

**ANADOLU ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI
VİYOLA SANAT DALI LİSANS DÖNEMİNDE YER ALAN
BELİRLENMİŞ SONATLARIN
EĞİTİM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Umut LEKESİZGÖZ

Eskişehir, 2023

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI
VİYOLA SANAT DALI LİSANS DÖNEMİNDE YER ALAN BELİRLENMİŞ
SONATLARIN EĞİTİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Umut LEKESİZGÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Burcu Evren YAZICI

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ekim 2023

ÖZET

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI
VİYOLA SANAT DALI LİSANS DÖNEMİNDE YER ALAN BELİRLENMİŞ
SONATLARIN EĞİTİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Umut LEKESİZGÖZ

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2023

Danışman: Prof. Burcu Evren YAZICI

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Sanat Dalı Lisans Döneminde Yer Alan Belirlenmiş Sonatları Eğitim Açısından İnceleyen bu tez viyola öğrencilerinin müzikal ve teknik becerilerini geliştirmek amacıyla sonatların kullanımını araştırmaktadır. Müzikal analizler, bestecilerin tarzlarını, yapısal özelliklerini ve ifadeye yönelik düşüncelerini anlamamızı sağlar. Teknik analizler ise öğrencilerin zorluklarla başa çıkma yeteneklerini ve tekniğini geliştirmelerine yardımcı olur. Sonatlar, öğrencilerin müzikal anlayışlarını genişletme, farklı tarzları deneyimleme ve repertuarlarını geliştirme imkânı sunar. Ayrıca, teknik becerilerin ilerletilmesi ve enstrümantal tekniğin daha derinlemesine anlaşılması için sonatlar önemli bir araçtır. Tez ayrıca, sonatlar üzerinden çeşitli eğitim yöntemleri ve yaklaşımlarının etkisini de inceler. Öğrencilere hangi yöntemlerin ve stratejilerin daha etkili olduğunu belirlemek amacıyla, sonatların çalınması ve yorumlanması sürecinde kullanılan farklı eğitim yaklaşımları analiz edilir. Bu analizler, viyola öğrencilerinin performans becerilerini geliştirmek için kullanabilecekleri en etkili stratejilerin belirlenmesine katkı sağlar. Bu tez, viyola eğitimine katkıda bulunmak, öğrencilerin müzikal ve teknik becerilerini geliştirmelerine yardımcı olacak stratejiler sunmaktır. Ayrıca, viyola öğrencileri için önemli bir kaynak oluşturarak, müzik eğitimi alanında bilgi birikimini artırmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Viyola, Sonat, Eğitim.

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF SELECTED SONATAS INCLUDED IN THE VIYOLA ART DEPARTMENT AT ANADOLU UNIVERSITY STATE CONSERVATORY DURING THE UNDERGRADUATE PROGRAM FROM AN EDUCATIONAL PERSPECTIVE

Umut Lekesizgöz

Department of Music

Anadolu University, Institute of Graduate Schools, October 2023

Advisor: Prof. Burcu Evren YAZICI

This thesis, titled “An Analysis of Sonatas Included in the Viola Art Department at Anadolu University State Conservatory during the Undergraduate Program from an Educational Perspective,” investigates the use of selected sonatas to enhance the musical and technical skills of viola students. Musical analysis allows us to understand the composers’ styles, structural characteristics, and expressive intentions. Technical analysis, on the other hand, assists students in developing their ability to overcome challenges and improve their technique. Sonatas provide opportunities for students to expand their musical understanding, explore different styles, and enhance their repertoire. Additionally, sonatas serve as significant tools for advancing technical skills and gaining a deeper understanding of instrumental technique. The thesis also examines the impact of various educational methods and approaches using sonatas as a framework. By analyzing different educational approaches employed during the performance and interpretation of sonatas, it aims to determine which methods and strategies are most effective. These analyses contribute to identifying the most efficient strategies that viola students can utilize to enhance their performance skills. The primary goal of this thesis is to contribute to viola education by offering strategies that assist students in developing their musical and technical abilities. Furthermore, it aims to serve as an important resource for viola students, promoting the accumulation of knowledge in the field of music education.

Keywords: Viyola, Sonata, Education

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Sanat Dalı Lisans döneminde yer alan belirlenmiş sonatların eğitim açısından incelenmesini amaçlamaktadır. Viyola, müzik dünyasının en önemli enstrümanlarından biridir ve klasik müzik repertuvarının önemli bir parçasını oluşturur. Lisans eğitimi sürecinde, viyolayı çalmayı öğrenen öğrenciler, teknik becerilerini geliştirmenin yanı sıra çeşitli müzik eserlerini de çalışma fırsatı bulurlar. Bu çalışmada, viyola sonatlarına odaklanarak, öğrencilerin eğitim sürecinde bu eserlerin önemi ve öğretici değeri analiz edilecek.

Viyola sonatları, öğrencilere çok yönlü bir müzikal deneyim sunar. Hem viyolanın tekniğini geliştirmek hem de müzikal ifadeyi derinleştirmek için ideal bir kaynak olarak görülmektedir. Viyola öğrencileri, bu sonatları çalışarak hem teknik becerilerini geliştirecekler hem de farklı dönemlerin ve bestecilerin müziğini keşfederek müzikal birikimlerini artıracaklardır. Bu çalışma aynı zamanda viyola öğretmenleri ve müzik eğitimi alanında çalışan diğer uzmanlar için de bir kaynak niteliği taşımaktadır. Viyola sonatlarının eğitimdeki önemini anlamak ve bu eserleri etkili bir şekilde öğrencilere aktarmak, öğretmenlerin önemli bir sorumluluğudur. Bu çalışma, viyola eğitimi konusunda bir rehber olma amacını taşımaktadır.

Umut LEKESİZGÖZ

Tarih: 03.10.2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Umut LEKESİZGÖZ

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------|
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| ÖNSÖZ | v |
| ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ..... | vi |
| ŞEKİLLER DİZİNİ..... | ix |
| GÖRSELLER DİZİNİ | xiii |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|---|---|
| 1. SONATIN TANIMI VE DÖNEMLERE GÖRE PERFORMANS STİLLERİ ... | 2 |
| 1.1. DÖNEMLERE GÖRE PERFORMANS STİLLERİ | 2 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|---|----|
| 2. SONATLARIN İNCELENMESİ | 4 |
| 2.1. MİKHAİL GLİNKİA’NIN KISA HAYATI | 4 |
| 2.1.1. GLİNKİA VİYOLA SONATI..... | 4 |
| 2.1.2. GLİNKİA VİYOLA SONATI 1. BÖLÜM | 5 |
| 2.1.3. GLİNKİA VİYOLA SONATI 2. BÖLÜM | 7 |
| 2.2. FRANZ SCHUBERT’İN KISA HAYATI | 8 |
| 2.2.1. SCHUBERT ARPEGGİONE SONATI..... | 8 |
| 2.2.2. SCHUBERT ARPEGGİONE SONATI 1. BÖLÜM..... | 9 |
| 2.2.3. SCHUBERT ARPEGGİONE SONATI 2. BÖLÜM..... | 10 |
| 2.2.4 SCHUBERT ARPEGGİONE SONATI 3. BÖLÜM | 11 |
| 2.3. ROBERT SCHUMANN’IN KISA HAYATI | 12 |
| 2.3.1. SCHUMANN MÄRCHENBİLDER | 13 |
| 2.3.2. SCHUMANN MÄRCHENBİLDER 1. BÖLÜM..... | 14 |
| 2.3.3. SCHUMANN MÄRCHENBİLDER 2. BÖLÜM..... | 15 |

| | |
|--|----|
| 2.3.4. SCHUMANN MARCHENBİLDER 3. BÖLÜM..... | 17 |
| 2.3.5 SCHUMANN MARCHENBİLDER 4. BÖLÜM..... | 17 |
| 2.4. HENRİ VİEUXTEMPS'İN KISA HAYATI..... | 18 |
| 2.4.1. VİEUXTEMPS VİYOLA SONATI OP.36 | 19 |
| 2.4.2. VİEUXTEMPS VİYOLA SONATI 1. BÖLÜM..... | 19 |
| 2.4.3. VİEUXTEMPS VİYOLA SONATI 2. BÖLÜM..... | 20 |
| 2.4.4. VİEUXTEMPS VİYOLA SONATI 3. BÖLÜM..... | 21 |
| 2.5. JOHANNES BRAHMS'IN KISA HAYATI..... | 22 |
| 2.5.1. BRAHMS VİYOLA VE PİYANO İÇİN SONAT OP..120 NO.1 | 22 |
| 2.5.2. BRAHMS VİYOLA SONATI 1. BÖLÜM..... | 23 |
| 2.5.3. BRAHMS VİYOLA SONATI 2. BÖLÜM..... | 25 |
| 2.5.4. BRAHMS VİYOLA SONATI 3. BÖLÜM..... | 25 |
| 2.5.5. BRAHMS VİYOLA SONATI 4. BÖLÜM..... | 26 |
| 2.6. REBECCA CLARKE'İN KISA HAYATI | 27 |
| 2.6.1. REBECCA CLARKE VİYOLA SONATI..... | 28 |
| 2.6.2. REBECCA CLARKE VİYOLA SONATI 1. BÖLÜM..... | 28 |
| 2.6.3. REBECCA CLARKE VİYOLA SONATI 2. BÖLÜM..... | 31 |
| 2.6.4. REBECCA CLARKE VİYOLA SONATI 3. BÖLÜM..... | 33 |
| 2.7. PAUL HİNDEMİTH'İN KISA HAYATI..... | 35 |
| 2.7.1. HİNDEMİTH VİYOLA VE PİANO SONATI OP. 11 NO.4..... | 35 |
| 2.7.2. HİNDEMİTH VİYOLA SONATI 1. BÖLÜM | 35 |
| 2.7.3. HİNDEMİTH VİYOLA SONATI 2. BÖLÜM | 38 |
| 2.7.4. HİNDEMİTH VİYOLA SONATI 3.BÖLÜM..... | 40 |
| SONUÇ | 45 |
| KAYNAKÇA..... | 47 |

ŞEKİLLER DİZİNİ

| | |
|--|----|
| Şekil 2.1. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-25. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)..... | 5 |
| Şekil 2.2. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 33-37. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)..... | 5 |
| Şekil 2.3. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 44-45. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)..... | 6 |
| Şekil 2.4. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 128-142. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)..... | 6 |
| Şekil 2.5. <i>Glinka Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-37 ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)</i> | 7 |
| Şekil 2.6. Glinka Viyola Sonatı 2. Bölüm 76-102. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)..... | 7 |
| Şekil 2.7. Schubert Arpeggione Sonatı 1. Bölüm 45. ölçü (International Music Company, 1943)..... | 9 |
| Şekil 2.8. Schubert Arpeggione Sonatı 1. Bölüm 57-61 ölçüler arası (International Music Company, 1943)..... | 10 |
| Şekil 2.9. Schubert Arpeggione Sonatı 1. Bölüm 55. ölçü (International Music Company, 1943)..... | 10 |
| Şekil 2.10. Schubert Arpeggione Sonatı 2. Bölüm 1-28. ölçüler arası (International Music Company, 1943)..... | 11 |
| Şekil 2.11. Schubert Arpeggione Sonatı 2. Bölüm 68-71. ölçüler arası (International Music Company, 1943)..... | 11 |
| Şekil 2.12. Schubert Arpeggione Sonatı 3. Bölüm 1-38. ölçüler arası (International Music Company, 1943)..... | 11 |
| Şekil 2.13. Schubert Arpeggione Sonatı 3. Bölüm 77-78. ölçüler arası (International Music Company, 1943)..... | 12 |
| Şekil 2.14. Schubert Arpeggione Sonatı 3. Bölüm 212-227. ölçüler arası (International Music Company, 1943)..... | 12 |
| Şekil 2.15. Marchenbilder 1. Bölüm 1-10. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)..... | 15 |

| | |
|--|----|
| Şekil 2.16. Marchenbilder 1. Bölüm 11-17. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)..... | 15 |
| Şekil 2.17. Marchenbilder 2. Bölüm 1-20. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)..... | 16 |
| Şekil 2.18. Marchenbilder 2. Bölüm 55-66. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)..... | 16 |
| Şekil 2.19. Marchenbilder 3. Bölüm 1-12. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)..... | 17 |
| Şekil 2.20. Marchenbilder 4. Bölüm 1-43. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)..... | 18 |
| Şekil 2.21. Marchenbilder 4. Bölüm 76-94. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)..... | 18 |
| Şekil 2.22. Vieuxtemps Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-35. ölçüler arası (Amadeus Verlag, 1974) | 20 |
| Şekil 2.23. Vieuxtemps Viyola Sonatı 1. Bölüm 36-47. ölçüler arası (Amadeus Verlag, 1974) | 20 |
| Şekil 2.24. Vieuxtemps Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-35. ölçüler arası (Amadeus Verlag, 1974) | 21 |
| Şekil 2.25. Vieuxtemps Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-28. ölçüler arası (Amadeus Verlag, 1974) | 22 |
| Şekil 2.26. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-34. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 24 |
| Şekil 2.27. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 59-68. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 24 |
| Şekil 2.28. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 75-86. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 24 |
| Şekil 2.29. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 147-149. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 24 |
| Şekil 2.30. Brahms Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-21. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 25 |
| Şekil 2.31. Brahms Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-16. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 26 |
| Şekil 2.32. Brahms Viyola Sonatı 3. Bölüm 64-96. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 26 |
| Şekil 2.33. Brahms Viyola Sonatı 4. Bölüm 1-41. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)..... | 27 |
| Şekil 2.34. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-15. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 30 |
| Şekil 2.35. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-15. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 30 |
| Şekil 2.36. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 38-60. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 30 |
| Şekil 2.37. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 157-168. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 31 |

| | |
|---|----|
| Şekil 2.38. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-32. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 32 |
| Şekil 2.39. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 2. Bölüm 59-72. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 32 |
| Şekil 2.40. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 2. Bölüm 147-160. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 33 |
| Şekil 2.41. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-24. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 34 |
| Şekil 2.42. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 3. Bölüm 191-196. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)..... | 34 |
| Şekil 2.43. Hindemith Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-13. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922) | 36 |
| Şekil 2.44. Hindemith Viyola Sonatı 1. Bölüm 15-17. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 37 |
| Şekil 2.45. Hindemith Viyola Sonatı 1. Bölüm 20-41. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 38 |
| Şekil 2.46. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-23. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922) | 38 |
| Şekil 2.47. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 34-65. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 39 |
| Şekil 2.48. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 66-97. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 39 |
| Şekil 2.49. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 117-138. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 40 |
| Şekil 2.50. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 139-147. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 40 |
| Şekil 2.51. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-32. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922) | 41 |

| | |
|---|----|
| Şekil 2.52. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 45-64. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922) | |
| | 41 |
| Şekil 2.53. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 81-112. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922) | |
| | 42 |
| Şekil 2.54. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 136-180. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 43 |
| Şekil 2.55. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 302-354. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)..... | 44 |

GÖRSELLER DİZİNİ

| | | | | | |
|---|-------------|-----------------|----------------------|------------------|-------------|
| Görsel | 2.1. | Staufer, | “Arpeggione”, | Austrian, | 1831 |
| (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503047, 2023)..... | | | | | 8 |

GİRİŞ

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Sanat Dalı lisans dönemi öğrencileri, performanslarını geliştirmek ve profesyonel bir kariyere hazırlanmak için yoğun bir eğitim programı içerisinde yer almaktadırlar. Bu programda, öğrencilerin viyola çalmalarına ve müzikal yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olacak birçok farklı müzikal yapıt çalışılmaktadır. Bunların arasında, sonatlar da önemli bir yer tutmaktadır.

Bu tez, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Sanat Dalı lisans dönemi öğrencilerinin eğitim sürecinde yer alan belirlenmiş sonatların, eğitim açısından incelenmesini içermektedir. Bu çalışma, öğrencilerin viyola eğitimine katkı sağlamak, sonatların eğitimdeki önemini vurgulamak ve viyola sanat dalı için bir kaynak sunmak amacıyla yazılmıştır. Ayrıca, viyola eğitimi alanındaki araştırmalar için de bir temel oluşturabilecektir.

Tez, öncelikle sonatların genel özellikleri ve tarihsel arka planlarının incelenmesi, sonrasında ise sonatların öğrencilerin eğitimine ve müzikal gelişimlerine olan etkilerini içermektedir. Ayrıca, öğrencilerin sonatları öğrenirken karşılaştıkları zorluklar ve bu zorlukların üstesinden gelmek için kullanabilecekleri yöntemler ve önerilere de yer verilmiştir.

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Sanat Dalı Lisans müfredatı ekler bölümünde yer almaktadır. Bu müfredattan eğitim açısından en fazla yarar sağlanacak sonatlar ele alınmıştır. Bu sonatlar belirlenirken A. Ü. Dev. Kons. Müzik Böl. Viyola Sanat Dalı Öğretim Üyelerine danışılmıştır.

Teze başlarken ilk olarak sonatın genel bir tanımı yapılmıştır. Sonrasında performans stilleri başlığı altında Barok Dönem, Klasik Dönem ve Romantik Dönem'in çalma teknikleri artikülasyon, *vibrato* ve nüanslar olarak alt başlıklarda incelenmiştir. Ardından bestecinin kısa hayatı, sonat hakkında genel bir bilgi ve her bir bölümün teknik, müzikal açılarından eğitime olan katkıları ve çalışma önerileri yer almaktadır.

Sonatlar incelenirken zorluk derecesine göre sıralanmıştır. İncelenecek sonatlar sırasıyla; Glinka Viyola Sonatı, Schubert Arpeggione Sonatı, Schumann Märchenbilder, Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, Brahms Viyola ve Piyano için Sonat Op..120 No.1, Rebecca Clarke Viyola Sonatı, Hindemith Viyola ve Piyano sonatı Op. 11 No.4'tür.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SONATIN TANIMI VE DÖNEMLERE GÖRE PERFORMANS STİLLERİ

Sonat, bir müzik formudur. Bir eserin şeklini, düzenini ve yapısını ifade eder. Sonat formu, solo enstrümanlar, piyano eşlikliler veya solo ve orkestra eşlikli eserler için farklı kombinasyonlarda bestelenebilir.

Sonat formu, klasik dönemde 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarında belirgin bir şekilde gelişmiştir ve bu dönemde üç bölümden oluşan bir kompozisyon formuna dönüşmüştür. Klasik dönem bestecileri, sonat formunu yoğun bir şekilde kullanarak müziğin yapısını etkileyici bir şekilde değiştirmişlerdir.

Genellikle üç veya dört bölümden oluşan sonat formunun ilk bölümü *Allegro* olarak bestelenir. İkinci bölüm, genellikle *andante* tempoda yazılmış bir geçiş bölümüdür ve birinci bölümdeki tonun bir varyasyonunu veya bir *minuet* içerebilir. Üçüncü bölüm ise *minuet* veya hareketli bir *scherzo* olarak tasarlanmış olabilir. Son olarak, üçüncü ya da dördüncü bölüm, genellikle *Allegro* tempoda yazılmış bir *rondo* formunu içerir ve eserin enerjik bir şekilde tamamlanmasını sağlar. Klasik bir sonatın birinci bölüm yapısı aşağıdaki gibidir:

Giriş: Temel temaların ve ikincil temaların sunulduğu kısımdır.

Gelişme: Temel temaların geliştirildiği ve değişik varyasyonlarda işlendiği kısımdır. Farklı tonaliteler ve tempo değişimleri, gelişme bölümünde sıkça kullanılır.

Yeniden Sergi: İlk tema, genellikle aynı tonda değiştirilmeden tekrarlanır ve eserin başlangıç bölümündeki temaya geri dönülür.

Klasik dönemde sonat formu yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Oxford music online, 2021).

Sonatin dönemlere göre performans stilleri aşağıdaki alt başlıklarda ayrıntılı olarak incelenmiştir.

1.1. Dönemlere Göre Performans Stilleri

Sonatlara detaylı incelemeden önce, tezde adı geçen sonatların ait oldukları dönemlerin çalma teknikleri ya da başka bir deyişle performans stilleri incelenmiştir. Bunlar Klasik ve Romantik dönemi içermektedir. Her bir dönem de kendi içinde üçe ayrılarak incelenmiştir: vibrato, artikülasyon ve nüanslar.

1.1.1.Klasik Dönem Performans Stilleri

Vibrato: Klasik dönemde, *vibrato* tekniği modern çağdaki yoğun ve geniş kullanımına kıyasla daha sınırlı bir şekilde kullanılırdı. Dönemin müzisyenleri *vibrato*'yu sadece müziğin doğru ifadesini sağlamak için gerek duyulduğu notalarda, dar ve sık bir şekilde kullanırlardı (Dağ, 2011, s.108).

Artikülasyon: Klasik dönemde en yaygın kullanılan iki yay tekniği aşağıdaki gibidir:

Spiccato: Notaların kısa ve yayın telden ayrılarak çalınması gerektiği anlamına gelen *spiccato* klasik dönemde oldukça kısa kullanılmaktadır. Hızlı bölümlerdeki tüm sekizlik notaların, üzerinde nokta olmasa bile, çok kısa çalınması gerekir. Bu teknik onaltılık notalarda uygulanmaz onun yerine aşağıda açıklaması yer alan yay tekniği kullanılır.

Staccato: Notaların kısa ve yayın telden ayrılmadan çalınması gerektiği anlamına gelir. Bu teknik klasik dönemde hızlı bölümlerdeki tüm onaltılık notalarda uygulanmaktadır. Arşenin tahtasının zıplamasını sağlayarak yapılan bu teknik hızlı pasajlarda notaların kısa duyulmasını sağlar.

Nüanslar: Klasik dönemde bestecilerin yazdığı nüansların yanı sıra cümleme için yapılan ve belirtilmemiş nüanslar vardır. Örneğin her bir cümle bitişinde *diminuendo* yapılmalıdır. Yorumcu tarafından yapılan nüansların amacı, cümlenin ifadesinin kuvvetli bir şekilde ortaya çıkması ve seyirciye net bir şekilde ulaşması içindir (Yıldız,2010, s.72).

1.1.2. Romantik Dönem Özellikleri

Vibrato: Romantik dönemde *vibrato*, müziğin ifadesini artırmak için kullanılan önemli bir tekniktir. Hem geniş hem dar olarak cümlenin gerekliliğine uygun şekilde genelde her notada kullanılır. Romantik dönemde müziğin ifadesini ortaya çıkarmak için çok önemli bir rol oynar.

Romantik dönemdeki bazı besteciler, eserlerinde *vibrato*'nun nasıl kullanılması gerektiğiyle ilgili terimler kullanmışlardır örneğin *molto vibrato* gibi (Yıldız, 2010, s. 74)

Artikülasyon: Romantik dönemde artikülasyon, müziğin ifade ve anlamını vurgulamak için kullanılan bir tekniktir. Artikülasyon, notaların başlangıç, süreklilik, bitiş ve vurgu gibi özelliklerini kontrol ederek, müziğin belirli bir karakter, duygu veya ifadeyi daha etkili bir şekilde iletebilmesini sağlar.

Romantik dönemde artikülasyonun bazı önemli özellikleri aşağıda belirtilmiştir:

Tenuto: Notalara vurgu yapmak, ifadeyi güçlendirmek ve notaların daha belirgin hale gelmesini sağlamak için kullanılmıştır.

Portamento: Genellikle notalar arasındaki geçişlerde, iki nota arasında yumuşak ve sürekli bir bağlantı sağlamak için kullanılır. Portamento, müziğe duygusal ve melodik ifade katar ve çeşitli tınları birbirine bağlamak için kullanılan bir tekniktir.

Spiccato: Kontrast yaratmak için kullanılmıştır. Çok kısa yapılmaması gerekir.

Nüanslar: Romantik dönemde nüanslar, müziğin ifadesini ve duygusunu vurgulamak için kullanılır. Örneğin *pp* ve *ff* en sık kullanılan nüanslardandır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SONATLARIN İNCELENMESİ

Tez içerisinde incelenecek sonatlar sırasıyla; Glinka Viyola Sonatı, Schubert Arpeggione Sonatı, Schumann Märchenbilder, Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, Brahms Viyola ve Piyano için Sonat Op..120 No.1, Rebecca Clarke Viyola Sonatı, Hindemith Viyola ve Piyano sonatı Op. 11 No.4'tür.

Önce bestecinin kısa hayatına yer verilmiştir, ardından sonatın tarihçesi ve daha sonra bölümler halinde incelenmesi gelmektedir.

2.1. Mikhail Glinka'nın Kısa Hayatı

1 Haziran 1804 tarihinde doğan Rus besteci Glinka'nın, ilk müziğe olan ilgisi dinlediği halk ezgileri ve kilise çanları ile başladı. Bunlar Glinka'nın sonraki yıllarda, beste yaparken kullanacağı Rus ulusal müziğinin yerel motiflerini taşıyordu. Keman ve piyano dersleri ile müzik eğitimine başlayan Glinka, 1817 yılında St. Petersburg'a giderek Alman piyanist Charles Mayer'den piyano dersleri almaya başladı (Bali, 2018, s. 119).

Besteci, kompozitör olarak kendisini geliştirmek için 1830 yılında İtalya'ya gitti. Gittiği dönemden sonra yıl boyunca Rossini, Ricci, Donizetti, Bellini'nin yazmış olduğu eserler üzerinde çalıştı (Zavlunov, 2010, s.1-5).

Glinka 15 Şubat 1857 yılında Berlin'de hayatını kaybetti (Bali, 2018, s. 123).

2.1.1. Glinka Viyola Sonatı

Mikhail Glinka, 1825 yılında Viyola ve Piyano için bir sonat bestelemiştir. Rus viyola sanatçısı Vadim Borisovski ve Elena Bekman-Shcherbina ile prömiyerini verdiği 1932 yılına kadar eser hiç seslendirilmemiştir. Bu sonat Glinka'nın "Rus Müziğinin Babası" olarak ün yapmasına katkı sağlayan önemli bir eser olarak yerini alır. Glinka'nın Viyola Sonatı'nda, Rus

viyola sanatçısı Vadim Borisovsky'nin katkısı da bulunmaktadır. Borisovsky, viyola partisini geliştirmiş ve sonatın şekillenmesine yardımcı olmuştur. Sonatının yeniden yapılandırılması, Borisovsky'nin orijinal el yazmalarını kullanarak yaptığı titiz ve eşsiz çalışma sayesinde gerçekleştirilmiştir. Yoğun konser ve öğretim programına rağmen üstlendiği görev sonucunda, sonat günümüzde viyolacılar tarafından en sık çalınan eserlerden biri haline gelmiştir. Sonat iki bölümden oluşmaktadır.

2.1.2. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm

Bu bölüm, ileri seviyede yay ve *vibrato* tekniklerinin kullanımını gerektirmektedir. Ancak, ritmik açıdan zorlu bir yapıya sahip değildir. Re minör tonunda yer alan bölüm, sol diyez notasıyla başlayan ve yaklaşık iki oktav boyunca arpej şeklinde ilerleyen bir tema içermektedir. Bu kısım, sonatın giriş bölümü olduğundan *piyano* nüansında olmasına rağmen notaların açık, belirgin bir şekilde çalınması ve müzikal bağların bozulmadan sürdürülmesi büyük önem taşımaktadır.



Şekil 2.1. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-25. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)

Şekil 2.2'de görülen aksanların kol ağırlığı ve *vibrato* ile çalınması önerilir. Bestecinin istediği *ff* ve aksanları kolay bir şekilde yapabilmek için bağları kaldırmak da başka bir yoldur. Arşenin orta ve alt yarısında başlayıp, sağ kolda daha çok kol ağırlığı ve sol elde *vibrato* desteği ile çalınırsa cümle istenildiği gibi ortaya çıkar.



Şekil 2.2. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 33-37. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)

Poco piu mosso bölümünde tempo artarak, önceki durağan ilerleyiş onaltılık notalardan oluşan pasajlarla hız kazanır. Bu kısım, iki enstrüman arasında diyalog şeklinde bir yapıdadır. Aşağıdaki pasaj için arşenin neresinde çalındığı önemlidir; üst yarıda çalınması durumunda noktalı notalar gerektiği kadar kısa duyulmayabilir ve tel geçişleri, kol daha büyük bir hareket yapacağı için net bir şekilde duyulamaz. Bu nedenle bu pasaj, arşenin orta ve alt yarısında çalınmalıdır. Böylelikle, onaltılık notaların kısa, keskin ve net bir şekilde duyulması sağlanacak ve tel geçişleri de rahat bir şekilde yapılabilecektir.



Şekil 2.3. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 44-45. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)

Aşağıdaki pasajda dikkat edilmesi gereken şeylerden biri *cres.* ve *deces.*'lardır. Bunları yapabilmek için arşenin topuk kısmında başlayıp, gittikçe arşeyi büyütüp hızlandırmak gerekir. 128. ölçünün dördüncü vuruşunda gelen üçleme notaların üçüncü pozisyonda çalınması önerilir. Böylece fazladan tel geçişinden kaçınarak daha rahat bir şekilde çalınabilir. Bu pozisyon geçişi benzer gelen diğer yerlerde de uygulanabilir.



Şekil 2.4. Glinka Viyola Sonatı 1. Bölüm 128-142. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)

Ayrıca, bu bölüm müzikal açıdan oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Çok sık değişen tempo yapısı ve cümleleri içermektedir. Bu nedenle, parçanın tüm müzikal öğeleri dikkatle takip edilerek doğru bir şekilde yorumlanması gerekmektedir.

2.1.3. Glinka Viyola Sonatı 2. Bölüm

Sib Majör tonunda bestelenen ikinci bölüm, *Larghetto ma non troppo* adı altında 3/8'lik ölçü biriminde yazılmıştır. Bölümün yapısı geniş ve uzun cümlelerden oluşmaktadır.

Giriş kısmındaki cümle, müziğin basit yapısı nedeniyle tek bir yayda çalınıyormuş gibi duyulmalıdır. Çünkü yayın çok bölünmesi, müzikal ifadenin düzgün bir şekilde yansıtılmasını engelleyebilir. Viyolacıların müzikal ifadelerini güçlendirmek için bölümün neredeyse tamamında durmayan *vibrato* kullanması önerilir.



Şekil 2.5. Glinka Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-37 ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)

Aşağıdaki pasajda *cresc.* ve *decresc.*'lar müzikal ifadeyi yansıtmak için önemlidir. *Cresc.* yaparken arşede kol ağırlığını artırıp *vibrato*'yu hızlandırmak gerekir. *Decresc.*'lerde ise bunun tam tersi uygulanmalıdır.



Şekil 2.6. Glinka Viyola Sonatı 2. Bölüm 76-102. ölçüler arası (Masters Music Publications, 1949)

Ayrıca, bu bölümde sıkça değişen tempo ve cümlelerin yapısına dikkat etmek gerekir. Doğru bir tel geçişi sağlamak, keskin, net bir ses üretmek ve artikülasyonu korumak için, onaltılık notaların arşenin orta ve alt yarısında çalınması gereklidir. Bu unsurların bir arada ele alınması, müzikal ifadenin tam olarak ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

2.2. Franz Schubert'in Kısa Hayatı

31 Ocak 1797 tarihinde Viyana'da doğan Schubert, ilk müzik eğitimini babası ve erkek kardeşinden aldı. Schubert 11 yaşında İmparatorluk Şapeli Korosu'na ve Stadkonvikt Okulu'na kabul edildi. Okulda tanıştığı, Joseph von Spaun'un orkestrasına girerek kısa sürede bu topluluğun başkemancısı oldu. Schubert dönemin önde gelen *lied* bestecilerinden olan Johann Rudolf Zumsteeg'in eserleri üzerinde çalışarak kendisi için yeni olan bu müzik türüne yoğunlaştı. Schubert'in bestelediği 603 *lied*'in pek azı kendi döneminde yayınlanabildi. Hayatı boyunca 9 senfoni, 6 Opera, 6 Operet, 7 missa, 8 uvertür, 1 konçerto ve çok sayıda oda müziği yapıtı bırakmış olan Schubert, 19 Kasım 1828' de Viyana'da öldü (Bali, 2018, s.71).

2.2.1. Schubert Arpeggione Sonatı

Arpeggione ve piyano için yazılan sonat, 1824 yılında Viyana'da bestelenmiştir. Eser, yayla çalınan, gitara benzeyen, 6 telli bir müzik aleti olan Arpeggione için bestelenmiştir.



Görsel 2.1. *Staufer, "Arpeggione", Austrian, 1831* (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503047>, 2023)

Eserin besteleniş tarihi, Schubert'in hastalandığı döneme rastlamaktadır. Eser, Schubert'in arkadaşı aynı zamanda arpeggione virtüözü Vincenz Schuster tarafından sipariş edilmişti. Fakat eser 1871 yılında bestecinin ölümünden sonra yayınlandığında, arpeggione denilen enstrüman popülaritesini ve müzik dünyasındaki yerini kaybetmiştir. Günümüzde bu eser, viyolonsel ve viyola için düzenlenmiş hali ile bilinmektedir. Eser La minör *Allegro moderato*, Mi Majör *Adagio*, La Majör *Allegretto* bölümlerinden oluşmaktadır (Brooks, 2017, s. 2-3).

2.2.2. Schubert Arpeggione Sonatı 1. Bölüm

İlk bölüm piyanonun ana temayı çalmasıyla başlar, ardından viyola ana melodiyi tekrarlar ve kısa bir cümleyle ikinci temaya bağlanır. Sergi kısmı çalınan *pizzicato* akorlar ile sona erer. Sergiyi, solo enstrümanın *pizzicato* ile başlayıp eşlik ettiği, ana temanın piyanoda olduğu gelişme bölümü takip eder. Gelişme bölümü, dominant mi-notasının sürekli tekrarı ile doruk noktasına ulaşır ve sona erer. Daha sonra bir köprü aracılığıyla ana temaya geri döner. Minör tonda biten bölüm bir koda ile sona erer.

Bölüm, teknik ve cümleme açısından zorluklar içerdiğinden çalıcının bahsi geçen becerilerinin ilerlemesine olanak sunar. Teknik zorluklardan ilki tel geçişleridir. Çalıcının arşe hakimiyetini ve becerisini geliştirmeye yardımcı olur.

Müzikal ifade, bağlı ve ayrı notalar arasındaki denge, ayrı notaların kendi içerisindeki eşitliği ve arşenin doğru kullanımı gibi tekniklerin iyi bir şekilde uygulanması, müzikal ifadenin nitelikli ve tutarlı bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar. Bununla birlikte, güvenilir edisyonlara bağlı kalınarak müzikal ifade kişisel yorumlamaya da açıktır.

Aşağıdaki pasajda (45. ölçü) tel geçişlerinde sağ kolun doğru konumda olması ve arşenin neredeyse iki teli de aynı anda çalacakmış gibi konumlandırılması daha temiz ve pürüzsüz bir tel geçişi sağlayabilir.



Şekil 2.7. Schubert Arpeggione Sonatı 1. Bölüm 45. ölçü (International Music Company, 1943)

Aşağıda görüleceği gibi onaltılık pasajların yoğunluğu, bu bölümde karşılaşılan diğer bir teknik zorluktur. Sol elin artikülasyonunu geliştirmek için bu pasajlar önemli bir çalışma materyali olarak kullanılabilir. Bu tür pasajların etkili bir şekilde çalınabilmesi için,

müziyenlerin parmaklarını kuvvetli bir şekilde basmaları, ritimli çalışmalar yapmaları ve farklı arşe bağları kullanmaları önerilir. Ayrıca, bu pasajları yavaş bir tempoda çalışarak müzikal ifadeyi korumak ve artikülasyonu geliştirmek de önemlidir.



Şekil 2.8. Schubert Arpeggione Sonatı 1. Bölüm 57-61 ölçüler arası (International Music Company, 1943)

Aşağıdaki pasajda olduğu gibi, iki bağlı ve iki ayrı gelen onaltılık notalarda ise bağlı ve ayrı notaların arasındaki denge, ayrı notaların kendi içerisindeki eşitliği-uzunluğu ve arşenin neresinde çalındığı önemlidir. Bu teknikler doğru uygulanırsa müzikal ifadenin düzgün ve kaliteli bir şekilde ortaya çıkması sağlanmış olur.



Şekil 2.9. Schubert Arpeggione Sonatı 1. Bölüm 55. ölçü (International Music Company, 1943)

Bölüm içindeki aksanlar eğer *piyano* nüansında geliyor ise *vibrato* desteğiyle yerine getirilebilir. *Forte* nüansında gelen aksanlarda ise arşeden ve aynı zamanda *vibrato*'dan faydalanılabilir.

Uzun ve *legato* gelen yerlerde arşe değişimlerinin daha kontrollü olmasıyla aktarılmak istenen müzikal ifadenin duyulması sağlanabilir. Nüans değişikliklerinin daha fazla belli edilerek gösterilmesi önerilir.

2.2.3. Schubert Arpeggione Sonatı 2. Bölüm

İkinci bölüm, uzun ve bağlı cümlelerin kullanımıyla karakterize edilir. Bu cümleler tek bir arşede çalınıyormuş gibi düşünülürse *legato* tekniği daha iyi aktarılabilir. Tel ve pozisyon geçişleri gibi duyusal olarak belirgin olan unsurlar, *legato* tekniğiyle gizlenerek müzikal ifadenin daha iyi desteklenmesini sağlar. Bu nedenle, tel ve pozisyon geçişleri, müzikal ifadeye uygun olarak, mümkün olduğunca *legato*'yu bozmayacak şekilde gerçekleştirilmelidir. Böylece, müzikal ifade daha etkili bir şekilde sunulabilir ve dinleyicilerin dikkati müziğin

bütünlüğüne yöneltilir. İkinci bölüm sakin bir şekilde ilerler, bu sonatta üç bölüm aralıksız arka arkaya bağlanmaktadır. Diğer bölümlere göre teknik açıdan daha kolay bir bölümdür.



Şekil 2.10. Schubert Arpeggione Sonatı 2. Bölüm 1-28. ölçüler arası (International Music Company, 1943)

İkinci bölümün son kısmı, müziğin ritmik ve tonal özelliklerini kullanarak serbest bir kadans olarak değerlendirilebilirken üçüncü bölüme geçiş görevi üstlenir. Ayrıca, bu kadansın serbest çalınışı, müzisyenlere bir yaratıcılık alanı sağlayarak, müzikal ifade ve yorumlama süreçlerinde farklılıklar yaratabilir.



Şekil 2.11. Schubert Arpeggione Sonatı 2. Bölüm 68-71. ölçüler arası (International Music Company, 1943)

2.2.4 Schubert Arpeggione Sonatı 3. Bölüm

Üçüncü bölüm rondo formunda yazılmıştır. Birinci temanın geldiği yerlerde sol elde vibrato ve arşede ise bağlı, legato çalınması gereklidir. Notaların üzerindeki aksanlar piyano nüansı içerisinde, vibrato kullanılarak yapılmalıdır.



Şekil 2.12. Schubert Arpeggione Sonatı 3. Bölüm 1-38. ölçüler arası (International Music Company, 1943)

Aşağıdaki onaltılık pasajlar iki bağlı, iki bağlı iki ayrı, iki bağlı iki bağlı noktalı veya bağımsız çalmak üzere yay şekilleri tercih edilebilir. Bunun yanı sıra eğer bağımsız çalma şekli tercih edilmişse tempoya bağlı olarak *spiccato* veya *sautillé* tekniği uygulanabilir.



Şekil 2.13. Schubert Arpeggione Sonatı 3. Bölüm 77-78. ölçüler arası (International Music Company, 1943)

Bağlı onaltılık tel geçişli pasajlarda, *legato* çalmanın tercih edilmesi ve tel geçişlerinin mümkün olduğunca gizlenmesi önerilir. Bu yaklaşım, müzikal ifadeyi daha akıcı hale getirir ve dinleyicinin müziğin akışına daha kolay bir şekilde odaklanmasına imkân sağlar.



Şekil 2.14. Schubert Arpeggione Sonatı 3. Bölüm 212-227. ölçüler arası (International Music Company, 1943)

2.3. Robert Schumann'ın Kısa Hayatı

Alman besteci Robert Schumann 8 Haziran 1810 yılında Almanya'nın Zwickau şehrinde dünyaya gelmiştir. İlk eğitimine Archdeacon Döhner Okulu'nda başlayan Schumann organist Gottfried Kuntzsch ile müzik eğitimine başlamıştır. Schubert 1820 yılında on yaşındayken Zwickau Akademisi'nde eğitim görmeye başlamıştır. Bu okul Schumann'a müzik alanından birçok kişi ile arkadaşlık kurmasını sağlamış ve sosyal çevre edinme fırsatı sunmuştur (Maithland, 1884, s. 3).

Eğitim süresinde önce Jean Paul Richter ve sonrasında Friedrich Wieck ile çalışmalarını sürdürmüştür. (Libbey, 2010, s. 211).

Piyano Konçertosu, Piyano Sonatları ve Çocuklar için Piyano Albümü adlı eserleri günümüzde de halen birçok kişi tarafından çalınmakta ve seslendirilmektedir. 1856 yılında Almanya’da hayatını kaybetmiştir (Worthen, 2010, s. 69).

2.3.1. Schumann Märchenbilder

Schumann, *Märchenbilder*’i (Peri Masalı Resimleri) Düsseldorf’ta Mart 1851 yılında bestelemiştir. Eserin ilk seslendirilişini Clara Schumann (1819-1896) ve Wasilievsky, Almanya’nın Bonn kentinde, C. Schumann’ın düzenlediği bir dinletide 12 Kasım 1853 tarihinde gerçekleştirmiştir. Eser dört bölümden oluşmaktadır. Her bir bölümde, bir peri hikayesi veya masalı yansıtan farklı bir ruh hali ve duygusal atmosfer bulunur.

Schumann’ın *Märchenbilder* adlı eseri, romantik dönemin karakteristik özelliklerini taşır. Eser, yoğun duygusal ifadeler, melankolik atmosferler ve karmaşık iç dünyaları yansıtan müzikal yapılar içerir. Schumann’ın lirik ve duygusal bestecilik tarzı bu eserde de belirgindir.

Bölmelerde kullanılan tonların sırayla; Re minör, Fa Major, Re minör ve Re majör olması, ölçü tartımı 3/4’lük, 2/4’lük, 2/4’lük ve 3/8’lik olması, tempo başlıklarının ağır, hızlı, hızlı ve ağır sırasıyla gitmesi *Märchenbilder*’i oluşturan bölümlerin döngüsel birliğini sağlayan unsurlardandır. (Günaltay, 2006, s.71)

“Märchenbilder, aynı zamanda Schumann’ın şiirselliğini en iyi şekilde ortaya koyan eserlerinden biridir. Bu yapıtında Schumann, bir hikâye anlatıyormuş gibi en başından hikâyenin başlığını sunmuştur; Peri Masalı Resimleri.” (Günaltay, 2006, s.72)

İkinci bölümde yer alan *Lebhaft* (Canlı) başlıklı bölüm ve üçüncü bölümde yer alan *Rasch* (Çabuk) başlıklı bölümde, marş benzeri melodilerin kullanıldığı ve halk ezgilerinin hâkim olduğu görülmektedir. Bu müzikal tercihler, eserin karakterini ve tarzını belirginleştirerek, dinleyici üzerinde yoğun bir etki bırakmaktadır. (Günaltay, 2006, s.72)

Eserde yer alan açılış bölümü, *Nicht schnell* (hızlı değil) başlığı altında özlem dolu bir melodisiyle dinleyici üzerinde duygusal bir etki yaratmaktadır. Döngüyü sonlandıran ve çeşitli çağrışımlar yapan *Langsam, mit melancholischem Ausdruck* (Ağır, melankolik bir ifade ile) başlıklı bölüm ise ninni benzeri bir melankolik yapıya sahiptir. Yavaş tempolu ve melankolik ifadeyle sunulan bu bölüm, eserin duygusal derinliğini artırarak, dinleyicilerin esere daha da bütünleşmesine olanak sağlamaktadır. Müzikal yapıların analizi, eserin karakterini anlamak ve dinleyicilerin esere olan tepkilerini anlamak açısından önemli bir rol oynamaktadır. (Günaltay, 2006, s.73)

Märchenbilder, viyola repertuarında önemli bir yere sahip olan etkileyici bir eserdir. Bestecinin müzikal zenginliğini, duygusal derinliğini ve hikâye anlatma yeteneğini gösteren bir örnektir.

2.3.2. Schumann *Märchenbilder* 1. Bölüm

Müzikal ifadenin sağlanabilmesi için uygun tekniklerin kullanımı büyük önem taşımaktadır. Pasajlar arasındaki tel geçişleri, arşeyi bölmeden ve belirgin hale getirmeden, mümkün olduğunca pürüzsüz bir şekilde gerçekleştirilmelidir. Bu sayede, müzikal cümle bütünlüğü korunacak ve duygusal aktarım güçlendirilecektir.

Ayrıca, *vibrato* kullanımı da müzikal ifade açısından önemlidir. Çünkü müzik sürekli bir akış içinde olduğundan, sıkı veya geniş bir *vibrato* kullanarak müzikal ifadeyi güçlendirmek mümkündür. Dolayısıyla, müzisyenlerin teknik becerilerini ustaca kullanarak, müzikal ifadenin en doğru şekilde sağlanması amaçlanmalıdır. Bu bölümün iyi bir şekilde yorumlanması için tekste belirtilen ritimlerin, bağların, *crescendo* 'ların, ve *decrescendo* 'ların, kusursuz bir şekilde yapılması gerekmektedir.

Açılış teması, basit bir yapıya sahip olmakla birlikte, doğru ifade ve vurguların kullanılması durumunda, dinleyiciye yeterince aktarılabilir. Bu yüzden cümlenin *legato* çalınmasının yanı sıra hangi notaların öne çıkması gerektiği de büyük önem taşımaktadır. Cümleyi yakından incelediğimiz zaman sekiz ölçüden oluştuğu görülmektedir; ilk üç ölçü cümlenin ilk kısmı, geri kalan beş ölçü ise cümlenin son kısmı.

Aşağıdaki pasajda *piyano* nüansı yazmasına rağmen bütün cümle *piyano* çalınmamalıdır. Yukarı doğru çıkıcı bir melodi olduğundan doğal olarak *cresc.* yapılmalıdır. 2. ölçüdeki *cresc.* çok küçük olması gerektiği için sıkı bir *vibrato* ile yapılabilir. Aynı ölçüdeki *decresc.* ise arşede kol ağırlığını ve hızı azaltıp, *vibrato* daha geniş tutulursa istenilen ifade daha belirgin olur.

3. ölçüdeki do diyez notasında yazan 2. parmak yerine 1. parmak kullanılması tavsiye edilir çünkü 2. parmak çalınırsa pozisyon geçilmiş olacak ve istenmeyen bir *glissando* ortaya çıkacaktır.

8. ölçüdeki çarpma la notası ve re notası kent basılmalıdır. Eğer bu yapılmazsa çarpma notadan re notasına geçerken arada boşluk olacak ve müzik bölünecektir. Yine aynı ölçüde re notasının üzerindeki aksan ise *vibrato* ile yapılması önerilir.



Şekil 2.15. *Marchenbilder 1. Bölüm 1-10. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)*

Bölüm genel olarak aşağıdaki ritim yapısı üzerine kurulmuştur. Bağ içerisinde gelen *cresc.* ve *decresc.* sağ kol ağırlığını arttırıp, *vibrato* ile desteklenerek yapılmalıdır. Onaltılık notaların artikülesi, başka bir deyişle sesleri tane tane duyurmak için sol el parmaklarını kuvvetli basmak ve pasajın yavaş çalışılması önerilir.



Şekil 2.16. *Marchenbilder 1. Bölüm 11-17. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)*

2.3.3. Schumann *Marchenbilder 2. Bölüm*

Bu bölümde, marş havasının belirgin şekilde hissedildiği müzikal bir yapı bulunmaktadır. Müzisyenlerin özellikle arşe hakimiyeti, çift sesler ve ritimler üzerinde titizlikle çalışmaları gerekmektedir. Arşe hakimiyeti, müzisyenlerin arşeyi doğru bir şekilde kullanarak müzikal ifadelerini etkili şekilde iletmelerine yardımcı olur. Çift sesler ise müzikal yapının önemli bir unsuru olarak öne çıkar.

Ritim yapısına dikkat etmek oldukça önemlidir. Özellikle noktalı sekizlik ve otuz ikilik notaların keskin ve tam ritminde çalınması gerekmektedir. Arşe hareketleri de bu ritim yapısının doğru şekilde çalınmasında oldukça kritik bir rol oynamaktadır. Tempo hızlı olduğu için otuz ikilik notalarda arşenin genellikle alt kısmını kullanmak, mümkün olduğunca kısa ve minimal hareketlerle çalmak gerekmektedir. Eğer olması gerektiğinden daha uzun çalınırsa müzik aksar ve ritmik olarak bozukluk oluşur. Bağ içerisinde gelen noktalı notalar uzun çalınmamalıdır; bölümün karakterini yansıtmak için bu notaların kısa çalınması önerilir.

Bunlara ek olarak bu bölümün koşmadan tüm notaların duyulduğundan emin olarak çalınması önemlidir.



Şekil 2.17. *Marchenbilder 2. Bölüm 1-20. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)*

Aşağıdaki pasajda, müzikal ifade ve doğru bir performans için önemli olan unsurlardan biri, sol el artikülasyonudur. Sol el parmakları, otuz ikilik hızlı notalarda çok aktif bir rol oynar. Bu nedenle, sol el parmaklarına hâkim olmak ve güçlü bir basma tekniği geliştirmek, pasajın başarılı bir şekilde çalınması için oldukça önemlidir. Sol el artikülasyonunun sağlanması, müzisyenlerin bu bölümü doğru bir şekilde yorumlamasına yardımcı olur.

Sol el parmaklarının hızlı ve güçlü bir şekilde basılması, tempoda tutarlılık sağlar ve müzisyenlerin koşmasını engeller.

Aşağıdaki pasaja arşenin uç kısmında başlamak ve 57. ölçüde *crescendo* ile arşenin dibine gelip, 58. ölçüdeki *fp*, dipte *vibrato* desteği ve kol ağırlığıyla yapmak gerekir. 65 ve 66. ölçülerde de aynı teknik uygulamalıdır.



Şekil 2.18. *Marchenbilder 2. Bölüm 55-66. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)*

2.3.4. Schumann Marchenbilder 3. Bölüm

Sonata'nın en zor bölümlerinden olan 3. bölüm, onaltılık üçleme notalar üzerine kurulmuştur ve doğru bir artikülasyon sağlamak için yavaş bir çalışma gerektirir. Ayrıca, tel geçişleri sırasında sağ kol dirseğinin pozisyonu hızlı ve doğru bir şekilde ayarlanmalıdır, çünkü hızlı tempoda bu geçişler oldukça zorlayıcıdır.

Bölümün genelinde, arşenin orta kısmında çalmak gerekmektedir. Bu teknik detay, doğru bir artikülasyon için oldukça önemlidir. Bununla birlikte, bu bölümü iyi bir şekilde yorumlamak için sadece bu teknik detaylara değil, aynı zamanda nüansları tam olarak aktarmak gerekir. Küçük arşe kullanmak ve *crescendo*'nun arşeyi büyüterek yapılması önemli bir detaydır. Bölümü iyi bir şekilde çalmak için aşağıdaki teknikler uygulanabilir;

- Ritimli çalışma
- Çeşitli bağlarla çalışma
- Ezber yaparak çalışma
- Arşesiz sadece sol el olarak çalışma
- Üçleme pasajları sadece boş tel olarak çalışma



Şekil 2.19. Marchenbilder 3. Bölüm 1-12. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)

2.3.5 Schumann Marchenbilder 4. Bölüm

Teknik açıdan, sürekli bir hareketlilik içeren iki bölümün ardından gelen 4. bölüm, diğer bölümlere göre daha kolay bir yapıya sahiptir. Bu bölüm, yavaş, melankolik bir ifade ile (Langsam, mit melancholischem Ausdruck) başlığında da anlaşılacağı üzere melankolik bir atmosfere sahiptir. Bölümün çalınmasında dikkat edilmesi gereken iki önemli husus bulunmaktadır. İlk olarak, pozisyon geçişleri sırasında *glissando* tekniği kullanılmamalıdır. Bu

bölümdeki yavaş tempo ve ağır olan karakter tipi, herhangi bir hatalı pozisyon geçişinin hemen fark edilmesine neden olabilir. İkinci olarak, sağ kolda kullanılan arşe hareketleri yumuşak ve bağlı bir şekilde uygulanmalıdır. Bu sayede, istenen melankolik hava başarıyla yaratılabilir. Bu teknik detaylar, eserin doğru bir şekilde yorumlanması için oldukça önemlidir.



Şekil 2.20. Marchenbilder 4. Bölüm 1-43. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)

Özellikle eserin en sonunda gelen *pp* için arşe kıllarını az miktarda kullanarak, tuşeye yakın çalınması ile değişik bir renk elde edilebilir. Bölümün ana temasının birçok kez tekrar etmesinden dolayı değişik renkler ile çalınması önerilir.



Şekil 2.21. Marchenbilder 4. Bölüm 76-94. ölçüler arası (Edition Peters, 1887)

2.4. Henri Vieuxtemps'in Kısa Hayatı

Vieuxtemps 17 Şubat 1820 tarihinde Belçika'nın Verviers kentinde dünyaya gelmiştir. İlk müzik eğitimine babasından aldığı derslerle başlamıştır. İlerleyen zamanlarda eğitimine kemancı Charles Auguste de Beriot ile devam etmiştir. Hocası sayesinde 1829 yılında Paris'e

giden Vieuxtemps burada pek çok konser vermiştir. Besteci 1833-1834 yılları arasında Viyana'da Simon Sechter'den kompozisyon dersleri almaya başlamıştır (Bali, 2018, s. 243).

1835-1836 yıllarında ise Paris'te ünlü besteci Anton Reicha'nın öğrencisi olmuştur. Vieuxtemps 1846-1851 yılları arasında Çar I. Nikola'nın saray müzisyeni sıfatıyla St. Petersburg'da yaşamıştır. Bu şehrin yeni kurulan konservatuvarında keman bölümünün temellerini atmıştır. Rusya'da kaldığı süre boyunca Vieuxtemps büyük ilgi görmüştür. (Bali, 2018, s. 244).

1870 yılının sonlarında yaşadığı hastalık yüzünden keman çalamaz hale gelen Vieuxtemps yaşamının son günlerini Cezayir'de beste yaparak geçirmiş ve 6 Haziran 1881 tarihinde hayatını kaybetmiştir (Bali, 2018, s. 245).

2.4.1. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36

Vieuxtemps Viyola ve Piyano Sonatı'nı 1860 yılında bestelemiştir. Sonat Sib Majör tonunda üç bölümden oluşmaktadır. Eserin ilk seslendirilişi Vieuxtemps ve İngiliz piyanist Arabella Goddard tarafından 21 Ocak 1861'de gerçekleştirilmiştir (Cornaz, 2013: 4-5).

Üç bölümden oluşan eserin ilk bölümü viyolanın pes tonlarını ortaya çıkaran *maestoso* bir pasajla başlar 36. ölçüden itibaren *allegro* olarak devam eden bölümde viyolanın üçleme, sekizlik ve on altılık ritmik figürleri ön plandadır. Bölüm boyunca hemen hemen her ölçüde aktif varlığını sürdüren viyola zaman zaman solo zaman zaman eşlik partisini seslendirmektedir. 308. ölçüdeki *recitatif* geçişin ardından sırasıyla beş ölçü süren kısa bir *moderato*, ardından açılıştaki melodinin tekrarlandığı köprü kısmı gelir. 331. ölçüden itibaren devam eden hareketli bir finale bölüm sona erer (Bahar, 2020, s.162)

2.4.2. Vieuxtemps Viyola Sonatı 1. Bölüm

Şekil 2.22'de görülen örnek, sonata giriş kısmı, çarpmaların ve süslemelerin sıklıkla kullanıldığı bir yapıdadır. Çarpmalar ve süslemeler, müziğin içine dahil edilmeli ve zamanında doğru bir şekilde çalınmalıdır. Bu çarpma ve süslemelerin doğru çalınması, müziğin tempo ve akışında yaşanabilecek sorunları engeller. Çarpmalar ve süslemeler, bir notadan diğerine geçişi yumuşatarak bir köprü görevi görmek için kullanılır, bu nedenle çalınırken bu amaç göz önünde bulundurulurken düşünülmelidir. Özetle çarpmalar ve süslemeler, müziğin akışını sağlamak için önemli bir rol oynamaktadır ve özenli bir şekilde çalınmaları gerekmektedir.

Aşağıdaki kısımda gelen *crescendo*'lar tempo ağır olduğu için arşe hızı kullanılmadan, kol ağırlığını arttırıp *vibrato* desteği ile yapılmalıdır.

Henri Vieuxtemps, op. 36

Maestoso ♩ = 69

11 19 26

p *cresc.* *pp* *cresc.* *p* *cresc.* *pp* *dim.* *p* *sempre p* *dim.* *poco cresc.* *f* *sf* *dim. e ritard.*

Şekil 2.22. Vieuxtemps Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-35. ölçüler arası (Amadeus Verlag, 1974)

Şekil 2.23'teki pasajın önemli bir unsuru, arşe kullanımıdır. Pasajın çalınabilmesi için arşenin orta ve alt yarısı kullanılmalıdır. Arşenin üst yarısında çalınması durumunda, pasaj doğru bir şekilde çalınmaz ve noktalı notalar istenilen şekilde gerçekleşmeyebilir. Pasajın çalınması sırasında, sağ kol tamamen kullanılmamalı ve bilek kullanılmalıdır. Tüm kolun kullanılması, hızlı tempoda çalınmasını engelleyebilir ve *spiccato* tekniği yapılmasını zorlaştırabilir.

Allegro ♩ = 160

36 39 44

p spiccato

Şekil 2.23. Vieuxtemps Viyola Sonatı 1. Bölüm 36-47. ölçüler arası (Amadeus Verlag, 1974)

2.4.3. Vieuxtemps Viyola Sonatı 2. Bölüm

İkinci bölümün başlığı *Barcarolla*, Venedik gondolcularının şarkılarına dayanan bir müzik terimidir. İtalyanca kökenli bir terimdir. “Barcaruola” kelimesi, “gondolcu şarkısı” veya “gondolcu melodisi” anlamına gelir. Genellikle yavaş tempolu, huzurlu ve melankolik bir karaktere sahip olan su üzerindeki hareketi yansıtan romantik bölümler için kullanılan bir terimdir (Feridunoğlu, 2004, s.112).

Bu bölüm, müzikal yorumlama açısından çeşitli seçeneklere açıktır. Melankolik bir atmosfer yaratmak için *rubato* gibi teknikler kullanılabilir. Ayrıca, sık sık tiz pozisyonda yer alan cümleler, çalıcının teknik becerisinin üst seviyede olmasını gerektirir.

BARCAROLLA
Andante con moto $\text{♩} = 48$

p con melancolia *dim.*

cresc. *dim.*

p

sf *mf*

pizz.

Şekil 2.24. *Vieuxtemps Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-35. ölçüler arası (Amadeus Verlag, 1974)*

Melankolik bir atmosfer yaratmak için gerekli olan yöntemler arasında doğru pozisyon seçimi de yer almaktadır. Bu çerçevede, açık pozisyonlardan çok kapalı pozisyonlar tercih edilmeli ve uygun geçişlerde hafif bir *glisando* uygulanmalıdır. Arşede ise uzun ve yavaş hız ile kullanılmalıdır.

2.4.4. *Vieuxtemps Viyola Sonatı 3. Bölüm*

Allegretto tempo ile başlayan son bölüm, piyanonun ana melodisini sunmasıyla açılır ve 26. ölçüde viyola tarafından tekrar edilir. Bölüm boyunca, özellikle viyola ve piyano arasında belirgin bir diyalog vardır. Viyola partisi, bu bölümdeki virtüöziteyi öne çıkarmak için birçok teknik ve müzikal çizgiyi ardı ardına sergiler. 166. ölçüde açılış melodisi tekrarlanır ve ardından kromatik ve çift sesli pasajlar gelir. Bölüm, gösterişli bir şekilde sona erer. Enstrümanlar arası diyalog ve viyola tarafından sergilenen virtüözite, eserin teknik ve müzikal zenginliğini ortaya çıkarır. Bu cümleler, yorum yapmak için çalıcıya bir alan sunar (Bahar, 2020, s. 162).

Son bölüm, teknik açıdan zorluklar içerir, doğru bir şekilde süsleme ve çarpma notalarının çalınması için sol elin aktif olarak kullanılması gerekmektedir. Sol elin

artikülasyonu dikkate alınmalıdır. Aşağıdaki pasajda gelen çarpma notalardaki aksanlar ve *sf* lar *vibrato* ile desteklenmelidir. Sağ elde ise işaret parmağı ile arşeye ağırlık uygulanır.

FINALE SCHERZANDO
Allegretto ♩ = 116
Piano

11

16

20

24

p *sf* *f* *pp*

con grazie

Şekil 2.25. *Vieuxtemps Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-28. ölçüler arası* (Amadeus Verlag, 1974)

2.5. Johannes Brahms'ın Kısa Hayatı

Johannes Brahms 7 Mayıs 1833'te Hamburg'ta doğmuştur. Babası Johann Jakob Brahms, kontrbas sanatçısıdır (Nicholas, 2009, s. 229). Brahms'ın müzik yeteneğini ilk fark eden babası olmuştur (Keys, 1989, s. 4). Besteci ilk piyano derslerini 1840 yılında, Otto Cossel'den almıştır. Brahms kısa zamanda gerçek bir dahide görülebilecek yetenek ve rahatlıkla çalmaya başlamıştır (Brown, 1996, s. 14). Brahms'ın sonraki öğretmeni Eduard Marxsen olmuştur. Marxsen Hamburg'daki en prestijli müzisyenler arasındadır (Brown, 1996, s. 15). İlerleyen zamanlarda Brahms'ın bestecilik yetenekleri ileri seviyeye gelmiş ve Marxsen Brahms'ın bestecilik yeteneğini "beni büyüleyen nadir bir zihin keskinliği" sözleriyle dile getirmiştir (Brown, 1996, s. 16). Brahms ilerleyen kanser hastalığı yüzünden 3 Nisan 1897 tarihinde Viyana'da yaşamını yitirmiştir (Bali, 2018, s. 297).

2.5.1. Brahms Viyola ve Piyano için Sonat Op..120 No.1

Brahms, bu eseri yaşamının son yıllarında bestelemiştir. O zamanki tanımla Duo Sonatlarında, piyanonun yanında daha derin, bas sesli çalgılara yönelerek eserlerini yazmıştır. Bu ilgiyi klarnet

için yazdığı sonatlarıyla ortaya koymuştur. Bu yıllarda Brahms, senfoni, kuartet sonat gibi türlerden uzaklaşıp yalnızca Dört Ciddi Şarkı (Vier ernste Gesänge) ile bir iki koral *preliüd* bestelemiştir. Op..120 No.1 Fa minör Sonat dört bölümlüdür. Brahms lirik, pastoral ve epik pasajlarla işlediği bu sonatlarında klarnetin tutkulu ve patetik karakterini düşünerek şakacı ve tiz seslerden kaçınmış, çalgının akustik özelliklerini dikkate almıştır. Bu iki sonatın viyola-piyano uyarlamasını da yapan Brahms, belki de daha çok çalınması için, eserin keman-piyano düzenlemesini de yapmıştır; ancak bu düzenleme çok az bilinir ve az çalınır (Kurt, 2015, s.25).

2.5.2. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm

Sonatin birinci bölümü, Fa minör tonunda hızlı ve tutkulu bir tempoda (Allegro appassionato) başlar. Bu bölüm, sonatin minör tondaki tek bölümüdür ve yoğun bir iç gerilimle doludur. Hızlı ve tutkulu tempoya ek olarak, Fa minör tonunun kullanımı da bu iç gerilimi arttırmaya yardımcı olur. Bu bölümün karakteri, diğer bölümlerden farklıdır ve dinleyicilere yoğun bir duygusal deneyim sunar (Kurt, 2015, s.25).

Sonatin açılış temasında, 5-12 ölçüler arasında doğru pozisyon seçimi önemlidir. Özellikle, 6. ve 8. ölçülerde, notaların aralıklarının fazla olması, bu pozisyon seçimini daha da önemli hale getirmektedir. Dolayısıyla, müzisyenlerin, bu aralıkların farkında olmaları ve doğru pozisyonu seçmeleri gerekmektedir. 5. ölçüdeki do notasının üçüncü pozisyonda 1. parmak çalınması önerilir. Ardından gelen ölçüde fa notası yine üçüncü pozisyonda devam etmeli, la notası ise sol teli üzerinde 4. parmağı açarak çalınmalıdır. 7. ölçü ise dördüncü pozisyonda çalınabilir. Bu şekilde bütün pozisyonlar yakın olmuş olur ve tel geçişlerinden kaçınılmış olunur.

Aufführungsrecht vorbehalten.

SONATE.

Bratsche. (Preis MK. 2.-) Johannes Brahms, Op.120. N^o 1.

Allegro appassionato. (Pianoforte.)

1 2 3 4 *poco f*

f

dim.

Şekil 2.26. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-34. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

Bölüm içinde sıklıkla tekrarlanan onaltılık pasajlar, hızlı bir tempoda ilerlediğinden, sağ kol pozisyonunu tele göre hızlı bir şekilde ayarlamak gerekir. Bu bağlamda düşünülürse, köşeli olmak yerine, yumuşak ve pürüzsüz bir yapıda olan tel geçişleri tercih edilmelidir.



Şekil 2.27. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 59-68. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

Şekil 2.28’de görüleceği üzere 79. ve 86. ölçüdeki süsleme *aufтакт* gibi düşünülüp vuruştan önce çalınmalıdır. Vuruş başında çalınırsa müzik aksar ve zamanlama gecikmiş olur. 82. ölçüdeki notaların üçüncü pozisyonda çalınması önerilir ve ayrıca aşağı doğru inici bir melodi olduğu için *diminuendo* yapılması cümlelerin ifadesi güçlendirir. 83. ölçüde ise yine aşağı doğru inici bir melodi olduğu için aynı teknik tekrar uygulanmalıdır. 83. ölçünün ikinci pozisyonda çalınması önerilir böylece fazladan tel geçişinden kaçınılmış olur.



Şekil 2.28. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 75-86. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

Şekil 2.29’daki çift seslerin arşenin orta ve üst yarısında çalınması tavsiye edilir. Aşağıda notaların altında görünen *diminuendo*’lar arşede kol ağırlığını hafifletip, hızı yavaşlatarak ve sol elde *vibrato* hızını azaltarak yapılmalıdır. 147. ölçüdeki çift seslerin dördüncü pozisyonda çalınması önerilir. 148. ölçüdeki çift sesleri ise üçüncü pozisyonda çalmak gerekir.



Şekil 2.29. Brahms Viyola Sonatı 1. Bölüm 147-149. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

2.5.3. Brahms Viyola Sonatı 2. Bölüm

Viyola Sonatı'nın ikinci bölümü, 2/4'lük ölçüde ve biraz ağırca *Andante un poco Adagio* tempoda bestelenmiştir. Duygusal ve müzikal beceriyi öne çıkarmaktadır. Bölümün başındaki tema yoğun bir *vibrato* kullanılarak çalınmalı ve çalıcı, *vibrato*'yu hiç kesmeden devam ettirmelidir. Ayrıca, beşinci ölçüde fa notasından tizdeki la bemol notasına geçiş sırasında küçük bir *glisando* yapılabilir ve bu *glisando* altıncı ölçüde de tekrarlanabilir. Bu uygulama, bölüm içinde duygusallığın artmasına yardımcı olacaktır.



Şekil 2.30. Brahms Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-21. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

Bölümde, çalıcının pozisyonlara dikkat etmesi, müzikaliteyi ön plana çıkarması ve arşede çekilen ve itilen notaların arasının belli olmamasına özen göstermek gerekir. Bölümün neredeyse tamamının tek bir arşede çalınmış gibi bir his uyandırması önemlidir.

2.5.4. Brahms Viyola Sonatı 3. Bölüm

Üçüncü bölüm, *allegro grazioso*, İtalyanca kökenli bir müzik terimidir ve “zarif ve neşeli bir şekilde hızlı” anlamına gelir. 3/4'lük ölçüde, bir dans havası niteliğindedir. Bu bölümün etkili bir şekilde yorumlanması için çalıcının notalara ve arşe tekniklerine hâkim olması gerekmektedir. Sürekli gelen tel geçişleri ve değişen notalar, bölüm içindeki hareketliliği arttırmaktadır. Bu nedenle, çalıcı, bölümün akıcılığına katkı sağlamak için aktif bir şekilde notaları takip etmeli ve arşe tekniklerini ustaca kullanmalıdır. Böylece, bölümün dans havası özelliği etkili bir şekilde yansıtılabilir.

Aşağıdaki pasajda, çalıcının dikkat etmesi gereken nokta, sekizlik notaları takip eden dörtlük notalardır. Bu notalar genellikle, çalıcının diğer ölçüye yetişmek için hızlanması sonucu kısa kesilir ve noktalı bir çalım şekli sergilenir. Ancak, çalıcının bu dörtlük notaları uzun süreli çalması ve diğer ölçüye taşınması gerekmektedir. Böylelikle, müzik daha doğru bir şekilde ifade edilmiş olur.



Şekil 2.31. Brahms Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-16. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

Şekil 2.32'deki pasaj teknik açıdan kolay gibi görünse de müzikal cümleyi sağlamak zordur. Bu pasajda, müzik içinde çalıcının acele etmemesi gerekir. 66. ölçüdeki la bemol notasına arşeyi hızlandırarak *forte*'ye varan bir *crescendo* ile ulaşılmalıdır.



Şekil 2.32. Brahms Viyola Sonatı 3. Bölüm 64-96. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

2.5.5. Brahms Viyola Sonatı 4. Bölüm

Bu bölüm, *Allegro appassionato* başlıklı birinci bölüm ve sakin yapıdaki ikinci ve üçüncü bölümlerin karakterlerinden farklı olarak, enerjik bir yapıya sahiptir. 4/4'lük ölçüde, Fa Majör tonda ve canlı *Vivace* tempoda bir final sunar.

Şekil 2.33'te görülen giriş kısmının 4. ölçüsündeki si notasına iterek başlanırsa 6. ölçüde gelen si notası çekerek ve *piyano* nüansında yapılabilir. Aşağıdaki pasajda dikkat edilmesi gereken başka bir nokta ise, *staccato* sekizlik notalardan önce, arşenin orta ve alt kısımlarında kalınması gerektiğidir.



Şekil 2.33. Brahms Viyola Sonatı 4. Bölüm 1-41. ölçüler arası (N. Simrock, 1895)

Bölümü çalarken, arşe hakimiyeti, sol elin artiküle edilmesi, tel geçişlerinde sağ kolun doğru pozisyonda ve seri şekilde hareket etmesi gibi tekniklerin dikkate alınması, bölümün daha iyi bir cümleme ile çalınmasına yardımcı olacaktır.

2.6. Rebecca Clarke'ın Kısa Hayatı

İngiliz viyolacı ve besteci Rebecca Clarke, 27 Ağustos 1886 yılında Harrow'da doğmuştur. Babası Joseph Thacher Clarke, annesi Agnes Maria Paulina Helferich'tir. Rebecca 1903 yılında, Londra Kraliyet Müzik Akademisi'ne yazılmıştır. Burada Hans Wessely ile keman çalışmıştır (Gerling, 2007, s. 84-85).

Rebecca Clarke, 1908 yılında Sir Charles Villiers Stanford'un kompozisyon sınıfında okumaya başlamıştır. Stanford'un besteci üzerinde hem müzikal açıdan hem de kişisel gelişimi bakımından çok önemli bir etkisi olmuştur. (Gerling, 2007 s. 86-87)

Stanford'un Clarke'a yaptığı en büyük iyilik belki de ona viyolayı ana çalgısı olarak görmesini ve o dönemin en büyük viyolacısı Lionel Tertis ile çalışmasını önermesi olmuştur. Stanford, Clarke'ın viyola çalarak armoni ve orkestrasyonu daha iyi öğreneceğini düşünmüştür (Jones, 2004 s. 7).

Clarke'ın 1912 yılında Sir Henry Wood 15 tarafından Queen's Hall Orchestra (Kraliçe Oda Orkestrası) adlı topluluğa seçilen altı kadından biri olması, onu ilk kadın orkestra müzisyenlerinden biri yapmıştır (Jacobson, 2011, s. 14).

Clarke, yaşının son otuz yılında beste yapmamış olsa da müzikal çalışmalarından uzak kalmamıştır. Bu dönemde özel olarak viyola ve oda müziği dersleri vermiş, yazları New York eyaletinde düzenlenen müzik festivali Chautauqua Enstitüsü'nde ders anlatmış, bunun yanında ara sıra da eski eserlerinde bazılarını düzenlemeler yapmıştır. Besteci 13 Ekim 1979 yılında ABD de hayata veda etmiştir (Curtis, 1996, s. 21).

2.6.1. Rebecca Clarke Viyola Sonatı

Viyola Sonatı Clarke'in en önemli eserlerinden biridir. Bu eser, 1919 yılında yazılmış olup, çağdaş klasik müzik literatüründe önemli bir yer tutmaktadır. Viyola Sonatı, romantik ve çağdaş müzik öğelerini birleştirir. Eser, teknik zorlukları ve duygusal derinliği ile dikkat çeker. İçerdiği lirik ve dramatik anlatım, viyola ve piyano arasındaki güçlü bir müzikal etkileşimi yansıtır. Rebecca Clarke'ın Viyola Sonatı, 1919 yılında Berkshire Müzik Festivali'nde, yarışmanın jüri üyelerinden olan viyolista Louis Bailly ve piyanist Harold Bauer tarafından prömiyeri yapılmıştır. İlk kez seslendirilmesinden sonra, dinleyiciler tarafından olumlu bir şekilde karşılanmıştır (Curtis, 1997 s. 393).

Viyola Sonatı, üç bölüme oluşur;

Impetuoso: Hızlı bir tempo ve etkileyici bir giriş ile başlar. Enerjik ve tutkulu bir karaktere sahip olan bu bölümde, viyola ve piyano arasındaki çeşitli temalar ve kontrastlar dikkat çeker.

Vivace: Hızlı ve neşeli bir tempo ile devam eder. Canlı bir dans karakterine sahip olan bu bölüm, teknik zorlukları ve hızlı geçişleri ile öne çıkar.

Adagio-Allegro: Yavaş bir tempo ile başlayan bu bölüm, daha sonra hızlı bir *allegro* kısmına dönüşür. Duygusal bir ifadeye sahip olan *adagio* bölümü, hızlı ve enerjik *allegro* kısmı ile sonlanır.

2.6.2. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm

Viyola Sonatı'nın ilk bölümü, "Impetuoso" adıyla, sonat formu prensipleri üzerine inşa edilmiştir. Bu bölüm, viyolada Doryen modunda yazılmış 12 ölçülük I. Tema ile başlamaktadır. Bu tema, heybetli ve coşkulu olarak nitelendirilebilecek, fanfari andıran parlak ve enerji dolu bir viyola melodisine sahiptir. Bu melodinin hâkim olduğu kadans benzeri girişte piyano, 1. ölçünün üçüncü vuruşundan 12. ölçünün üçüncü vuruşuna kadar mi merkezli Doryen bir akor tutmaktadır. Bu akor, besteci Rebecca Clarke'ın Paris Fuarı'nda dinlediği Gamelan müziğinin temel bir öğesi olan gong sesinin tınısını anımsatmaktadır. Eserin genelinde gong ve zil sesleri imitasyonlarını piyano partisinde hissetmek mümkündür. Java mitolojisine göre, Java kralı, Lawu Dağı'ndaki sarayında

yaşayan ve Java adasının tümünü yöneten bir tanrıdır ve diğer tanrıları çağırmak için gongu icat etmiştir. Buradaki gong etkisi yaratan akor, viyolanın parlak la telindeki tema ile birleştiğinde dinleyicinin dikkatini çekmek için sanki bir çağrı yapmaktadır. Eserin bu açılışındaki I. Tema, fantastik ve egzotik bir his uyandırmakta ve Java Gamelan müziğinin besteci üzerindeki etkisini hissettirmektedir. (Araboğlu, 2018, s.34)

Sonata'nın giriş kısmı viyola repertuarı arasında en çok bilinen melodilerden birisidir. Bu bölüm, yüksek bir coşku ile başlar, teknik ve müzikal açıdan zorluklar içermektedir. 3. ve 4. ölçülerde si notasından mi notasına geçerken bir *glisando* yapılabilir. Ancak, bu teknik doğru kullanılmadığı takdirde müzikal uyum bozulabilir ve istenmeyen bir etki yaratabilir. Bu nedenle, *glisando* yaparken doğru entonasyon, zamanlama ve süre kontrolü önemlidir.

5. ve 6. ölçüler küçük bir kadans gibi düşünülüp o şekilde çalınmalıdır. 8. ve 11. ölçüler arasında yer alan üçlemeler, çalınırken dikkatli olunması gereken noktalardan biridir. Bu notalar bazen, iki onaltılık bir sekizlik ritme dönüşebilmektedir. Bu yüzden tam bir üçleme gibi çalınmalarına dikkat etmek gerekir.

34. şekilde görülen ritim yapısıyla bölüm içinde sıkça karşılaşılır. Burada dikkat edilmesi gereken arşe kullanımınıdır. Bu ritim yapısında, cümle başında küçük arşe kullanılır ve daha sonra büyük arşe kullanmak gerekir. Bu teknik, hem *crescendo*'nun daha rahat bir şekilde ifade edilmesine yardımcı olur hem de müzikal ifadenin daha etkili bir şekilde iletilmesine olanak sağlar.

Bestecinin belirttiği üzere, çalıcı 16. ölçüde başlayan çıkıcı melodiyi çalmaya başladığında, 17. ölçüde re teli üzerinde devam etmesi gerekmektedir. Böylelikle, melodinin tek bir tel üzerinde ve çizgide ilerlemesini sağlayarak, müzikal ifadenin bütünlüğü korunmuş olur.

The image shows a musical score for Violin, starting with the tempo marking "Impetuoso." and a forte dynamic "f". The score is in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. It includes markings such as "sul C", "p ad lib.", "cresc.", "mf", "accel.", "allarg.", and "Poco agitato." The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 11 and the second system starting at measure 12.

Şekil 2.34. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-15. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

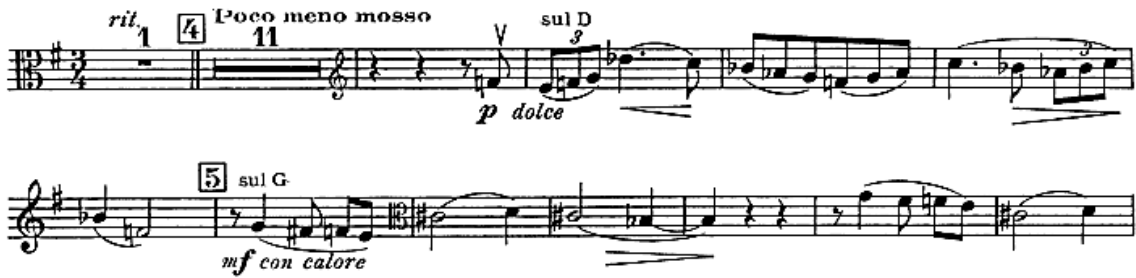
51. ölçüde çalıcıya temanın la teli yerine re teli üzerinde çalması gerektiği belirtilmiştir. Bunun nedeni re telinin üst pozisyonlarının daha kapalı ve gizemli bir tınıya sahip olmasıdır, bu da temanın karakterine uygun bir atmosfer yaratır. Çalıcının, geniş bir yayla ve *vibrato*'lu bir biçimde çalması uygun olacaktır, böylece temanın karakteri daha da güçlendirilir.



Şekil 2.35. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-15. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

55. ölçüde, re teli yerine sol teli üzerinde çalınması gereken bir motif belirtilmiştir ve çalıcının İtalyanca bir terim olan ve Türkçeye “sıcaklıkla” veya “tutkuyla” şeklinde çevrilen *Con Calore* şeklinde çalması istenmiştir. Bu talimatın amacı, motifin canlı ve enerjik bir şekilde çalınarak, müzikal eserin atmosferini yükseltmektir.

Belirtilen terimlerin doğru bir şekilde uygulanması, bölümün karakterinin tam olarak ifade edilmesini sağlayacaktır. Bu nedenle, yorumcuların direktiflere özen göstererek, doğru teknikleri kullanarak ve müzikal ifadelerini titizlikle çalışarak performanslarını gerçekleştirmeleri önemlidir.



Şekil 2.36. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 38-60. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

Aşağıdaki pasajda Viyola, 158. ölçüdeki *ppp* dinamikteki çıkıcı ve inici arpejleriyle öncü rolünden uzaklaşarak, tamamen atmosfer oluşturma amacını üstlenmektedir. Çalıcı, yayın uç kısmına doğru *sul ponticello* tekniği kullanarak, bu atmosferi oluşturabilir.



Şekil 2.37. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 1. Bölüm 157-168. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

2.6.3. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 2. Bölüm

Viyola Sonatı'nın ikinci bölümü, özel ses efektleri, izlenimci armonik dil, bitonalite, modalite ve kromatizmin kullanımı ile zengin bir tını çeşitliliği oluşturarak, açıkça empresyonist ekolün etkisini yansıtmaktadır. Bu bölümde kullanılan *con sordino* işareti, egzotik bir tat sağlayarak hem melodi yapısına hem karakterine hem de tempoya katkıda bulunmaktadır. Siyah tuş glissando'su, pentatonik melodi, viyolada tam beşli flajole ve pizzicato gibi renkli efektler, uzakdoğu etkisi yaratarak, bölüm boyunca hissedilmektedir. Bölümün form yapısı, genel olarak üç kısımlı *Scherzo* formunda yazılmıştır ve Clarke, bu farklı kısımları iyi düşünülmüş aralarla birbirinden ayırarak, net bir şekilde belirtmiştir. A kısmı, piyanonun sekizlik notaları ve viyolanın *pizzicato* akor ve sesleri ile oldukça canlı ve oyuncu bir karakterde, do majörün iyoniyen modunda yazılmış dört ölçü ile açılmaktadır. Bu kısımda, piyano ve viyola arasındaki şakacı atışmalar, *scherzo* karakterini ortaya çıkarmaktadır. (Araboğlu, 2018, s.49)

Viyola, bölümün başlangıcından 25. ölçüye kadar, *pizz.* ve efekt sesleri ile geri planda çalarak eşlik görevi üstlenmektedir. 27. ölçüden (Büyük 17) sonra ise solo görevine geri döner. Bu noktada, arşenin orta ve alt kısımlarında çalmaya özen göstermek önemlidir, çünkü müzik hızlı bir tempoda ilerlediği için sekizlik notalarda üç it çalınması gerektiğinde zıplatma daha kolay ve seri bir şekilde gerçekleştirilebilir. Arşenin ucunda kalınması durumunda ise, tempo içinde hem topuğa gelmek hem de *staccato* çalmak zorlaşabilir.

II

Vivace.

con sordino

PIZZ.

p ben marcato

ARCO

p

ff

gliss. in piano

Harm.

16

p

pp

PIZZ.

17

ARCO

f

p leggiero

Şekil 2.38. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-32. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

Aşağıdaki şekilde görülebileceği gibi besteci, viyola partisinin 59. ölçüsünde (Büyük 19) melodinin sol teli üzerinde çalınması gerektiğini ifade etmektedir. Bu tür belirtiler, sonatın genelinde sıkça görülmektedir. Özellikle, sol ve re tellerinin üst pozisyonlarında çalmayı gerektiren bölümlerde, bestecinin arzuladığı fantastik ve derin ton kalitesini korumak ve karakteristik tınıyı elde etmek önemlidir. Ton kalitesini artırmak için, etkili ve göreceli olarak hızlı bir bilek ve parmak *vibrato* 'su da destekleyici olabilmektedir (Araboğlu, 2018, s.52).

19 Mene mosso

sul G

p espr.

2

vibrato

pochiss. rit.

pp

a tempo

sul D

p espr

2

Şekil 2.39. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 2. Bölüm 59-72. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

Besteci tarafından belirtilen tel değişimleri tondaki renk değişimleri için mutlaka kullanılmalıdır. Örneğin aşağıdaki şekilde görülebileceği gibi besteci 147. ölçüde *ff* nüansı ile çalınan motifi, 149. ölçüdeki *pp* nüansındaki tekrarında sol telinde istemiştir. Benzer şekilde, 155. ölçüdeki re telindeki motif, 157. ölçüde sol telinde çalınarak daha mat bir ses rengi istemiştir. Bu tel değişimleri, müzikteki tonalite değişimleriyle birlikte izlenimci etki yaratarak dinleyicilere farklı renklerde tınlar sunmaktadır. Bu nedenle, bestecinin tel değişimleri ile elde ettiği farklı renklerdeki tınlar, müziğin izlenimci özelliklerinin vurgulanmasına katkı sağlamaktadır (Araboğlu, 2018, s.58).



Şekil 2.40. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 2. Bölüm 147-160. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

2.6.4. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 3. Bölüm

Üçüncü bölüm, form olarak en karmaşık olan bölümdür ve kendi içinde birçok alt bölüme ayrılmıştır. Bu alt bölümler, önceki bölümlerden alınmış malzemenin yeniden işlendiği çeşitli bütünlere ayrılmıştır ve art arda sıralanmıştır. Rebecca Clarke, üçüncü bölümü temelde iki farklı bölüme ayırmıştır: yavaş bir bölüm ve birinci bölümden hatırlatmalarla birlikte bölümü sonlandıran coşkulu ve canlı bir final. Üçüncü bölümün açılışında yer alan *Adagio* başlıklı kısım, solo piyanonun sol elde çaldığı sekiz ölçülük tek sesli pentatonik bir melodiyle başlar. 8. ölçüde ana hat, *aufakt* ile viyola tarafından devralınır ve viyola, piyano solo tarafından çalınmış melodiye sadık kalmakla birlikte aldığı değiştirici işaretler ve melodideki bazı değişiklikler ile iki parti arasında büyük farklar yaratır. Piyano son derece sade bir melodi çalarken, viyola lirik ve adeta yakarış içeren bir ifadeye bürünür. Besteci, viyola partisinin taşıdığı yoğunluğu belirginleştirmek için *molto espressivo* ibaresini kullanır ve icracının her notada *vibrato* yaparak bu yoğunluğu belirginleştirmesi uygun görülür. Viyola icracısının tel değişimleri ve bunların sonucunda ortaya çıkan renkli ses efektleri de önemli bir yere sahiptir. (Araboğlu, 2018, s.60)

Bestecinin belirttiği tel değişimleri ve ses efektleri, diğer bölümlerde olduğu gibi, burada da dikkat çekici bir şekilde kullanılmaktadır.

Şekil 2.41'de, 8. ölçüdeki arka arkaya gelen üç adet la notasını *vibrato* ile oldukça ifadeli bir şekilde 9. ölçüdeki temaya bağlamak gerekir. Bestecinin 10. ölçüdeki belirttiği *staccato* da

dikkate alınmalı ve son sekizlikteki sol notasına geniş bir yay bırakılmalıdır. 22. ölçüdeki *rit.* işaretiyle bir sonraki bölüme, *calmato*'ya geçiş yapılır. Bu geçiş sırasında, 21. ölçüdeki re notasında görülen aksanların enerjik bir *vibrato* ile vurgulanması uygun olacaktır. Ancak, 22. ölçüdeki *piyano* nüansı ise daha yavaş ve sakin bir *vibrato* tercih edilmelidir.

The image shows a musical score for Rebecca Clarke's Viola Sonata 3, measures 1-24. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. It includes markings for 'Adagio', 'p molto espr.', 'sul G', 'sul C', 'sul D', 'sul A', 'cresc.', 'mf', 'f', 'p', 'rit.', and 'pp calmato'. The score is written for a single staff in bass clef.

Şekil 2.41. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-24. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

Şekil 2.42'deki pasajın başarılı bir şekilde çalınabilmesi için, en önemli unsur, sol elin doğru bir şekilde kullanılmasıdır. Artikülasyon, ritimlerin birbirine karışmaması ve pasajın doğru bir şekilde çalınabilmesi için kritik öneme sahiptir. Bu nedenle, çalışırken parmakların güçlü bir şekilde basılarak ve hızlı bir şekilde çalmak yerine, yavaş bir tempo ile çalışıp oturtmak, artikülasyonun doğru bir şekilde yapılmasını sağlayacaktır.

The image shows a musical score for Rebecca Clarke's Viola Sonata 3, measures 191-196. The score is in 3/4 time and features a fast, rhythmic passage. It includes markings for 'f marc.' and 'f'. The score is written for a single staff in treble clef.

Şekil 2.42. Rebecca Clarke Viyola Sonatı 3. Bölüm 191-196. ölçüler arası (Masters Music Publications, 2002)

2.7. Paul Hindemith'in Kısa Hayatı

Besteci ve viyolacı Paul Hindemith, 16 Kasım 1895'te Almanya'nın Frankfurt'a yakın Hanau şehrinde doğmuştur. Müzik hayatına 11 yaşında başlayan Hindemith, Frankfurt Konservatuarı keman bölümünü kazanarak Adolf Rebner'in öğrencisi olmuştur. Hindemith ilerleyen zamanlarda Rebner Kuartet'e davet edilmiş ve burada ikinci keman ve viyola sanatçısı olarak konserler vermiştir (Morin, 2016, s.1-2).

Hindemith 1921-1929 yılları arasında Amar Kuartet'in viyola sanatçılığını yapmıştır. 1927'de Berlin Devlet Müzik Okulu kompozisyon bölümüne profesör olarak atanmıştır. Hindemith, Türkiye'de yapılan 1. Müzik Kurultayı'nın ardından kendisine gönderilen davete olumlu yaklaşarak 1936 yılında Türkiye'ye gelmiştir. (İlyasoğlu, 1999, s. 225). Türkiye'deki çalışmalarının ardından Hindemith, Ocak 1941'de Amerika'ya davet edilerek Yale Üniversitesinde akademik görevine başlamıştır. (Şen, 2019, s. 8).

Paul Hindemith, 1953 yılında Zürih Üniversitesi'nden gelen teklifi kabul ederek aynı yıl Zürih'e yerleşmiştir. 28 Aralık 1963 tarihinde kalp krizi geçirmesi sonucu hayatını kaybetmiştir (İlyasoğlu, 1999, s. 226).

2.7.1. Hindemith Viyola ve Piyano sonatı Op. 11 No.4

Bu eserde Paul Hindemith, Alman halk müziğine ait unsurları ön plana çıkarmıştır. Viyola ve piyano için yazılan bu sonat, üç bölümden oluşmaktadır. İkinci ve üçüncü bölüm, varyasyon formunda tasarlanmıştır ve bu nedenle ritim ve tempo açısından sık sık değişiklik göstermektedir.

2.7.2. Hindemith Viyola Sonatı 1. Bölüm

Hindemith'in sonatı, "Fantasie" başlığı altında, 6/8'lik bir ölçüde ve sakin bir tempoda başlayan bir birinci bölümden oluşmaktadır. Bu bölümde, bestecinin sıklıkla kullandığı üçlemeler müziğe dahil edilmiştir ve bu üçlemeler, tempoyu hızlandırarak erken bir kadans oluşmasına neden olur. Kadans, oldukça kısa ve sadedir. Ardından, bölüm tekrar ana tempoda devam eder ve *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando* ve *ritenuto* gibi müzikal ifadeler ile sona erer. Birinci bölüm, *attacca* ile ikinci bölüme bağlanarak tamamlanır. Viyola tekniği açısından incelendiğinde, eserin başlangıcında viyola, minimalist bir yaklaşımla ön planda bulunmaktadır. Dinamiğin *piyano* olmasına karşın, ilk ölçüdeki motif nitelikli bir ses rengi taşımaktadır. Ek olarak, *legato* arşeye dikkat edilmesi gerekmektedir. Kadansa kadar olan bölümde her iki çalgıda da poliritmik ezgiler bulunduğu için, dar ritim kalıplarının geldiği noktalarda nüansın belirli bir artış göstererek karşıtlık sağlamasıyla daha akıcı bir ilerleyiş elde edilebilir. (Tekin, 2021, s.16)

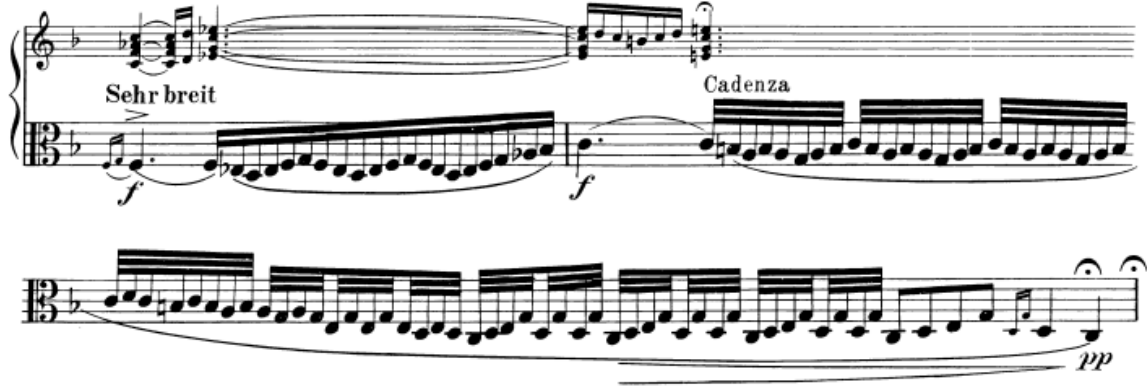
Şekil 2.43'teki pasajda, 1. ölçüde arşenin dip kısmında *piyano* nüansta başlayıp kol ağırlığını arttırmadan devam etmek gerekir. Eğer birinci pozisyon çalınacaksa tel geçişine dikkat etmek gerekir. Pozisyonlarda çalınacaksa *glissando* yapmamaya özen gösterilmelidir. 2. ölçüdeki *crescendo* onaltılık notalarla birlikte arşeyi hızlandırarak yapılırsa müzikal açıdan daha güzel duyulur. 4. ölçüdeki onaltılık notaların üçüncü pozisyonda çalınması önerilir. Bunun sebebi, daha anlaşılır bir duyuş sağlanması ve aynı zamanda viyola tonuna daha kapalı bir karakter katmasıdır. Aynı ölçüdeki re diyez notası re telinde 4. parmak çalınabilir, ardından gelen notalar ise yine re telinde çalınabilir. Bunun nedeni tını farklılığı yaratmak, 5. ölçüde *ppp* nüansındaki notalarda aynı telde çalınması halinde ses rengi olarak çeşitlilik yaratmaktır.

I
Fantasie

The musical score for Hindemith's Viola Sonata I, Part 1-13, is presented in three staves. The first staff is in bass clef, 6/8 time, and begins with a 'Ruhig' tempo marking and a 'p' dynamic. The second staff is also in bass clef and starts with a 'ppp' dynamic. The third staff is in treble clef and starts with a 'mf' dynamic. The score includes various dynamics like 'riten.', 'mp', 'poco cresc.', and 'sempre cresc.'.

Şekil 2.43. Hindemith Viyola Sonatı 1. Bölüm 1-13. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Şekil 2.44'te görülen pasaj, özgür bir tempo ile çalınması gereken bir yerdir. *Cadenza*'yı çalışırken yavaş bir tempo tercih edilerek, sol eldeki artikülasyonun kazanılması hedeflenmelidir. *Cadenza* bölümü, müzisyenin kendine özgü yorumuyla çalınması gereken bir bölümdür. Bu nedenle, çalan kişi kendi yorumunu ve ifadesini ekleyebileceği bir özgürlüğe sahiptir.



Şekil 2.44. Hindemith Viyola Sonatı I. Bölüm 15-17. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Şekil 2.45'te görüldüğü gibi 21. ölçüde *vibrato* 'yu kesmeden her bir sekizlik notaya ayrı önem vererek çalmak gerekir. Tel geçişinde ise sağ kol dirseğini iyi ayarlayıp yumuşak bir geçiş yapılmalıdır. 22. ölçüdeki *sempre cresc.* 'i yapabilmek için arşe hızını ve kol ağırlığını arttırmak gerekir. Yine aynı ölçüdeki onaltılık notalar için artiküle bir sol el olmalıdır. Bu kısım genelde tiz pozisyonlarda olduğu için entonasyona dikkat edilmelidir. Bunu sağlamak için her bir notanın teker teker uzun bir şekilde çalınması tavsiye edilir. Dolayısıyla, viyolacının doğru entonasyonu elde etmek için her nota üzerinde ayrı ayrı çalışması ve uzun süreli pratikler yapması önerilmektedir. Bu süreçte sabırlı ve düzenli bir çalışma disiplini uygulamak, başarılı sonuçlar elde etmek için oldukça önemlidir.



Şekil 2.45. Hindemith Viyola Sonatı 1. Bölüm 20-41. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

2.7.3. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm

İkinci bölüm, varyasyon formundadır. 2/4'lük ve 3/4'lük ölçü birimleri eşzamanlı olarak kullanılmıştır. Besteci, ikinci bölümün ana temasını sunarak ardından varyasyonlarla devam etmiştir. Bölüm, toplamda dört varyasyondan oluşmaktadır ve Alman Halk Ezgileri, bu varyasyonlar içinde belirgin bir biçimde kendini göstermektedir (Tekin, 2021, s.16).

İlk varyasyon, tema ile aynı tempo ile çalınan ancak 6/8'lik bir ölçü birimine sahiptir. İkinci varyasyon, 2/4'lük ölçü birimi ile yazılmış olan *capriccio* şeklinde bir varyasyondur. Üçüncü varyasyon ise hızlı bir tempoda başlar ve ölçü birimi belirtilmeden devam eder. Son ve dördüncü varyasyon ise 3/2'lik bir ölçü birimine sahiptir ve *attacca* olarak son bölüme bağlanır (Tekin, 2021, s.17).

İkinci bölüm teknik açıdan incelendiğinde, dikkatlice düşünülmüş bir entonasyon bütünlüğü ile çalınmalıdır. Teknik zorlukların yanı sıra tema bir Alman halk şarkısı olduğundan, eserin çalınması sırasında rahat, anlaşılır ve kolay bir tarz kullanılmalıdır. Aşağıdaki pasaj *piyano* nüansı içinde devam ettiği için yumuşak bir tını ve hafif bir kol ağırlığı kullanmak gereklidir. 5. ve 6. ölçülerdeki *Cres.* ve *deces.* nüansını yaparken, *piyano* olduğunu unutmadan arşe hızını sabit tutup *vibrato* desteği ile nüansı fazla yükseltmeden yapılmalıdır.



Şekil 2.46. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 1-23. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Birinci varyasyonda bulunan süsleme notalar *legato* arşe ile beraber cümle yapısını hem ritimsel hem de müzikal açıdan ortaya çıkaracak şekilde çalınmalıdır. Bu yapıya yardımcı

olabilmesi ve temponun aksamasını önlemek için bu notaların vuruş üstünde değil, notadan daha önce çalınması uygun olacaktır (Tekin, 2021, s.18).

Var. I Dasselbe
Zeitmaß

6

7

Ritenuito
dim.

Şekil 2.47. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 34-65. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

İkinci varyasyon, 2/4'lük ölçü birimine sahiptir. Piyano, birinci varyasyonun sonundaki son iki onaltılık notasıyla birlikte ikinci varyasyona yeni bir tema ile geçiş yapar. Bu varyasyon, önceki varyasyona kıyasla daha karmaşık ve yoğun bir ritmik yapısı olan bir yapıdadır. İkinci varyasyonun başlangıcında yer alan viyolanın çaldığı kararlı tema, armonik geçişleri ve vurguları içermektedir. Bu vurguların bulunduğu sesler, daha ikna edici bir performans için etkili bir şekilde duyurulmalıdır. Ayrıca, temanın karakteriyle birlikte değerlendirildiğinde küçük notalar daha net ve kararlı bir şekilde çalınmalıdır (Tekin,2021, s.18).

Var. II ein wenig kapriziös

8

9

Şekil 2.48. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 66-97. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Şekil 2.49'deki üçüncü varyasyonda görüleceği gibi viyola tiz ve yüksek pozisyonlarda ilerlemektedir. Sürekli gelen diyez ve bemolleri iyi bir şekilde analiz edip öğrenmek gerekir. Pasajı çalarken hızlı *vibrato* kullanılmalıdır. *Piyano* nüansında gelen *crescendo* ve *decrescendo*'lar da *vibrato* ile desteklenmelidir.



Şekil 2.49. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 117-138. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Şekil 2.50'deki pasaj ikinci bölümün varyasyonları arasındaki en kısa varyasyondur. 139. ölçüde tiz oktavda *fff* olan cümle, 142. ölçüde iki oktav aşağıda *mf* nüansta hiçbir değişiklik göstermeden tekrar gelmektedir. Bu iki cümle arasında müzikal olarak dikkat edilmesi gereken nokta ikinci cümlenin, ilk cümlenin sanki bir yankısıymış gibi düşünülüp çalınmasıdır. 144. ölçüdeki onaltılık notalardaki *crescendo* arşe hızını ve kol ağırlığını artırarak yapılmalıdır. Dördüncü varyasyon *attaca* bir şekilde diğer bölüme bağlanır.



Şekil 2.50. Hindemith Viyola Sonatı 2. Bölüm 139-147. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

2.7.4. Hindemith Viyola Sonatı 3.Bölüm

Üçüncü bölüm, varyasyonlarla şekillenen bir yapıya sahiptir. Beşinci, altıncı ve yedinci varyasyonlar, bu bölümde yer almaktadır. Besteci, eserin yapısal tasarımını üç bölümden oluşacak şekilde planlamış olmasına rağmen, eserin bütüncül yapısı nedeniyle tek bölümlü bir

sonat gibi değerlendirilebilir. Bu bölümde, belirli bir ölçü birimi belirtilmeksizin çeşitli değişken ölçü birimleri kullanılarak serbest bir şekilde bestelenmiştir (Tekin, 2021, s.21).

2. ölçüdeki aksanlar *vibrato* ile yapılmalıdır. 3. ölçüdeki notalar arşenin alt yarısında zıplatarak çalınmalıdır. Yine aynı ölçüde gelen *crescendo* ile arşeyi büyüterek devam etmek gerekir. *ff* nuansta gelen aksanlar kararlı ve keskin bir şekilde çalınmalıdır.

Finale (mit Variationen)

Sehr lebhaft (Alla breve)
In wechselnder Taktart

(14) Breit

(15) p ein wenig ausla -

dend. (poco)

Şekil 2.51. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 1-32. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Aşağıdaki pasajda, teknik olarak en dikkat çekici unsur, aksanlı notaların cümlelerin temel müzikal yapılarını oluşturmasıdır. Bu notaların ortaya net bir şekilde çıkarılması gerekir. Ayrıca, bu aksanlı notalar, varyasyonun sonuna kadar çeşitli bağ ve birimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bağlı notaların başlangıçlarında ise, daha vurgulu bir şekilde ifade edilmesi gereken sesler olarak düşünülebilir (Tekin, 2021, s.23).

Breit

(17) Leicht fließend

Şekil 2.52. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 45-64. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Eserin beşinci bölümünde, birinci varyasyonun dikkat çeken özelliği viyola solosunun akıcı yapısına karşın piyanonun eşlik ettiği kısımda bulunan zayıf zamanda ilerleyen senkoplardır. Bu senkoplar, bölümün ölçü serbestliği içinde kullanıldığı şekliyle ortaya çıkmaktadır. Eserin teknik zorluk açısından en sıra dışı noktası, bu varyasyondaki hızlanan senkoplar olarak gözlemlenebilir. Bu senkoplar çalıcıları en çok zorlayan bölümdür (Tekin, 2021, s.23).

Var. V
Ruhig fließend

sul D

pp

p

cresc. poco a poco

pp

cresc.

f

poco a poco accel. e cresc.

19

20

Şekil 2.53. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 81-112. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Şekil 2.54'te görülen pasaj viyola tekniği açısından incelendiğinde, eserin karakter değişikliklerini daha net ortaya çıkarmak için serbest bir şekilde çalınabilen bu yapı, az *vibrato* veya *vibrato*'suz olarak çalınarak renk farklılıkları yaratılabilir. Füg temalarının viyolada ve piyanoda sırayla gelmesi, her iki çalıcının da temanın vurgulandığı noktaları ve alanları iyi belirlemeleri, istenen nüansların ve ezgisel yapıların öne çıkması açısından faydalı olacaktır (Tekin, 2021, s.24).

Var. VI Fugato, mit bizarrer Plumpeit vorzutragen
Gemächliches Zeitmaß

Şekil 2.54. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 136-180. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

Coda başlığı taşıyan eserin yedinci ve son varyasyonu 2/4'lük ölçü birimindedir. Coda'nın başlangıcında viyola tekrar yalın bir ilerleyiş göstermekte, piyanoda ise crescendo ile desteklenen kuvvetli kök akorlar bulunmaktadır. Viyola partisinde bulunan ritmik kalıbın piyano eşlikteki senkoplar ile desteklenmesiyle ölçü birimi 2/2'lik oluşmuştur. Özellikle 2/2'lik ölçü biriminin gelmesi ve bölüm hızının iki katına çıkması, eserin bitişinin belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Eserin sonunda bulunan ünisonların hemen ardından nüansın fff olması adeta bir gök gürültüsü etkisi ile karşımıza çıkmaktadır. Hızlanan tempo ile eser mükemmel bir parlaklıkla son bulur. İkinci bölümde gelen tema, yedinci varyasyonda karşımıza aksanlar ve daha canlı bir yapıda çıkmaktadır. Bu cümlede aksanlar belirgin çalınabilir. Virtüöziteyi içerisinde oldukça üst sınırlarda bulunduran bu bölüm, kararlı bir şekilde son bulur. Art arda hızlanarak gelen ve eserin imza niteliği taşıyan son cümlesi kökte ve güçlü bir şekilde çalınabilir. Son dört ölçüde viyolanın koyu ses rengini daha güzel bir şekilde duyurmak için yorumcu, do telinde çalmayı tercih edilebilir. Tekrarlanarak gelen temaların oluşturduğu farklı renk ve karakterleri ortaya çıkarmak müzikal açıdan en zorlayıcı noktalar olarak görülebilir. Eserin genelindeki çeşitli ritimsel ve tematik değişikliklerin, müzikalite açısından yoğun bir birikim ve çalışma gerektirdiği düşünülmektedir (Tekin, 2001, s.26-27).

8 Var. VII Coda
Sehr lebhaft und erregt

pp *poco a poco cresc.*

31 *mf* *sempre cresc.*

f *sempre cre.*

scendo Stets zunehmen und vorangehen

32

Wild *fff*

Şekil 2.55. Hindemith Viyola Sonatı 3. Bölüm 302-354. ölçüler arası (B. Schott's Söhne, 1922)

SONUÇ

Bu çalışma, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola Sanat Dalı lisans döneminde yer alan belirlenmiş sonatların eğitim açısından incelenmesini amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, sekiz farklı sonatın analizi yapılmıştır:

İncelenen sonatlar sırasıyla; Glinka Viyola Sonatı, Schubert Arpeggione Sonatı, Schumann Märchenbilder, Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36, Brahms Viyola ve Piyano için Sonat Op.120 No.1, Rebecca Clarke Viyola Sonatı, Hindemith Viyola ve Piyano Sonatı Op. 11 No.4'tür. Sonatların analizi, teknik zorluklar, müzikal yapı, form, çalışma teknikleri, parmak numarası önerileri, arşe kullanımı tavsiyeleri gibi unsurları içermiştir. Her bir sonatın özellikleri ve gerektirdiği teknikler belirlenmiştir. Bu analizler, öğrencilerin sonatları çalışırken nelere önem vermelerinin ve neleri geliştirmeleri gerektiğinin altını çizmeyi hedeflemiştir ve daha bilinçli ve anlayarak çalışmalarını sağlayacaktır.

Glinka Viyola Sonatı müzikal açıdan zengin bir sonattır. Müzikal bağları ve cümleleri yapabilmek için teknik olarak iyi bir arşe kontrolüne ve yay kullanımına sahip olmak gerekir. Bu eserde özellikle dikkat edilmesi gereken unsurlardan birisi de vibratoyu neredeyse hiç kesmeden kullanmaya dikkat etmektir.

Schubert Arpeggione Sonatı'nın zor yanlarından birisi tel geçişleridir. Bu tel geçişlerini kolay ve rahat bir şekilde yapabilmek için arşe hakimiyetinin üst seviyede olması gerekir. Sonat içerisinde sıkça karşılaşılan onaltılık pasajlarda sol el artikülasyonu önemlidir, sesleri tane tane duyurabilmek için parmakları kuvvetli basmak gerekir.

Schumann Märchenbilder hem teknik hem de müzikal anlatım becerisi gerektirir. Her bir bölüm farklı teknik zorluklar barındırır ve çalıcının arşe kontrolü, değişen arşe teknikleri, arşe hakimiyeti ve çeşitli arşe becerilerini iyi seviyede kullanması önemlidir. Ayrıca, Schumann'ın duygusal ve şiirsel müzikal ifadesini yansıtmak için vibrato kullanımı da büyük önem taşır. Eserde, sol el tekniği, arşe tekniği ve viyola üzerindeki genel hakimiyete dikkat edilmelidir.

Vieuxtemps Viyola Sonatı, çalıcının arşe hakimiyeti, sol el tekniği ve hızlı geçişler gibi temel teknik becerilerini üst seviyede kullanmasını gerektirir. Ayrıca, Vieuxtemps'ın belirgin tarzı ve duygusal yoğunluğunu yansıtmak için çalıcının vibrato tekniğini özenle kullanması önemlidir. Viyola Sonatı, zengin melodik hatları, karmaşık armoniler ve yoğun kontrastlar içerir. Bu nedenle, parçalar arasındaki geçişler akıcı bir şekilde gerçekleştirmeli, tonal homojenliği korumak ve çeşitli müzikal temalar arasında denge sağlamak gerekmektedir. Eserin teknik zorluklarının üstesinden gelmek, çalıcının titiz çalışması ve düzenli tekrarlarla sağlanır.

Brahms'ın Viyola Sonatı, viyolacıdan genellikle karmaşık armonik yapıları armoniye olabildiğince uygun çalmasını, zorlu arpej ve arşe tekniklerini başarıyla uygulamasını, hızlı geçişlerde keskin bir arşe kontrolüne sahip olmasını bekler. Brahms'ın Viyola Sonatı, karmaşık yapısı, zengin müzikal temaları ve yoğun duygusal içeriğiyle öne çıkar. Bu nedenle, eserdeki farklı temalar arasında denge sağlamak ve melodik yapıyı vurgulamak gerekir.

Rebecca Clarke Viyola Sonatı, viyolacılara farklı temaları, motifleri ve dinamik aralıkları içeren teknik zorluklar sunar. Bu nedenle, arşe hakimiyetini, arşe tekniğini ve sol el pozisyonlarını üst seviyede kullanmak gerekir.

Hindemith Viyola Sonatı, genellikle teknik açıdan zorlayıcı ve incelikli bir yapıya sahiptir. Hindemith'in müziğinde sıklıkla gördüğümüz karmaşık ve atonal yapılar, bu eserde de belirgin bir şekilde kendini gösterir. Arşe kontrolü, çeşitli yay teknikleri, zorlu arpejler ve sol el pozisyonları gibi teknik becerileri ileri seviyede kullanmak gerekir. Ayrıca, eserin disonanslarla dolu modern müzikal yapısını doğru bir şekilde ifade etmek için viyolacının doğru entonasyon ve tonal kontrol sağlaması gerekmektedir.

Sonuç olarak, bu sonatların incelenmesi, viyola öğrencilerinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmelerine yardımcı olabilecek önemli bir kaynak sağlamaktadır. Ayrıca, sonatların analizi, müzik eğitimi programlarının geliştirilmesine ve öğretim yöntemlerinin iyileştirilmesine de katkıda bulunmayı hedeflemiştir. Bu nedenle, bu çalışma, viyola öğretimi alanındaki araştırmacılara, öğretmenlere ve öğrencilere yol göstericidir.

KAYNAKÇA

- Abrahamn, Gerald E.H. (1947), *German Composers: Robert Schumann*, *EncyclOp.edia Britannica*, Library of Music, Universal Press, London: İngiltere.
- Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak*.
- Araboğlu, E. (2018). *Rebecca Clarke'ın Viyola Eserlerinin İncelenmesi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bali, S. (2018). *Müzikte Romantik Dönem Bestecileri*.
- Büke, A. (2001). *Bach, Yaşamı ve Eserleri*.
- Brown, J. (1996). *Johannes Brahms, An Essential Guide To His Life and Works*. London: Pavilion Books Ltd.
- Curtis, Liane, *A Rebecca Clarke Reader*, University of Indiana Press, Bloomington, 2005.
- Curtis, Liane, *Rescuing Rebecca Clarke: A Case of Identity*, *Musical Times* 137, Mayıs 1996.
- Dibble, Jeremy, *Sir Charles Villiers Stanford*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, accessed 11 December 2011.
- Elmas, M. (2019). *Johannes Brahms'ın Op..73 Re Majör Iı. Senfonisi'nin I. Allegro Non Troppo Bölümü'nün Müzikal Biçim ve Orkestra Şefliği Teknikleri Yönünden İncelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gerling, Daphne Cristina Capparelli, *Connecting Histories: Identity and Exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke, and Paul Hindemith's Viyola Works of 1919*, (Rice Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi), Houston, 2007.
- Gurlitt, W., (1957), *Johann Sebastian Bach: The Master and His Work*, Concordia Publishing House, Saint Louis, 47.
- Göküstün, Z. (2021). *Robert Schumann'ın No.1 Keman Piyano Sonatı'nın İncelenmesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik, Yapı kredi Yayınları*.
- Jacobson, Marin Ruth Tollefsen, *Stylistic Development in the Choral Music of Rebecca Clarke*, (Iowa Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi), Iowa, 2011.
- Jones, Briony Claire, *The Music of Rebecca Clarke*, (Liverpool Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi), Boston, 2004.
- Keys, I. (1989). *Johannes BRAHMS*. London: Christopher Helm.
- Libbey, Ted (2010). *The Life and Music of Robert Schumann, Celebrating the Schumann Bicentennial*, *The NPR Listener's EncyclOp.edia of Classical Music*, Independant Music Press, London: İngiltere.

MacDonald, Calum, *Rebecca Clarke's Chamber Music* Mart 1987.

Maitland, J. A. Fuller. (1884). *The Great Musicians, Schumann*. Londra: S. Low, Marston, Searle & Rivington.

Pampulha, Francisko Ferreira, "The Viyola: Cindirella No More! Lionel Tertis and Wlliam Primrose as Pioneers of Contemporary Viyola Playing", (Graz Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi) Graz, 2015.

Ponder, Michael, "Clarke, Rebecca Helferich (1886–1979)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

Ravetz, E. (2002). *Earl Wild- Brahms*. Ohio: Ivory Classics.

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni: Müziğin Görkemli Yolculuğu*.

Tekin, Y. (2021). Paul Hindemith Op..11 No:4 Viyola Piyano Sonatı'nın Form, Stil Ve Viyola Tekniği Bakımından İncelenmesi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ünal, O. (2019). Romantik Dönem Viyolonsel Repertuarının Ekoller ve Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Worthen, John (2010). *Robert Schumann: Life and Death of a Musician*, Yale University Press, ISBN-0300163983, London: İngiltere.

Zavlunov, D. Y. (2010). *M. I. glinka's "A life for the tsar" (1836): An historical and analytic-theoretical study (Order No. 3435952)*. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (847389726). Erişim Adresi: <https://search.proquest.com/docview/847389726?accountid=15340>