir unsurdur.

1. Wie Melodien zieht es mir

Klaus Groth

Singstimme *Zart*

Wie Me-lo - di - en - zieht es mir lei - se durch den

Pianoforte *p sempre dolce*

Sinn, wie Früh - lingsblu - men blüht es und schwebt wie Duft da .

Şekil 6: Op. 105/1 “Wie Melodien zieht es mir” şarkısı

Sonatin formuyla ilgili belirtilmesi gereken bir diğer unsur da ikinci tonal bölgede normalden farklı olarak yeni bir tema bulunmasıdır. 59. ve 66. ölçüler arasında duyulan üçüncü tema (ikinci tonal bölgenin ikinci teması) Sol diyez minör tonalitesinde, noktalı ve çift noktalı ritimler temelinde bestelenmiştir. Üçüncü tema Şekil 7’de görülmektedir.

Şekil 7: Üçüncü tema (Ölçüler: 59-62)

66. ölçüde bu yeni temanın Sol diyez minörde son defa duyulmasının hemen ardından Brahms, ikinci tonal bölgenin tonalitesi olan Mi majöre dönmek için kemanın solistliğinde tekrar ikinci temayı kullanır. İkinci temanın duyulmasının ardından besteci sergi bölmesinin kapanış kısmına ulaşmak üzere üçüncü temanın noktalı ve çift noktalı ritmik motiflerini keman ve piyanoda üst üste bindirerek eserdeki gerginliği artırır (Ölçüler: 75-79). 79. ölçüde başlayan kapanış kısmında Brahms yeni bir melodi daha duyurur. Piyanonun solistliğinde duyulan kapanış kısmı melodisi ikinci temanın noktalı ritim ögesi ile birleştirir. Kapanış melodisi, motifsel olarak tamamen yeni olması ve eserin ilerleyen kısımlarında kapsamlı bir şekilde geliştirilmesi açısından bir tema gibi de değerlendirilebilir. Piyanodaki kapanış kısmı melodisi Şekil 8’de görülmektedir.



Şekil 8: Kapanış kısmı melodisi (Ölçüler: 79-82)

83. ölçüden itibaren armonik yürüyüş Mi majörün dominantındaki pedal noktası ile son bulur ve melodik elemanlar da hem ritmik hem nüans olarak durağanlaşır. Bu sayede 83. ve 88. ölçüler arasındaki hem ritmik hem melodik diminuendo bir genel sessizliğe dönüşür ve sonatın sergi bölmesi 87. ölçüde yarım kadans ile son bulur.

Sonatin gelişme bölmesi iki ana kısımda analiz edilebilir. İlk kısımda (Ölçüler: 89-116) sonatin birinci teması geliştirilirken ikinci kısımda (Ölçüler: 117-157) sergi bölümünün kapanış kısmında 79-82. ölçüler arasında sunulan motif ve melodiler geliştirilmiştir. Gelişmenin ilk kısmında keman birinci temayı Mi majör tonalitesinde çalmaya başlar ve La majöre modülasyon gerçekleşir. Hemen ardından aynı temayı piyano çalar ve tonalite Fa majör olarak değişir. Bu noktadan itibaren (Ölçü: 105) birinci temanın ilk ölçüsündeki üç notalık motif ters çevrilerek, altere edilerek ve üst üste bindirilerek geliştirilir. Bu üç notalık gelişimin gerçekleştiği ölçüler gelişim bölümünün ikinci kısmına hazırlık açısından önemli bir rol oynar. Birinci temanın gelişimi Şekil 9'da görülmektedir.



Şekil 9: Gelişim birinci kısım, birinci temanın ilk motifinin geliştirilmesi (Ölçüler: 106-116)

Gelişim bölümünün ikinci kısmında kapanış kısmındaki sunulan melodi bu kez yeni bir tema niteliğinde sunulur. Bu melodi, 79. ölçüdeki hali ile çok güçlü bir yapıya sahip olmadığı için yeni bir tema olarak değerlendirilemezken gelişim kısmında 117. ölçüden itibaren Brahms aynı melodiyi yeniden sergi bölümüne kadar sürekli geliştirerek yeni bir tema haline getirir.

Gelişme bölümünün ilk kısmında 89. ve 104. ölçüler arasında birinci temanın ilk iki ölçüsündeki motifler geliştirilir ve altere edilir. 105. ölçüden sonra ise sadece temanın ilk üç notası altere edilmiş ve sıkıştırılmıştır. Gelişmenin ikinci kısmından itibaren ise birinci temanın ilk ölçüsü neredeyse tanınmaz halde eşlik rolünde kullanılır. 123. ölçüden itibaren ise bu eşlik yerini Sol diyez notası üzerinde bir pedal noktasına bırakır ve bir daha tekrarlanmaz. Dolayısıyla bu temanın kullanımı ile motifsel bir diminuendo sağlanmış olur. Kapanış kısmı melodisinin tema olarak sunulduğu ve birinci temanın eşlik olarak kullanıldığı gelişme kısmı Şekil 10'da görülmektedir.



Şekil 10: Gelişim ikinci kısım, kapanış melodisinin tema hali ve ana temanın eşlik rolü (Ölçüler: 117-121)

124. ve 136. ölçüler arasındaki Sol diyez pedalı 137. ölçüde Do diyez minör tonalitesine çözülür. Do diyez temelinde majör ve minör tonaliteler yeniden sergi bölmesine kadar değişmeden devam eder. Bu kısımda yine kapanış kısmındaki tema farklı bir tonalite, karakter ve eşlik ile hem piyano hem kemanın solistliğinde tekrarlanır. 150. ölçüde eklenen Mi diyez ve La diyez notaları ile tonalite Do diyez majöre altere edilir ve bu tonalite yeniden sergiye kadar süren ve gelişme bölmelerinde görülen bir pedal noktası olarak devam eder. Yeniden serginin ana tonalite olan La majörde olduğu ele alındığında ana temadan önceki pedal noktasının La majörün dominantı olan Mi majör akoru ile kurulması beklenirken bu sonatta pedal noktası Do diyez majör akor üzerindedir. Ana tonalite yerine uzak bir tonalitenin dominant noktasının kullanılması yeniden sergi bölmesinden önce eserin karakterine çok daha uygun, farklı bir beklenti yaratmak üzere kullanılmıştır. 150 ila 157. ölçüler arasında kapanış teması armonik olarak daha fazla gelişmez, bunun yerine bir azalma efekti ve diminuendo kullanılır. Azalma efekti aynı zamanda eşlikte de görülür ve bu efektte sahip Do diyez majör pedalı La majör tonalitesinden önce çok çarpıcı bir etki uyandırır.

Yeniden sergi bölmesi sonat-allegro formunda beklendiği üzere ana tonalite olan La majörde birinci temanın tamamen aynı şekilde sunuşu ile başlar (Ölçü: 158). Sergi ile yeniden serginin birinci tonal bölgeleri arasındaki en önemli fark yeniden sergideki birinci tonal bölgenin sergidekine kıyasla yarı yarıya kısaltılmış olması, doğal olarak iki bölmeli formun da yapısal olarak yarıya bölünmüş olmasıdır.

Yeniden sergideki geçit kısmında (Ölçüler: 176-186) kullanılan müzikal unsurlar sergideki ile aynı olmasına rağmen Brahms'ın aynı materyali geliştirme yöntemi oldukça farklıdır. Yeniden sergideki geçit daha hararetli bir karakterde şekillendirilmiş ve ritmik olarak hızlandırılmıştır. Serginin geçit kısmında piyano partisinde duyulan dörtlük blok akorlar yeniden sergide yerlerini onaltılık ritimde kırk akorlara bırakmış, bu sayede daha hararetli bir karakter elde edilmiştir (Ölçüler: 176-179). Aynı şekilde sergide kemanda duyulan melodik hat dörtlük notalar üzerine kurulmuşken yeniden sergide sekizlik notalar temelinde daha da hızlandırılmıştır. Son olarak kemanda 180. ve 183. ölçüler arasında duyulan sekizlik ritminde hızlandırılmış melodik hattın birebir aynısı, piyanoda onaltılık nota değerinde duyulur. 183. ölçüdeki dominant pedal noktası ve takip eden kemandaki kromatik figürlerin ardından geçit kısmı ikinci tonal bölgeye bağlanır.

Sonat formunda beklenildiği üzere yeniden sergideki geçit kısmında farklı bir tonaliteye modülasyon görülmez ve 187. ölçüde başlayan ikinci tonal bölge, eserin La majör olan ana tonalitesinde başlar. İkinci tonal bölgenin kapanışa kadar olan kısmı piyano eşliğindeki çok küçük detaylar dışında temel olarak sergideki şekliyle aynıdır. Kapanış kısmından hemen sonra yirmi dört ölçülük, aralıksız devam ettirilen pedal noktaları ile oluşturulmuş bir uzantı başlar. Bu uzantı La (Ölçüler: 219-230), Re (Ölçüler: 231-238) ve Sol (Ölçüler: 239-242) olmak üzere üç pedal noktasından oluşur. Uzantıda piyano uzun akorlar tutarken kemanda sakin bir melodik hat duyulur.

Piyanoda pedal noktalarındaki uzun akorlardan oluşan uzantı koda geçiş unsuru olarak kullanılır ve 243. ölçüde koda başlar. Koda, iki ana tematik materyal üzerine kurulu olduğundan iki bölmeye ayrılabilir. İlk bölmede Brahms sonatın üçüncü temasını duyurur ve bunu 259. ölçüye kadar uzatır. İki ölçü piyanonun solistliğinde, iki ölçü de kemanın solistliğinde duyulan üçüncü tema, yukarı yönlü aralıkların kademeli olarak genişletilmesiyle geliştirilir. Kodanın ilk kısmı Şekil 11'de görülmektedir.



Şekil 11: Kodanın birinci kısmında geliştirilen üçüncü tema (Ölçüler: 243-252)

259. ölçü kodanın ikinci bölümünün başlangıcıdır. 258. ölçüde duyulan La majör tonalitesindeki yarım kadans ikinci bölümün hazırlayıcısıdır. La majördeki bu ikinci kısımda Brahms eserin açılış temasını kullanır ve bu temayı kodanın ilk kısmına benzer şekilde yukarı çıkan bir hat şeklinde geliştirir. Birinci temanın kodanın ikinci kısmındaki gelişimi Şekil 12’de görülmektedir.



Şekil 12: Kodanın ikinci kısmında geliştirilen birinci tema

Brahms 268. ölçüden itibaren sergi bölmesinin **b** cümlesini duyurur ve son beş ölçüde heyecanı arttırmak üzere piyanoda onaltılık ritimde kırılmış akorlarla sonat La majör tonalitesinde tam kadans ile sona erer.

Birçok çalışma ve konser programlarında “Keman ve Piyano Sonatı” olarak adlandırılan bu sonatı yazım stili ve enstrümanlar arasındaki liderlik rolleri göz önünde bulundurulduğunda “Piyano ve Keman Sonatı” olarak değerlendirmek mümkündür. Özellikle sergi ve yeniden sergi bölmelerinde piyano büyük çoğunlukla lider rolündeki enstrümandır. Yeni bir tema sunulduğunda bu tema çoğunlukla önce piyanoda duyulur ve ardından kemanda tekrar edilir. Bu durum birinci, ikinci, üçüncü ve kapanış temaları olmak üzere tüm temaları için geçerlidir. Eserin gelişme bölümünde ise bariz bir liderlik rolü bulunmaz, geneli itibariyle her iki çalgı da daha eşit rollere sahiptirler. Bunların yanı sıra Brahms özellikle gelişme bölümünden itibaren farklı temaları ve motifleri altere ederek, temaların rollerini bazen eşlik bazen solistik olarak değiştirerek ve bunları üst üste bindirerek eserin bütünlüğünü sağlamıştır.

Sonuç

Yukarıda belirtildiği ve örneklerde betimlendiği üzere Brahms, Op. 100 Keman ve Piyano Sonatı'nın genelinde iç çekme motifini çok fazla kullanmıştır. Her ne kadar yeni ve farklı karakterde temalar sunulsa da Brahms “amabile” etkisini sürdürmek adına eserin bazı temel unsurlarını bu temalara mutlaka eklemiştir. Ayrıca besteci, ilginç bir şekilde eserin sonu hariç hiçbir yerinde tam kadans kullanmamıştır. Sonat-allegro formunun ana bölmeleri arasındaki geçişler oldukça belirgin olmasına rağmen bunların hiçbiri tam kadans ile sağlanmamıştır. Bu durum Brahms’ın “amabile” etkisini yansıtmak ve sürdürmek adına kullandığı unsurlardan biridir. Tüm bölmeler, temalar ve motifler arasındaki geçişler son derece doğal bir şekilde sağlanmaktadır. Tüm önemli temalar mutlaka ortak bir materyal içermektedir. Eserin bölmeleri arasındaki geçişleri doğal bir şekilde birleştiren besteci, eser boyunca durmaksızın devam eden bir etki yaratmıştır.

Çalışmada ortaya konan kanıtların, Brahms'ın keman ve piyano sonatlarını seslendirmek isteyen yorumculara olduğu kadar eserlerin eğitim sürecine de rehberlik edeceği düşünülmektedir. Brahms'ın diğer oda müziği eserlerindeki keman ve piyano partilerinin de aynı şekilde ele alınmasının yanı sıra eserlerin müzikal analizinin yapılarak form ve armoni özelliklerinin ortaya çıkarılmasının da eserlerin seslendirilmesinde kolaylıklar sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- Casey, Natilan ve Crutcher, Ann. *Defining the Late Style of Johannes Brahms: A Study of the Late Songs*. Virginia: West Virginia University College of Creative Arts yayımlanmış doktora tezi, 2019.
- Çalışkan, Vahdet. "Johannes Brahms'ın Müziği ve Op.120 Mi Bemol Majör Klarinet Sonatının Form ve Armonik Yapısının İncelenmesi". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 17(2), (2015): 50-72.
- Kross, Siegfried. "Brahms: The Sonatas for Violin and Piano". Brahms, *The Violin Sonatas and The Viola Sonatas*, keman: Pinchas Zukerman, piyano: Daniel Barenboim. CD kitapçığı. Deutsche Grammophon, 1998.
- MacDonald, Malcolm. Brahms. Ed. Stanley Sadie. *Master Musicians Series*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Neunzig, Hans Adolf. Brahms. Çev. Mike Mitchell. Londra: Haus Publishing Limited, 2003.
- Sebastian, Shwan ve Drăgulin, Stela. "Expressions particulars of Brahms's music language, mirrored in his Compositions of Piano". *Bulletin of the Transilvania University of Braşov* 12(61), (2019): 259-270.



AN ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF J. BRAHMS'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO OP. 100

Çağdaş ÖZKAN

ABSTRACT

Sonata form is a musical form that has been used to describe instrumental works composed since Baroque era. As of Classical period, sonata form evolved into a specific musical form which is called "sonata-allegro", especially during Romantic period. Thanks to this evolution, first movements of large scale pieces such as sonata, symphony and concerto were composed using "sonata-allegro" form. Three violin and piano sonatas of leading Romantic composer Johannes Brahms are among most frequently performed pieces of chamber music repertoire. In this work, first movement of Brahms's Op. 100 Sonata for Violin and Piano is analyzed musically and structurally with the purpose of providing information for those who wish to study and perform this piece.

Keywords: Brahms, sonata, sonata-allegro, violin, piano