

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ROBERT SCHUMANN'IN NO.1 KEMAN PİYANO
SONATI'NIN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Zeynep GÖKÜSTÜN

Danışman
Doç. Başak HAN

İzmir/2021

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ROBERT SCHUMANN'IN NO.1 KEMAN PİYANO
SONATI'NIN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Zeynep GÖKÜSTÜN

Danışman
Doç. Başak HAN

İzmir/2021

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans Tezi” olarak sunduğum “Robert Schumann’ın No.1 Keman Piyano Sonatı’nın İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve kullanılan tüm kaynakların kaynakçada belirtildiğini, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu doğrularım.

Tarih

...../...../.....

Zeynep GÖKÜSTÜN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Zeynep GÖKÜSTÜN'ün Robert Schumann'ın No.1 Keman Piyano Sonatı'nın İncelenmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday...../...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarında jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Alman besteci ve piyanist Robert Schumann'ın Keman Sonatları içerisinde literatürde oldukça renkli olan No.1 Keman Piyano Sonatı, yapısal olarak her iki çalgının da eşit derecede seslendirme performansına sahip olduğu bir sonattır. Bu noktadan yola çıkılarak çalışmanın temelleri oluşturulmak istenmiştir.

Birinci bölümde sonat formunun Ludwig van Beethoven sonrasında nasıl şekillendiği ve bu durumun besteciler üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Araştırmadan elde edilen veriler ile de çalışmanın temel konusu olan Robert Schumann'ın No.1 Keman Piyano Sonatı'nın değerlendirmesi yapılmıştır.

İkinci bölümde Robert Schumann'ın da içerisinde yaşadığı dönemin yaşam kalitesine, siyasal olarak yaşanan olayların besteciler üzerindeki etkilerine ve son olarak bestecinin hayatına kısaca değinilmiştir.

Üçüncü bölümde ise Robert Schumann'ın No.1 Keman Piyano Sonatı'nın bölümler halinde yorumsal ve teknik açıdan incelenmesi yapılmıştır.

ABSTRACT

Although the No.1 Violin Piano Sonata, which is quite colorful in the literature in the Violin Sonata of the German composer and pianist Robert Schumann, was composed structurally for Violin and Piano, it is known that both instruments have equal vocal performance. Based on this point, it was intended to form the basis of the study.

In the first part, how the Sonata Form was shaped after Ludwig van Beethoven and the effect of this situation on the composers were investigated. With the data obtained from the research, Robert Schumann's No.1 Violin Piano Sonata, which is the main subject of the study, was evaluated.

In the second part, quality of life of the period in which Robert Schumann lived, the effects of the political events on the composers and finally the life of the composer were briefly mentioned

The third section includes an interpretational and technical analysis of the No.1 Violin Piano Sonata by Robert Schumann in different segments.

ÖNSÖZ

Sonat formu Klasik Dönem’de Joseph Haydn’ın özverili çalışmaları sonucunda ayrı birer bölüm olarak bir şekle kavuşmuştur. Bu gelişmenin ışığında Haydn’ın ardılları onun izinden giderek sonatlarını kurallar çerçevesinde bestelemişlerdir. Birinci bölümler “Sonat Allegro’su” adı verilen formal yapıda bestelenmek suretiyle oluşturulmuş, daha sonrasında 2 bölmesi Lied ve genellikle Rondo (katlı bölmeli) formu tercih edilmiştir.

Bu çalışmada Robert Schumann’ın No.1 Keman Piyano Sonatı, araştırmalar ve veri taramalarının sonucunda elde edilen veriler ile birlikte analiz edilmiştir. Hazırlanan bu çalışmada bana her konuda destek olan, çalışma boyunca deneyimlerini benden esirgemeyen, büyük bir titizlikle yardımcı olan çok değerli danışmanım Doç. Başak HAN’a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖRNEKLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEMDE SONAT FORMU

1.1. Zaman İçerisinde Sonat Formu'nun Gelişimi	3
1.2. Bestecilerin Sonat Formuna Bakış Açısı.....	7
1.3. Romantik Dönem'de Sonat Formu ve Kullanımı	10

2. BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN MÜZİKAL KARIYERİ

2.1. Bestecinin Hayatına Kısa Bir Bakış	14
2.2. Schumann'ın Müzikal Kariyeri.....	15
2.3. Bestecinin Eser Listesi	19

3. BÖLÜM

NO.1 KEMAN VE PİYANO SONATININ İNCELENMESİ

3.1. I. Bölüm'ün İncelenmesi.....	22
3.2. II. Bölüm'ün İncelenmesi.....	35
3.3. III. Bölüm'ün İncelenmesi	43

SONUÇ.....	57
------------	----

KAYNAKLAR	58
-----------------	----

ÖZGEÇMİŞ

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1. Temel Sonat Allegrosu Formu	4
Örnek 2. Sonat Allegrosu Formu’nun Geliştiricisi J. Haydn	4
Örnek 3. Charles Ives’in Piyano Sonatı No.2 “Concord”dan Bir Kesit	5
Örnek 4. Rondo Formu	6
Örnek 5. J.S.Bach, Sinfonia 2’den Bir Kesit	8
Örnek 6. Schubert Keman Sonatı No.1’in Başlangıcı	9
Örnek 7. Beethoven’in Sonatlarından II. Bölüm Örneği	10
Örnek 8. Franck Keman Sonatı IV. Bölüm Girişi.....	11
Örnek 9. Schumann Keman Sonatı No.3’ün Girişinden Bir Örnek.....	12
Örnek 10. Robert Schumann’ın Gençliğinden Bir Kare	14
Örnek 11. Schumann’ın Gençlik Albümü’nden No.12 “Noel Baba”	16
Örnek 12. Schumann Keman Konçertosu’ndan Bir Kesit	17
Örnek 13. Schumann’ın Birinci Senfoni’sinin Girişi.....	18
Örnek 14. 1- 6. Ölçüler	22
Örnek 15. 7- 13. Ölçüler	23
Örnek 16. 14- 21. Ölçüler	24
Örnek 17. 22- 26. Ölçüler	24
Örnek 18. 27- 36. Ölçüler	25
Örnek 19. 37-48. Ölçüler	26
Örnek 20. 49- 59. Ölçüler	27
Örnek 21. 60- 64. Ölçüler (Exposition Sonu)	27
Örnek 22. 65- 72. Ölçüler (Development Başlangıcı)	28

Örnek 23. 73- 81. Ölçüler	29
Örnek 24. 82- 89. Ölçüler	29
Örnek 25. 93- 104. Ölçüler (Re- Exposition Başlangıcı).....	30
Örnek 26. 105- 112. Ölçüler	31
Örnek 27. 113- 120. Ölçüler	31
Örnek 28. 121- 132. Ölçüler (Coda Başlangıcı)	32
Örnek 29. 133- 140. Ölçüler	33
Örnek 30. 141- 153. Ölçüler (I. Bölüm Sonu)	34
Örnek 31. II. Bölüm, 1- 8. Ölçüler.....	35
Örnek 32. 9- 16. Ölçüler (A Kesitinin Bitişi).....	36
Örnek 33. 17- 26. Ölçüler (B Kesitinin Başlangıcı).....	37
Örnek 34. 27- 41. Ölçüler (B Kesitinin Sonu ve A Kesitinin Gelişi)	38
Örnek 35. 42- 50. Ölçüler (C Kesitinin Başlangıcı).....	39
Örnek 36. 51- 59. Ölçüler (C Kesitinin Sonu ve A Kesitinin Gelişi)	40
Örnek 37. 60- 69. Ölçüler (Coda Başlangıcı)	41
Örnek 38. 70- 80. Ölçüler (II. Bölüm Sonu)	42
Örnek 39. III. Bölüm, 1- 11. Ölçüler.....	43
Örnek 40. 12- 30. Ölçüler	44
Örnek 41. 31- 41. Ölçüler	45
Örnek 42. 42- 58. Ölçüler (1. Kesitin Sonu).....	46
Örnek 43. 59- 75. Ölçüler (2. Kesit Başlangıcı)	47
Örnek 44. 76- 87. Ölçüler (Tonal Değişim).....	48
Örnek 45. 88- 98. Ölçüler	48
Örnek 46. 99- 113. Ölçüler (Dönüş Köprüsü).....	49

Örnek 47. 114- 124. Ölçüler (Ana Temaya Dönüş).....	50
Örnek 48. 138- 143. Ölçüler	50
Örnek 49. 144- 155. Ölçüler	51
Örnek 50. 156- 173. Ölçüler (I. Bölüm Ana Temasının Gelişi)	52
Örnek 51. 174- 183. Ölçüler (Temaların Ortak Kullanımı).....	53
Örnek 52. 184- 193. Ölçüler (Coda'ya Geçiş)	54
Örnek 53. 194- 203. Ölçüler (Coda)	55
Örnek 54. 204- 214. Ölçüler (III. Bölüm Sonu).....	56

GİRİŞ

Müziğin belki de renklenerek halkın her kesiminden kişileri kucakladığı dönem Romantik Dönem'dir. Fransız İhtilali ve sonrasında Avrupa'da değişen güç dengesi, bestecileri ve icracıları derinden etkileyerek halkın yerel müziklerine dönmeye yöneltmiştir. Bu süreçte dönemin imparatorluklarında yaşayan birçok besteci ise kendi etnik kimliklerini ön plana çıkarmak ve üyesi oldukları halkın yerel müziklerini yansıtmak istemişlerdir. Dönem içerisinde ise Alman bestecileri etnik kimliklerini korumuş, eserlerinde daha farklı ve sabit birer yapı izlemişlerdir (Cooper, 1958: 327).

Martin Cooper'ın yorumundan ve araştırmasından yola çıkarak Alman bestecilerinin etnik kimliklerini benimsemelerinin daha çabuk ve Fransız İhtilali öncesinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Mozart, Beethoven ve Hummel gibi bestecilerin eserlerindeki armoniler oldukça sabit ve belirgin bir yapıda olmakla birlikte Romantik Dönem Alman bestecileri bu etkiyi korumuşlar ve nesilden nesile kuralcı ve disiplinli sistemlerini aktarmışlardır.

Çalışmanın konusu olan Robert Schumann'ın 1. Keman ve Piyano için Sonat isimli eserinde de bu kuralcılık ve sabit armonizasyon tekniği görülmektedir. Bu tekniklerin yanı sıra Schumann'ın karakteristik özelliklerinin de (ruhsal problemleri ve benzeri bakış açılarının) eserin içinde barındığı icra edecek kişiler tarafından çabukça görülecektir. Eserin tamamı bir sonatın bölümlerinin tüm içeriğine sahip olmakla birlikte, genel bir değerlendirme yapıldığında bestecinin piyano virtüözü olduğu da eşlikteki yoğunluktan anlaşılmaktadır. Orkestral bir tınıya sahip olan bu sonat, gerek nüans farklılıkları, içerisinde bulundurduğu kontrastlar ve cümle yapıları yönünden bestecinin diğer iki sonatından farklı bir haldedir.



1. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM'DE SONAT FORMU

1.BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM'DE SONAT FORMU

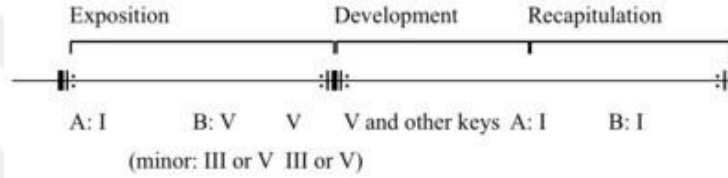
1.1. Zaman İçerisinde Sonat Formu'nun Gelişimi

Rönesans bestecilerinden yaşadığımız yıla kadar literatür incelendiğinde “Sonat” başlığında birçok eser görebiliriz. Fakat bu durum başlığın aksine Rönesans ve Barok Dönem’i kapsayan yıllarda sonatı tanımlamamaktadır. Bir esere sonat denilebilmesi için ortalama üç ayrı kurallar çerçevesinde yazılmış bölüm ve her bir bölümün içerik olarak belirli şekillere sahip olması gerekmektedir. Barok Dönem sonatları dört veya daha fazla bölümden oluşmakta ve dönemin karakteristik özelliklerinden biri olan “Süit” (Fr. *Ordre*) türündedir. Süit ve sonat karakteristik ve formal yönden birbirlerinden farklı iki türdür. Süit; içerisinde en az dört antik dans barındıran ve her bölümünün genellikle (bkz. J.S.Bach Fransız ve İngiliz Süitleri) aynı tonda olduğu bir eser şekli olarak sınıflandırılır. Sonat; temellerini Joseph Haydn’ın atmış olduğu, en az üç bölümden oluşan ve içerisindeki her bölümün bir forma oturtularak bestelendiği eser türüdür. (Newman, 1966: 53)

Yapısal olarak Klasik Dönem’den başlayarak günümüze kadar temellerine bağlı kalarak gelişen sonat türü, içerisindeki birinci bölümünde kullanılan “Sonat Allegro” formundan adını almaktadır. Haydn ve Mozart’ın Sonat Allegro formları birbirine karakteristik olarak benzerdir. Haydn’ın sergi kısmında küçük temaları sabit bir şekilde birbirine köprüler ile bağlama şekli, gelişme kısmının yapı taşları bazında genişletilmesi ve yeniden sergi kısmının baştaki ile benzerlik göstermesi, Mozart’ın eserlerinde de görülmektedir. Mozart’ın Sonat Allegro formunu uygulama şekli cümlelerinin uzunluğu ile Haydn’ın müzikal yapılarından farklılık göstermektedir. Beethoven’da ise bu durum tamamen değişerek cümlelerin uzunluğu, tema sayısı ve gelişme bölümünün süresi yönünde ilerleme kat etmiştir (Newman, 1966: 54)

Üç büyük Klasik Dönem bestecisinin yaşadığı yıllar ve eser yapıları temel alındığında elbette aralarındaki farklılıklar müziğin gelişimi ve yaşam koşulları ile

farklılıklar göstermektedir; fakat her bir bestecinin sağdik bir şekilde bağılı olduğu Sonat Allegrosu formu sadece uzunluk olarak farklılıklar göstermektedir. Sonatların ikinci bölümlerinde ise genellikle “Lied” formu olan A-B-A şeklinde sıralanan küçük kesitlerden oluşmuş formal yapılar görülür. Lied formunun genişletilmiş türleri ise yine Beethoven ve sonrasındaki bestecilerde karşımıza çıkmaktadır. Schubert’in sonatlarında bulunan ikinci bölümlerdeki Lied formu “Genişletilmiş 3 Bölmeli Lied” şeklindedir. Cümleler eşlik ve solo arasında dengelenerek uzatılır ve her bir kesit (Örn. A bölümü) içerisinde A1 – A2 sıralaması yapılır (Cooper, 1958: 406).



Örnek 1. Temel Sonat Allegrosu Formu

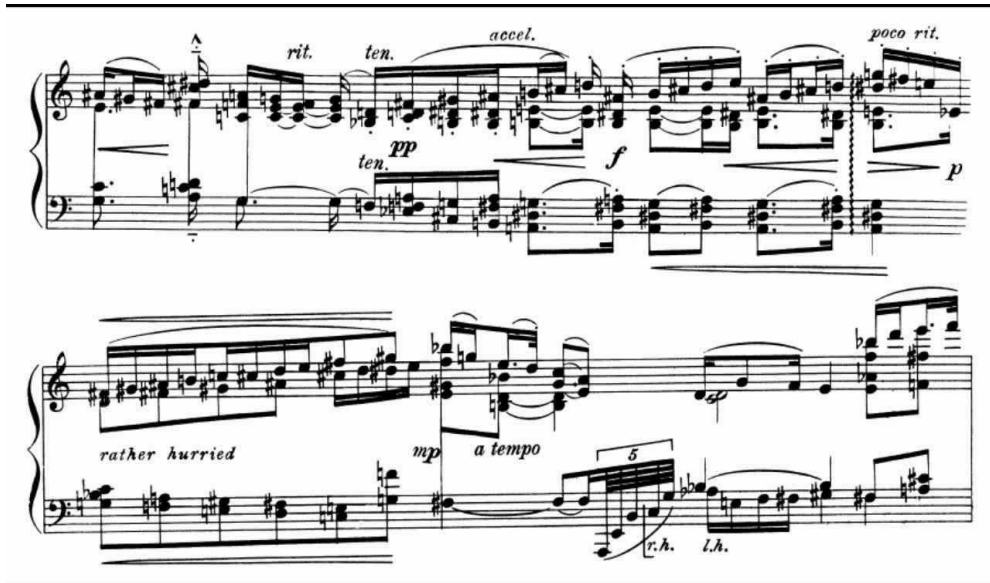
Örnek 1’de temel olarak sonat allegrosu formunu tanımlanmaktadır. Süre açısından Exposition (Sergi) ve Recapitulation (Yeniden Sergi) kısmı, kısa ve ölçü sayıları belirli bir şekilde bestelenir. Development (gelişim) kısmı ise bestecinin karakteristik yapısının icracı ve dinleyiciye yansıdığı kısımdır. Süre ve ölçü sayısı bakımından formun en geniş kısmı olan bu bölümde Exposition kısmının tüm öğeleri ve yapı taşları (cümleler, küçük nüanslar v.b.) ele alınarak birlikte harmanlanır ve kesitin içerisinde yer alır. Genel anlamda süre olarak tüm Sonat Allegrosu formunun uzamasını sağlayan noktalar geçiş köprüleri ve döneçlerdir. Kesitler arası bağlantı görevi gören bu kısımlarda ölçü sayısı ne kadar simetrik olursa olsun, besteci tarafından uzun tutulabilmektedir (Tovey, 1938:92).



Örnek 2. Sonat Allegrosu Formu’nun Geliştiricisi J. Haydn

Romantik Dönem bestecileri Beethoven'ın geliştirdiği sonat türünü benimseyerek devam ettirdiler. Bestecinin geliştirmiş olduğu ve neredeyse formal yönde kullanılan son şekil olan “Beethoven Sonat Allegrosu” ardılları tarafından da kullanılmış ve örnek alınmıştır. Romantik Dönem sonlarında ise Cesar Franck'ın geliştirdiği ve dilimizde “göze” olarak tanımlanan küçük bir temanın çeşitlendirilmesi ile “Sonat Allegrosu” formundan bir şekilde çıkış başlamıştır. Bu çıkış ise yapısal olarak “kısmen forma bağlı kalınarak” bestelenmiş sonatların ortaya çıkmasına da öncülük etmiştir. Franck sonrasındaki besteciler, yeni stili örnek alarak “göze” motifini kullanmışlardır ve bu durum 12 Ton Tekniği'ni geliştiren Arnold Schönberg'e kadar da devam etmiştir (Tovey, 1938: 93).

Laino (2017)'ye göre On İki Ton Tekniği'nin gelişmesi ile “serbestlik” ve özgür düşünce yapısı ortaya çıkması sonrasında “Sonat” yapısı tamamen değişerek, Schönberg sonrasında artık formal yapısını kısmen veya tamamen kaybetmiştir. Serbest forma dönüşen ve “Sonat” türü, sadece içerik ve teknik öğeleri barındıran bir eser tipi olarak günümüzde besteciler tarafından bestelenmektedir. Ives, Ginatra ve Berg gibi modern dönem bestecileri sonatlarını bir form içerisinde düşünmektense, serbest yapıda ve geliştirilen yeni müzikal bakış açıları ve teknikleri ile bestelemeyi tercih etmişlerdir.



Örnek 3. Charles Ives'in Piyano Sonatı No.2 “Concord”dan Bir Kesit

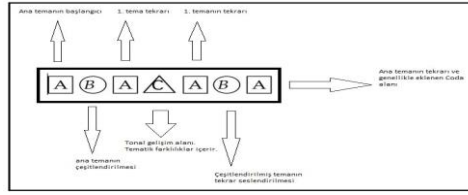
Modern sonatlardaki serbestlik olarak görülen ve aslında bir çerçeve de zorunlu olan bu form dışı tür, On İki Ton Tekniği'nde bestelenmiş olan eserlerdeki armonik disonans (uyumsuzluk) sonucunda ortaya çıkmıştır. Sürekli olarak karşılaşılan disonanslar ve belirgin olmayan, matematiksel olarak işlenmiş ana ezgi, forma bağlı kalınmasını bir noktada olanaksız hale getirmekteydi. Bu şekilde form dışı olarak günümüzde tanımlanan bir tür “Sonat” ortaya çıkmıştır (Cooper, 1958:412).

Sonatların form açısından yapıları ise Haydn'dan başlayarak genellikle üç bölümden oluşmaktadır. Klasik sonatlardaki yapılar sırası ile;

- 1) Sonat Allegrosu
- 2) 3 Bölmeli Lied (A – B – A)
- 3) Menuet – Trio (Mozart'ın sonatlarında görülür. Kullanımı zorunlu değildir.)
- 4) Rondo (A-B-A – C – A-B-A) (Genellikle 3. ve son bölümde kullanılan katlı ve bölmeli form türü.)

Bu form yapıları genel anlamda bir sonat bestelemek için gerekli formlardır. Romantik Dönem sonatların içerisinde yer almamak ile birlikte Menuet – Trio formu (bir tür antik dans ve geçiş bölümü olarak) Mozart'ın keman sonatları içerisinde sıklıkla üç bölmeli Lied bölümünden sonra bulunabilmektedir.

Sonatların uzun bölümü olarak görülen fakat yapısındaki benzerliklerden dolayı birbirine yakın kesitlere sahip olan bölümü genel olarak Rondo formunda bestelenir. Rondo'nun içeriğinde benzerliklerden kaçınmak için Klasik ve Romantik Dönem bestecileri ikinci olarak gelen A – B – A kesitini çeşitlemeler ile renklendirmişlerdir. C kesiti ise ara kesit olduğundan dolayı kimi zaman C1 – C2 şeklinde tema farklılıklarını içerisinde barındırmaktadır (Hutchinson, 2019).



Örnek 4. Rondo Formu

1.2. Bestecilerin Sonat Formuna Bakış Açısı

Klasik Dönem sonrasında Sonat Allegrosu ile başlayıp daha sonrasında formal müziğin gelişiminin devamı sırasında, Haydn'ın formları oluşturması müziğin belirli şekillere kavuşmasını sağlamıştır. Lied türleri (3 bölmeli, 2 bölmeli), Sonat Allegrosu ve Rondo formları, müziğin belirli bir kalıba kavuşmasını sağladığı ve içerisinde her noktanın simetrik olması sayesinde kendinden sonraki ardılları olan W. A.Mozart ve L.v.Beethoven tarafından tercih edilmiştir. Bu tercih bir noktada zaman içerisinde zorunluluk haline gelmiş ve müziğin hatlarının Klasik Dönem'in sadeliğine uyum sağladığı görülmüştür (Cooper, 1958:326).

Yapısal bütünlüğün korunması ve müziğin belirli bir kalıba oturtulması sayesinde A. Vivaldi, A. Corelli ve diğer İtalyan bestecilerinin kendi dönemleri olarak sayılan Barok Dönem'de kullandıkları stil denilebilecek olan yapılar terk edilmiş, dans türleri artık başka bir eser türü olarak kabul edilmiş, formal eserler ise belirli kurallara bağlandığından dolayı senfonik eser türleri daha belirgin ve başlı başına bir yapıt olarak ortaya çıkmıştır. Örnek olarak Barok Dönem'de J.S.Bach'ın "St. Matheus Oratoryosu"nda ara geçitler olarak kullanılan ve bestecinin "sinfonia" olarak adlandırdığı geçiş bölümleri, J. Haydn ve sonrasında "Senfoni" şeklinde genellikle 3 bölümden oluşan bir büyük orkestra eseri haline gelmiştir. Sonat Allegrosu formu başka bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde, formların gelişmesine oldukça büyük katkılar sağlamıştır. Klasik ve Erken Romantik Dönem senfonik eserlerin ilk bölümleri de Sonat Allegrosu formu kullanılarak bestelenmiştir (Tovey, 1938:40).



Örnek 5. J.S.Bach, Sinfonia 2’den Bir Kesit

Jacobson (2008)’e göre; Klasik Dönem’de ise Senfoni türü eser için “Orkestralanmış Sonat” açıklaması da kullanılmaktadır. Genel bir bakış açısı ile bu sonatların genişletilmiş hali olarak adlandırılabilir. Daha çok renk ve ses gücü açısından formların orkestraya uygulanması “Orkestral Sonat” deyimini açığa çıkarmış ve gerçek anlamda ilk senfoni örneklerini Klasik Dönem’den başlayarak bizlere sunmuştur. Klasik Dönem sonatları da incelendiği zaman ortaya aynı şekilde (eğer bir solo çalgı var ise) eşlikli olarak bestelenmiş hallerini görürüz. Klasik Dönem’in sonlarına doğru Mozart’ın kullanmış olduğu ve içerik olarak J.Haydn’a yakın olan Sonat Allegrosu, L.v. Beethoven ile değişime uğramış, temalar ve kesitler genişletilerek katlı ve bölmeli (temaların çeşitlendirilerek ek bölmeler kullanılması ile oluşturulan bir kesit şekli) hale gelmişti.

Klasik Dönem’in sonlarında ise Beethoven’ın keman ve piyano sonatlarında yapısal olarak kendinden öncekilere göre daha uzun süreli temalar bulunmaktadır. Jacobson (2008)’e göre; bu yapıların genel çerçevede uzunlukları temanın çeşitlendirilmesi yolu ile besteci tarafından elde edilmiştir ve elde edilen temaların her biri, formun gelişme bölümünde birer materyal olarak kullanılmak için hazırlanmıştır. Beethoven’ın son dönem sonatlarına kıyasla Schubert’in ilk dönem sonatları (Erken

Romantik Dönem bazında değerlendirildiğinde) daha Mozart stilinde ve oldukça sadedir. Özellikle Schubert'in No.1 Keman Piyano Sonatı Re Majör tonalitesinde ve Mozart'ın etkilerine sahiptir. Sade ve yalın cümle yapısı, soloyu kapatmayan eşlik dokusu ile tamamen Klasik Dönem'in izlerini barındırmaktadır.

Violin Sonata in D Major (Sonatina)

Op. 137, No. 1
D384

Franz Schubert

The image displays the musical score for the beginning of Schubert's Violin Sonata in D Major, Op. 137, No. 1. The score is written for violin and piano. It begins with the tempo marking 'Allegro molto' and a piano dynamic 'p'. The first system shows the violin and piano parts. The second system starts at measure 8 and includes a section labeled 'A'.

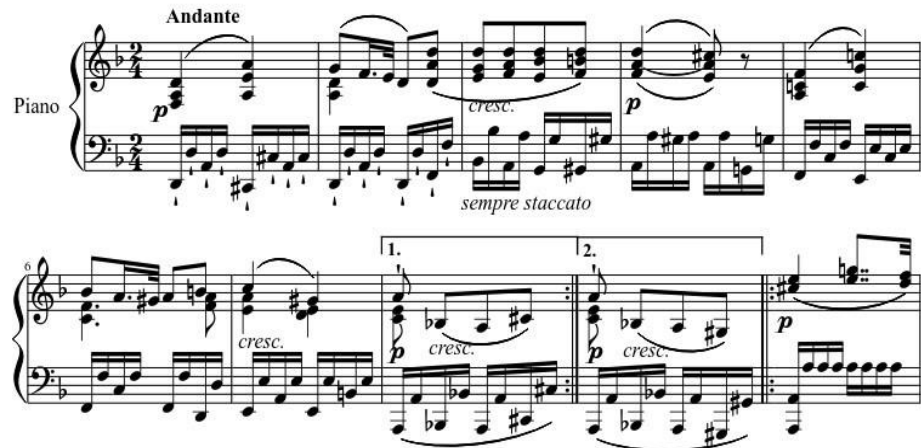
Örnek 6. Schubert Keman Sonatı No.1'in Başlangıcı

Jacobson (2008)'e göre; sonatların ikinci bölümlerinde ise genel olarak 3 Bölmeli Lied formu kullanılmıştır. Bu formun özelliği gereği kısa ve çeşitlendirmeye uygun olmamasından dolayı, Lied formu çoğunlukla 2. bölümlerin vazgeçilmez bir unsuru olarak görülmüştür. Bir önceki bölüme göre serbestlik alanı olmadığı için süresel olarak kısadır ve bu kısalığı besteciler hız terimi bazından yavaş değerler kullanarak telafi etmişlerdir. İkinci bölüm olması dolayısı ile çoğunlukla Majör tonalite kullanılmış, kullanılan bu tonalitenin etkisi sayesinde çok daha huzurlu ve mutlu bir tınıyı elde etmişlerdir.

Sonate No. 15, “Pastoral”

2nd Movement
Opus 28

Ludwig van Beethoven
(1770 - 1827)



Örnek 7. Beethoven’ın Sonatlarından II. Bölüm Örneği

1.3.Romantik Dönem’de Sonat Formu ve Kullanımı

Klasik Dönem’de kullanılan formun aksine Romantik Dönem içerisinde besteciler bir miktar daha genişletilmiş olarak Sonat Allegrosu’nu kullanmışlardır ve kullandıkları form örneği Beethoven’ın geliştirerek eserlerinde uyguladığı form örneğidir. Çeşitlendirilmiş temalar, extension (daraltılmış) küçük motifler veya contraction (genişletilmiş) uzun pasajlar, bestecinin Sonat Allegrosu içerisinde kullandığı materyallerdir. Romantik Dönem’in sonlarına doğru müzikal bakış açıları değişip armoniler renklenince bestecilerin de Sonat formuna bakış açısı değişmeye başlamıştır. Bu noktada ilk değişiklik, Klasik ve Erken Romantik Dönem’de sıkça kullanılan Beethoven Sonat Allegrosu formundan uzaklaşmaya başlanması ve yeni bir yapı arayışına girilmesidir (Wilson,2019:71).

C. Franck ve sonrasında ise “göze” (Küçük bir temanın alınarak çeşitlendirilme yolu ile birinci bölümde kullanılması) motifinin uygulanmaya başlandığı görülmüştür. Bu küçük motifler bütün birinci bölüm boyunca aralara eklenerek ve genellikle canon (sıralı bir şekilde aynı temanın gelmesi) sisteminde çalınır. Bu çalma sırasında elbette bestecinin geliştirdiği ve eklediği yeni dokular ve poliritmik motifler ortaya konulur. En

belirgin göze motifi C. Franck'ın Keman Piyano Sonatı'nın içerisinde bulunmaktadır (Wilson,2019: 72).

Sheet music supplied by: www.music-scores.com

Sonata

4th Movement

César FRANCK
(1822-1880)

The image shows a musical score for the 4th movement of César Franck's Violin and Piano Sonata. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features a Violin part and a Piano part. The tempo is marked 'Allegretto poco mosso.' and the mood is 'dolce cantabile'. The Piano part includes the instruction 'sempre legato'.

Örnek 8. Franck Keman Sonatı IV. Bölüm Girişi

Romantik Dönem’de Franck’ın geliştirdiği bu sistemi besteciler sonatlarında uygulasalar da, kimi zaman eski kurallara bağlı kaldıkları da görülmüştür. Avusturyalı bestecilerin aksine, Alman besteciler daha katı bir şekilde kurallara bağlı kaldıklarından dolayı Sonat Allegrosu formunun yapısına daha belirgin şekilde uyarak eserlerini ortaya çıkarmışlardır. Örnek olarak Robert Schumann’ın eserlerinde (keman sonatları bazında) daha kuralcı davrandığı gözlemlenmektedir. Bu kuralcılığının yanı sıra, eşlik partilerinde oldukça dolu ve gösterişli eşlikleri tercih etmiştir. Beethoven’ın sonrasında güzel bir örnek olarak kabul edilebilecek olan Robert Schumann’ın Keman Sonatları, tonalite kapsamında ise Fransız asıllı bestecilerden de farklı ve daha kuralcı olarak (klasik tonal geçiş ve kadans kullanımı yönünde) belirgin şekilde farklıdır (Wilson, 2019:74).

3. SONATE

für Violine und Pianoforte
WoO 2

Robert Schumann

I. Ziemlich langsam

The musical score for the first movement of Schumann's Violin Sonata No. 3, WoO 2, is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Ziemlich langsam'. The dynamics range from *sf* (sforzando) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings.

Örnek 9. Schumann Keman Sonatı No.3'ün Girişinden Bir Örnek

2. BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN MÜZİKAL KARIYERİ

2. BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN MÜZİKAL KARIYERİ

2.1. Bestecinin Hayatına Kısa Bir Bakış

1810 doğumlu Alman asıllı besteci ve piyanist Robert Schumann, erken yaşlarda aldığı müzik eğitimi sayesinde Romantik Dönem'in en güçlü ve kimi zaman da en zayıf eserlerinin bestecisi olmuştur. Müziğindeki sert karakter, hemen her eserinde kendini gösterse de yapıtlarının çoğunda Ulusalcılık izlerini kısmen de taşımaktadır. Kuralcılığı ve disiplini sayesinde piyano üzerinde oldukça hızlı ilerleyen besteci erken yaşlarda başarılı olan ilk küçük eserlerini piyano ve şan için bestelemiştir (Libbey, 2010: 210).

Eğitim süresinde istediği piyano hocaları ile çalışmak için çok çaba sarf etmiş, bu çabasının sonuçlarını alarak önce Jean Paul Richter ve sonrasında birtakım sorunlar yaşayarak mesafeli de olsa Friedrich Wieck ile çalışmalarını sürdürmüştür. Bu çalışmalar süresinde piyano için "Parça Albümü" isimli eserini bestelemiştir. İlerleyen yıllarda eğitimini tamamlamasının ardından evliliğini gerçekleştirmiş ve bu evlilik başta mutlu bir şekilde başlasa da daha sonrasında bestecinin akli dengesi üzerinde birtakım sorunlar yaratacak kadar sorunlu bir hale gelmiştir (Libbey, 2010: 211).



Örnek 10. Robert Schumann'ın Gençliğinden Bir Kare

Yaşını aldıkça piyano eserlerindeki agresif yapılar oldukça ön plana çıkmaya, farklı çalgılar için bestelediği eserlerde ise kuralcılığının yanı sıra kendine özgü parlak tınılara sahip melodik motifler geliştirmeye başlamıştır. Ortaya çıkan bu psikolojik sürecin ürünleri bestecinin en ünlü eserleri arasına girmiştir. Piyano Konçertosu, Piyano Sonatları ve Çocuklar için Piyano Albümü isimli eserleri günümüzde de halen birçok kişi tarafından çalınmakta ve seslendirilmektedir (Worthen, 2010:69).

İlerleyen yaşlarında ise hayalini kurduğu “Davut’un Kabilesi” isimli eserini bestelemek için çabaladıysa da ilerleyen yaşı ve geçirdiği sağlık sorunları sebebi ile eserini tamamlayamadı ve 1856 tarihinde hayata gözlerini kapamıştır. Hayatının tamamı aslında bir fantezi olarak da değerlendirilebilecek olan Schumann, yaşadığı dönemde günümüzdeki kadar ünlü ve kariyer sahibi olarak görülmemektedir. Piyanistik açıdan yetenekli fakat yetersiz, besteci ve orkestra şefi olarak da başarısız bulunmuş, bu durum bestecinin akıl sağlığını derinden etkilemiştir (Worthen, 2010:69).

Bestecinin eşi de bir müzisyendi. Eserleri bulunmaktaydı ve kocasından daha naif ve akıcı eserler bestelediği için kimi zaman kariyer olarak daha önde gibi görülmektedir. Robert ise bu durumu çoğunlukla kabullenmiş gözüксе de aslında içten içe kendisini daha da iyi olmaya zorluyor, fakat elinden gelenin fazlasını yapmasına rağmen bir türlü eşinin bulduğu ezgilere yetişemiyordu. Bu sebeple ruh halinde bozulmaların yanı sıra eşi ile sürekli kavga etmeye başlamıştı. Kendisinin eserlerinin daha çok duyurulması, çalınması ve yönetilmesi gerektiğini düşündüğünden dolayı eşine eser bestelememesi yönünde baskılar yaparak onu geri plana itmeye çalışmıştı. Ruh halinin bozulması bestecinin üzerinde olumsuz etkiler bıraktığından dolayı başta davranış bozukluğu gibi büyük zihinsel sorunlar baş göstermişti (Abraham, 1947: 2).

2.2. Schumann’ın Müzikal Kariyeri

Erken yaşlarında babasının da desteği ile ilk piyano çalışmalarına başlayan besteci, zaman içerisinde sadece çalmanın ona yetmediğini fark ederek ufak kompozisyon eserleri bestelemeye başlamıştır. İlk besteleri çevresi tarafından oldukça beğenilince

“Piyano ve Şan (Vokal)” için bir albüm besteleyerek çevresindekilerin desteği ile bu albümü konser salonlarında seslendirme fırsatı bulmuştur. Piyano ve Şan için olan bu ve sonrasındaki Lied (Alman Şarkısı) eserlerinde yaşadığı anıları betimlemiş ve genellikle doğal konulara değinmiştir. Gençliğindeki şairane ruhu sayesinde bestecinin bu albümündeki eserler halen seslendirilmektedir. Müzik ile ilgilenmeye erken yaşta başlamasının avantajlarının yanı sıra, bestecinin seyahatleri de onda ilham kaynağı oluşturmaktaydı (Geck, 2012:21).

Seyahatleri sırasında yaşadığı dönemde ülkesinin tüm güzelliklerinin yanı sıra, yaşanan sıkıntıları da gözlemleyen besteci, bu izlenimlerini eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Çocuklar için bestelediği ve “Gençlik Albümü” adını taşıyan eserinin içerisindeki parçalar, her biri ayrı birer renk olarak besteci tarafından tasarlanmış ve hayal gücü ile süslenerek kaleme alınmıştır. Bu albümün içerisinde No.12 “Noel Baba” isimli parça, karakteristik olarak adı ile oldukça zıt bir şekilde seyretmektedir. Yapısındaki ünison seslerin kök akorlar ile desteklenmesi sonucunda oldukça katı bir karaktere sahip olan parça, gerçekten de dikkate değer bir hal almıştır (Geck, 2012: 23).

Santa Claus

Album for the Young

Schumann, Op. 68, No. 12



Örnek 11. Schumann’ın Gençlik Albümü’nden No.12 “Noel Baba”

Kariyerindeki ilerleyişinde önemli noktalardan bir tanesi bestelemiş olduğu La Minör Piyano Konçertosu ile olmuştur. Konçertosunun içeriğindeki lirik anlatım ile süslenmiş melodiler, eşliğindeki estetik yapı bestecinin ilk dönem eserleri arasında konçertosunun tanınmasını sağlamıştır. Orkestra ile olan solo değişimi ve ana temasının oldukça şairane yapısı, bu eserin literatürde ölümsüz eserler arasına girmesine olanak tanımıştır. Hemen ardından ise bestelediği Re Minör Keman Konçertosu'nda farklı bir üslup kullanan besteci, geniş melodik yapıları, akıcı eşliğinin yanı sıra asimetrik bir duygu sağlayan poliritmik kalıpları tercih etmiştir. Keman konçertosunun en dikkat çekici yanlarından birisi de disonans seslerin eşlik akorları ile birlikte kullanılmasıdır (Chernaik, 2019: 45).



Örnek 12. Schumann Keman Konçertosu'ndan Bir Kesit

Eserlerinin içinde bulunan lirik yapı ilerleyen yaşı ve rahatsızlığının etkisi ile yerini daha agresif ve karamsar bir ruh haline bırakmıştır. Kimi zaman hissettiği yalnızlık duygularını Piyano ve Şan Liedleri'ne aktarsa da besteci hastalığından bir türlü kurtulamamış, üzerinde oluşan baskı yüzünden intihar etme noktasına kadar gelmiştir. Sahne almak istese de rahatsızlığından dolayı çoğu zaman kendisine ön yargı ile

bakılması yüzünden daha da içe kapanık bir hale gelen Schumann, eserlerinin çoğunu seslendirmek için arkadaşlarından yardım almak zorunda kalmıştır. Bu şartlar altında her ne kadar eser bestelemek istese de çok verim alamamış, fakat bu dönemde senfonilerini besteleyerek dinleyicisine sunmuştur. Senfonilerinde de eskiden kalma lirik duygularının sadece etkileri barınmakla birlikte, çoğunlukla katı bir duygusallık göze çarpmaktadır (Chernaik, 2019:46).

ERSTE SYMPHONIE
VON
ROBERT SCHUMANN.
Op. 38.
Seiner Majestät dem König von Sachsen Friedrich August gewidmet.

Componirt 1841.

Andante un poco maestoso. (♩ = 66.)

Andante un poco maestoso.

Part. II. 156.

Örnek 13. Schumann'ın Birinci Senfoni'sinin Girişi

2.3. Bestecinin Eser Listesi

Çalışmanın bu bölümünde bestecinin eserlerinin listesi verilerek, çalışmayı okuyacak kişiler için bir tür kılavuz niteliğinde olması amaçlanmıştır. Eser listesini oluşturmakta kullanılan kaynak, International Music Score Library Project isimli uluslararası halka açık bir internet sitesidir.

Bestecinin Piyano Eserleri Listesi;

- ❖ Gençlik Albümü Op.68
 - ❖ Piyano Sonatı No.1, Op.11
 - ❖ Piyano Sonatı No.2, Op.22
 - ❖ Piyano Sonatı No.3, Op.14
 - ❖ Gençler için 3 Piyano Sonatı, Op.118
 - ❖ La Minör Piyano Konçertosu, Op.54
 - ❖ 12 Klavierstücke für kleine und große Kinder, Op.85
- (Gençler ve Yetişkinler için için 12 Çalışma)

Senfoni ve Oda Müziği Eserleri Listesi;

- ❖ Senfoni No.1, Op.38
- ❖ Senfoni No.2, Op.61
- ❖ Senfoni No.3, Op.97
- ❖ Senfoni No.4, Op.120
- ❖ Senfonik Etütler, H/K WoO 6
- ❖ Senfonik Etütler, Op.13
- ❖ Sol Minör Senfoni, WoO 29
- ❖ Requiem für Mignon, Op.98b

- ❖ Requiem, Op.148
- ❖ Rheinweinlied-Ouverture, Op.123
- ❖ String Quartet No.1, Op.41 No.1
- ❖ String Quartet No.2, Op.41 No.2
- ❖ String Quartet No.3, Op.41 No.3
- ❖ Piano Quartet, Op.47
- ❖ Piano Quintet, Op.44
- ❖ Piano Trio No.1, Op.63
- ❖ Piano Trio No.2, Op.80
- ❖ Piano Trio No.3, Op.110

Keman Eserleri Listesi;

- ❖ Keman ve Orkestra için Fantezi, Op.131
- ❖ Re Minör Keman Konçertosu, WoO 23
- ❖ Keman Sonatı No.1, Op.105
- ❖ Keman Sonatı No.2, Op.121
- ❖ Keman Sonatı No.3, WoO 2

3. BÖLÜM

NO.1 KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN İNCELEMESİ

3. BÖLÜM

NO.1 KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN İNCELEMESİ

3.1. I. Bölüm'ün İncelemesi

Mit leidenschaftlichem Ausdruck. $\text{♩} = 68$. Composit 1851.

Arşite.

Violino.

Pianoforte.

p *cresc.* *sf*

Örnek 14. 1- 6. Ölçüler

Bestecinin Keman Piyano Sonatı la minör tonundadır. I. bölümünün başlangıcında, ana ezgi keman tarafından çalınmakta olup, kemanda ilk temanın başlangıcındaki *crescendo* ve *diminuendo* bir dalgalanma şeklinde düşünülmüştür. Temayı büyük arşe kullanarak ortaya çıkarmak gerekmektedir. Birinci ölçüdeki bu *crescendo* uygulanırken fa notasına yapılacak olan *sf* nun belirgin çalınması da çok önemlidir. Fa notasındaki bu *sf vibrato* ve arşe basıncı ile birlikte keskin olmayan sıkı ama yumuşak bir şekilde çalınarak, ses gücünün mümkün olduğunca yoğun ve kesilmeden duyulması dikkat edilmesi gereken noktalardandır. Besteci 7. ölçü sonundaki fa ve piyano partisinde sol elde çalınan re sesi üzerindeki *sf* yu aynı anda paralel ve

belirgin bir şekilde çalınmasını istemiştir. Eşlik partisinde ise yapısal olarak ana temanın sesleri, çıkıcı veya inici olarak gözlemlenen arpejler içerisinde gizlenmiştir.



Örnek 15. 7- 13. Ölçüler

Piyano solosunun bitiminin ardından tekrar başlayan keman solosu ve eşlik üzerindeki sesler incelenmiş, armonik açıdan Fa Majör tonalitesinin anlık olarak duyurulduğu görülmüştür. Piyanodaki arpej türünde eşliğin duyumsal açıdan güçlü olduğu dikkati çekmektedir. Bu sebep ile solonun çalınması sırasında sıkı ve kesintisiz *vibrato* kullanılması gerektiği düşünülmüştür.



Örnek 16. 14- 21. Ölçüler

Örnek 16’da görülen 17. ölçüden itibaren devam eden 4 ölçü boyunca melodik ve ritmik olarak bir ilerleyiş bulunmaktadır. Bu ilerleyiş ardından gelen ölçüde akor referans seslerinden anlaşıldığı üzere Neapolitan 6’lı gözlemlenmiştir. Neapolitan 6’lı akorunun tüm seslerinin de keman partisi üzerinde açık bir şekilde yazılmıştır. Müzik içerisindeki kontrast etkisini arttırmak için eklenen bu armonik yapı, çıkıcı özelliğinden dolayı doğrudan müzikal tansiyonun yükselmesine de olanak sağlamıştır. Bu tansiyonun daha belirgin ortaya çıkması için 17. ölçüden başlayarak kademeli bir şekilde 19. ölçüyü bitirip, 20. ölçünün büyük arşe ile çalınması önerilmektedir.



Örnek 17. 22- 26. Ölçüler

Örnek 17’de 23. ve 24. ölçülerdeki geçiş temasının ilk notalarındaki aksanların sıkı bir *vibrato* ile yapılmasının ses gücünü arttırabileceği düşünülmektedir. Her bir aksanlı seste ise arşenin orta-uç ve orta-kök kısımlarına gelinebileceği hesaplanmıştır. Ritim kalıbı içerisinde aksanın uzun notaya gelmesi nedeniyle daha sıkı bir *vibrato* önerilmektedir. Bu şekilde her ritim kalıbının başı oldukça belli olacaktır.



Örnek 18. 27- 36. Ölçüler

Örnek 18’in ilk dizeğinin son iki ölçüsünde başlayan 16’lık değerler ve ona piyano üzerinde eşlik eden aynı tipte motif dikkati çekmiştir. Bu karşılıklı benzer motiflerde gerek eşlik partisindeki aksan gerekse keman partisindeki *sf*’ların belirtilmesi önemlidir.



Örnek 19. 37- 48. Ölçüler

Devam eden ezginin ve piyano eşlik partisinin içerisinde doğrudan bir değişim gözlemlenmiş, bu noktada solo parti değişimi bulunmuştur. Kontrast etkisi olarak da değerlendirilebilecek olan bu alanda, keman partisinin sadece bir ritmik doku ile eşlik ettiği anlaşılmıştır. Ana temanın ise modülasyona uğramış halinin eşlik ritminin içerisine gizlendiği hali de piyano eşlik içerisinde saptanmıştır. Örnek 19.'un 2. dizeğinin son iki ölçüsünde ise solo partinin tekrar keman tarafından çalındığı görülmüştür. 37. ve 38. dizeklerde senkop kalıbının olması sebebi ile fazla aksan yapılmaması gerektiği düşünülmektedir; fakat bu senkop kalıbının ritim başlarının mümkün olduğunca sadece *vibrato* ve bir miktar daha güçlü yay kullanımı ile belirtilmesi gerektiği söylenilebilir.



Örnek 20. 49- 59. Ölçüler

Melodinin ilerleyen ölçülerinde yapısal olarak farklılık veya büyük bir armoni değişimi görülmemek ile birlikte şeklin 2. dizeğinin 2. ölçüsünde keman partisindeki oktavlanmış Do sesi bir pedal ses görevi üstlenmiştir. Besteci 57. ölçünün son sesinde hem eşlik hem de keman partisine aynı anda çalınmak üzere aksan yazmıştır. Bu aksanların uygulanması eserin karakteristik özelliğinin ortaya çıkmasında büyük önem arz etmektedir. Her iki çalgıda da bulunan bu ezginin ilerleyen ölçülerde ise oktav değişikliği ile 1 oktav aşağıdan çalınması duyumsal bir kontrast etkisi yaratmaktadır.



Örnek 21. 60- 64. Ölçüler (Exposition Sonu)

Örnek 21'in son üç ölçüsünde sonat formunun belirgin özelliklerinden olan dönüş köprüsü ile bölümün başlangıcına dönülen ve aynı şekilde Exposition bölmesinin tekrar çalınmasını sağlayan bir tema görülmektedir. Bu temanın ise doğrudan aynı şekilde ve değiştirilmeden tekrar karşımıza çıkması ise bestecinin sonat kurallarına bağlılığının bir göstergesidir.

Sonata incelenen bu kısmına kadar olan alanı Sonat Allegrosu kapsamında değerlendirilmiş ve Exposition olarak tanımlanması uygun görülmüştür.



Örnek 22. 65- 72. Ölçüler (Development Başlangıcı)

Exposition bölmesinin ardından gelen ve benzeri bir melodiye sahip olan ilerleyiş, Si bemol sesinin etkisi ile kesilmiş, bu noktada ise Development bölmesinin başladığı anlaşılmıştır. Development bölmesinin hemen başlangıcından itibaren yapısal olarak çıkıcı bir doku görülmektedir. Bağlı alanın çalınması sırasında *crescendo* ile etkili bir ses gücü elde edebilmek için arşenin dengeli bir şekilde çalınması ve bu çalmaya uygun şekilde hesaplanarak kullanım alanının belirlenmesi gerektiği düşünülmektedir.



Örnek 23. 73- 81. Ölçüler

Development bölümünde dikkat çeken noktalarından bir tanesi de tel değişimine sahip keman partisidir. Eşliğin bir miktar ritmik olarak hafiflediği alanda keman partisinin 16'lık değerler ile iki tel üzerindeki bu pasaj hem teknik hem de melodik çalma anlamında özen gösterilmesi gereken bir pasajdır. Burada sol minör tonalitesine sahip bir ezgi olduğu gözlemlenmiştir. Bu tonalitenin kısa sürmesinin ardından tekrar la minör tonalitesine dönmüştür.



Örnek 24. 82- 89. Ölçüler

Örnek 24’de ise melodik yapının tekrar ana ezginin hatlarına döndüğü görülmektedir. 16’lık değerlerin piyano partisi üzerinde görülmesi, bu alanın başlangıca bir atıf niteliğindedir.

Örnek 25. 93- 104. Ölçüler (Re- Exposition Başlangıcı)

Örnek 25’de Sonat Allegrosu formunun Development bölmesinin bitip Re-Exposition’un başladığı görülmektedir. Başlangıçtaki ezginin sadece dokusal olarak değişip ilk sesinin uzaması dikkati çekmiştir. Ana melodik yapı doğrudan duyurulmuş ve hiçbir armonik değişiklik olmadan la minör tonaliteye dönüş sağlanmıştır.



Örnek 26. 105- 112. Ölçüler

Ana ezginin sürekli devamlılığı, exposition alanındaki ile birebir uyuşmakla birlikte, melodik olarak ezginin halen devam ettiğinin göstergesidir. Bu noktada çok büyük değişiklikler saptanmamıştır. Keman partisinde oktavlanmış bir şekilde uzayan La notasının yine pedal ses görevi görmektedir.



Örnek 27. 113- 120. Ölçüler

A bölümünün bitişinin ardından Exposition B bölümüne geçişteki modülasyon ile La Majör tonuna ulaşılmış ve burada aynı ritmik dokunun oldukça geniş ve akıcı olmasının yanı sıra, piyanoda bulunan ezgi yine eşlik içerisine gizlenmiştir. Ana tema ise Örnek 27'nin ikinci dizeğinde yine bir kontrast niteliği oluşturacak şekilde keman partisinden piyano partisine geçmiştir. Keman da ise bu solo partisine eşlik eder nitelikte kalın sesler üzerinde dokusal bir yapı görülmektedir.

Örnek 28. 121- 132. Ölçüler (Coda Başlangıcı)

Re- Exposition kısmının bitiş ve coda alanının başlamasından önce ise dikkati çeken ilk nokta, ana temanın kesitler halinde keman tarafından seslendirilmesi olmuştur. Bu alanda piyano partisindeki eşlik ve aralarda giren yardımcı dolgu partisinden oluşan yapı görülmektedir.

değerlendirilen bir melodi göze çarpmaktadır. Dolgu partisinin ezgi içerisinde kalın sesler üzerinde duyurulması ise sonatın sonlarına yaklaşılrken Coda bölmesine bir köprü niteliği sağlamaktadır. Bu alanda ise müzikal etkinin oldukça karanlık ve kapalı bir havada yorumlanması önerilmektedir. 16'lıkların geldiği bu pasajın arşenin ortasında çok yüklenilmeden çalınması yorumcuya kolaylık sağlayabileceği düşünülmektedir.



Örnek 29. 133- 140. Ölçüler

Coda'nın başladığı alanda piyano partisine tam bir kontrast oluşturan ve sürekli olarak akor temellerinin basamak sesler ile duyurulduğu keman partis bölümün sonundaki müzikal ifadeyi güçlendirmektedir.



Örnek 30. 141- 153. Ölçüler (I. Bölüm Sonu)

Aynı armonik yapının bir oktav üstten duyurulması ve 16’lık değerlerin sürekli olarak La pedal sesi ile duyurulması, bu noktada hem eşlik hem de solo parti açısından dikkat çekici bir etki yaratmaktadır. Örnek 30’da iki bağlı 16’lık değerlerin olduğu noktada arşe hakimiyetinin önemli olup, arşenin ortada ve kuvvetli bir şekilde kullanılması gerekliliğine dikkat çekmek gerekir. Müzikal açıdan oldukça etkileyici olan bu pasajın, elde edilen ses gücü ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Teller arası geçişteki artikülasyon için yapılabilecek bir öneri de güçlü bir tını elde etmek amacı ile arşenin her iki tel geçişi esnasında çabuk bir kavrama yapılmasına olanak sağlayacak şekilde adeta çift ses çıkarırcasına ses gücü elde edilmesi gerekliliğidir. Bu sayede elde edilen ses tonunun piyanodaki akorları destekleyecek kadar kuvvetli olabileceği düşünülmüştür.

Genel anlamda yoğun bir müziğe sahip olan I. bölümün müzikal anlamda ifadelendirilebilmesi için büyük arşe ile her bir notada kesilmeden sıkı *vibrato* yapılması düşünülmektedir. Ayrıca eşlik partisi ile senkron gelen aksan ve *sf* ların özenle belirtilerek çalınması önemlidir. Çalıcıların, müzikal akışı engellemeyecek, *crescendo* ve *diminuendo* nüanslarındaki dalgalanmaları yürütebilecek hızı bölümün sonuna dek korumalarının gerekli olduğu düşünülmektedir.

3.2. II. Bölüm'ün İncelemesi



Örnek 31. II. Bölüm, 1- 8. Ölçüler

Sonatin II. bölümünün ana temasında *Auftakt* (Önel)'in ardından ilerleyiş görülmektedir ve 8.ölçüye kadar olan cümle, Pastoral (doğal) bir duyuluma sahiptir ve bir şiirin ilk dizesinin bitişi gibi bir izlenim yaratmaktadır. Tonalite kapsamında bir değerlendirme yapıldığında ise tonun Fa Majör olduğu görülmüştür. 2. ölçüdeki *ritardando* ya ulaşana kadar hafif bir *accelerando* yapılması ve *ritardando*'nun

bulunduğu dört 16'lık notayı kademeli olarak her biri diğerinden daha ağırlaştırarak çalınması önerilmektedir. Piyano ve keman partisindeki son 16'lık re notasını (kemanda *vibrato* ile) belirgin bir vurguyla cümlemin 3. ölçüde hafif tamamlanması gerektiği düşünülmektedir. **In Tempo**'dan başlayan ezgiyi takip eden 5. ölçüde de yine hafif bir **accelerando** ile 7. ölçüdeki **ritardando**'ya ulaşılabilir.

The image shows a musical score for Example 32, measures 9-16. The score is in 2/4 time and features a piano and violin. The piano part starts with a forte (f) dynamic and a 'ten.' (tension) marking. The violin part starts with a piano (p) dynamic and a 'rit.' (ritardando) marking. The score ends with a repeat sign and the instruction 'R.S. 29.'

Örnek 32. 9- 16. Ölçüler (A Kesitinin Bitişi)

9. ölçüdeki geçiş köprüsü daha **leggiero** çalınması gereken bir pasajdır. Gelen aksanlar parmak ucu *vibratosu* ile belirtilmeli küçük arşe ve enerjik çalınmalıdır. 14. ölçüdeki ana temaya tekrar gelindiğinde Örnek 32'de anlatıldığı gibi devam edilebilir.



Örnek 33. 17- 26. Ölçüler (B Kesitinin Başlangıcı)

17. ölçüde tonalite değişmiş fa minöre geçiş yapmıştır, bu değişim sonucunda B kısmının başladığı saptanmıştır. Daha sakın çalınması düşünülen bu pasajda 20, 24 ve 25. ölçülerdeki aksanların yumuşak, *vibratolu* bir şekilde çalınması önerilmektedir.



Örnek 34. 27- 41. Ölçüler (B Kesitinin Sonu ve A Kesitinin Gelişi)

B kesiti çok kısa sürmüş ana temanın tekrar geldiği A kesitinde, bir kez daha pastoral etkiler görülerek keman solosunun tekrar ön plana çıktığı gözlemlenmiştir. A kesitinin tekrar gelişi, baştaki A kesiti ile aynı olup, armonik, ritmik veya melodik olarak herhangi bir farklılık görülmemiştir. Ancak 41. ölçüde kromatik bir iniş ile yeni bir tonalite değişimi (modülasyon) saptanmıştır.



Örnek 35. 42- 50. Ölçüler (C Kesitinin Başlangıcı)

Örnek 36'da 42.ölçü C kesitinin başlangıcıdır. Bu noktada cümlelerin dört ölçü üzerinde bir kurulduğu incelenmiştir. Burada **crescendo** yapılırken arşenin büyütülmesine dikkat edilmelidir. 44. ölçüdeki 8'lik notalardaki aksanlar hızlı çekilen büyük arşeyle çalınmalı **trill**'lerin ise aksanlı notalara kıyasla daha küçük fakat aksanlı çalınması arşenin seslendirme sırasında hakimiyete oldukça katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. 46. ölçüden 50. ölçüye kadar dikkati çeken çok önemli diğer bir konu bestecinin özellikle duyurmak istediği sesler üzerine hem eşlik hem de keman partisinde yazmış olduğu aksanlardır. Çalıcılar özenli bir şekilde sadece üzerine yazılmış olan sesleri aksanlamalı ardından gelen diğer sesler ile arasındaki farkı belirgin bir şekilde duyurmalıdır.



Örnek 36. 51- 59. Ölçüler (C Kesitinin Sonu ve A Kesitinin Gelişi)

Armonik dizilimin ardından gelen kısımda ise önceleri Re Majör etkinin kullanıldığı, fakat ilerleyen kısımda ise yine re minör tonalite üzerinde bestelenerek, bu alanda tekrar ana temaya dönüşün işareti olan kök akorların gelişi saptanmıştır. Ana temaya dönüşte ise diğer noktalardan farklı olarak tek bir nota ile değil küçük bir üçleme ile ana temaya dönüldüğü de görülmüştür. Bu yeni bölme ise C kesiti olarak değerlendirilmiştir.



Örnek 37. 60- 69. Ölçüler (Coda Başlangıcı)

Örnek 37’de ana temaya dönülmesinin ardından tekrar pastoral etkilerle birlikte yapısal olarak A kesitinin tamamının bir kez daha ve son kez kullanılmış, içerisindeki sekvens bir farklılık olarak, bir önceki benzer kesitten daha uzundur. A kesitinin bölüm sonu *Coda* kısmına bağlantı sırasında ise sol minör etkilerin kullanıldığı fakat yine de Fa Majör tonalite içerisinde kalınarak bu etkinin yansıtıldığı anlaşılmıştır.



Örnek 38. 70- 80. Ölçüler (II. Bölüm Sonu)

II. bölümün Coda kısmında, ana temanın tonal olarak renklendirilmiş ve benzeri bir ritim kalıbı üzerinde yazılmış tekrar duyuluşu görülmektedir. Bu noktada eşlikteki sadeleşme ve mümkün olduğunca hafifleme görülmektedir. Son 4 ölçüde ise piyanonun küçük bir temayı duyurmasının ardından gelen ve keman tarafından sonlandırılan bir alan saptanmıştır. Eserin II. bölümü doğrudan Fa Majör tonalitesinde olmakla birlikte, formal açıdan döneminin benzer zamanda yaşayan bestecilerinin kullanmış olduğu A-B-A (Antik 3 Bölmeli Lied) formuna sahip olmadığı görülmüştür. Formal bir değerlendirme ile bu bölümün A-B-A-C-A (Katlı 3 Bölmeli Lied) formunda olduğu saptanmıştır. Aradaki C bölmesinin Romantik Dönem'in sonlarına doğru kullanıldığı düşünüldüğünde ilerleyen yıllarda A-B-C-B-A (Kubbe Formu ya da Bartok Formu'na) temel oluşturduğu da söylenilebilir.

3.3. III. Bölüm'ün İncelemesi



Örnek 39. III. Bölüm, 1- 11. Ölçüler

Sonatin III. bölüm başlangıcında piyanoda bulunan ana temanın bir ölçü ara ile ve **Auftakt** dahil keman partisinde karşımıza çıkması, kanonik bir etkinin olduğunu göstermektedir. Bu ve gelen benzer temalar piyano için **staccato** çalınmalıdır. Kemanda III. bölümün geneline hâkim olan *spiccato* tekniği, Schumann'ın güçlü müzik yapısı ile birlikte düşünülerek uygulanabilir. Her *spiccato* alanı, bir miktar daha tele yakın olarak değerlendirilebilir ve bu şekilde piyanonun ses rengine yakın bir frekans yakalanabilir. Çok hızlı bir tempo alınmaması önerilir. Keman tel üzerinde arşeyi yukarıdan vurarak çalınmaması gerekmektedir. Melodinin sürekli 16'lık değerler üzerinde olması sonucunda ise kemanda yay kullanımının mümkün olduğunca orta-topuk arasında kontrollü bir şekilde olması gerektiği düşünülmektedir. La minör tonalitesinin referanslarının da bulunduğu bu alanda, piyano eşlik üzerinde ilk 6 ölçüde La sesi Pedal ses olarak kullanılmıştır. Bu şekilde tüm armonik fonksiyonların I. derece üzerinde

ilerlediği gözlemlenmiştir. Nüans (dinamik) bazında inceleme yapıldığında ise yükselen bir dalgalanma efekti görülmektedir.



Örnek 40. 12- 30. Ölçüler

Ana temanın bitişinin ardından kanonik sistemin bir miktar kesintiye uğradığı görülmüştür. Bu alanlar içerisinde sırası ile önce piyano partisinin, sonrasında da keman partisinin benzer mekanik üzerinde melodileri seslendirildiği de gözlemlenmiştir. 26 ve 28. ölçülerde, keman partisinin oldukça geri planda kalması sırasında piyano partisinde ana temanın ritimsel dokusunun genişlediği anlaşılmaktadır. Hemen ardından ise keman partisindeki ana temaya bir kontrast niteliğinde bağlı bir piyano eşlik bulunmaktadır.



Örnek 41. 31- 41. Ölçüler

Ana temanın keman partisinde ve piyano eşliğindeki ritimsel dokular sırasında bir modülasyon yapılarak Fa Majör tonalitesine geçiş yapmış, 36. ölçüde alterasyonların gelmesi sırasında başka bir modülasyona geçiş gözlemlenmiş, la minör tonalitesinin (yan derece olarak adlandırılan) akorlar kullanılmıştır. Örnek 42’de 31, 35 ve 41. ölçülerde keman partisinde bulunan *trill*’lerdeki artikülasyonunun mümkün olduğunca sıkı bir şekilde yapılması gerektiği düşünülmektedir. *Trill*’in geniş alınmaya çalışılmasının ritmin dışına çıkış yapılabileceği problemi ön görülmüştür.



Örnek 42. 42- 58. Ölçüler (1. Kesitin Sonu)

Birinci kesitin sonuna yaklaşılrken başlangıçtaki ana temanın ritimsel dokusu ve melodik yapısının kullanıldığı görülmektedir. Bu noktalarda ana temada bulunan başlangıç melodilerinin, sadece bir ölçülük kısmının kullanıldığı görülmektedir Her cümlelerin önce piyanoda, daha sonra da kemanda duyulmasından dolayı bu bölüm içerisinde benzer her noktada olabildiğince dikkatli olunarak her iki çalgının da sırası ile ön plana çıkmasına özen gösterilmesi gerektiği düşünülmektedir.



Örnek 43. 59- 75. Ölçüler (2. Kesit Başlangıcı)

Bölümün ikinci kesitinde, doğrudan dikkati çeken noktalardan birisi ana temanın küçük bölümler halinde duyurulmasının ardından keman partisinde ve piyano partisindeki dokusal farklılıklar olmuştur. Bu farklılıklar tonalite değişimi ile kesit içerisinde ilerleyişe sebep olmaktadır. Bir önceki kanonik etki doğrudan ortadan kalkmış ve keman 62. ölçüden itibaren çok daha ön plana çıkarılmaya başlanmıştır.



Örnek 44. 76- 87. Ölçüler (Tonal Değişim)

Keman partisinde gelen çift seslerin hemen ardından 79. ölçüde, Mi Majör tonalitesine geçiş ile birlikte. Piyano eşlik partisindeki akorların gelişi, bir önceki sıkı şekilde duyulan melodilerin çözülmesine ve daha akıcı duyulmasına yol açmıştır.



Örnek 45. 88- 98. Ölçüler

89. ölçüdeki *p* ile başlayıp *crescendo* ile ulaşmak istenen *f* sesler ve ardından gelen pasajın yumuşak bir dalgalanma ile kemancı tarafından iyi ifade edilerek çalınması dikkate alınmalıdır. İkinci kesit içerisinde bulunan ve kemanın daha ön planda olduğu alanın hemen ardından gelen ölçülerde, bölümün ana temasının yapısal bütünlüğü korunmuş küçük parçaları gözükmemektedir. Bu noktalarda Sonat Allegrosu formunun gelişme bölmesinin etkilerinden bahsetmenin uygun olacağı düşünülmüş ve benzerlikler saptanmıştır. Tonalite halen Mi Majör olmasına rağmen aralarda Si Majör etkinin de kullanıldığı, bu etki ise Mi Majör tonalitesinin V. derece akorunun uzun süreli olarak duyurulması sonucudur.



Örnek 46. 99- 113. Ölçüler (Dönüş Köprüsü)

Si Majör ve Mi Majör etkilerin hemen ardından ilerleyen ölçülerde piyano eşlik partisinde Mi bas pedalı olduğu görülmektedir. Bu pedal sesin, bölümün başlangıcındaki La bas pedal sesine bir atıf niteliği taşıdığı düşünülmüş, bu teknik sayesinde III. bölümün son kesitine geçiş köprüsünün bulunduğu piyano ve keman partileri arasında ise karşılıklı atışma şeklinde bir yapı olduğu görülmektedir.



Örnek 47. 114- 124. Ölçüler (Ana Temaya Dönüş)

114 ve 117. ölçüler arasında her iki partide ilerleyen Sekvens ile ana tonaliteye dönülmüş, temaya 118. ölçüde ulaşılmıştır. Ana tonaliteye dönüşün etkisini arttırmak amacıyla buradaki sekvensin belirgin çalınması önerilmektedir.



Örnek 48. 138- 143. Ölçüler

Ana temanın tekrar gelişinin hemen ardından Örnek 49'da 142. ölçüye kadar olan bölüm aynı özelliklerde ilerlemesini sürdürmektedir. 143. ölçüde ise La minör'ün ilgili majörü olan dokuz ölçü sürecek Do Majör tonu hakimdir.



Örnek 49. 144- 155. Ölçüler

Do Majör tonalitesini üzerinde ilerleyen noktalarda çok fazla tonal değişim bulunmamasına karşın 152. ölçüde La Majör tonalitesine geçişin yapıldığı anlaşılmıştır. Bu noktada 2. kesitin içerisindeki ritmik dokuların geldiği gözlemlenmiş fakat tonalitenin farklı olduğu analiz edilmiştir. Yeni tonalitenin başladığı kısım ise 4. kesit olarak değerlendirilmiştir.



Örnek 50. 156- 173. Ölçüler (I. Bölüm Ana Temasının Gelişi)

La Majör tonalitesinde 2. kesitin bir benzeri olarak gelen ölçülerden hemen sonra, eserin 1. bölümünün ana temasının geldiği nokta olan 170. ölçü oldukça dikkat çekicidir. 170. ve 173. ölçüler arasında bulunan küçük kısımda, piyano eşlikte 3. bölümün ana teması ile keman partisinde bulunan 1. bölümün ana teması birlikte kullanılarak, sonatın tümüne bir atıf niteliğinde pasaj oluşturmaktadır. Bu atıfta ise bestecinin incelikli olarak tüm sonat içerisinde temalarının birbirine olan bağlantı yapılma olasılığı anlaşılmış, bağlantı yapılan melodilerin ise tonal olarak da aynı oldukları saptanmıştır.



Örnek 51. 174- 183. Ölçüler (Temaların Ortak Kullanımı)

174. ölçüden itibaren halen I. bölümün ana teması duyulur. Temanın bittiği nokta olan 178. ölçüde ise III. bölümün ana teması tekrarlanır. Aradaki I. bölümden alıntıların yapıldığı kısım ise bir geçiş köprüsüdür ve I. bölümdeki temanın *pp* ve çok bağlı çalınmasına karşılık 176. ölçüde piyano sağ elde bulunan *staccato* iki tema arasındaki karşıtlığı yansıtır. Artikülasyon ve nüanslara titizlikle dikkat edilmesi bestecinin anlatmak istediği müzikal ifadeleri doğru aktarabilmek açısından son derece önemlidir.

Örnek 52. 184- 193. Ölçüler (Coda'ya Geçiş)

Örnek 53'de 187. ölçüden 193. ölçüye kadar piyano ve kemanda ana temanın ritmik kalıpları içinde karşılıklı atışma gözlemlenmiştir. Bu diyalogların sanki tek bir enstrüman çalarmış gibi uyum içinde olması, piyano ve kemandaki *staccatonun* aynı karakterde çalınması gerekmektedir.



Örnek 53. 194- 204. Ölçüler (Coda)

Coda'nın başladığı Örnek 54'te, yeni bir temanın piyano ve keman üzerinde aynı anda duyurulduğu görülmektedir. Bu bölüm keman tarafından büyük yay ile ve hem piyano hem de keman tarafından güçlü çalınması düşünülmektedir. 198. ve 203. ölçüler arasında ise *Senkop* ritim kalıplarının olduğu noktada ise her iki çalgıda yine eşit bir şekilde ilerleme sağlayarak bitişe doğru yaklaşılmasının işaretlerini vermektedir.



Örnek 54. 204- 214. Ölçüler (III. Bölüm Sonu)

Bölümün ve eserin sonuna yaklaşırken dikkati çeken nokta, son kez bölümün ana temasının kullanılmasının ardından gelen akorlar ve inici arpej dokusudur. Bu akorlar esnasında arpej tınısının son iki ölçüde keman partisi ile aynı akoru tınlatması ve hemen ardından La tonik sesi ile bitiş sağlanması, eserin ve bölümün bitişindeki etkiyi güçlendirmektedir. III. bölümün geneline hâkim olan *spiccato* tekniği, Schumann'ın güçlü müzik yapısı ile birlikte düşünülerek uygulanabilir. Her *spiccato* alanı, bir miktar daha tele yakın olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Sonatin incelenmesinden önce sonatin tarihsel gelişiminin araştırılması sonucunda, dönemsel olarak farklılıklar gösterdiği anlaşılmıştır. Bu farklılıkların en başında ise “Sonat” formunun gelişiminin J. Haydn tarafından başlatıldığı, Klasik Dönem’in sonunda L.v. Beethoven ile doruk noktasına gelmesidir. Romantik Dönem’in başlarında Beethoven’ın Sonat Allegrosu formunun kullanıldığı bilgisi edinilerek bu bilginin, tezin konusu olan Robert Schumann’ın No.1 Keman Piyano Sonatı üzerindeki etkileri incelenmiştir.

İkinci bölüm içerisinde bestecinin kariyeri hakkında edinilen bilgilerin içerisinde önemli olarak görülen psikolojik rahatsızlığıdır. Bu rahatsızlığın besteciye olan olumsuz etkilerinin yaşam standartlarını yanında mesleki kariyerine de etki ettiği ve en sonunda da aile yaşatışını derinden sarstığı görülmüştür. Temelinde kendi düşüncelerinin esiri olduğu anlaşılmış ve kendisi gibi besteci olan eşi Clara Schumann ile arasının oldukça açıldığı kaynak araştırması sonucunda açıklığa kavuşturulmuştur.

İncelemenin ana konusu olan Sonat’ının ise, yapısal olarak sırası ile Sonat Allegrosu, Antik Lied, ve Rondo formları üzerinde bestelendiği gözlemlenmiştir. Romantik Dönem’e ait olan bu sonatin, Klasik Dönem sonatlardan farkı, sonat içerisindeki müzikal dengenin ve eşlik karakterinin her iki çalgıya da eşit bir şekilde dağıtıldığıdır. Tonal referansların oldukça sık olduğu da gözlerden kaçmamış, alterasyonlara çok ağırlık verilmeden mümkün olduğunca tonalite kurallarından dışarı çıkılmadığı saptanmıştır. Keman tekniği ve piyano tekniği açısından bir değerlendirme de yapılmasının uygun görülmesinin sonucunda, her iki çalgının da eşit derece de teknik zorluk barındırdığı görülmüştür.

KAYNAKLAR

ABRAHAMN, Gerald E.H. (1947), German Composers: Robert Scumann, Encyclopedia Britannica, Library of Music, Universal Press, London: İNGİLTERE

CHERNAIK, Judith (2018) Robert Schumann A Hopeless Brilliant Romantic, The Faces and Masks, New York Times Publishing, New York: U.S.A.

COOPER, Martin (1958). The Concise Encyclopedia of Music and Musicians, Hawthorn Book Inc. Publishers, New York: U.S.A.

GECK, Martin (2012), The Life and Work of a Romantic Composer, ISBN: Published by Music Press of Scotland, ISBN-9780226284699, Edinbrough: İNGİLTERE

HUTCHINSON, Robert (2019). Music Theory for the 21st-Century Classrooms, Classified Lesson Notes from University of Ohio, U.S.A.

JACOBSON, John (2008). Music Express Magazine for Musicians, Weekly Product from Hal Leonard Printings, Music Magazine for Universities of United States, New York: U.S.A.

LAINO, Kenneth (2017). An Overview of Atonal Music, UK Essays, Yale University Press, New York: U.S.A.

LIBBEY, Ted (2010). The Life and Music of Robert Schumann, Celebrating the Schumann Bicentennial, The NPR Listener's Encyclopedia of Classical Music, Independant Music Press, London: İNGİLTERE

NEWMAN, William S. (1966). The Sonata in the Classic Era; The Second Volume of a History of the Sonata, Oxford Press, Music Library Association, Oxford, London: ÎNGÎLTERE

TOVEY, Donald F. (1938). The Forms of Music by Sir Donald Tovey E.G.A, S.D.E, Forgotten Music Library Press, London: ÎNGÎLTERE

WILSON, John (2019). Forms & Genres, Classified Lesson Notes, University of Miami Frost School of Music, Miami, Florida: U.S.A.

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

ÖZGEÇMİŞ

ZEYNEP GÖKÜSTÜN

2010 yılında D.E.Ü. Devlet Konservatuvarını kazanarak J. Rubenstein ile çalışmalara başladı. Daha sonra çalışmalarına Doç. Melek Göküstün ile devam etti. 2012 yılında D.Ç.S.O.'nun seçmelerini kazanarak birçok konser ve turnelere katıldı. Prof. Cihat Aşkın, Prof. Andras Czifra, Prof. Joshua Epstein ile çalışmalar yaptı. 2018 yılında Doç. Melek Göküstün'ün sınıfından mezun oldu. Birçok resital ve oda müziği konserleri verdi. İzDSO, ÇDSO, DESO, ADSO, Olten Filarmoni Orkestrası'nda misafir sanatçı olarak görev almıştır. 2019 yılında D.E.Ü Devlet Konservatuvarı Yüksek Lisans programını kazanarak halen çalışmalarına Doç. Melek Göküstün ile devam etmektedir.