

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kompozisyon Anasanat Dalı
Oda Müziği Programı

176222

Yüksek Lisans Tezi

JOHANNES BRAHMS'IN PİANOLU ODA MÜZİĞİ ESERLERİNİN YAPISAL İNCELEMESİ

Begüm ÇELEBİOĞLU
2501000227

Danışman: Prof. Meral YAPALI

ÖZ

Bu çalışmada, J.Brahms'ın oda müziği eserlerinden özellikle pianolu olanları, bu edebiyat içinde yer alan örneklerinden hem sayıca, hem içerik ve hem de bileşim olarak farklı bir boyutta olmaları dolayısıyla ilgi çekicidir. Bu eserlerin en önemli özellikleri, yazılmış oldukları dönemin genel karakteristiklerini çok iyi yansıtmaları ve klasik dönemin belirgin özelliklerini yaşatmalarıdır.

Bu açıdan, önce bestecinin yaşamış olduğu ve dolayısıyla etkilenmiş olduğu Romantik dönemin belirgin özellikleri ve sırasıyla oda müziğinin kökeni ile gelişimi ve bestecinin müzik kimliği ve esas itibarıyla oda müziği hakkında bilgi verilmiştir. Esas inceleme ve araştırma kısmı ise J. Brahms'ın pianolu oda müziği eserlerinin özellikle yapısal yönden incelenmesi olmuştur. Bu aşamada adı geçen eserler müzikal yapıları açısından incelenmiş ve özellikle tema ve motifler ayrıştırılarak detaylı olarak karşılaştırmaları yapılmıştır.

ABSTRACT

In this study, the compositions (work of art or opus or pieces) of J.Brahms in Chamber Music mainly with piano are remarkable due to the difference in concert, in number and in composition from the works belonging to this literature. The most important characteristics of these compositions arise from their reflection of the general characteristics of the period, which they belong to, and their emphasis on the key features of the classical period.

In this respect, the main characteristics of the Romantic Era (Period) during which the composer lived and was affected by, are initially analyzed. Subsequently, the basis and the development of the Chamber Music and the musical identity of the composer are discussed. The actual analysis part of the study reflects the structural analysis of the J.Brahms' compositions for Chamber Music with piano. At this stage of the study, a detailed comparison of the mentioned compositions are conducted with respect to the musical structures considering particularly by differentiating the themes and motives.

ÖNSÖZ

Batı müzik tarihine genel bir bakışta oda müziğinin çok geniş bir zamana yayıldığını görmek olasıdır. Böylesine uzun bir yaşam dönemi olan bu müzik yazım alanı, her döneminde farklı bileşimlerde ortaya çıkmış, bölüm sayıları çok değişken olmuş ve kullanılan yapılar yazılmış oldukları dönemlerin özelliklerini yansıtır doğrultuda olmuştur. Bu açılardan çok ilgi çekici bir yazı türü olan oda müziği, özellikle tüm bestecilik yaşamını kaplaması dolayısıyla J.Brahms için çok önemli bir ortamdır. Bestecinin tüm kompozisyon tekniklerinin, olanaklarının izlenebildiği bu alan aynı zamanda onun, gençlik, olgunluk ve geç olgunluk devrelerini yansıtması açılarından ilginçtir.

Bu araştırma yapılırken karşılaşılan en büyük zorluk, ülkemizde müzik çevrelerinin genel sorunu olan klasik batı müziği partiyonlarının temini olmuştur. Bu çalışmada, gerek tez konusunun belirlenmesinde, gerekse yazım aşamasında bana yol gösteren danışmanım Prof.Meral Yapalı'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Begüm Çelebioğlu

İstanbul, 2002

İÇİNDEKİLER

	<i>Sayfa</i>
ÖZ	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
 GİRİŞ	 1
BİRİNCİ BÖLÜM: Romantik Dönem	2
İKİNCİ BÖLÜM: Oda Müziği	7
A. Giriş	7
B. Oda Müziğine Genel Bakış	9
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: J.Brahms'ın Müzik Kişiliği ve Oda Müziği Eserleri	16
A. Oda Müziğinde Yeni Bir Bakış Açısı	16
B. Yayınlanmış Olan Eserleri, Yazım Tarihi	23
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: J.Brahms'ın Pianolu Oda Müziği Eserlerinin Yapısal İncelenmesi	29
A. Duo'lar	29
B. Triolar	66
C. Kuartetler	97
D. Kentetler	117
 SONUÇ	 126
BİBLİYOGRAFYA	128

GİRİŞ

Yapılan bu çalışmada Romantik Dönemin en önde gelen bestecilerinden olan Johannes Brahms'ın oda müziği alanında yazmış olduğu eserler arasında geniş ve önemli bir yer tutan pianolu olanlar (toplam yirmi dört eserden on sekizi) esas olarak ele alınacaktır. Çağdaşları kadar kendinden önceki dönemde eser vermiş olan bestecilerin anlayışı ve oda müziği yaklaşımlarından farklı bir oluşumla oda müziği edebiyatına yeni bir bakış açısı getirdiği varsayılan bestecinin müzik kişiliği hakkında genel bilgi verilecektir.

Bestecinin yaşadığı dönem olan Romantik dönemin genel özellikleri, romantizmin getirdiği farklı yaklaşımlar ele alınacak ve bu dönemde eser vermiş olan bestecilerden genel olarak bahsedilecektir.

Müzik tarihine genel bir bakış çerçevesinde oda müziğinin geçirdiği evreler diğer müzik yazım alanları kadar çok farklı ve ilginçtir. Dolayısıyla bu evrelere klasik dönem öncesi, klasik dönem ve klasik dönem sonrası şeklinde yer verilerek yapılan çalışmalar, edebiyata katılan eserlerden söz edilecektir. Bu gelişim içerisinde J.Brahms gerek sayısal olarak, gerekse de içerik olarak diğer bestecilerden farklı, ilgi çekici bir konumdadır. Bu doğrultuda J.Brahms'ın oda müziği eserlerinden pianolu olanlar yapısal yönden ele alınacaktır ve bu eserler yukarıda anılan varsayımlar ışığında irdelenecektir.

I. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM

Batı müzik tarihinde 19. yüzyılın başlarında başlayıp 20. yüzyılın başında yer alan modernist atılımlara kadarki zamana, **romantik dönem** denir. Bu dönemin ilk yarısı 1850'lerden 1890'a kadar olan preromantik (romantik öncesi), ikinci yarısı ise neoromantik (yeni romantizm) olarak adlandırılır.

Kısaca belirtmek gerekirse, romantik sözcüğüne bakacak olursak, bunun romanın en önemli atası sayılan ve Orta Çağda nesir veya nazım olarak görülen uzun anlatımlı bir yazı türü olan “**romance**”den geldiği görülür¹. “Romance” Rönesans döneminde klasik edebiyat geleneğinin yeniden canlanmasıyla yaratılan sınırlar ve kurallardan uzak kalmıştır.

Romantik sözcüğü, giderek klasik gelenekten arınma, uzaklaşma; kişisel yaratıcı hayallerin ön plana çıkışı ve hatta fantastik (düşsel, akıl ötesi) öğelerin kullanımı anlayışını çağrıştırmıştır.

Alman Romantisizmi, 18. yüzyılın sonlarında giderek düşüş yaşayan Klasik geleneğe karşı bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Esas itibarıyla, mistik bir kavram olarak bir sanat eserini ve yaratıcı sanatçıyı ele alır. Burada sanat, tarifsiz ve sınırsız aşkın bir tinsel dünyaya girişini gerçekleştirir². Sanatçının esas ve kaçınılmaz işlevi içinden gelen yaratıcı güçlere yanıt vermek, onları öne çıkarmak olduğu için, Romantisizm, Klasik estetiğin temel kurallarını, stillere getirilmiş olan sınırları, sanatsal gelenekleri, zevk ve güzellik anlayışlarını bir bakıma reddederek yepyeni bir ufuk açıyordu. Romantik dönem formları, tarifsiz ve sonsuz anlayışından yola

¹ Anon., **The New Harvard Dictionary of Music**, London, by Don Randel the Belknap Press of Harvard University Press, 1986, s.714.

² Ibid., s.715.

çıkarak Klasik dönemde esas alınan başlangıç, orta ve son şeklindeki Aristoteles kavramını da reddediyordu. Eserlere “doğaçlama”, veya bir “kesit izlenimi”, karakteri vermek doğallık kazandırıyordu.

Müzik yeni boyutlara ulaşarak, ya alışılmışın dışında uzun veya kısa piano parçaları ve lied’lerdeki gibi oldukça kısa olarak yazılıyordu.

Yeni armoni arayışları ve uzak ton ilişkileri, yeni doku tipleri ve çalgı sonoritelerinin ortaya çıkması yeni Romantik etkilerin oluşumunda etken olmuştur. İcracılar bir esere, Barok ve kısmen de Klasik dönemde olduğu gibi bestecinin yazdığından dışında süsleme yoluyla veya kadanslar şeklinde kendi yaratıcılıklarını göstermek yerine salt bestecinin yazdıklarını seslendiren bir araç oluyorlardı.

Romantik dönemde müzik, sanatın hiyerarşisi içinde Klasik döneme oranla daha üstün bir yer alıyordu. Romantik müzik, görsel sanatlar ve edebiyatla daha içiçe bir etkileşim içindeydi.

Bu görüşten yola çıkarak birçok eser yazılmış ve birçok besteci bu yeni bağlantı ile farklı tarzlar yaratmış oluyordu. Örneğin Liszt’ın senfonik şiiri, Berlioz’un program senfonisi, Wagner’in müzikli dramları, şiir ve müziğin içiçe olduğu Alman Lied’leri gibi³.

Romantik dönemin ilk yıllarında Haydn ve Mozart ve özellikle Beethoven’ın müziğinin izlerini görmek mümkündür. 19. yüzyılda bestecilerin Romantik düşünce ve kavramdan bilinçli ve doğrudan etkilenişi Weber (1786-(1826) (Alman Romantik operasının kurucusu) ve onu izleyen Schubert (1797-1828), Berlioz (1803-1869), Mendelssohn (1809-1847) Chopin (1810-1849), Schumann (1810-1856) Liszt (1811-1886) ve Brahms (1833-1897) ile başlamış ve gelişmiştir. Ancak bu bestecilerin tamamıyla Romantik öğelerin özelliklerini taşıyıp Klasik kavramlardan yüzde yüz arındıkları da tartışmaya açıktır.

³ Ibid., s.715.

Müzikte, Romantizm teriminin belirgin olarak dönem tarihlerini belirlemek bazı sorunları da beraberinde getirir. Şöyle ki:

1- Müzik stili ve tekniği açılarından Romantizmi kapsamlı, etraflı, tutarlı, mantıklı bir şekilde tanımlamak pek kolay değildir, çünkü yaratıcılık, bireysellik ve özgünlük kavramlarının hakimiyeti altında stiller ve teknik yöntemler çok sık olarak değişmektedir.

2- Terim, kapsamlı bir şekilde kullanıldığında, Romantik dönemin sınırlarını belirlemek zorlaşmaktadır. Bu dönemde Alman müziğinin egemenliği görülmekle beraber, bağımsız Fransız ve İtalyan geleneğini sürdüren ancak bir dereceye kadar Alman müziği ve Romantizm anlayışından etkilenen akımlar da vardır. Halk müziği öğelerinin etkin olduğu milliyetçilik Alman Romantizminin temel taşlarından. 19. yüzyılın ortalarında müzikal milliyetçiliğin yayılması sırasında besteciler kendi halk müziği öğelerini kullanarak (Musorgski gibi 1839-1881) Alman etkisinden kaçış yolu bulmuşlardır.

3- Bir grup müzikolog, bu terimin ancak 1850 yılına kadar eser vermiş olan besteciler için kullanılabileceğini Mahler (1860-1911) veya R.Strauss (1864-1949) gibi besteciler için terimin yeterli olmayıp amacını aştığını iddia etmiştir.

4- Daha geniş bir perspektifte ise, Klasik-Romantik kutuplaşması tamamiyle reddedilmekte ve Klasizm ile Romantizm bir gelişim içinde evreler olarak görülmektedir.

Bu arada Sanayi Devrimi'nden müzik dünyası da etkilenmiş, örneğin çalgı yapımında büyük atılımlar yapılmış ve özellikle nefesli çalgıların gelişimi ile Romantik müzikteki çalgı tınıları, ses hacimleri çok farklılaşmıştır. Bakır çalgılarda valf sisteminin uygulanması Wagner, Tchaikovsky gibi bestecilere Haydn ve Mozart'tan daha fazla olanak tanımıştır. Tuba ve saksafon gibi yeni çalgıların

ortaya çıkışı ve gelişimi, piano mekanizmasındaki değişiklikler (demir çapraz, kalın teller gibi) daha derin ve parlak ses elde edilmesini kolaylaştırmıştır⁴.

Tarihsel açıdan bakılırsa eğitimin kurumsallaşması ile daha iyi ve eğitilmiş icracıların yetişmesi bestecilerin eserlerinin daha kolay seslendirilmesini sağlamıştır. Ayrıca müziğin saraydan ve kilisenin tekelinden çıkıp halka açık konser salonlarına ulaşması, orkestraların boyutlarını ve bileşimlerini değiştirmiş ve ifade zenginliğine kavuşmuştur.

Onsekizinci yüzyılın nüans anlayışı da değişerek ppp'dan fff'ye kadar uzanan bir yelpazeye ulaşmış ve bunun yanında orkestrasyon da kendi içinde bir sanat haline gelmiştir.

Özellikle, besteciler eserlerin daha iyi ifade edilebilmeleri için daha karakteristik terimler kullanarak müzik ifade terimlerini zenginleştirmişlerdir: cantabile (şarkılı), mesto (üzüntülü), con fuoco (ateşli), agitato (heyecanlı), giocoso (neşeli) gibi.

Milliyetçilik ve paralelinde otantik müziğin kullanımı ile ezgi, armoni ve ritm zenginliği de elde edilmiştir.

Romantik dönemde besteciler, yazdıkları ezgilerin söylenebilir olmasına ve hatta çalgısal stilde de çok şarkılı partiler yazmaya özen göstermişlerdir. Bunun yanında ondokuzuncu yüzyıl müziğinde, armonide farklı boyutlara ulaşarak, klasik dönemin armonisi, cümle yapısı ve kalıplarının dışına çıkarak, daha fazla armoniye yabancı notalarla ve dissonanların kullanımı ile farklı tınılar elde edilmiştir. Ton değişimlerinin **diatonik** çerçevesinden dışarı çıkarak, daha fazla kromatik boyuta varması ve daha önce denenmemiş olan değişimlerin kullanılması önemli bir özelliktir.

⁴ Joseph MACHLIS, Kristine FORNEY, "The enjoyment of music", s.284.

Onsekizinci yüzyıldan devralınan müzik formlarının ondokuzuncu yüzyılda da süregeldiği izlense de bazı değişiklikler dikkat çekicidir. Örneğin Haydn'ın yüzden fazla, Mozart'ın kırktan fazla yazmış olduğu senfonilerin ondokuzuncu yüzyılda sayıca azaldığı ancak sürelerinin yani uzunluklarının arttığı gözlenebilir. Örneğin Schubert, Bruckner, Dvòrak dokuz tane, Tchaikovsky altı, Schumann ve Brahms dört, C.Franck bir tane senfoni yazmışlardır ancak uzunlukları Klasik dönem örneklerine oranla daha fazladır. Yeni bir yaklaşım olan senfonik şiir Romantik dönem öğeleri, özellikleri ile tam olarak örtüşmektedir.

Denilebilir ki, müziğin diğer sanat dalları ile yakınlaşması ve bütünleşmesi Romantik dönemde gerçekleşmiş ve resim sanatı ile edebiyat müzikle kaynaşmıştır. Romantik dönem bestecileri ondokuzuncu yüzyıl şiir ve resminin yaratmış olduğu duygusal atmosferin etkisine duyarlı olduklarını göstermişlerdir.

Sonuç olarak, tüm bu eğilim ve özellikler, ondokuzuncu yüzyıl müziğinin, düşsel ancak ihtiraslı ve duygu yüklü; yaşam, ölüm, insan kaderi gibi konularda derin düşünceler yaratan, özgürlük fikri ile çağın politik mücadelelerine duyarlı olduğunu ortaya koymaktadır⁵. Bütün bu entellektüel ve duygusal bağlantılar Romantizm hareketi ile beslenerek, müziği ondokuzuncu yüzyılda etkileyici bir duruma getirmiş; insanın yüceliğini anlatırken sanatçının iç dünyası ile dış dünya arasında bir bağ oluşturmuştur.⁶

⁵ Anon. *The New Harvard Dictionary of Music*, Op.cit., s.715.

⁶ Ibid., s.146.

II. BÖLÜM

ODA MÜZİĞİ

A. GİRİŞ

Günümüzde oda müziği terimi, her partiyi bir çalgının seslendirdiği küçük bir çalgısal topluluğun icra ettiği eserler için kullanılır⁷. Bu terim sosyal ortamda ve müzik dünyasındaki koşulların değişimini yansıtacak biçimde değişik dönemlerde farklı tanımlanmıştır. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl için oda müziğinin anlamı, Viyana Klasikleri olarak anılan Haydn, Mozart ve Beethoven'ın geleneksel yapısını taşıyan, az sayıda çalgıdan oluşan küçük çalgısal topluluklar için yazılmış olan müziktir. Bu eserler, genellikle dört bölümlüdür ve sonat formatında yazılmıştır ve kullanılan çalgı sayısına göre (duo, trio, kuartet, kentet, sekstet, septet, oktet, nonet gibi) başlıklar taşırlar.

Oda müziği, yalnız yaylıların standart grupları için yazılabildiği gibi (en tipik örneği yaylılar kuarteti) piano ve yaylılar; nefesli ve yaylı karışımı; yalnız nefesliler gibi farklı bileşimleri de içerebilir. Her çalgının eser içindeki ağırlığı yaklaşık olarak aynıdır ve dolayısıyla solo niteliği taşıyan eserler bu kapsamın dışındadır.

16. yüzyıldan 18. yüzyılın sonlarına kadar bu terim çok farklı anlamlar taşımaktaydı. O dönemlerde müzik, genel olarak üç temel kategoride sınıflanıyordu⁸. Bunlar oda, kilise ve daha sonraları operanın gelişimi ile sahne veya tiyatro şeklindeydi. Bu sınıflandırmada esas olan ve başrolü oynayan faktör müziğin toplumsal işlevi idi; stil, anlatım, eserin yapısı veya seslendirenlerin özelliği ancak ikinci planda kalıyordu. “Sonata da camera” (oda sonatı) ve “sonata da chiesa”

⁷ Ibid., s.146.

⁸ Ibid., s.146.

(kilise sonatı) trio sonatın belli başlı iki tipini oluşturmaktaydı. Oda müziği, vokal veya çalgısal solo veya toplulukla icra edilen din dışı müziği kapsamaktaydı.

18. yüzyılın ortalarında orkestralar, her parti için bir çalgının yer aldığı oluşumuyla oda müziği topluluğundan çok büyük bir farklılık göstermiyordu. Ancak yüzyılın sonlarına doğru orkestraların üye sayısının giderek hızla artması, müzik stiline farklılaşması ve orkestraların büyük konser salonlarına transferi ayırımı belirginleştirdi. Küçük solo topluluklar varlıklarını sürdürürken, yazılan eserler çalınması kolay; stil, doku ve ifade açısından anlaşılır, basit anlatımlı idi. Bu eğilime bir tepki olarak, Haydn, özellikle yaylılar kuartetinde çalgılar arasında eşitlik, kişisellik gibi özelliklere dayanan bir stil geliştirdi. Bu yaklaşım, bu türün ifade olanaklarını genişlettiği gibi ilgiyi de arttırdı ve bu geleneği Mozart ve Beethoven da benimsedi⁹.

Nitekim 19. yüzyılda orkestra hacim olarak genişleyip renk olanakları arttıkça, oda müziği nispeten daha kısıtlı olanakları ile en saf ve derin çalgısal tarz olarak varlığını sürdürmüştür. Müzik yazım stillerinin giderek artan karmaşık yapısı içinde oda müziği icracılarından beklentiler de artmıştır.

Romantik dönemde, Viyana klasiklerinin ortaya koyduğu karakteristikleri sürdürerek bu tarzın geleneğini yerleştiren besteciler özellikle Alman ekolüne ait olan Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms ve Dvòrak'tır¹⁰.

Liszt, Bruckner, Richard Strauss gibi stil açısından program müziğine çok yakın ve ifadeye öncelik veren besteciler ise bu alanda daha az eser yazmışlardır. Yüzyılın sonlarında, Fransa'da Franck, Fauré, Debussy gibi besteciler oda müziği edebiyatına katkıda bulunmuştur. Benzer bir şekilde de A.B.D.'de de oda müziğinde önemli sayıda eser yazılmıştır (Charles Ives, Arthur Foote, George Chadwick gibi).

⁹ Ibid., s.146.

¹⁰ Joseph MACHLIS, Kristine FORNEY, Op.cit., s.251.

Yirminci yüzyılda oda müziğinde klasik gelenek varlığını sürdürmüş ve Bartok, Schoenberg, Bloch, Milhaud, Villa-Lobos, Shostakovich gibi çok farklı stil eğilimleri olan besteciler, özellikle yaylılar kuarteti başta olmak üzere bu tarzı geliştirmişlerdir. Aynı zamanda alışılmadık çalgı bileşimleri üzerinde geniş çapta denemeler yapılmış, vokal partiler katılmış, elektronik elemanlar kullanılmış; yeni formlar denenmiş ve oda müziği tarzının sınırları yeni kompozisyon yöntemleri ile genişletilerek daha yaygın ve farklı bir tanımlamayı gerekli kılmıştır.

B. ODA MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

1- “Klasik öncesi” oda müziği

“Musica da camera” terimi ilk kez 16. yüzyılın ikinci yarısında İtalya’da ortaya çıkmış olup dini veya dramatik veya kutlama amacı olmayan müzik türünü simgelemekteydi¹¹. O dönemde salt çalgısal olmayıp vokal partileri de kapsıyordu. Örneğin İngiltere’de Martin Peerson’un 1630’da yazmış olduğu eser “Mottects” oda müziği kapsamında yer alırken, beş partili vokal ve viollele org partisinden oluşan şarkılar şeklindeydi. Bu dönemde vokal ve çalgısal müzik arasında çok belirgin bir ayırım olmayıp, vokal topluluklar için yazılmış olan eserler kısmen veya tamamen çalgılarla da icra edilebiliyordu. Ancak bazı eserler, salt çalgı toplulukları için yazılmış da olabiliyordu. Örneğin 13. yüzyılda üç partili çalgısal motet* (“In seculum viellatoris”) ve 15. yüzyılda yazılmış olan çalgısal trio gibi¹².

1530’lardan sonra ortaya çıkan “ricercari, canzoni ve fantasie”^{***} stilineki eserler, vokal motetler veya polifonik olarak yazılmış şarkılardan kaynaklansalar da, çalgısal tekniklerin gözetilmiş olması önemli bir gelişme sayılabilir.

¹¹ William BENTON, *Encyclopedia Britannica*, Publisher, 1970, v.5, s.251.

* motet: Latince text’li, kontrpuan ile yazılmış dini koral kompozisyon.

¹² Ibid., s.251.

^{***} ricercari: (ricercare: İtalyanca arayış) çok sıkı taklit ile yazılmış kontrapuntal çalgısal kompozisyon (16.-18.yüzyıllarda) canzoni: gevşek polifoni ile yazılmış olan kısa çalgısal parça (16.-18. yüzyıl başları). Fantasie 16. ve 17. yüzyıllarda yazılmış olan, çok kesitli kontrapuntal çalgısal parça.

En yaygın olarak kullanılan homojen viol toplulukları idi, ancak zaman zaman karışık topluluklar da oluşabiliyordu. 16. yüzyılın sonlarına kadar çalgı ayırımına gidilmeden eserler yazılmıştı. Örneğin Giovanni Gabrieli'nin "Canzoni da sonar" (1597), Thomas Morley'in "First Booke of Consort Lessons, Made by Diners Exquisite Authors for six instruments" (1599).

Viollerin yerini keman ailesi almaya başlayıp polifonik stilin yerini klavye veya lavtanın armonilerini çözerek seslendirdiği "basso continuo"lu yazı stilinin alması büyük bir gelişme olarak değerlendirilse bile 17. yüzyılın başlarında "sonat" olarak adlandırılabilir olan eserler vokal prototiplerinden çok farklı değillerdi. Ancak keman tekniğinin gelişmesi ile gerçek bir atılım oldu. Özellikle vokal duoların continuo* ile seslendirilmesinden yola çıkarak iki çalgının seslendirdiği bir çalgısal "canzone" veya sonat oluştu¹³. İlk kez 1613'de S.Rossi'nin "Varie sonate"ında bir duo sonat yazılmış oldu. Bas partisinin bu iki çalgıya destek vermesinin ötesinde grubun içinde tematik işleniş açısından daha aktif bir rol alması ile "Trio sonat" oluşmaya başladı ve Barok oda müziğinin en önemli tipi haline geldi¹⁴.

Çalgısal bileşimler aynı kalırken yapıda farklı uygulamalar ortaya çıktı. "Canzone"nin birbirlerine bağlanan kesitleri 1660'larda hız ve ritm açısından karşıt olan dört veya beş ayrı bölüm oluşturdu. "Sonate da chiesa" (kilise sonatları) olarak bilinen ve kilisede ayin için yazılmış olan "prelude"*** ve "interlude"***lerin "canzoni"sinde olduğu gibi yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklinde sıralanan bölümler İtalya'da yaygınlık kazandı. Aynı yıllarda sonata da camera" (oda sonatı) da farklı bir sonat tipi olarak dans süitlerinden türedi. Her iki tip de Arcangelo Corelli'nin sonatları ile mükemmeliyete eriştiler. Her iki tipin çizgileri çok farklı olsa bile

* continuo: (İtalyanca basso continuo) 1650-1750 arasında klavyeli çalgı için yazılmış olan şifreli bas partis.

¹³ Ibid., s.251.

¹⁴ Ibid., s.251.

** prelude: Bir füğ, bir suit veya bir opera gibi eserlerin giriş parçası.

*** interlude: Bir sahne eserinin perde aralarında veya belirli parçalar arasında yer alan kısım

zaman zaman birbirlerinin özelliklerini aldıkları da izlenebilir. Örneğin Vitali'nin kilise sonatlarının son bölümleri bazen *gigue** gibi dindışı bir dans biçimini içerebiliyordu. Ancak bu form, Handel ve çağdaşları ile son olgunluğuna ulaştı¹⁵.

Trio sonat esas ve köken itibarıyla bir İtalyan formudur. Örneğin Henry Purcell sonatlarını özellikle Vitali'den esinlenerek yazmış olduğu ve Johann Pachelbel ile Dietrich Buxtehude'ün trio sonatlarında (1690) Verona'lı E.F. dall'Abaco'nun etkili olduğu söylenebilir. Daha önceki yıllarda (1667) Johann Rosenmüller'in beş bölümlü oda sonatları Venedik'te basılmıştı. Fransa'da ise François Couperin'in sonatları her ne kadar betimleyici ve program müziği öğeleri özelliklerini taşıyalar da bestecinin tüm kompozisyonları içinde bunlar en fazla İtalyan karakteristiklerini taşıyanlardır.

Barok dönemde yazılmış olan trio sonatlar ve diğer çalgısal eserlerde, her parti bir icracı tarafından seslendirilir ve bunun yanında bir yaylı veya bir fagotun çaldığı bas partisi ile org veya klavsende armonisi çözümlenecek şekilde yazılırdı. Fakat gerçek bir oda müziği mi yoksa orkestra için mi yazılmış olduğu pek açık değildi. Örneğin Handel'in trio sonatlarında bazı pasajların üzerine “tutti” kelimesi yazılmış olması bu trioların ilave icracılar ile konçerto halinde de çalınabileceği sonucunu çıkartmaktadır¹⁶.

Hatta bazı çalgısal eserlerde oda müziği olarak mı yoksa orkestral eser olarak mı yazılmış olduğu dahi çok açık değildir. Johann Stamitz'de bile bu özelliği izlemek olasıdır. 1755 tarihinde yazılmış ve Paris'te basılmış olan eserin başlığı ilginçtir: “Sonates ... ou a trois ou toutes l'orchestre” (... üç çalgı veya tüm orkestra için sonat) Haydn'ın ilk “yaylılar kuartetleri” olan op.1 ve op.2 (1750) ise yazılmış oldukları dönemde bu başlığı taşıyorlardı. Çünkü çellodan başka bir kontrbasa

* *gigue* (jig). 18. yüzyıl süitlerinde yeralan İrlanda kökenli, genellikle bileşik ölçülü, iki kesitli dans.

¹⁵ Ibid., s.251.

¹⁶ Ibid., s.251.

gereksinim duyuluyordu ve op.15’de obua ve korno partileri; op.2 no. 3 ve no. 5’de de korno partileri yer alıyordu¹⁷.

2- Klasik dönemde oda müziği

Barok dönemin son yılları ile Klasik dönemin başındaki yıllar arasında yer alan 30 yıllık bir dönem olan Rokoko devrinde continuo’lu veya continuo’suz olarak yaylılar ve nefeslilerin çeşitli bileşimleri ile çok sayıda oda müziği eseri yazılmıştır. Haydn bu ortamda, özellikle 18. yüzyılın son yarısında yaylılar kuartetini devrin en popüler çalgısal formu haline getirmiştir. 1771 yılında yazılmış olan op.17 yaylılar kuartetlerinde birinci keman partisi diğerlerinden farklı olarak virtüozite gerektiriyordu. Op.20’de birinci keman partisi dışındaki çalgılar da bireysel olarak öne çıkarken op.33 serisinde gerçek oda müziği anlayışı içinde, tematik malzemenin çalgılar arasında eşit dağılımı sağlanarak yepyeni bir yaklaşım ortaya çıkıyordu.

Klavye’nin “continuo” partisi yaylılar kuartetinde kullanılmazken diğer çalgı bileşimlerinde yer alıyordu. Johann Christian Bach’ın op.11 Kentetinde flüt, obua, keman, violanın yanında bas partisi de yazılmıştır. Johann Sebastian Bach altı sonatını keman ve “cembalo concertante” için yazarak gerçek bir duo oluşturmuştu. Ancak bu örneklerin hiçbiri Viyana klasiklerinin duo veya triolarının atası değildir¹⁸. Klasik duo veya triolar 1760’lardan sonra yazılmış olan klavye sonatlarından türemiştir. Haydn ile kısmen başlayan bu süreç Mozart ile gelişmiş, Beethoven ile zirveye ulaşmıştır.

Mozart, Haydn’dan yaylılar kuartetinin geleneksel yapısını almış, kişisel bestecilik niteliklerini ekleyerek geliştirmiş ve son eserleri ile yine Haydn’ı etkilemiştir. Mozart’ın ölümünden sonra Haydn’ın yazmış olduğu op.71 ve sonraki eserleri Mozart etkisi altındadır.

¹⁷ Ibid., s.251.

¹⁸ Anon., *Cyclopedic survey of chamber music*, W.W.Cobbelt, 1919, s.55.

Beethoven'in ilk altı kuarteti (op.18), bestecinin yaratıcı gücünü ortaya koysa da bu alana fazla bir yenilik getirmemiştir. Ancak, op.59 üç kuarteti Kont Razumovsky'e ithaf edilmiş olup boyut ve içerik itibarıyla çok farklıdır. Bu seri örneklerinden farklı olarak hem çok uzun, hem de yapısal açıdan senfonik olarak nitelendirilebilir. Op.74 ve 95'de normal boyutlara dönerken son altı kuartetinden op.130'da final bölümünü "Grosse Fuge" olarak yazması çok farklı bir yaklaşımdır¹⁹.

Yaylılar kuarteti Beethoven'in en popüler bileşimi olmakla birlikte keman-piano veya çello-piano sonatları ve pianolu trio yazımında da müziğinin tüm inceliklerini göstermiştir.

Beethoven'in tek yaylılar kuarteti, gençlik döneminde yazılmış parlak bir eserdir. Mozart ise yaylılar kuartetlerini olgunluk döneminde yazmayı tercih etmiştir. Beethoven da Mozart gibi kuartetinde iki violaya yer verirken Schubert op.163 Do Majör kuartetinde, Luigi Boccherini geleneğini izleyerek iki çello kullanmıştır. Schubert, kuartet ve pianolu trionun yanında yazdığı op.166 yaylılar ve nefesli oktetle örneğinin şaheserini yaratmış ve op.114 "Alabalık" kuartetinde kullandığı keman, viola, çello, kontrbas ve piano bileşimi ile oda müziği edebiyatında seçkin bir yer almıştır.

Pianolu kuartet (piano, keman viola, çello) Mozart tarafından Johann Christian Bach geleneğini takiben kullanılmış ancak Klasik dönemde bestecilerin çok fazla ilgisini çekmemiştir. Schumann'da tek örnek (op.47) varken, ancak 19. yüzyılda Brahms, Dvòrak, Fauré gibi besteciler bu bileşimi cazip bulmuşlar ve tüm olanaklarını ortaya koymuşlardır.

Yaylılar kuarteti ile pianonun yer aldığı pianolu kuartet hayata çok geç geçmiştir. 1842'de Schumann ilk örneğini vermiş (op.44) ve o dönemde özellikle pianonun daha güçlenmesi dolayısıyla yaygınlaşmıştır. Schumann'ı takiben Brahms 1864'de (op.34) ve daha sonraki yıllarda da Franck, R.Strauss, Fauré, Dvòrak,

¹⁹ William BENTON, Op.cit., s.253.

Reger gibi besteciler sayıca az da olsa pianolu kentetin çok parlak örneklerini oda müziği edebiyatına sunmuşlardır.

Klarinetli kentet (klarinet ve yaylılar kuarteti) ise Mozart'ın oluşturduğu bir bileşim olarak ancak Brahms tarafından bestecilik hayatının sonunda ele alınmış ve op.115 kenteti oluşmuştur.

Oda müziği alanında genellikle besteciler tutucu davranıp alışlagelmiş bileşimlerin dışına pek çıkmamışlardır. Ancak, Ludwig Spohr'un çift kuartet (iki yaylılar kuartetinin "antiphonal"* kullanımı) denemesi ilginç olmakla birlikte rağbet görmemiştir²⁰.

3- "Klasik sonrası" oda müziği

19. yüzyılın ortaları ve sonları oda müziğindeki gelişmeler açısından incelendiğinde piano partisinin hakimiyeti göze çarpar. Bu karakteristik belirgin bir şekilde Schumann, Mendelssohn ve sonra da Brahms'da izlenebilir.

Oda müziği eserlerinin icrası küçük çevrelerden büyük konser salonlarına taşınması ile besteciler oda müziği eserlerinin doğal ruhunu giderek farklılaştırdı ve orkestral etkiler yakalanmaya çalışıldı. Örneğin Tchaikovsky'nin op.50 pianolu trionu bu karakterdedir. Bu trionun ikinci ve son bölümü bir dizi çeşitlemeden oluşur ve her biri Nicholas Rubinstein'in hayatının bir safhasını anlatır mahiyette program müziği niteliğindedir²¹.

Bu niteliği taşıyan bir başka örnek de Smetana'nın 1876 yılında yazmış olduğu ve Tchaikovsky örneğinde olduğu gibi program müziği özelliklerini taşıyan otobiyografik yaylılar kuarteti "Yaşamımdan" (mi minör)'dür²².

* antiphonal: Roma katolik ve Yunan ortodoks kiliselerinde uygulanan bir yöntem. Solo sese bir grup veya iki ayrı ses grubunun karşılıklı sunumu.

²⁰ Ibid., s.253.

²¹ Ibid., s.254.

²² Ibid., s.254.

Klasik dönemde oluşan geleneği 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşatan besteciler Brahms ve Dvorák (orta Avrupa’da), Borodin ve Taneev (Rusya); Franck, d’Indy, Fauré (Fransa)’dır.

Klasik dönem ve hatta sonrasında, oda müziği alanında alışlagelmiş kalıpların, çalgı bileşimlerinin pek dışına çıkılmamıştır. Ancak 20. yüzyıl da farklı çıkışlar yapılmıştır. Debussy’nin 1916’da yazmış olduğu flüt, viola ve arp sonatı; Webern’in 1930 yazım tarihli keman, klarinet, saksafon ve piano için kuarteti; Schönberg’in insan sesini yaylılar kuartetine dahil etmesi (op.10-1908) bu uygulamalara örnek olarak gösterilebilir. Yapılan tüm bu çalışmalar bireysel olarak kalmış ve çok fazla yaygınlaşmamıştır. 20. yüzyılda da oda müziği “klasik” bileşimlerini sürdürmüş ve özellikle yaylılar kuarteti empresyonizm, neoklasizm, politonalite ve hatta serializm* anlayışları içinde yerini korumuş; Bartok, Milhaud, Shostakovich gibi besteciler yeni teknik yöntemlerle bu alana farklı bir yaklaşım getirmişlerdir²³.

Özellikle pianolu duo sonatlar popüler bir alan olarak süregelmiş ve bunlar arasında piano-keman sonatları bestecilerin tercih ettiği bir bileşim olarak varlığını sürdürmüştü. Debussy, Hindemith, Janacek, Bartók, Copland gibi besteciler bu duo’ları oda müziği edebiyatına kazandırırken; Florent Schmitt, Shostakovich, Ravel, Roussel, Webern diğer geleneksel bileşimler (pianolu kentet, pianolu trio ve yaylılar triosu gibi) üzerinde çalışmışlardır.

* serializm: On iki ton tekniği; bir oktavın on iki eşit aralığını oluşturan seslerin belirli bir sıraya göre dizilişi ile elde edilen gam ve bu gam üzerinde eser yazma tekniği.

²³ Anon., *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Op.cit., s.57.

III. BÖLÜM

BRAHMS'IN MÜZİK KİMLİĞİ ve ODA MÜZİĞİ ESERLERİ (1833-1897)

A. ODA MÜZİĞİNE YENİ BAKIŞ AÇISI

Brahms, müzik alanında Alman geleneğinin ideallerini sürdüren, savunan bir bestecidir. Zaman zaman gerici anlayışa sahip olan bir besteci olarak tanımlansa da birçok müzikolog bunu reddetmektedir.

Çocukluğu Hamburg'da geçen Brahms, müzik eğitime müzisyen olan babası ile başladı. Baba, Johann Jacob Brahms keman, viola, çello, flüt ve flügelhorn çalıyordu.

Brahms, babasından aldığı müzik derslerinin yanında keman ve çello çalmasını öğrendi; 1840'da Otto Friedrich W. Cossel'den piano dersleri almaya başladı. Büyük kemancı Joseph Joachim 1854'de Brahms'ı pianist olarak dinledikten sonra şöyle bir ifade kullanmıştı: "İlahi bir müzik; beni bütünüyle tatmin eden bu denli bir piano yorumuna daha önce rastlamadım (Liszt hariç)"²⁴.

1843'de on yaşındaki harika çocuk, dinleyici karşısındaki ilk sınavını başarıyla verdi. Henri Herz'in bir etüdünün yanında, Beethoven'in nefesli kentetinin (op. 16) piano partisini ve Mozart'ın pianolu kuartetini seslendirdi.

Piano dersleri 1847'ye, kompozisyon ve teori dersleri 1848'e kadar sürdü. İlk eserinin oniki yaşında iken yazdığı sol minör piano sonatı olduğu bilinmektedir. Ancak ilk eserlerini büyük bir gizlilik içinde yazmıştı çünkü piano öğretmenleri çok iyi bir pianist olduğu için kompozisyona zaman ayırmasını istemiyorlardı.

²⁴ Anon., *The Cambridge Companion to Brahms*, London, by Michael Musgrave Cambridge University Press, 1999, s.9.

Brahms, Klasik ve Romantik dönem edebiyatı ile yakından ilgilenmiş ve Cicero, Dante, Eichendorff, Sophocles ve Tasso gibi yazarların eserlerini okumuştur. Schiller ve Goethe'nin eserlerini ise çok iyi biliyordu²⁵.

1848'de Brahms ilk solo konserini verdi. Aynı yılda, özellikle Macaristan'daki devrim hareketleri nedeniyle çok sayıda Macar Hamburg'a sığınmıştı. Bunlar arasında Reményi adıyla bilinen kemancı Eduard Hoffmann da vardı ve Brahms ilk kez Macar ezgilerini ondan duydu.

Brahms solo piano konserlerinin yanısıra, Hamburg Thalia Tiyatrosu'nda pianist ve eşlikçi olarak da yer almaktaydı.

Op. 1-6 numaralı ilk eserleri Schumann'ın yardımıyla basılmış ve "Neue Zeitschrift für Musik" aracılığıyla müzik dünyasına tanıtılmıştı. Clara Schumann ve Joachim de eserlerini sık sık konserlerde seslendirerek tanınmasını sağlamıştı.

1861'de sol minör pianolu kuarteti ilk kez seslendirildi; piano partisini Clara Schumann çaldı. Aynı yıl yöneticiliğini yaptığı "Frauenchor" (Kadınlar Korosu) görevini bırakarak besteciliğe ağırlık verdi²⁶.

En önemli eserlerini bu dönemde yazdı: Sol minör ve La Majör iki tane pianolu kuartet, Handel'in Teması üzerine çeşitlemeler ve Füg; Schumann'ın bir Teması üzerine çeşitlemeler (dört el için). Pianolu kentetine bu dönemde başladı (Bu eser başlangıçta yaylı kenteti olarak tasarlanmıştı); 1862 yılı başlarında Do minör senfonisinin ilk bölümünü yazmaya başladı. Aynı yıl Julius Stockhausen'ın Hamburg Filarmoni konserlerini yönetmek üzere seçilmesi Brahms'ı çok üzdü.

Brahms'ın 1862 yılının Eylül ayında Viyana'yı ilk kez ziyaret edişi, mesleki hayatındaki değişimi sağlayan en önemli olay olmuştur. Hamburg'un sınırlı olanakları ve zor şartları ile taşralı yaşamından klasik ustalarının şehrine geliş ve bu

²⁵ Ibid., s.16.

²⁶ Ibid., s.24.

büyük ustalarının halefi olarak müzikte hakimiyet kurması açısından çok etkili olmuştur. Ancak ilk yıllar Brahms için çok zor olmuş ve gerek mesleki ve gerekse özel hayatında zor bir geçiş dönemi yaşamıştır. 1863’de tekrar Hamburg’a dönüp kantatı “Rinaldo” üzerinde çalışmaya başladı. Aynı yıl yine Viyana’ya dönerek Viyana “Singakademie” korosunu yönetti. Bu görev, besteciye çok önemli bir dinleyici profili kazandı ve özellikle eski repertuarı ele alması açısından profesyonel bir zemin hazırladı.

Kuzey Almanya ile olan bağlantıları ve kişisel temasları, özellikle annesinin ölümü, babasının yeniden evlenmesi gibi olaylar yüzünden aile bağlarının zayıfladığı dönemde kesildi.

1862-64 yılları arasında Viyana’da pianist ve besteci olarak elde ettiği başarı birçok olanağı da beraberinde getirdi. Brahms’ın konservatuar müdürü Joseph Hellmesberger ile görüşmesinden sonra opp. 25 ve 26 pianolu kuartetleri Hellmesberger kuartet üyeleriyle birlikte seslendirdi ve olumlu kritikler aldı (“Deutsche Musikzeitung”*)²⁷.

Viyana’ya tekrar gelişinin üçüncü haftasında Brahms, oda müziği, piano, orkestral eserler bestecisi, kendi müziğini icra eden iyi bir pianist olarak ilgi ve desteğin odağı oldu, büyük ün kazandı.”Deutsche Musikzeitung”da hakkında olumlu eleştiriler yer aldı.

Besteci Peter Cornelius ve pianist Carl Tausig aracılığıyla Wagner’le temas sağladı.

Viyana’da “Singakademie”nin şefi olarak müzik çevresi ile çok sağlam ilişkiler kurdu.

* “Deutsche Musikzeitung” Alman müzik gazetesi, yayını.

²⁷ Ibid., s.36.

“Ein Deutsches Requiem”in* Bremen’de büyük beğeni toplaması, pianist olarak ünlenen Brahms’ın bestecilik alanındaki şöhretini arttırdı.

1862’de ilk senfonisi seslendirildi. 1863’de Hamburg’a dönmeden evvel “Prater” eğlence parkında Macar “Csardás”ı** izlemeye giderdi. Brahms, eser yazarken çok titiz davranır ve uzun bir dönem içinde yazardı.

Örneğin op.60 pianolu kuarteti ondokuz yılda (1855-74) tamamlandı. Sonradan eklenen üçüncü ve dördüncü bölümler farklı duygusal karakterdedir ve bir bakıma bestecinin trajik çabalarından rahatlama evresine geçişini yansıtmaktadır. Keza do minör op.51 yaylılar kuarteti 1865-73 yılları arasında, uzun bir dönemde tamamlanmıştı. 1862-64 yılları arasında yazdığı ve önce yaylılar kenteti olarak tasarladığı op.34 pianolu kentetini daha sonra iki piano için sonat olarak da düzenlemiştir.

1860 yılı boyunca opera yazmayı düşündü ancak gerçekleştirmedi. Vokal yazı itibariyle dramatik kantatı*** “Rinaldo” çok önemlidir. Brahms bu esere bir final korosu ekleyip 1863’de tamamladığında bariton ses için yeni bir dramatik stil oluşturmuştu. “Alto Rhapsody”nin ilk iki kesitinde Brahms’ın oluşturduğu dramatik stilde bireysellik daha da belirgindir. Yıllar sonra bu özellik “Lieder”e**** yansıdı.

Bestecinin orkestral alandaki eseri “Haydn’ın bir Teması üzerine varyasyonlar” Viyana’daki müzik ortamının etkilerini taşımaktadır. Op.67 si bemol majör yaylılar kuarteti ile aynı tonda ve yapısal niteliktedir. En son varyasyonda eserin başlangıcını anımsatan kesit yer alır. Genellikle neo-klasik***** anlayışadır²⁸.

* “Ein Deutsches Requiem” Alman Requiem”ı.

** Csárdás: Kesitli yapıda (yavaş-hızlı) yazılmış olan Macar dansı.

*** kantat: (İtalyanca cantare=şarkı söylemek) Solo sesli veya solo sessiz koral eser. Genellikle orkestra eşliği vardır. Dini amaçlı, nadiren din dışı.

**** Lieder, (Almanca) şarkılar.

***** neo-klasik: 1920’lerde ortaya çıkan müzik stili. Duygusallık yadsınıp, kontrapuntal değerlerin tekrar ortaya çıkışı, küçük çalgı gruplarına dönüş gibi özellikler taşır.

Brahms'ın küçük çaplı eserleri arasında piano için yazdığı eserler Viyana etkilerini pek taşımaz. Örneğin “Paganini Teması üzerine varyasyonlar”ı sıkı varyasyon yöntemlerini kullanırken çok iyi bir virtüozite tekniği gerektirmektedir.

Viyana stiline daha yakın olan op.39 iki piano için “Vals”lerdir ve bestecinin küçük formlardaki yeni ilgi alanını göstermektedir.

1865’de yazmış olduğu “Macar Dansları”nın temalarını oluştururken öncelikle Eduard Reményi’den esinlenmiş ve bunun yanısıra 1862’de Viyana’da dinlemiş olduğu “Csárdás”ın da bu konuda önemli katkısı olmuştur. İkinci grup “Macar Dansları”nın ise temaları Brahms’ın özgün temalarıdır ve valslerinde olduğu gibi armoni ve form açılarından büyük bir zenginlik taşırlar²⁹.

Brahms’ın yaşamının son yirmibeş yılı çok verimli olmuş ve bu dönemde dört senfoni, keman konçertosu, ikinci piano konçertosu, çift konçerto (keman ve çello)”Trajik uvertür”, “Akademik Festival uvertürü”nü yazmıştır.

1873’e kadar yirminin üzerinde yaylı kuarteti yazmasına rağmen hiçbirini yayınlamamış ancak op.51 iki adet yaylı kuartetinin yayınlanmasına izin vermişti.

1870 yılından sonra özellikle amatörce, müzik tarihçisi, editör ve elyazmalarının koleksiyoncusu olarak uğraştı ve özellikle Schumann, Schubert, Haydn ve Mozart’ın eserleri üzerinde inceleme ve çalışmalarını yoğunlaştırdı.

Brahms, zaman zaman Wagner’in müziğine olan hayranlığını dile getirmekle birlikte, hiçbir zaman “anti-Wagnerian” polemiklere katılmadı³⁰. Wagner’in normlarının Viyana klasisizminin ve 1848 öncesi romantizminin yerini alabileceği tehlikesi seziliyordu. Wagner’in yakın çevresinde oluşan ve hakim olan burjuva karşıtı estetisizm’e Brahms’ın hiç tahammülü yoktu.

²⁸ Ibid., s.44.

²⁹ Ibid., s.45.

³⁰ Anon., *The Compleat Brahms*, by Leon Botstein, 1999, s.25.

“Wagner, dinleyiciyi tek bir çizgi üzerinde odaklayabiliyordu. Bu yüzeyin anlatımcı ve süslü sesi bunu başarmaya yetiyordu. Dolayısıyla Wagner eğitilmiş kadar eğitimsizlere de hitabediyordu. Buna karşılık Brahms’da müzikal içeriğe girmek ve müzikal kompozisyonun mantığı ile kaynaşmak gerekiyordu.”³¹ Brahms, Wagner’in asalet ve aristokratlara öncelik takıntısından çok uzaktı. Brahms’ın en huzurlu hissettiği ortam Schumann ve Joachim tarafından sağlanmış olan entellektüel ve edebiyat çevresi idi.

Brahms derin bir dini inançtan hareketle, eserlerinin Bach’ta olduğu gibi Allah duygusunu hissettirebildiğine ve Allah’ın doğada ve insanda yarattıklarına olan hayranlığı hissettirebildiğine inanıyordu³².

Akıl ve kötümserlik ve dini inançlara olan bağı, Brahms’ın son on yılında ve özellikle din dışı çalgısal müziğinde egemen olmuştur. Bu özellikler, en fazla son eserlerinde barizdir: op.122 “Choral prelude”ler, op.121 Dört ciddi şarkı, ve özellikle klarinetli oda müziği eserlerinde açıkça izlenmektedir.

Brahms oda müziği alanında yirmidört eser yazmıştır. Ancak bunlar gün ışığına çıkan, yani basılıp icra edilmiş olanlardır. Bu eserler, bu alanda yazmış olduklarının tahminen dörtte biridir. Başka bir deyişle, özellikle oda müziği alanında bilinen eserleri bir buz dağı gibidir; yayınlanmasını istemedikleri bilinenlerin dört, beş mislidir.

Brahms’ın oda müziği, onun artistik ifadesinin ayrılmaz bir parçası olup tüm bestecilik yaşamı boyunca süren bir kompozisyon alanı olmuş ve kompozisyon tekniğinin gelişiminde en önemli ortamı yaratmıştır. Bu alandaki eserleri, ondokuzuncu yüzyıl Avrupa müziğinin en önemli aşamalarından birini temsil etmektedir. “Paul Bekker’den Reinhold Brinkmann’a kadar birçok eleştirmenin işaret ettiği gibi Brahms, oda müziği formlarındaki ustalığın, senfonik çabaları, çalışmaları için çok gerekli olduğunu hissediyordu”. Ancak, oda müziği eserleri

³¹ Anon., *The Cambridge Companion to Brahms*, Op.cit., s.52.

³² Ibid., s.52.

besteciliğini hazırlayıcı öge olarak görülmemelidir. Çünkü bu eserler tüm yaşamı boyunca yer almış ve tüm eserleri arasında büyük bir boyuta varmıştır.

Brahms'ın oda müziğindeki modelleri Viyana Klasizminin ustaları olan Haydn, Mozart ve Beethoven'dır. Özellikle yaylılar kuarteti oda müziği türünde vazgeçilmez bir yapıyı oluşturur. Johann Wolfgang von Goethe'ye göre kuartet karşılıklı konuşmanın idealleştirilmiş halidir, bir öykünün ve filozofik deneyimin salt müziğe aktarılmış şeklidir. Haydn ve Mozart'ın ellerinde çok seçkin bir yere gelen kuartet, Beethoven'ın katkılarıyla daha da farklılaştı. Brahms, Beethoven'ın özellikle son kuartetleri kadar Schubert, Schumann ve Mendelssohn'un eserlerine de hayranlık duyup incelemiştir.

Brahms'ın yaşamı boyunca, başta kuartet olmak üzere, oda müziği eserlerinin icrası giderek küçük salonlardan, odalardan büyük konser sahnelerine taşındı. Bu geçişte etken olan birçok isimden biri kemancı Joseph Hellmesberger'di ve özellikle Beethoven'ın son kuartetlerinin seslendirilişinde öncü olmuştur. 1890'larda Avrupa'da çok önemli, isim yapmış profesyonel kuartetler duyulmaya başladı. Bunlar arasında, Viyana Filarmoni'nin birinci kemancısı olan Arnold Rosé'nin kurmuş olduğu kuartet önde gelir. Bu grup özellikle yeni kuartetlerin ilk seslendirilişlerini yaparak ünlenmişti.

Brahms'ın yakın arkadaşları olan kemancı Joachim, Çellist David Popper, klarinetçi Richard Mühlfeld gibi profesyonellerin yanında bazı amatör müzisyen arkadaşları da oda müziği repertuarını iyi tanıyorlardı. Bu kişilerin Brahms'ın oda müziğini değerlendirmesi ona çok büyük katkıda bulunmuştur. Dolayısıyla besteci sadece kendinden önce yazılmış olan eserlerin ışığıyla değil aynı zamanda çağdaşlarının fikirleri, görüşleriyle oda müziğini oluşturmuştur. Bu oluşumda, özellikle Brahms'ın olağanüstü öz eleştiri niteliği ve yakın arkadaşları olan Elisabet von Herzogenberg ve Clara Schumann'ın ciddi yargıları ve eleştirileri de etkili olmuştur.

Brahms oda müziği alanında yazmış olduğu birçok eserinde pianoya yer vermiştir. Yazmış olduğu pianolu üç trio da türünün şaheserlerindendir. Bazı kritikler bunların Beethoven, Schubert ve Mozart'ın bu türdeki eserlerini gölgede bıraktığını öne sürerler. Benzer bir şekilde piano ve keman, piano ve çello için yazmış olduğu sonatlar bu edebiyatın parlak örnekleridir. Özellikle viola ve klarinet için yazdığı sonatlar ve bu çalgıları oda müziği grupları içinde kullanışı ile repertuara büyük bir katkıda bulunmuştur. Bu eserler modern oda müziği konser programlarında sıkça duyulur olmuştur.

Bu alanda elde ettiği gelişim ve sonuç Brahms'ın Avrupa ve Amerika'da (op. 8 si majör triosunun ilk seslendirilişi Boston'da yapılmıştı) özellikle en bilinçli ve entellektüel dinleyici ve icracılar arasında tanınmasını sağladı. Brahms, profesyoneller yanında yetenekli amatörler de hitabederek ondokuzuncu yüzyıl oda müziği kültürüne hizmet etmiş oluyordu. Op.51 kuartetleri, cerrah ve amatör violacı olan arkadaşı Teodor Billroth'a ithaf edilmiştir.

Brahms'ın oda müziği, karmaşıklık, parlaklık ve mükemmeliyet kelimeleriyle nitelendirilebilen bir estetik çizgidedir. Bu müzik, yalnız sofistike müzik dinleyicisi ve icracısını tatmin edici kapasitesi ile değil aynı zamanda ezgisel yaratıcılığının güzelliği ile, çeşitliliği ile ve verdiği heyecan ile etkileyicidir. Brahms'ın kompozisyon dehasını oda müziği eserlerinde açıkça izlemek mümkündür. Müziğindeki açıklık, yaratıcılık, aşırı duygusallığa varmayan his derinliği ve yoğunluğu ve eserlerindeki hatasız oranlama dikkati çeken en önemli unsurlardır.

B) YAYINLANMIŞ OLAN ESERLERİ, YAZIM TARİHİ

Brahms'ın oda müziği yapıtlarının yazım kronolojisine gözatacak olursak, bunların yazım tarihlerini aşağıdaki tabloda izlemek mümkündür³³.

³³ Ibid, s.99-100.

Erken dönem

Pianolu trio op.8 1854 Ocak

İlk olgunluk dönemi

Yaylılar seksteti Sib M op.18 1860 yaz
 Pianolu kuartet Sol min op.25 1861 güz
 Pianolu kuartet La M op.26 1861 güz
 Pianolu kentet Fa min op.34 1862 Ağustos
 (yaylı kenteti versionu)
 1864 revizyon
 Yaylılar seksteti Sol M op.36 1864 Eylül
 Piano ve çello sonatı mi min op.38 1865 Haziran
 Piano, keman ve Waldhorn (veya çello için) trio
 Mib M.op.40 1865 Mayıs

Olgunluk dönemi

Yaylılar kuarteti Do min op.51 no.1 1873 yaz (1860'da başlamış)
 Yaylılar kuarteti La min. op.51 no.1 1873 yaz
 Pianolu kuartet Do min op.60 1873/74 kış
 (1855'de Do#'min. Olarak başlamış sonra tonu değiştirmiştir)
 Yaylılar kuarteti Sib M op.67 1875 yaz
 Piano-keman sonatı Sol M op.78 1878 ve 79 yaz
 Pianolu Trio Do M.op.87 1882 Haziran
 Yaylılar kenteti Fa M. Op.88 1882 Mayıs

Son dönem

Piano-çello sonatı Fa M op.99 1886 yaz (1860'da başlamış)
 Piano-keman sonatı La M op.100 1886 yaz
 Pianolu trio Do min op.101 1886 yaz

Piano-keman Sonatı Re min op.108	1886 yaz
Pianolu Trio Si M op.8	1889 yaz
Yaylılar kenteti Sol M op.111	1890 ilkbahar-yaz
Piano-klarinet (veya Viola) ve çello için trio La min op.114	1891 yaz
Klarinet (veya Viola) ve yaylılar için kentet Si min op.115	1894 yaz
Piano-klarinet (veya viola) Sonatı fa min op.120 no.1	1894 yaz
Piano-klarinet (veya viola) sonatı Mib M op.120 no.2	1894 yaz

Şüpheli ve basılmamış eserleri

<u>Eser</u>	<u>Tarih</u>	<u>Yorum</u>
Piano-keman sonatı la min	1853	Bartholf Senff tarafından yayınlanmadı.
Yaylılar kuarteti si min	1853	Yayınlanması reddoldu
Pianolu trio La M.	1853	
İki keman ve kontrbas veya çello için trio	1853	Hamburg'da basıldı?
Pianolu kuartet Do#’min. 1855-6	1858	
Seranada Re M flüt, klarinet korno, fagot ve yaylılar için		Daha sonra büyük orkestra için yazıldı.
<u>İlk olgunluk dönemi</u>		
Yaylılar kenteti Fa min	1862	
<u>Olgunluk dönemi</u>		
Pianolu Trio MibM	1880	

1890 aralık ayında Brahms yayıncısına bir mektup yazarak “Bu ‘Karalamalar’ ile notalarımı elveda diyorum, çünkü gerçekten son vermenin zamanıdır” şeklinde bestecilik yaşamından çekileceğini bildirmişti³⁴ (op.111 yaylılar kentetinden sonra). Ancak çok geçmeden 1891 yazında Meiningen saray orkestrasında dinlemiş olduğu Klarinetçi Rich Mühlfeld’in virtüozitesinden etkilenerek Piano klarinet ve çello için op.114 la minor Trio’yu ve klarinet ve yaylılar için (op.115) Si minör kenteti yazdı. Yine Mühlfeld’den esinlenerek piano ve klarinet için Fa minör ve Mi bemol Major (op.120) iki sonatı yazdı ve bu eserlerle oda müziği alanındaki çalışmalarını noktaladı³⁵.

İlk listede görülen eserlerin yanında, yaşamının çeşitli dönemlerine ait eserlerin birçoğu ya tamamlanmamış veya basılmamıştır. Schumann 1853 Ekim ayında ünlü denemesi “Neue Bahnen” (Yeni Yollar) da Brahms’ın keman ve piano sonatlarından ve yaylılar kuartetlerinden bahsetmektedir. Yine Brahms’ın geç olgunluk dönemine ait olan Mi bemol Majör Pianolu Triosunun birinci Allegro bölümünün, Do majör op.87 pianolu triosunun girişinde kullanıldığı bilinmektedir ve bu eser de basılmamıştır. Gençlik dönemine ait eserlerden bazıları hiç basılmamış ancak bazıları ve en önemlisi Do minör Scherzo (piano ve keman için) F-A-E “Frei aber Eism” (özgür ama yalnız) sonat haline dönüşümü ölümünden sonra olmuştur. Joachim için yazılan bu sonatın birinci bölümünü Albert Dietrich, Intermezzo ve final Robert Schumann tarafından yazılmıştır. Brahms’ın scherzo’su ayrıca 1906’da Berlin’de basılmıştır. Bazı eserleri (diyez minör pianolu kuartet ve yaylılar kenteti (fa minör) gibi) Brahms doyurucu bulmayıp farklı boyutlara taşımıştır. Do diyez minör kuarteti 1873 yılında do minör olarak yazıp ve yaylılar kentetini de pianolu kentete dönüştürerek basılması yoluna gitmiştir.

Oda müziğinde yazmış olduğu çok sayıdaki eser onun bu alandaki yaratıcı gelişimini ortaya koymaktadır. Brahms bu alanda yazdığı eserlerinde biri hariç

³⁴ Ibid. s.103.

³⁵ Ibid. s.103.

geleneksel klasik biçimleri kullanmıştır. Rondo gibi olan ve Andante bölüm başlığı taşıyan Korno triosu (op.40) hariç diğerlerinin hepsi karmaşık sonat allegrosu veya sonat allegrosu benzeri formdadır ve orta hızdaki bir tempo ile başlar. Benzer bir şekilde final bölümlerinin büyük çoğunluğu bir bakıma sonat-allegrosu formunda ve birinci bölümlere oranla tempoları daha geniş olarak düşünülmüştür. Bunların arasında op.34 fa minör pianolu kenteti dramatik ifadeli yavaş bir giriş ile farklı bir yapı arzeder. Üçüncü yaylılar kuarteti op.67, klarinetli kenteti op.115 ve ikinci klarinet sonatının final bölümleri bir dizi çeşitleme içerir. Bu kuartet ve kentetlerinde Brahms final bölümünde birinci bölümün esas temasını kullanarak da bir yenilik getirir. Oda müziği eserlerinin büyük çoğunluğu dört bölümlüdür. Dört bölümlü olanların onüç tanesinde hızlı ‘dans’ bölümünden önce ağır bölüm gelir, yedi tanesinde ise tersi geçerlidir³⁶. Op.36 yaylılar seksteti No.2’de ve op.87 pianolu trio No.2’de yavaş bölüm varyasyon çeşitleme formunda yazılmıştır. Diğer eserlerinde, bu bölüm için Brahms’ın tercihi ABA* formudur. Brahms, her zaman ‘Scherzo’ başlığını kullanmasa da canlı karakterdeki birçok bölüm bu geleneğe bağlı olarak yazılmıştı. Op.51 yaylılar kuarteti No.2’de “Quasi Menuetto”yu kullanmış; op.51 Yaylılar Kuarteti No.1’de ve op.101 pianolu triosu No.3’de finalden önceki canlı bölümde üç zamanlı ölçü yerine iki zamanlıyı tercih etmiştir.

Üç bölümlü seriden op.38 çello sonatı No.1’de “Quasi Menuetto”**yu kullanmış ve yavaş bölüme yer vermemiştir. Klarinet Sonatı No.2 geleneksel bir final yerine oldukça yavaş tempolu bir dizi varyasyon (çeşitleme) ile sonlanır.

Çağdaşlarından Wagner, Liszt, Berlioz ve diğer ‘ilerici’ besteciler müzikli drama, ve senfonik şiir gibi farklı yönlerde çalışırken, Brahms oda müziğinde bir çok farklı eser yazarak bu geleneği sürdürmeyi başarmıştır. Bu geleneği ciddi bir şekilde yaşatırken, çağdaşlarının aksine Viyana Klasiklerinin özelliklerini de taşımayı sürdürmüştür.

³⁶ Ibid. S.101.

* ABA: üç kesitli form. Başlangıç kesiti “B” episodundan sonra tekrar yaklaşık aynı olarak duyulur.

** Menuetto: 18. yüzyıl Fransız saray dansı. Üç zamanlı, orta tempolu.

Brahms, armonisindeki yenilikler ve daha önemlisi tema ve ezgi kullanımındaki tekniği ile gerçek bir ilerici, atılımcı olduğunu kanıtlamıştır³⁷. Carl Dahlhaus'un gözlemlerine göre Brahms'ın bir temayı oluştururken üzerinde en fazla durduğu özellik "çeşitlemenin gelişimi" ilkesiydi ve bu özellik yoğun tematik ilişkilerinde ve karmaşık tematik süreçlerinde ortaya çıkıyordu. Dahlhaus'a göre bu özellik Brahms'ın onsekizinci yüzyıl sonlarının "architectonic formu ile Schoenberg'in on iki ton müziğinin mantıksal formu arasında kritik gelişim aşamasında olduğunu gösteriyordu³⁸.

Bir başka eleştirmen Eduard Hanslick ise izlenimlerini 1862 Kasım ayında op.25 ve op.26 pianolu kuartetlerini dinledikten sonra şöyle ifade etmişti: "Öncelikle (op.26 için) temalar önemsiz. Brahms temaların içeriğinden çok kontrapuntal işlekliliğine önem veriyor. Kuartetin temaları kuru ve tekdüze. Eserin akışı içinde onlara çok hayali zenginlik kazandırılmış ancak önemsiz temalarla bütünde etkileyici olmak olanaksız".³⁹

Bu tutucu eleştirmenlere rağmen, Brahms özellikle iyi eğitilmiş Alman ve Alman-Yahudi orta ve ortanın üstü sınıf tarafından çok desteklenmiş ve akılcı ve mantıksal temeli dolayısıyla değer bulmuştur.

³⁷ Ibid. s.102.

³⁸ Ibid. s.102.

³⁹ Ibid. s.103.

IV. BÖLÜM

BRAHMS'IN PİANOLU ODA MÜZİĞİ ESERLERİ

A. DUO'LAR

1- Piano ve keman için sonat op.78 No.1

Vivace ma non troppo: Adagio : Allegro molto moderato.

Oda müziğinde duo'lar daha ziyade keman ve piano için yazılmıştır. Brahms'ın ilk duo'su 1880 senesinde yayınlanmıştır. Burada dikkati çeken (ki çello sonatlarında da aynı) Brahms'ın başlıkta piano'yu önce yazmasıdır.

Bu sonatı 1878-79 yıllarında yazmıştır ve olgunluk dönemi eserlerindendir. Bu eserden önce keman ve piano için üç sonat yazmış fakat bunları yayınlamayıp imha etmiştir. İlk kez 1879 kasımında besteci ve kemancı Hellmesberger tarafından seslendirilmiş; Hans von Bülow ve kemancı Norman-Néruda tarafından tüm Avrupa'da tanıtılmıştır. Eseri ilk kez deşifre eden Joachim'dir. Bu sonatın ilk ve son bölümlerinde kullanılan temaların "Regenlied" op.59 No.3'den alınan tema fragmanlarından oluşması nedeniyle esere "Regensonate" (Yağmur sonatı) da denir. Melankolik ancak yoğun bir lirik anlatım hakimdir⁴⁰.

a) Vivace ma non troppo ($\frac{6}{4}$ lük)

Sonat allegrosu formundadır; üç ana temanın yanında yardımcı temalar da vardır. Yardımcı temaların kullanım şekli tipik bir Brahms uygulamasıdır: tematik malzemenin giderek zenginleştirilmesi⁴¹.

⁴⁰ François-René TRANCHEFORT, *Guide de la musique de chambre*, Fayard, 1989, s.157.

⁴¹ Ivor KEYS, *Brahms Chamber Music*, British Broadcasting Corporation, 1987, s.54.

Sergi başlangıcında (yaklaşık seksen ölçü) çok lirik bir ezgi olan ilk tema “mezza voce” olarak keman tarafından sunulur: bu tema “Regenlied” temasıdır.

Vivace ma non troppo (♩ = 56)

Violine *p m.v.*

Klavier *p m.v. dolce*

3 simile

Karakteristik kontrtan ve özellikle Viyana valsinin “Atempause”si (es) ilk ölçüden itibaren hakim olur⁴².

İkinci fikir onuncu ölçüden itibaren pianonun sakin eşliği ile birlikte duyulur.

tranquillo

poco

poco

Üçüncüsü ise pianoda akorların zarif, akıcı ve şiirsel renklerle birbirine bağlanması ile başlar.

⁴² Ibid. s.54.



Serbest olarak yazılmış olan gelişme kesitini, temaların dizilişi açısından sergi kesitine bakışumlu olarak planlanmış olan yeniden sergi kesiti izler. Keman birinci temayı iki kez başlar ancak pianodaki armoniler hazırlanmaktadır. Birkaç ölçü sonra orijinal tempo yakalanır.

Yirmi ölçülük Coda, esas temayı vurgular ve son dört ölçü kadansı kapsar.



b) Adagio Mi bemol major $\frac{2}{4}$ lük.

Birinci bölümün lirisizmini sürdürmektedir. Formu A B A' ve Coda şeklindedir. A'nın ilk teması önce piano tarafından sunulan üçlüler ve altılılardan oluşan expressif (ifadeli) bir motifle başlar, popüler şarkı stilindedir.



Keman Schumann stilinde yardımcı bir temayı çalar ve ilk tema kemanda tekrar duyulur. Yalnız pianoda yer alan ‘più andante’ pasaj, “Regenlied”i anımsatmaktadır.



B episodü si minör olarak farklı bir duygu taşımaktadır. “Atempause” ritmik kalıbı tekrar ortaya çıkmıştır. Cenaze marşı tarzını yansıtmaktadır. Oldukça uzun (yaklaşık yirmi ölçü) bir köprü ile A kesitine dönülür. Bu kesitte birinciye oranla daha fazla süsleme yapılmıştır.

Mi bemol üzerindeki uzun “point d’orgue”lu bekleyiş ile coda sonsuz bir barışın ifadesi gibidir.

c) Allegro molto moderato. Sol Majör, $\frac{4}{4}$ lük

Final bölümü, sonat allegrosu ve rondo formlarının birlikte yer aldığı bir bölümdür. Bu bölümün esas teması Regenlied'in (Yağmur şarkısı) teması üzerine kurulmuştur. İlk bölümde duyulan $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ "Atempause" $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ şeklinde "diminution" (eksiltme) lu olarak yer alır.



Esas temanın yanında üç tane 'episode'* kullanılmıştır. Otuzuncu ölçüde iki çalgı arasında taklitli şekilde işlenen lirik bir temadan esas temaya dönülür (altmışıncı ölçü). Üçüncü ve son episode ise bu bölümün esas temasını anımsatmanın yanında bir evvelki Adagio bölümünün temasını ve sonra da "Regenlied" temasının bileşimini duyurur.



* episode: Bir kez duyulan tema, müzik fikri.

Sakin bir kapanış birinci bölümün armonilerini anımsatmaktadır (cyclic form).*

2- Piano ve keman sonatı No.2 La Majör op.100

Allegro amabile: Andante tranquille-Vivace:

Allegretto grazioso (quasi andante)

Bu sonat Brahms'ın 1886 yılının yazında İsviçre'nin "Thun" gölü kıyısında kaldığı dönemde yazılmış olması dolayısıyla "Thuner Sonat" olarak anılır (Şair Widmann tarafından takılmış bir isim). Brahms 1886 yılının ilkbahar aylarında Viyana'dan ayrılıp İsviçre'ye gelmiş ve burada kaldığı aylar boyunca çok verimli çalışmalar yapmış ve bu dönemde üç dizi lied; piano ve çello sonatı op.99; pianolu trio op.101 ve op.100 piano ve keman sonatını yazmıştır. Hemen hepsi, derin bir şiirsel anlatım içerir. Op.100 No.2 sonatı ilk kez 2 Aralık 1886'da Viyana'da Brahms ve kemancı Hellmesberger tarafından seslendirilmiştir.

a) **Allegro Amabile** $\frac{3}{4}$ lük

Sonat allegrosu formunda, üç temalıdır.

Birincisi, piano tarafından sunulan sade bir temadır (otuz ölçü kadar)

Johannes Brahms. Op.100

Allegro amabile M.M. (♩ etwa 120)

Violine

Klavier

* cyclic form: dönemsel yaklaşım. Çok bölümlü eserlerde, bölümlerde aynı tema veya temaların kullanılarak bütünlük, birlik sağlama yöntemi.

Kısa bir köprü ile ikinci temaya geçilir.



“Teneramente”^{*} olarak sunulan bu lirik tema aslında aynı dönemde Brahms’ın yazdığı “Wie Melodien” adlı lied’inin temasının bir uyarlamasıdır. Bu tema daha sonra ritmik anlatımın öne çıktığı üçüncü temaya bağlanır, yaklaşık doksan ölçü süren serginin son temasıdır ve neşeli, enerjik bir karakteri vardır.



Bu üçüncü tema gelişme kesitine de hakim olur: Sol diyez pedalı üzerinde bir kanon şeklinde; işleme sesleri ile cantabile bir anlatımla veya birinci temanın diminution’u (eksilmesi) ile birleştirilerek gelişme kesitinde duyulur. Yeniden sergi, sergi kesitindeki tematik sıralanışı tam olarak izlemez. Bölüm sonunda

^{*} teneramente: yumuşak, şefkatli.

alışılmışın dışında altmış iki ölçülük bir Coda, esas tema ve iki yardımcı temanın serbest olarak kullanılışı ile yer alır.

b) Andante tranquillo – Fa majör $\frac{3}{4}$ lük

Vivace di qui Andante Re minör $\frac{3}{4}$ lük

Oldukça karmaşık bir formda, birçok episodun ve karşıt öğelerin yer aldığı bir bölümdür. Andante ve Scherzoda duyulan motifler bir birlik oluştururlar. ‘Andante tranquillo’ kesiti, hafif, basit ve neşeli bir tema sunar, önce kemanda sonra pianoda ‘dolce’ olarak seslendirilir.



‘Vivace’ kesitte daha dansvari ve çok daha ‘capricieuse’ episode ardarda üç kez belirgin bir şekilde sunulur.



Andante kesitine dönüş üçüncü episode oluşturur: başlangıç teması re majördedir ve belli bir oranda farklılaştırılmıştır. “Vivace di più” daha önceki scherzo’nun yapı, armoni ve ton açısından çok benzeridir. Ancak anlatım daha şiirseldir.

Vivace di più (M. d. etwa 66)

Beşinci ve sonuncu episode ise iki ögenin, Andante ve Vivace kesitlerinin bir bileşimi gibidir.

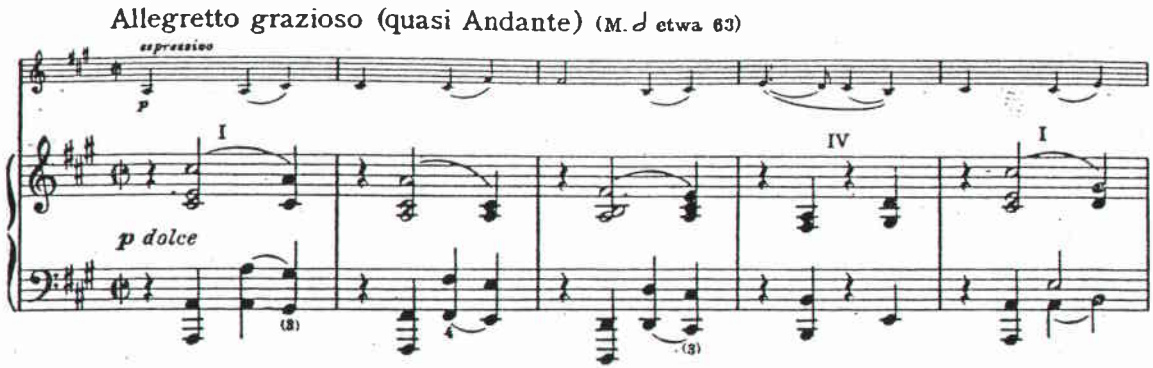
Andante (Tempo Imo)

Vivace (♩ = 69)

c) Allegretto Grazioso (quasi Andante)

La majör $\frac{2}{2}$ lik.

“Alla breve”^{*} olarak yazılmış olan son bölüm, final için yavaş sayılan bir tempodadır. Rondo yapısına yakın bir oluşumdur. Rondo teması, Brahms’ın “Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch” op.63 no.5 lied’inin temasını çağrıştırmaktadır.



Keman tarafından seslendirilen bu tema yumuşak ve “espressivo” karakterdedir. Piano ise daha melankolik bir renk ile arpejleri bir karşı konu olarak seslendirir. Bu kesit iki yardımcı tema içermektedir. Ancak bu kesitin verdiği izlenim bir “transition”, geçiş, bir köprü gibidir. Ancak ikinci temaya hazırlanırken aniden esas tona dönüp başlangıç teması duyulur. Minör tonda yer alan bir episode bölümünün en önemli elemanlarındandır ve onüç ölçülük bir Coda’ya bağlanır. Coda, eserin lirizmi ile bütünleşmiş, sakin ancak mutlu ifadeli, gösterişsiz ancak sıcak bir anlatım içerir.

^{*} alla breve: esasen dört vuruş olarak görünen ölçünün iki vuruş olarak düşünülmesi $\frac{2}{2}$ lik veya $\emptyset$ şeklinde gösterilir.

3- Piano ve keman sonatı Re minör

No.3 op.108

Allegro: Adagio: Un poco presto e con sentimento: Presto agitato

Brahms'ın son dönem eserlerinden olan bu sonat 1886 yılında tasarlanmış ancak 1888 yılının yaz aylarında "Thun" gölü kıyısında geçirdiği dönem içinde tamamlanmıştır. Orkestra şefi Hans von Bülow'a ithaf edilmiş olan bu sonat bölüm sayısının dört oluşu ve özellikle ilk ve son bölümlerdeki temaların kullanılışı açısından diğerlerinden farklıdır. Özellikle "Adagio" bölümü, çok derin hisli, karpisli ve zaman zaman parlak anlatımı ile eserin zirvesini oluşturur. Brahms tarzının, stiline en önemli izlerini taşır.

a) Allegro

alla breve $\frac{2}{2}$ lik

Seksen üç ölçümlük sergi kesiti iki esas tema üzerine kuruludur. Çok ifadeli (espressivo) olan birincisi keman tarafından, ikincisi ise önce yalnız piano tarafından sunulur.

The image displays a musical score for the first movement of Brahms' Piano Sonata No. 3 in F major, Op. 108. The score is in 2/2 time and consists of two systems. The first system shows the Violin part (top) and Piano part (bottom). The Violin part is marked 'Allegro' and 'p sotto voce ma espressivo'. The Piano part is marked 'Allegro' and 'p sotto voce'. The second system continues the music, with the Violin part marked 'espress. sf' and the Piano part marked 'sf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Her iki tema ile zaman zaman lirik ve ritmik yapıda olan iki yardımcı tema içiçe işlenmiştir. Sergi pianodaki geniş arpejlerle son bulur. Oldukça kısa (kırk altı ölçü) olan gelişme kesiti bölümün en özgün olan kesitidir. Gelişmenin içeriği sergiden çok farklıdır. Birinci temanın “sotto voce” olarak tartışması gibidir. Pianoda sol elde duyulan dominant pedalı (la) 184 vuruş kadar devam eder. Claude Rostand’ın ifadesi ile “Gelişme kesitini esas tonu unutturan bir episode gibi gören klasik geleneğin aksine, Brahms dominant üzerinde kalarak esas tonun altını çizmiştir. Bu gelişmeyi, yeniden sergiye bağlama görevinde uzun bir kadans olarak düşünmek mümkündür.”⁴³

Yeniden sergi bazı küçük farklarla (örneğin, esas temanın bir oktav altta duyulması gibi) sergi kesitine benzer. Kırk beş ölçülük coda ise tonik pedalı üzerinde oluşması açısından gelişmenin yapısına benzerlik gösterir.

b) Adagio

Re majör $\frac{3}{8}$ lik

Yapısı birinci bölüme oranla daha yalın ve şeffaf ve oldukça kısadır (Yetmiş beş ölçü) esas temayı oluşturan ezgi yumuşak ama zaman zaman ihtirastlıdır. Keman tarafından sunulan espressivo tema:



İkinci tema daha tumturaklı, pianonun arpejleri eşliğinde sunulmaktadır.



⁴³ TRANCHEFORT, Op.cit., s.160

Birinci tema üzerine kurulmuş olan coda Brahms'ın muhteşem sadelik içinde oluşturduğu derin duygulu bir kesittir.

c) Un poco presto e con sentimento

Fa diyez minör $\frac{2}{4}$ lük.

Bu bölüm bir bakıma Scherzo anlayışındadır. Üç episode iki esas tema arasında yer alır. Birincisi esas itibariyle ritmik yapılı ve sinirli ifadelidir; önce piano tarafından sunulur.



Onyedinci ölçüde bir yardımcı fikir ortaya çıkar ve ikinci temaya bağlanır.



Bölümün ortasında duyulan episode serbest yazılmış bir gelişme gibidir. Yeniden sergide yardımcı fikri ile birlikte yer alan esas tema Coda'da da canlı bir şekilde kullanılmıştır.

d) Presto agitato

Re minör $\frac{6}{8}$ lik

Final bölümü genel hatlarıyla sonat formunda yazılmıştır. Temalar ezgisel yönden çok zengin ve birbirleriyle bağlantılı olarak tasarlanmıştır. Bölüm, boyut açısından diğer örneklerle oranla çok uzundur (üç yüz otuz yedi ölçü). İki çalgı arasında tını, rejistr ve nüanslar açısından denge gözetilmiş ve çok parlak bir sonuç elde edilmiştir. Piano eşliğinde sunulan esas tema ateşli ve hakimane bir karakter arzeder.



Yardımcı bir fikir iki çalgı arasında bir dialog şeklinde bunu izler ve köprüye bağlanarak ikinci temaya geçişi sağlar. Choral karakterde olan bu tema pianonun akor şeklindeki eşliği ile keman tarafından sunulur.



Yetmiş yedinci ölçüde bir üçüncü tema keman tarafından belirgin bir Crescendo ile başlar ve pianoda bunun taklidi duyulur.



Yüz on ölçülük bu büyük sergi kesitinin son teması ise diğerlerinden daha ritmik anlatımdadır. Birinci bölümde olduğu gibi gelişme kesiti diğer kesitlere oranla şaşırtıcı biçimde kısadır. Bu kesitte kemanın pianodaki akorlar eşliğinde daha önce duyulmamış bir motif sunduğu görülür.

Yeniden sergi kesiti ise sergi ile çok benzeşmektedir. Ve coda kesiti birinci bölümdeki kadar önem taşımaz. Özellikle, bölümün birinci temasını taşıyan bu kesit fişkırان bir enerjik yapıya sahiptir.

4- Piano ve violonsel için Sonat

No 1 Mi minör op.38

Brahms piano ve violonsel için iki sonat yazmış, birincisine (op.38) 1862'de başlamış 1865'de tamamlamış; ikincisi ise ancak yirmibir yıl sonra gerçekleşebilmiştir (1886). Brahms bu sonatı çellist olan dostu Josef Gänsbacher'e ithaf etmiş ve Karlsruhe'de ilk seslendirilişinde büyük başarı kazanmıştır. J.Gänsbacher Brahms'ın Viyana "Sıngakademie"sinin başına geçmesi için en çok çaba sarfedenlerden birisiydi. Gänsbacher aynı zamanda çağının en yetenekli çellistlerindendi. Bu sonatta alışılmışın dışında yavaş bölüm kullanılmamıştır (Brahms "Adagio"yu tasarlamış ancak bu sonatta kullanmayıp bir sonraki No.2 sonatında yer vermiştir).

"Pastoral" sonat olarak tanımlanan bu eser her üç bölümünde de açık ifadeler ve sade bir yapı içerir.

a) Allegro non troppo $\frac{4}{4}$ lük

Başlangıç bölümü, birbirinden çok farklı üç tema içeren sonat allegrosu formundadır. Temaların birbirlerinden net bir şekilde ayrılışı ve sıraları gelişme kesiti ve yeniden sergi kesitinde de aynen kullanılmıştır. Serginin ilk temasını "espressivo legato"* tarzında violonsel seslendirir.

Allegro non troppo

Violoncell

p espress. legato

Piano

p (con Pedale)

* espressivo legato: ifadeli, bağlı.

Bu tema esere hakim olan bir temadır, ışıltılı, güçlü, asil bir tona sahiptir ve önce 1-33 ölçülerinde, sonra 34-57. ölçülerde toplam iki kez sergilenir. İkinci tema ise daha gezgin, daha keskin, daha gürültülü ve daha ritmiktir.



İki çalgı arasında eşit bir şekilde karşılıklı seslendirilir. Ardından duyulan üçüncü tema ise önce pianoda duyulur: Çok daha yumuşak, melodik ve esrarengiz bir ifade taşır.



Gelişme (93-163. ölçüler) kesiti ve daha sonra yeniden sergi (164-254. ölçüler) esas temanın iki kez duyuluşunu içerir ayrıca tematik bir çalışma yer almaz. Uzun fakat güzel bir Coda yine esas tema üzerine kurulmuştur (Yaklaşık 30 ölçü).

b) Allegretto quasi minuetto

la minör

Bölümün başında duyulan tema dört notadan başlayarak “spicato” oyunları ile biraz melankolik ifade ile devam eder.

Allegretto quasi Menuetto



Fa diyez minör tonundaki trio çok şarkılı, biraz ihtirashlı lirik anlatımlıdır.

Trio



Başlangıçtaki dört notadan oluşan ezgi küçük bir ‘leitmotiv’ gibi duyulmaktadır. “Quasi minuetto”^{*} tarzında yazılmıştır.

^{*} quasi minuetto: menuet gibi.

c) Allegro

Bu bölüm farklı bir yaklaşım sunmaktadır. Genel çizgileriyle sonat allegrosu formundadır. Ancak sergideki üç tema ve gelişme kesitinin füg stilinde yazılmış olması onu farklı kılar. İlk tema motif-konu karakterinde pianoda triole'ler eşliğinde sunulur.



Bu tema füg stilinde işlenmiş ve J.S. Bach'ın "Füg Sanatı"nda ki "Contrapunctus"a (iki pianoda icra edilen ayna füg) benzerlik arz etmektedir. Temada yer alan triole'ler çello için belirli bir zorluk arz etmekte ve pianoda buna zor triller, çift üçlüler ve oktavlar dizisi ile destek verilmektedir. Gelişme kesitinin sonlarına doğru sonat allegrosu yapısının genel hatları ortaya çıkar.

Yeniden sergi kesitinde daha önce karşı konu olarak duyulan parti farklılaştırılarak ikinci konu grubunu oluşturur. Esas temanın bir dizi modülasyon içinde işlendiği izlenir. Konunun altında ve üstünde tekrarlanan pedal notası tonu vurgulamaktadır ("Handel Teması üzerine çeşitlemeler"de kullanılan füg tarzı).



İkinci temanın da yer yer hissedildiği pasajdan sonra “più presto” ve çok parlak bir coda yer alır.



5- Piano ve violonsel için sonat No.2

Fa majör op.99

Brahms'ın "Thun" gölü kıyısında geçirdiği dönemde (1886 yaz ayları) op.100 piano keman sonatı ve op.101 pianolu triosu ve üç seri lied'leri ile aynı anda yazılmıştır. Aynı yıl 24 Kasım'da çellist Hansmann ve besteci tarafından Viyana'da ilk seslendirilişi yapılmıştır.

a) Allegro Vivace $\frac{3}{4}$ lük

Bu bölüm üç tema içeren bir sonat allegrosu formundadır. İlk tema pianodaki 'tremolo'lar eşliğinde çello tarafından canlı bir şekilde sunulur.

Opus 99



Dokuzuncu ölçüde bir yardımcı fikir pianodaki arpej figürü üzerinde çello tarafından duyurulur. Bu "cantabile" fikri kısa bir köprü izler ve otuzdördüncü ölçüde ikinci tema duyulur.



Bu tema daha güçlü ifadeli olup önce pianoda sonra çelloda yer alır. Kırksekizinci ölçüde üçüncü tema (onaltılıklarla yazılmış inici bir ezgi) ortaya çıkar.



Hemen ardından pianodaki güçlü akorlarla duyulan bir yardımcı fikir ile “nocturne”-vari bir episode olan gelişme kesitine geçilir. Gelişme kesiti uzak tonlara modülasyonu (fa diyez minör) ve senkoplu yazısı ve serbest yazı anlayışı açılarından diğer kesitlere bir karşıtlık oluşturur. Sergi kesitine gerçek bir bakışım oluşturan yeniden sergi bestecinin Dördüncü Senfonisi’nde de kullandığı bir yöntemi tekrarlamaktadır: esas temaya dönüş nota değerlerini uzatılması (“bir bakıma augmentation”^{*} yöntemi) ile yapılmıştır⁴⁴.

İlk iki tema üzerine kurulmuş olan Coda ile bölüm son bulur.

b) Adagio affetuoso

fa minör $\frac{2}{4}$ lik

Beethoven tarzı bir enerjiye sahip olan birinci bölümden sonra gelen Adagio bölümü, tipik Brahms lirizmi taşımaktadır. Üç kesitli şarkı formundadır. Ondokuz

^{*} augmentation: Bir ezginin taklidinin veya tekrarının ezgiyi oluşturan notaların değerlerini iki veya dört katı artırarak yapmak yöntemi.

⁴⁴ KEYS, Op.cit., s.60.

ölçü süren birinci kesit çelloda pizzicato'larla seslendirilen acı dolu bir tema ile başlar



ve çok ince rejistrde duyulan motiflerle orta kesite bağlanır. Pizzicato'nun çok alt ve üst rejistr'lerde kullanımı çok dramatik ifadelidir ancak bu özellik Brahms'ın eserlerinde çok rastlanır bir öge değildir. Orta kesit tümüyle ezgisel yapısıyla dikkati çeker. Yirminci ölçüden kırküçüncü ölçüye kadar süren bu kesit fa minördedir.



Bir köprü ile üçüncü kesite bağlanır (Kırkdört-altmış ikinci ölçüler arası). Birinci kesit ile bakışımı olarak yazılmıştır. Bölüm sonunda yer alan sekiz ölçülük Coda her iki esas temayı kullanmaktadır.

c) Allegro Passionato

fa minör $\frac{6}{8}$ lik

Brahms bu bölümde gençlik yıllarının fırtınalı stiline döner. Bölüm, bir Nocturne karakterinde 'scherzo' formunda yazılmıştır. Aralıksız süren ritmik bir hareket bölümün en önemli özelliğidir. Özellikle 'sotto voce'* veya zaman zaman 'mezza voce'**lerden hemen sonra çelloda kararlı ve zafer varı ifadeli, güçlü bir tema ortaya çıkar.



Episode trio özelliğinde 'dolce ed espressivo' ifade terimini taşır.



* sotto voce: (sesin altında) kısık sesle.

** mezza voce: (orta ses) sesin kuvvetli ile hafif arasında oluşu.

Bu kesit bir noktada Fa diyez majöre modülasyon yapar. Trio ilk kesite oranla çok şiirsel ancak melankolik anlatımlıdır ve çellonun derin anlatımı ön plandadır. Başa dönüşte ilk kesitin çok benzeri duyulur.

d) Allegro – Fa majör

Oldukça kısa olan bu bölüm rondo formunda yazılmıştır. Yirmi iki ölçülük ilk tema ki, bu rondo temasıdır, önce çello tarafından sonra piano tarafından sunulur.

The musical score for the first theme of the Allegro section in Fa major. It is written for voice and piano. The voice part is marked 'p mezza voce' and the piano part is marked 'p mezza voce'. The tempo is 'Allegro molto'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes fingerings and dynamics such as 'pp sempre'.

Neşeli ve yalın bir ifade taşır. İlk episode teması kararlı, güvenli ifadelidir.

The musical score for the first episode of the Allegro section in Fa major. It is written for voice and piano. The voice part is marked 'p' and the piano part is marked 'p'. The tempo is 'Allegro molto'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes fingerings and dynamics such as 'p'.

Klarinet ve piano için sonatlar (op.120)

1894 yılının yaz aylarında Bad Ischl'da yazılmış olan ve stil açısından birbirlerine çok benzeyen iki sonat Brahms'ın son oda müziği eserlerindendir. Klarinetin tüm olanaklarının kullanıldığı bu eserler gerçek bir form ustalığını sergilemektedir. Bu iki eser için Claude Rostand'ın sözü kayda değerdir: “Yalnız şiirsel içerikleri bile Brahms'ı yansıtmaktadır”⁴⁵.

Brahms bu iki sonatı 1891 yılında tanıdığı klarinetçi Richard Mühlfeld'in yeteneğine hayran olup, ona ithafen yazmıştır. Besteci bu iki eserinde ve diğer klarinetli oda müziği eserlerinde (Piano-klarinet ve çello için trio ve klarinet ve yaylılar kuarteti için kentet) bu çalgının yumuşak, tatlı ve fakat üzüntülü ifadesini kullanarak bir bakıma besteciliğinin bu geç döneminde güzel bir nostaljiyi dile getirmiştir. Bu eserler Brahms'ın kompozisyon stilinde önemli bir ögeyi bariz bir şekilde vurgular: Besteci motifsel yapılaşmayı en ekonomik bir şekilde kullanıp zirveye varmaktadır⁴⁶.

Bu iki sonat besteci ve Mühlfeld tarafından ilk kez Berchtesgaden'de seslendirildi (1894) ve 1895'de Viyana'da Clara Schumann'ın pianosu eşliğinde ikinci seslendirilişi yapıldı.

⁴⁵ TRANCHEFORT, Op.cit., s.185.

⁴⁶ Ibid. s.185.

1- Piano ve klarinet (viola) için sonat (op.120 No.1)

Bu eser olağanüstü bir melodik özgürlük taşır.

a) Allegro Appassionato

fa minör $\frac{3}{4}$ lük

Eseri oluşturan dört bölüm içinde yalnız bu bölüm minör tonda yazılmıştır. Yapısal yönden son derecede mükemmel bir denge arzeder. Yapıdaki anlaşılabilirlik, açıklık, sürekli ihtirash bir anlatım bu bölümün genel tanımlaması olabilir. Yirmi dört ölçülük bir “introduction”^{*} pianoda oktavlarla sunulan bağımsız bir tema içerir.



25-89. ölçüleri kapsayan sergi kesitinde birbirinden çok farklı altı tema yer alır. Her biri yeni bir ritmik figürle yazılmıştır. İkinci tema re bemol majörde,



* introduction: Bir bölümün veya bir parçanın başlangıcındaki giriş kesiti.

üçüncü tema do minördedir.



Oldukça kısa olan gelişme kesiti (90-135. ölçüler) introduction'da sunulan temayı işlemektedir. İki ölçülük bir bağlantı ile 138-213. ölçülerde duyulan yeniden sergi kesiti başlar. Çok klasik bir yaklaşımla, bu kesitte temalar sergi kesitindeki sıralarını izlerler ancak daha enerjik ve farklı renklerde dirler (armoni açısından) “Sostenuto ed espressivo” codayı betimlemektedir ve bölümü yoğun bir duygu içinde ve bölüm içinde kullanılan temaları kullanarak sonuçlandırır.

b) Andante un poco adagio

la bemol majör $\frac{2}{4}$ lük

Çok melodik, lirik karakterde bir bölümdür.



Sürekli olarak “nocturne”^{*} gibi bir şarkı izlenimi vermektedir. Üç kesitli yapıda olup (A B A), A’ların bakışlımlı olması dikkati çekmektedir. Kısa ve serbest olarak yazılmış olan gelişme kesiti (35-48. ölçüler) La bemol majör’ün sempatik tonunda, Mi majör’dedir. Onaltılık ritmin hakim olduğu bölüm düşsel bir ifade ve melankolik anlatım taşır.



c) Allegretto Grazioso

la bemol majör $\frac{3}{4}$ lük

Schubert tarzı bir zarafet ve pastoral atmosfer sunan bu bölüm ‘scherzo’dan çok bir ‘intermezzo’^{**} gibidir. Genel şeması A B A olan triolu menuet formundadır. Özellikle klarinetle seslendirilen birinci tema dans eder gibidir ve adeta bir “Ländler”^{***} tarzındadır.

* nocturne: gece için parça; kısa lirik parça.

** intermezzo: “ortada” çalınan parça, kesit.

*** ländler: Alman dansı.



Bu tema daha sonra pianoda da duyulur. Karşıt bir fikir olan trio fa minör tonundadır.

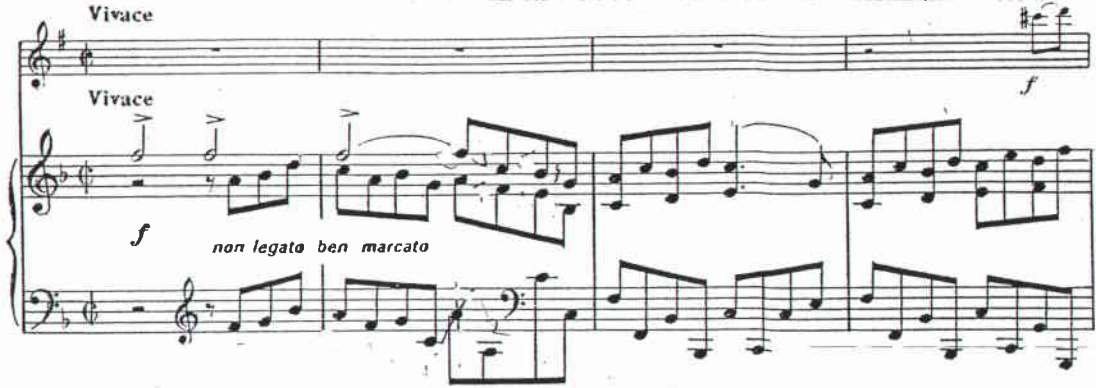


Senkoplu ritmik yapısıyla gerçek bir karşıtlık oluşturmaktadır. Son A birinci A'ya çok benzer adeta Da Capo uygulaması gerçekleştirilmiştir.

d) Vivace

Fa Majör (alla breve)

Genel yapısı itibariyle rondo formundadır. ABACBA şeması bölümü özetlemektedir. Yani bu rondoda üç tema hakimdir. Pianoda duyulan ve üç kez tekrarlanan fa notası enerjik bir anlatımı ateşler gibidir.



İkinci tema (B) altılıların ve dörtlük triolelerin ($\overbrace{f f f}^3$) hakim olduğu bir kesittir.



Üçüncü tema (C), minör tondadır (re minör) ve çocuksu ve eğlenceli bir temadır.



Tanıdık bir şarkı gibidir (Adeta bestecinin Bad Ischl'da çocuklarla geçirdiği anları yansıtmaktadır). Tekrarlı 'nota' karakterindeki A temasına karşıt bir anlatımdadır.



2- Piano ve klarinet için sonat

(op. 120 No.2) Mi bemol majör

Bu eserde Brahms, ezgi ve eşlik partilerinde yaptığı usta çeşitlemelerıyla dikkati çekmektedir.

a) Allegro amabile $\frac{4}{4}$ lük

Üç temalı sonat allegrosu formundadır. Birinci tema tipik bir Brahms lirizmini sergilemektedir.

Allegro amabile.

Clarinet in B.

Allegro amabile.

Pianoforte.

Geniş aralıklardan oluşan ezgi, bu temanın temel yapısının özelliğidir. Diğer temalar birbirlerine daha çok benzemektedir. Bu özelliği dolayısıyla bu kesit kesintisiz, sürekli bir şarkı gibidir.

Sergi kesiti ile aynı uzunlukta olan gelişme kesitinde ilk kesitte kullanılan motifler kullanılmıştır. Yeniden sergi ilk kesite oranla biraz kısaltılmış ancak bakışımli yazılmıştır. “Tranquillo”^{*} ifadesi ile tanımlanan Coda yirmi üç ölçü sürer ve esas itibariyle ilk tema kullanılmıştır.

* Tranquillo: sakin.

b) **Allegro appassionato** $\frac{3}{4}$ lük mi bemol minör

Scherzo-trio formuna benzerlik gösteren bu bölüm belirli bir enerjinin yanında çok derin duygular taşımaktadır.

Allegro appassionato.



Seksen ölçülük ilk kesitte yer alan temanın yanında dört tane yardımcı tema yer alır. “Sostenuto” ifadesi taşıyan trio özellikle üçlüler ve altılılardan oluşan ezgisi ile belirir.

Sostenuto.



p ma ben cantando

Sostenuto.

f ma dolce e ben cantando



p

Fa diyez ile başlayıp Si majöre ton değişimi yapar. Bir motifin hakimiyeti ile şarkılı bir tarzda dört kez pianoda duyulur. İlk kesitin tekrarı olağandır. Eseri oluşturan üç bölüm arasında bu bölüm yapısal gelişmeyi en fazla gerçekleştirendir.

c) Andante Con Moto

Mi bemol majör $\frac{6}{8}$ lik

Bu bölüm bestecinin çeşitleme tekniğindeki üstünlüğünü, ustalığını ortaya koymaktadır.

Tema, besteciye uygun bir lirizm ile adeta popüler bir şarkının sadeliğini taşımaktadır ve yapısı dolayısıyla çeşitlemeye çok yatkın, çok uygundur⁴⁷.



Cümle yapısı alışılmış dört veya sekiz ölçülük ‘phrase’ yerine altı ölçüden oluşmaktadır. Brahms ilk üç çeşitlemede nota değerlerini eksiltme (diminution) yöntemini kullanmaktadır. İlk dört çeşitleme serbest ve şiirsel anlatımlıdır; hızlı arpejler, senkoplar ve süs notaları ile çeşitlemeler gerçekleşmiştir. Beşinci çeşitleme “Allegro” ve $\frac{2}{4}$ lük ölçüdedir.

Beşinci çeşitlemede temanın ölçü sayısı ikiye katlanmıştır. Ancak temanın ana çizgisi çok net değildir. Özellikle çabukluk isteyen onaltılıklar hakimdir. Altıncı ve son çeşitlemede “Più tranquillo” ile daha sakin bir ifade izlenir ve çok parlak, canlı, güçlü bir Coda, başlangıç tonu olan mi bemol majörde yer alır ve parlak bir kadans ile sona erer.

⁴⁷ Ibid. s.186.

“Sonatensatz” (Scherzo) piano ve keman için

1853 Ekim ayında Brahms yirmi yaşındayken piano ve keman için trio’lu op.8 nolu tek bölümden oluşan bir eser yazmıştı. Büyük olasılıkla bu, bir sonatın üçüncü bölümü olarak yazılmıştı. Ancak diğer bölümler farklı besteciler tarafından bestelenmiştir: “Allegro” bölümünü Albert Dietrich, “Intermezzo” ve “Finale” bölümlerini ise Robert Schumann yazmıştı. Bu eser bütünüyle “F.A.E.” (Frei aber einsam): “Özgür ama yalnız” takma ismiyle bilinir ve bunun yaratıcısı da kemancı Joachim’dır.

The image shows a musical score for the Scherzo from Brahms' Op. 8, Trio. The score is in 3/4 time, key of D minor. It features a Violin and Piano. The first section is marked 'Allegro' and the second section is marked 'Trio > Più Moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.'.

FAE (fa-la-mi) harfleri ile oluşan Allegro teması la minör, Intermezzo fa majör; Scherzo do minör (Brahms’a ait olan bölüm); Final la majör tonlarındadır. Joachim 1906’da yaşamının son yıllarında yalnız Scherzo bölümünün basımı için çalışmıştır (Dietrich’in allegrosunu ilginç olmadığı, Schumann’ın bölümlerini fazla çarpıcı ve sivri bulduğu iddia edilir).

Brahms’ın scherzosu $\frac{6}{8}$ lik ölçüde Sempre ff e grandioso” ifadesini taşır. Eserin en çarpıcı özelliği ritmik yapısı ve üçe iki bölünmeler (çapraz ritimler) olarak tipik Brahms yazısını yansıtır.

B. TRİO'lar

1- Piano-keman ve çello için trio op.8

No.1 Si majör 1854'de tamamlanmıştır. 1889'da tekrar elden geçmiş ve ikinci bir version yaratılmıştır.

Bestecinin gençlik yıllarının ürünü olan bu eser 1853 yılının sonlarına doğru taslak halinde oluşmuş, yazımı 1854 yılının başlarında Hanover'de gerçekleşmiştir. Bu yıllar bestecinin R.Schumann ile yakın dost olduğu ve bestecinin tam anlamıyla “Sturm und Drang”^{*} yıllarıdır (Besteci yirmi bir yaşında).

Bu eser aslında iki ayrı kompozisyondur. Günümüzde bilinen versionu 1891'de yayınlanmış olanıdır. 1888'de yayıncısı ve arkadaşı Fritz Simrock, yayınlanmış olan ilk on eserini yeniden gözden geçirmesi fırsatını vermiş ve Brahms op.8 triosunu adeta yeniden yazmıştır. Eserin bütününde çok büyük değişiklikler yapmış, ancak Scherzo'nun tümünü ve diğer bölümlerin başında yer alan birinci tema gruplarını aynen bırakmıştır. Besteci eserin ilk version'ununu “biraz vahşi karakterde yazılmış” olarak yorumlamıştır. Brahms, bu trioda çeşitli besteci ve stillerinden etkilenmiştir. Örneğin Scherzo'da Mendelssohn'dan, Adagio'nun ikinci interlude'ünde Schumann'dan, birinci bölümün ikinci tema grubunda Bach'tan esinlendiği izlenmektedir⁴⁸.

Çok belirgin değişiklikler geçiren, bir bakıma ustalık ve olgunluk nitelikleri kazanan, daha da dengeli bir yapıya dönüşen eser yine de belirli bir gençlik ateşi taşır ve fantastik bir şiirsel anlatım Brahms'ın Viyana yıllarından ziyade Hamburg yıllarının özelliklerini taşır.

Bölümler ilk yazımı halinde 1- Allegro con moto, 2- Scherzo Allegro molto, 3- Adagio non troppo; 4- Finale Allegro molto agitato.

* “Sturm und Drang”: (Fırtına ve Stres) Alman edebiyatı ve sanat alanında 18.yüzyılın ikinci yarısında yeralan bir akımm. Hislerin çok güçlü, şok edici biçimde ve hatta hırçın, şiddetli ifadesi şeklinde özetlenebilir.

⁴⁸ Anon, *The Compleat Brahms*, Op.cit., s.105.

1889 yazımında ise 1- Allegro con brio, 2- Scherzo, 3- Adagio, 4- Allegro şeklindedir.

1a) Op.8 No.1 Pianolu Trio (İlk Version'u, 1854)

Bu trionun Si majör tonunda yazılmış olması ilgi çekicidir. “Viyana Klasikleri” arasında Mozart ve Beethoven’in eserleri içinde Si majör yazılmış bir örnek dahi yoktur. “Haydn’ın bir senfonisi (No.46) ve Schubert’in bir piano sonatı bu tondadır.

Birinci tema pianoda tenor rejistr’de sunulur ve hemen bir üçlü üzerinde çello bu ezgiye katılır. Uzun apojatür notaları ile Mendelssohn yazısını hatırlatır. Bu tema aynı zamanda op.1 piano sonatının birinci bölümünü de anımsatmaktadır.

Trio’nun başlangıcındaki tema (i) “Hammerklavier” sonatının ilk ölçüleriyle (ii) ve daha enerjik şekliyle (iii) karşılaştırıldığında bariz bir benzerlik izlenir.



Yirminci ölçüde keman esas temaya katılır. Otuz beşinci ölçüye kadar ana tonda kalıp esas temanın ilk üç notası ile başlayan bir köprü ile ilgili minör tonundaki ikinci fikre geçilir. Çok yeni bir tema değildir ve pianoda hafif olarak çalınan oktavlarla sunulur ve füg konusu yapısındadır. Bunu takiben yaylılar kanon tarzında bu konuyu seslendirirler. Buna bağlanan pastoral bir ezgi, ikinci konunun dominantında duyulur. Ancak çift çizgiden önce (sergi kesitinin sonunda) ilgili minör tonuna dönülür. Gelişme kesiti öncelikle başlangıç temasını oluşturan üç inici

nota ile başlar ancak hemen daha enerjik bir ezgiye geçilir. Pastoral tema tekrar anımsatılır ve oldukça uzun, ritmik yönden canlı ancak armonik yönden çok çeşitlilik arzetmeyen bir bağlantı ile yeniden sergi kesitine geçilir. Son kesitin ilkinden farkı, bu kesitte füg tarzı kontrapuntal yazıya yer verilmiş olmasıdır. Kesit sonunda oldukça büyük bir “Coda” “retorik” *stilde yazılmıştır⁴⁹.

Scherzo bölümü Brahms’ın çevresinin etkilerini taşır. Beethoven’in etkisi çok belirgin olarak hissedilmektedir. Bölümün uzunluğu, etkileyici çarpıcı ritmlerin kullanımı, cesur modülasyonların yer alışı Chopin scherzo’larını anımsatmaktadır⁵⁰. “Horn-calls” (üçlü-beşli-altılı aralıkların ardarda duyuluşu)



Brahms’ın bir parçası gibidir ancak trio’da kullandığı “staccato” pasajlarda bundan uzaklaşır. Majör tonda olan trio kesiti, adeta scherzo kesitinde hazırlanmış gibidir.



* retorik: güzel ve düzgün anlatım; yapmacıktan uzak parlak anlatım.

⁴⁹ KEYS, Op.cit., s.43.

⁵⁰ Ibid. s.43.

Trio kesitinin ikinci yarısında pianodaki küçük ritmlerin üzerinde kemanda duyulan ilk “pianissimo” ve sonra piano ile keman arasında yazılmış olan bir kontrapuntal pasaj scherzo’nun “horn-call” temasına dönüş şeklindedir. Scherzo’ya göre daha yavaş tempolu olan trioda, birinci bölümü andıran geniş, engin diatonik anlayış yer alır. Triodan sonra scherzo aynen tekrar edilir ve çarpıcı bir codaya bağlanır. Codada özellikle yaylıların “pizzicato” olarak çaldıkları “çapraz ritimler” (sekizliğe-triole gibi) dikkati çekmektedir.

Adagio’nun ilk teması çok resimsel, anlatımcı “choral” tipi bir temadır. Bu tema pianoda “una corda”* olarak kenar partileri, yaylıların ise ara partileri çalması ile oluşur. İkinci tema tamamiyle Schubert tarzıdır. “Schwanen gesang”** kitabından ‘Am Meer’ teması ile benzerlik şaşırtıcıdır.



Temanın eşliği açısından da (oktavlarla duble edilmesi, paralel üçlüler gibi) Schubert’i anımsatmaktadır⁵¹.

Final bölümü tekrar ana tona (Si) döner. İlk tema hemen başlangıcında ardarda üç tane “ritenuti” ile kesilir ve sakin bir şekilde

* una corda: tek tel.

** “Schwanen gesang” F.Schubert’in lied kitabı

⁵¹ Ibid. s.44.

 ritminin ısrarlı duyuluşu yer alır. Ardından çello yeni bir tema ile ortaya çıkar. Bu temanın Brahms'ın yayınlamamış olduğu bir lied'inden alınmış olduğu zannedilmektedir⁵².

Bunun yanında temanın Beethoven'in "An die ferne Geliebte" (Uzaktaki sevgiliye" adlı şarkı dizisindeki son lied'e benzerlik göstermesi Brahms'ın Clara Schumann'a olan aşkını simgelemek için kullanılmış olması olasılığını da oluşturmaktadır. Bu iki temadan sonra tonikte kısa bir tekrar ile gelişmeye ve bir zirve ile yeniden sergi kesitine geçilir.

⁵² Ibid. s.44.

1b) Op.8 No.1 Si majör pianolu trio

(ikinci version, 1891)

1- Allegro con brio $\frac{2}{2}$ lik

Üç tema ve yardımcı fikirleri ile sonat allegrosu formunda yazılmıştır. Her tema özgürce, bireyselleştirilmiş ve kapsamlı şekilde geliştirilmiştir. Birinci tema, sergi kesitinin başında, kesin çizgili bir eşlik partisi olan güzel bir ezginin pianoda sunulduğu ile başlar.

Allegro con brio

Violine

Violoncello

Klavier

p

Üç çalgının farklı rejistrlerinde sunulan bu tema daha sonra çeşitlemeleri ile duyulur ve ikinci temaya bağlanır. Oldukça kısa olan bu temadan sonra bir üçüncü tema sıkı klasik kurallar dahilinde yapılabilecek tüm ilham zenginliğini ortaya koyar (sol diyez minör).

mp

b) Scherzo (Allegro Molto)

Si minör

“Cücelerin dansı”nı anımsatan ana teması ile scherzo bölümü ilk versionu ile aynıdır. Majör olan trio $\frac{3}{4}$ lük ölçüde, canlı, ritmik yapısı ile popüler bir karakterdedir. Brahms, olgunluk döneminde ele aldığı bu eserin gençlik ürünü olan versionunu tatminkar bulup hiç değiştirmemiştir.

3- Adagio

si majör $\frac{4}{4}$ lük

Üç kesitli lied (şarkı) formunda olan bu ağır bölüm, bambaşka bir atmosferde olup, adeta dini bir gizem duygusu taşır. Piano ile seslendirilen ilk tema zengin tınıları ve asil ifadesi ile dikkati çeker.



İkinci tema çello tarafından sunulan farklı bir ezgidir.



Bu bölümde izlenen en önemli özellik, Brahms'ın çalgı (kombinasyonlarında) bileşimlerinde karşıtlık fikrini vurgulamasıdır. Duygu yüklü olan bu kesit, ağırbaşlı ve mistik karakterdeki başlangıç kesitine bağlanır.

4- Allegro

Si minör $\frac{3}{4}$ (M-m ilişkileri içinde tüm eserde ana ton korunmuştur)

Brahms bu final bölümünde üç temalı sonat allegrosu formu ile rondo formunun bir bileşimini kullanmıştır.



Triolelerden oluşan giriş teması daha sonra re majör tonunda daha iyimser ve neşeli bir anlatıma bağlanır. Bölüm, genel olarak ilk versiona göre kısaltılmıştır ancak daha homojen bir anlatım kazanmıştır.

İki tema arasında yer alan “ritenuti”* ve kısa bir “fortissimo”** dikkat çekicidir. Çellonun seslendirdiği temaya diğer iki çalgı eşlik eder ve tam bir kalış ile birinci temaya dönülür ve detaylı bir çeşitleme yapıya hakim olur. Yirmi ölçü sonra gelişme kesitine geçilir. Beklenen birinci tema yerine önce ikinci tema ve sonra birinci tema duyulur ve bölüm Coda ile sona erer.

* ritenuto (ritenuti-çoğulu) tempoyu geri çekerek.

** fortissimo: çokkuvvetli.

2- Piano ve yaylılar için Trio No.2 op.87 Do majör

Bu trionun ilk bölümü 1880 yılının Mart ayında; diğer üç bölümü ise 1882 yılının Haziran ayında yazılmıştır. Aynı yıl Aralık ayında ilk seslendirilişi “Joachim Kuartet” ile besteci tarafından yapılmıştır. Daha sonra Berlin ve Viyana’da da seslendirilen bu trionun başarısı aynı yılda seslendirilen op.88 Kentet’i kadar olamamıştır.

Eser, bestecinin yaratıcılığını, formdaki ustalığını ve tematik zenginliğini yansıtmaktadır. Özellikle piano partisinde duyulan armoninin zenginliği de dikkat çekicidir.

a) Allegro $\frac{3}{4}$ lük

Geleneksel bir şekilde, ilk bölüm sonat allegrosu formunda yazılmıştır ve iki tema ile altı tane yardımcı fikir içerir. Üç çalgı da da ünisonda, yaylılarda oktavlarla duyulan “poco forte”^{*} birinci tema Beethoven karakterinde, asil anlatımlıdır.

The image shows a musical score for the first movement of Trio No. 2, Op. 87, in D major. The score is for Violine, Violoncello, and Klavier. The tempo is Allegro (♩ = 138) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked poco f. The Violine and Violoncello parts are in unison, and the Klavier part provides harmonic support.

Yirmibirinci ölçüde ilk yardımcı motif duyulur. Birinci temaya benzerlik gösterir ancak daha ezgiseldir ve önce yaylılar, sonra piano tarafından seslendirilir. Kısa bir köprü ile 57. ölçüde ikinci tema girer. Bu ikinci tema grubu “phrase” çeşitliliğini, ritm, doku ve ton değişimleri açılarından hayal gücünün zirvesindedir.

* poco forte: biraz kuvvetli.



Genel ritmik yapısı sekizlik triole'ler (üçleme) olan bu tema “dolce” ve sakin, düşünceli bir karakterdedir ancak yeni yardımcı fikirlerle giderek zenginleşir: 70. ölçüde temaya çok yakın olan bir fikir; 80. ölçüde yaylılarda üçlemeler şeklinde, 90. ölçüde pianodaki üçlemelerle ve 102. ölçüde sonuncu yardımcı fikir pianoda ‘grazioso’ ifadelidir ve çellonun pizzicato eşliği ile duyulur. Sergi kesiti ikinci yardımcı fikir ile son bulur.

Re bemol majörde yer alan gelişme kesiti, ilk kesitte yer alan öğeleri serbest bir şekilde işlemektedir. Kesitin büyük çoğunluğu önce çello, sonra keman ve sonra da pianoda duyulan birinci tema üzerine kurulmuştur ve işleniş açısından “agitato”^{*} ifade taşır. 165. ölçüde yeni bir motif “animato”^{**}, ihtirash ve şarkılı bir tarzda ilk ve son kez duyulur. Kısa bir köprü ile yeniden sergiye bağlanır (209. ölçü) ve sergiye bir ölçüde benzemektedir. 309. ölçüden 367. ölçüye kadar süren uzun Coda çok parlaktır ve hemen tümünde birinci tema (esas tema) kullanılır ve özellikle yaylılar arasındaki dialog etkindir.

* agitato: huzursuz.

** animato: yürüyerek (tempo).

b) Andante Con Moto

la minör $\frac{2}{4}$ lük

Bu bölüm Macar müziğine özgü ritm üzerine yazılmış bir tema ve beş çeşitlemesinden oluşur. Tema yaylılarda iki oktav arayla ünison ile sunulur.



Temanın ilginç yapısı kayda değer bir özellik taşımaktadır. Temanın son yedi ölçüsünün ikinci yarısı ters devinim ile yazılmıştır.



İlk çeşitlemenin ağırlığı piano partisinde izlenir. İkinci çeşitlemede lirik anlatım, piano ve yaylılar arasında dialog şeklinde, üçüncü çeşitlemede ritmik yapısı ile ön planda ve çok pırıltılı; dördüncüde la majör ve $\frac{6}{8}$ lik, dolce, çok ezgisel, piano partisinde senkoplar ile sunulmakta; beşinci çeşitlemede ise esas tona

dönölüp, başlangıç temposunda piano partisindeki armonik doku üzerinde yaylıların yumuşak tınıdaki dialoğu duyulmaktadır.

c) Scherzo (Presto) Do Majör $\frac{6}{8}$ lik

Gizemli, “fantasque”* bir temayı kapsayan ilk kesit, sonra bir gelişme ve yeniden sergi ve yeni bir gelişme ile farklı bir anlatıma ve yapıya sahiptir.



“Poco meno presto” (biraz daha az presto-hızlı) başlığı taşıyan trio kesitinin (62. ölçüden 109. ölçüye kadar) Do majör tonundaki trio teması daha aydınlık ancak daha dokunaklı ve şarkılı bir temadır.



* fantastic: düşsel, olağanüstü.

Scherzo'ya dönüş yapıldıktan sonra altı ölçülük kısa bir Coda Scherzo'nun gizemli anlatımını sürdürür. Bu bölüm, piano partisindeki çok fazla "agilité"-teknik çabukluk özelliği ile dikkati çekmektedir.

d) Allegro giocoso

Do majör $\frac{4}{4}$ lük

Final (iki yüz yirmi beş ölçü) genel karakteri açısından ritmik ve tematik çeşitliliği olan bir bölümdür. Form açısından rondo ve sonat allegrosuna yakınlık izlenir. Son derecede dengeli olarak tasarlanmış dört episode içerir. Dört esas temadan birincisi pianonun eşliği ile sunulan ve beş notadan oluşan kısa, ritmik bir motiftir;



ikincisi aynı enerjik yapıda ancak daha ifade yüklü (espressive); üçüncü daha fazla süs notalarıyla işlenmiş ve sonuncu da bir dans (köylü dansı) karakterindedir. Tüm bu farklı temalarda birinci temanın ritmik motif yapısı hissedilir, izlenir. Elli sekiz ölçü süren ikinci kesit yalnız birinci ve ikinci temaları kullanır ve elli dört ölçülük üçüncü kesitte, temalar ilk kesitte sunuldukları şekilde ve sırada yeniden duyulur. Son episode oldukça uzun olup (elli dört ölçü) birinci tema üzerinde yoğunlaşır ve güçlü bir Coda (yirmi üç ölçü) ikinci temayı hatırlatır.

3) Piano ve yaylılar için Trio No.3 op.101

Do minör

Op.87. Trio'dan dört yıl sonra yazılmış olan bu eser bestecinin olgunluk dönemine ait olup, çok yoğun düşünce özelliğinin yanında ritmik ve ezgisel yapısı ve işlenişleri ile tipik Brahms karakterini yansıtmaktadır. 1886 yılının yaz aylarında (piano-çello sonatı op.99 no.2 ve piano-keman sonatı op.100 no.2 ile aynı zamanda) "Thun" gölü kıyısında yazılmıştır. İlk seslendirilişi aynı yıl Aralık ayında besteci, kemancı Hubay ve çellist Popper tarafında Budapeşte'de yapılmıştır. İlk bölüm yapı açısından çok yoğun bir yazı kapsar, diğer bölümler daha gevşektir.

a) Allegro energico

$\frac{3}{4}$ lük

Üç esas tema içeren sonat allegrosu formundadır. İlk tema "ben marcato" (iyi belirterek) şeklinde tüm bölüme hakimdir.

Op. 101

Çok ritmik yapıda olan bir yardımcı fikirden sonra birinci temaya kısa bir dönüş yapılır. Hemen ardından duyulan ikinci motif daha ezgiseldir ve yaylıların "pizzicato" eşliğinde piano tarafından sunulur. Yaylıların sunduğu daha da ezgisel olan ikinci temaya piano partisinde arpejler eşlik eder.



Bunu, bir üçüncü yardımcı fikir izler, birinci temaya yakınlık arzeder ve etraflıca işlenmiştir. Üçüncü tema kısadır ve kesit sonunda yer alır. Gelişme kesiti ilginç bir yapıdadır. Birinci ve ikinci temaların bir bileşimi izlenir. Oldukça kısa bir kesittir ve bir köprü ile yeniden sergiye bağlanır. Ancak yeniden sergi birinci tema ile değil ilk yardımcı fikir ile başlar ve birinci tema kesitin zirvesinde duyulur ve özellikle son ölçülerindeki olağandışı ve güçlü oktavlar Schubert'in "Der Atlas" gibi lied'lerinin eşliklerini anımsatmaktadır. Kırk ölçülük Coda, birinci tema ile ilk yardımcı fikrini işlemektedir.

b) Presto non assai

Do minör

Birinci pianolu kuartetinin intermezzo'su tarzında olan bu bölüm Brahms'ın piano için yazmış olduğu Ballade'lar ve intermezzi'yi andırmaktadır.

İlk tema yaylılarda 'con sordini' (surdinli) ve piano tarafından sunulmakta ve bunu daha ritmik yapıda olan bir yardımcı fikir izlemektedir.



Bunların baştan tekrarı ile esas tema tekrar sergilenmektedir.

31. ölçüden 94. ölçüye kadar süren orta kesit karşıt bir anlayışta olup farklı bir ton-(fa minör) ve farklı bir anlatım içermektedir. Pianoda duyulan uzun süreli akorlarla birlikte yaylılar pizzicato olarak yeni bir episode sunmaktadır. İkinci bir yardımcı fikir senkoplu yapısıyla dikkati çeker.



Son kesit ilkinden bazı detaylarda farklılaşır (örneğin sekizlik trioleler piano partisinde yoğunlaşmıştır).



125.-145. ölçülerde yer alan Coda birinci tema ağırlıklıdır ve bölümü sonuçlandırır.

c) Andante Grazioso – Do majör

Çok sade bir tema ile başlayan bu ağır bölüm çok farklı bir ölçü anlayışına sahiptir. Bir ölçü $\frac{3}{4}$ iki ölçü $\frac{2}{4}$ lük şeklindedir.



Çok duygusal anlatımlıdır. Bu tema popüler bir lied teması gibidir ve piano ile yaylılar arasında dört kez tekrar eder. Orta kesit bir nevi trio'dur. 43.-74. ölçüler arasında la minör tonunda piano ve yaylılar arasında eşit paylaşılmış olan ezgisel ağırlıklı ikinci bir motif duyulur. Bu kesitte çok farklı bir yaklaşım $\frac{9}{8}$ lik ve $\frac{6}{8}$ lik ölçülerin birlikte üstüste duyuluşudur. Piano partisi çok yoğun bir yazı içerir. İlk

kesite dönülür ancak daha kısadır ve yine kısa bir Coda (sekiz ölçü) ile bölüm sona erer.

d) Finale: Allegro Molto

Do minor $\frac{6}{8}$ lik

Oldukça uzun (iki yüz elli ölçü), uzun ve detaylı bir tematik yapıya sahiptir. “Rapsodi”yi* andıran farklı bir sonat allegrosu formundadır. 1-84. ölçüler arasında yer alan sergi kesiti önce “scherzando” (şakacı tavırdaki) bir tema sunar.



Aynı zamanda gizemli bir ifadesi olan bu temayı iki yardımcı fikir izler ve daha fantastik bir anlatım kazandırır. İkinci tema piano partisindeki arpejler eşliğinde yaylılar tarafından sunulan kromatik bir motiftir.



* rapsodi: 19. ve 20. yüzyıllarda kullanılan bir müzik form başlığı. Romantik öğelerin yer aldığı bir yazı biçimi.

Son derecede serbest olarak tasarlanmış ve işlenmiş olan birkaç yardımcı fikir birbiri ardına süratle duyulur ve sergi kesitinin sonunu belirler. Gelişme oldukça kısa ve derli topludur (85-123. ölçüler). Birinci temayı andıran bir episode ve peşpeşe kısa motifler birbirlerini izler. Yeniden sergi kesiti sergi kesitine oranla daha kısadır (altmış beş ölçü) ancak temalar yine aynı sırada sıralanmıştır. Çok uzun bir Coda (191-256. ölçüler) bir bakıma “invention” tarzında, anlayışında ve zafervari bir sevinç ifadesi taşır.



4- Piano, keman ve korno için Trio Mi bemol majör op.40

1864 yılının yaz aylarında yazılmaya başlanan bu trio, bestecinin annesini kaybetmesi dolayısıyla ancak ertesi yılın ilkbaharında tamamlanmıştır. Bu eser gerek yapısı gerekse de alışılmışın dışındaki çalgı bileşimi dolayısıyla oda müziği edebiyatında tek örnek olma niteliğini taşımaktadır. Besteci 1864 yılında Baden Baden'de kaldığı zamanlar da Kara Ormanlarda sık sık yürüyüşe giderken bu trionun ilk temasını doğadan ilham alarak oluşturmuştu.

Tamamiyle pastoral yaklaşımli olan bu eserde birçok müzisyen armonik korno yerine av kornosu kullanır. Bu çalgı, teknik olanakları kısıtlı olmasına rağmen, şiirsel bir sonorite oluşturması açısından tercih edilir, renk niteliği teknik olanakların önüne geçer.

Eserin ilk seslendirilişi 1865 yılının Aralık ayında Karlsruhe'de besteci, kornist Segisser ve kemancı Ludwig Strauss tarafından yapılmıştır.

a) Andante

mi bemol majör $\frac{2}{4}$ lük

Bir oda müziği eserinin ilk bölüm yapısı için alışılmışın dışında bir formu vardır. İlk tema $\frac{2}{4}$ lük ölçüde (altmış altı ölçü);

Op. 40

Violine

Horn in Es

Klavier

Andante

p dolce espressa.

p dolce

p dolce

$\frac{3}{8}$ lik ölçüde “Poco più animato” (biraz daha yürük) bir kesit (kırk bir ölçü);



Bu kesitten sonra “Tempo primo” (ilk tempo); kısa bir köprü, başlangıçtaki “Andante” teması (otuz altı ölçü); yeni bir “Poco più animato” (otuz-üç ölçü) kısa bir köprü, “Tempo primo”-son bir episode gibi ve uzunca bir Coda [bölüm toplam olarak iki yüz altmış altı ölçü] yer alır.

İlk iki “andante” kesitinin esas tonda başlayıp bitişi sonat allegrosu yöntemine bir antitez oluşturmaktadır. “Andante” kesitinin üç kez duyuluşu ve arada daha canlı tempoda ve farklı ölçü biriminde yazılmış olan iki episode adeta serbest çalışılmış bir “fantaisie”^{*} yı andırmaktadır.

Birinci tema ilk ölçüden itibaren keman partisinde, dokuzuncu ölçüde ise korno tarafından sunulan biraz melankolik “dolce espressivo” bir temadır. İkinci tema “Poco più animato” kesitinde duyulan daha dışa dönük ve daha sıcak bir temadır.

Üçüncü tema iki kez, köprü görevindeki ölçülerde duyulur. Son duyulan “andante” kesiti diğerlerinden, sol bemol majör gibi uzak bir tonda olmak ve nüans açısından pianissimo anlatımlı olması dolayısıyla farklıdır ve adeta “ekonun ekosu” gibi duyulur⁵³ ve kısa bir modülasyon ile ana tona dönülür.

* fantaisie: belirli bir forma bağlı kalmaksızın serbest olarak yazılan eser.

⁵³ Ibid. s.53.



b) Scherzo (Allegro)

Mi bemol majör $\frac{3}{4}$ lük

Bu scherzo'nun genel karakteri canlı, yer yer hırçın ve kısmen de alaycı bir ifadeli şekilde tanımlanabilir. İki esas tema içerir: birincisi piano partisinde ünison şeklinde, oktavlarla seslendirilen ritmik tema ve ikincisi de 60. ölçüde başlayan daha ezgisel olan temadır.



Kısa bir gelişme kesitinden sonra yeniden ilk kesitte duyulan temaların sergisi yapılır.

Trio "molto meno allegro"ya geçişte dokuz ölçülük bir köprü kullanılmıştır. La bemol minör tonundaki trio kesiti, olağan bir şekilde sakin fakat biraz hüzünlü ifadedeki, tek temayı içerir.



Scherzo kesiti “Da Capo” [başı dönüş] yapılarak aynen tekrar edilir.

c) Adagio Mesto

Mi bemol minör $\frac{6}{8}$ lik

Brahms, bu bölümde birinci bölümde kullandığı yöntemi yinelemekte ve nadir görülen bir doğaçlama anlayışı içinde motifleri belli bir sırayla birbiri ardına dizerek duyurmaktadır. Bölümüne hakim olan anlatım, derin üzüntü, kaygı, karamsarlık ve kararsızlık şeklinde özetlenebilir (Bestecinin annesinin kaybını en fazla hissettirdiği bölüm olarak dikkati çekmektedir).

Özellikle, kornonun ifade yoğunluğu açısından ön plana çıktığı bir bölümdür. Piano partisinin, armoni açısından çok yüklü oluşuna karşın korno partisi ile kontrapuntal çalışılmış olan keman partisi çok büyük bir sadelik taşır.



Birbirlerinden çok farklı olmayan iki tema bölüme hakimdir ve adeta dört kesit oluştururlar. En sonda duyulan final bölümünün esas temasını çağrıştırır ve bu melankolik anlatımdan sonra yaşama sevincini yansıtır.

IV- Final: Allegro Con brio

Mi bemol majör $\frac{6}{8}$ lik

Bir evvelki bölümden çok farklı bir atmosfer yansıtan final **ay** ortamını anlatmakta ve fanfarları içermektedir. Dört tema üzerine kurulmuştur.

Allegro con brio

p *cresc.*

p *stacc.*

2.

p *p.*

İlk üçü sergi kesitinde sunulmakta dördüncü ise bir episode olarak yalnız gelişme kesitinde yer almaktadır. Yeniden sergi son derece geleneksel anlayışla serginin aynıdır ve Coda yalnız birinci temayı kullanmaktadır. Çok açık, basit ve geleneksel çizgiler taşıyan ve bir bakıma “Haydn vari” yazılmış olan bu bölüm özellikle kornonun özel sonoritesi ile orman ve doğanın anlatımını gerçekleştirmiş ve basit bir şema ile derin bir ifade elde edilmiştir⁵⁴.

⁵⁴ TRANCHEFORT, Op.cit., s.183.

5- Piano, klarinet ve çello için trio op.114 La minör

Bu trio op.115 kentetinin bir öncüsü olarak düşünülmüştür. İlk kez 1891 Kasım ayında Meiningen’de besteci, klarinetçi Richard Mühlfeld ve çellist Hausmann tarafından seslendirilmiştir.

Bu trio, çalgı bileşimi açısından ilginçtir ve bazı müzikal problemler ortaya çıkarmaktadır. Elde edilen tını heterojendir, üç çalgının ifade kapasiteleri; çalgıların rejistrleri çarpıcı bir biçimde farklıdır⁵⁵.

Çok detaylı ve zengin bir armoni kullanılmıştır. Bu trioda klarinet yerine viola da kullanılabilir.

a) Allegro, alla breve $\frac{4}{4}$ lük

Birinci bölüm (iki yüz yirmi ölçü) sonat allegrosu şemasında planlanmış olup, en önemli özelliği gelişme kesitinin kısa oluşudur (kırk ölçü).

Canlı, berrak anlatımlı olan birinci temaya ondördüncü ölçüde iki yardımcı fikir katılır.

⁵⁵ Ibid. s.184.

Özellikle arpej figürünün sergilendiği bu pasajda klarinetin çeviklik, çabukluğu ön plana çıkartılmıştır. Kırk dördüncü ölçüde ikinci temaya geçiş yapılır.

Birinci temanın çevrimi bir kanon şeklinde yazılmıştır.



Üçüncü yardımcı fikir bunu izler ve kesit sonunda lirik yapıdaki üçüncü tema duyulur.



Gelişme kesiti birinci temayı esas almaktadır ancak yeniden sergi kesitinde bu tema duyulmaz ve diğer iki tema bazı farklılıklarla yer alır. Yardımcı fikirlerin üstünlüğü belirgindir ancak piano partisindeki ritmik ağırlıklı eşlik ile birlikte biraz farklılaşmış olarak sunulurlar. “Poco meno allegro” ifadesi ile başlayan Coda (212. ölçü) ile yardımcı fikri kullanmakta ve virtüozite gerektiren bir kesit halinde ortaya çıkmaktadır.

b) Adagio

Re majör $\frac{4}{4}$ lük

Birinci bölüm gibi kesitler arası oranlar çok farklıdır. Gelişme kesiti yine çok kısadır (sekiz ölçü). Yirmi ölçülük bir başlangıç kesiti ve aynı uzunluktaki son kesit orta kesiti çerçeveler.



Ezgisel yönden koyu ve kalın seslerin, tınılarının kullanımı düşsel ve gizemli bir atmosfer yaratır. Özellikle klarinet ve çello arasındaki ezgi alışverişi dikkat çekicidir. Piano partisi ise arpejlerle zengin bir armoni sunar.

c) Andantino grazioso

La majör $\frac{3}{4}$ lük

Menuet-trio formunda yazılmış olan bu bölüm, eserin en ferah, en sıcak anlatımlı olanıdır. İlk 113 ölçü tek tema üzerine kurulmuştur.



Özellikle klarinet ve çello arasındaki sonörite alışverişi dikkat çeker. Bestecinin dostu Mandyczewski bir mektubunda “sanki çalgılar birbirlerine aşık gibiler” şeklinde bir ifade kullanmıştır⁵⁶. 114. ölçüde re majör tonunda bir trio başlar.



⁵⁶ Ibid. s.183.

Bu kesitte klarinet “Ländler” (Alman dansı) nı andıran bir anlatım içindedir. Menuet’ye dönüş yapılır. La majör olan bu üçüncü kesit oldukça kısaltılmıştır (yirmi üç ölçü) ve çok özgün işlenmiş bağımsız bir coda’ya “un poco sostenuto” ifadesi ile bağlanır. Birçok eleştirmen bu bölümün en etkileyici bölüm olduğunu düşünür.

Andante grazioso bölümünün genel karakteristiği zaman zaman gerçek bir Viyana valsini andırmasıdır ancak besteci zaman zaman ritmik yapıyı o kadar karmaşıktırmıştır ki üç zamanı net olarak hissetmek bile zorlaşır⁵⁷.

d) Finale: Allegro

La minör $\frac{2}{4}$ ve $\frac{6}{8}$ lik

Bölümün genelinde ritmik kontrastlar taşıyan temalar tipik Brahms ezgileri ile sunulur. Adeta sabit bir notanın etrafında bazen geniş, bazen sınırlı alanda aşağı ve yukarı hareketlerle sürüp giden ve bir “pandül”e benzetilebilecek bir ezgisel yapısı vardır⁵⁸.

Birinci tema (ilk onaltı ölçüde) çello ile piano arasında kontrapuntal bir tarzda sunulur, canlı, ritmik ögesi belirgin, birlikte duyulan üçlülerle yüklüdür.



⁵⁷ Melvin BERGER, *Guide to Chamber Music*, Dover Publications, 2001, s.110.

⁵⁸ Ibid. s.110.

Ritmik yönü ön planda olan bu temaya çok daha sakin bir ikinci tema karşıt bir fikir oluşturur.



Bu tema ile birlikte dört tane yardımcı fikir 65. ölçüye kadar duyulur. Gelişme kesiti esas temayı yeniden ele alırken yepyeni, bir yardımcı fikir ortaya çıkar. Bu kesitte biraz alaycı, zaman zaman da karanlık bir ifade klarinetin alt sesleriyle elde edilmiştir. Bir köprü ile 105. ölçüde yeniden sergi kesitine geçilir. Ancak bu kesit ilkinе benzemez ve daha önce duyulmuş olan dört yardımcı fikir yer alır ancak Coda kesitinde birinci tema yine ortaya çıkar ve canlı olduğu kadar romantik coşku bu kesitte de hissedilir.

C) KUARTETLER

1- Piano ve yaylılar için kuartet op.25 no.1 Sol minör

Brahms'ın pianolu kuartetleri arasında en popüler olanıdır. Pianolu yazmış olduğu üç kuartetten ilk ikisi gençlik dönemine aittir, üçüncüsü ise yirmi yıl sonra yazılmıştır. O döneme kadar Mozart ve Schumann dışında bu çalgı bileşimini (piano, keman, viola, çello) kullanan pek olmamıştı. 1856 veya 1857'de yazmaya başladığı bu kuartet ancak 1861'de tamamlanarak ilk kez pianoda Clara Schumann olmak üzere seslendirilmiş; esas prömiyeri ise 1862 Kasım ayında Brahms ve Hellmesberger kuarteti tarafından Viyana'da yapılmış ve Hellmesberger'in "İşte Beethoven'in varisi" şeklindeki ifadesi ile özetlenebilen büyük bir başarı ve sempati kazanmıştır⁵⁹.

Gevşek olarak çalışılmış bir birinci bölüm, "çigan vari" bir final, eseri farklı bir boyuta taşır. Bu eser için kayda değer başka bir özellik de, bestecinin bu kuarteti dört el piano için yazmış ve 1932'de de Arnold Schönberg'in aynı eseri orkestralamış olmasıdır.

I- Allegro

Sol minör $\frac{4}{4}$ lük

Oldukça özgür bir formu olan birinci bölümün tematik yazısı karmaşıktır. Toplam olarak üç yüz yetmiş üç ölçüden oluşan bölümün ilk yirmi altı ölçüsü yalnız piano tarafından seslendirilen ve birinci temanın sunulduğu gizemli ancak güçlü ifadeli bir görüş (introduction) kesitidir.

⁵⁹ Ibid. s.90.

Allegro

ie

ie

ell

Allegro

p *espress.*

rte

Daha sonra buna önce çello, sonra viola ve daha sonra da keman sırayla katılır. 27. ölçüde yaylılardaki ünisonla başlayan kahramanlık çağrıştıran bir fortissimo duyulur ve piano partisinde figürasyonlu bir kontrapuan yazısı izlenir. Sergi kesitinin gerçek anlamda başlangıcı burasıdır.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

27

ff

cresc.

Üç yaylı çalgı birinci motifi tekrarlarlarken piano partisindeki hızlı dört notalık figür ile ikinci temaya geçilir.

“Molto espressivo” ifadesi taşıyan bu tema önce minör olarak çello tarafından çok sıcak bir anlatımla sunulur ve majöre geçilerek yardımcı bir fikir eklenir.



Bu ikinci tema grubunu 100. ölçüde üçüncü tema izler ve sergi kesitinin sonunu belirler. Gelişme kesiti 134 ölçü kadar olup oldukça uzundur ve birinci temayı esas alır ve kontrapuntal ve ritmik bileşimleri ile işler. Yeniden sergi kesiti ise sergi kesitinden çok daha kısadır ve başlangıç motifi ile dört notadan oluşan ritmik figür esas alınmıştır (264-332. ölçüler). Bunu izleyen kırk ölçümlük Coda yine yalnız birinci temayı kullanır ve bölüm pianissimo olarak sona erer.

b) Intermezzo (Allegro ma non troppo)

do minör $\frac{9}{8}$ lik

Brahms, bu bölüme önce “Scherzo” başlığı koymuş ancak daha sonra (belki de Haydn ve Beethoven’ın scherzolarından farklı olduğu için) başlığı “Intermezzo” olarak değiştirmiştir. Yine de bu bölüm scherzo yapısındaki gibi, orta kesiti trio olan üç kesitli olarak yazılmıştır. Başlangıç kesiti iki tema üzerine kurulmuş olup, son derecede şiirsel ve gizemli ifadeli tipik Brahms ezgileri taşır. Bu özelliğe, bilhassa keman partisindeki surdinli pasajlarda elde edilmiş olan puslu bir ses rengi ile ulaşılır. “Dolce ed espressivo” ifade terimi ile tanımlanan bu birinci motif düzgün tekrarlanan sekizlikler üzerinde duyulan altılılardan oluşur.

Intermezzo

Allegro, ma non troppo
(con sordino)

Violine *p dolce ed espress.*

Bratsche *molto p dolce ed espress.*

Violoncell *sempre molto p*

Pianoforte **Allegro, ma non troppo**

“Animato” olan trio daha hızlı temposu ile atipik bir örnektir.

Trio

Animato

Animato

La bemol majör tonundaki bu kesit iki lirik tema kullanmaktadır ve dikkati çeken bir başka özellik de partiler arasında sekizliğe triole gibi çapraz ritmlerin kullanılmış olmasıdır. Birinci kesit bakışımı olarak duyulur ve kısa fakat hızlı tempolu bir Coda, trio motiflerini duyurarak piannissimo olarak bölümü tamamlar.

c) Andante Con Moto

Mi bemol majör $\frac{3}{4}$ lük

Üç kesitli lied formunda olan bu bölüme geniş ve derin ifadeli bir ezgi yapısı hakimdir.

Andante con moto

Violine *poco f espress.*

Bratsche *poco f espress.*

Violoncell *poco f espress.*

Pianoforte *poco f legato*

Bunun yanında noktalı ritimli ve marş benzeri karşıt bir fikrin oluşu bölümü çarpıcı hale getirir. İlk kesit iki tema içerirken, orta kesitte tek tema yer alır. İlk iki tema iki kez, önce “pp” sonra “ff” olarak sunulur. Kahramansal, güçlü ve orkestral bir ifade taşır. “Animato” başlıklı orta kesit ise bu motiften yola çıkarak marş gibi bir “interlude” oluşturur. Bu kesitteki tema oyuncak askerlerin yürüyüşünü anımsatır.

imato

pp

pizz.

pizz.

arco

animato

p

İlk kesite dönülür ancak biraz farklılaştırılmıştır.

d) Rondo alla Zingarese (Presto) $\frac{2}{4}$ lük

Gerek doğaçlama tarzı yazı biçimi, gerek uzunluğu (dört yüz ölçüden fazla) ve gerekse bölüm içinde sık rastlanmayan, alışılmamış tempoların kullanımı dolayısıyla gerçekten sıradışı nitelikte olan bir bölümdür.

Rondo alla Zingarese (çingene stilinde Rondo) eserin en popüler ve dinleyiciyi en fazla etkileyen bölümü olmuştur. Halk müziği öğeleri açıkça hissedilir ve özellikle Macar halk ezgi ve ritm kalıpları bölüme hakim olur.

Bölümün başında dört farklı temadan ilki duyulur.

Rondo alla Zingarese

Presto

Violine

Bratsche

Violoncell

Pianoforte

İkinci tema ilk temanın son iki notasından yola çıkarak hızlı gamlardan oluşan ezgisi ile belirir.

Başlangıç teması kısaca anımsatıldıktan sonra yaylıların pizzicato eşliğinde piano partisinde farklı bir ezgi duyulur.



Yeniden birinci tema ortaya çıkar ve bölümün son teması onu izler.



Bu şema içinde en çarpıcı özellik ise 78 ölçü boyunca 3 ölçülük “phrase” (cümlecik) ların yer alması ve en önemlisi de “molto presto” gibi oda müziğinde pek rastlanmayan bir temponun final kesitinde yer almasıdır. Bölüm sonundaki bu hızlı kesit parlak bir şekilde tekrar birinci temayı işler.

2- Piano ve yaylılar için kuartet op.26 No.2 La majör

Brahms op.26 kuartetini op.25 sol minör kuartetle yaklaşık olarak aynı zamanda yazmıştır. Brahms'ın bestecilik yaşamında aynı yazı türünde olan iki eseri aynı veya yakın tarihlerde yazma alışkanlığı dikkati çeker. İlk iki senfonisi Re majör ve Do minör, ilk iki yaylılar kuarteti, iki klarinet sonatı ve “Akademik Festival” ile “Trajik” uvertürleri bu dikkat çekici senkron yazıma örnek oluştururlar. Kısaca Brahms'ın aynı türde yazdığı iki esere aynı anda başlamayı tercih ettiği söylenebilir⁶⁰.

Op.25 ve op.26 pianolu kuartetleri benzer olmaktan çok birbirlerini tamamlar niteliktedirler. Bölüm sayılarının aynı ve yaklaşık aynı yapıda olmalarına rağmen op.26 daha disiplinli, daha akademiktir ve op.25 gibi “fantaisie”e stilinin özelliklerini taşımaz. Her iki kuartet de 1861 yılının sonbaharında tamamlanmış ve ikincisi (op.26) eserin tamamlanma aşamasında evinde kaldığı Frau Dr.Rösing'e ithaf edilmiştir. İlk seslendirilişi 1862 Kasım ayında op.25'in başarılı prömiyerinden yalnız onüç gün sonra Viyana'da yapılmış; Brahms ve Hellmesberger kuartetin icra ettiği eser çok başarı kazanmıştı.

a) Allegro non troppo $\frac{3}{4}$ lük

Birinci bölüm genel ifadesi açısından o kadar liriktir ki ritmik yönden enerjik olan pasajlar bile şarkılı karakterdedir. Üç çalgı da son derecede dengeli bir biçimde bütünlük içinde yer alırlar. Üç temalı sonat allegrosu formundadır. Esas tema önce piano tarafından sunulan ve triolelerden oluşan yapıdadır.

⁶⁰ Ibid. s.91.

Allegro non troppo

Violine

Bratsche

Violoncell

Pianoforte

poco f

p dolce

p dolce

İkinci tema Mi majör tonunda kromatik hareketleri kapsayan bir ezgisel karakterdedir

pizz.

p

pizz.

p

p

espr.

ve sergi kesitinin sonunda “grazioso” ancak daha ritmik yapıda bir üçüncü tema yer alır.

pizz.

p

p

grazioso

Gelişme kesiti boyunca temalar tekrar sunulur. Bölümün tema akışındaki tonalite kullanımı son derecede olağan olduğu halde bu kesitte La minör tonuna ağırlık vermesi, sıradışıdır ve bu dönüş çok farklı olması dolayısıyla çok güzel ancak çok olağanüstü niteliktedir. Yeniden sergi, sergi kesitine benzer ve oldukça uzun bir Coda (344-380. ölçüler) birinci tema üzerine kurulmuştur ve bu tema önce piano partisinde, bir vuruş sonrada yaylılarda duyularak kanon şeklinde yazılmıştır.



d) Poco adagio

Mi majör $\frac{4}{4}$ lük

“Nocturne” gibi yazılmış olan bu bölümde Brahms paradoksal anlayışını ve aynı oranda yarattığı büyüyü, bölümün başında ve sonunda yer alan surdinli yaylıların sonoriteleri ile oluşturmuştur⁶¹.

Bölüm ezgisel malzeme ve müzikal incelikler açısından çok zengindir. Birinci temada ana ezgi piano partisinde yer alırken surdinli kemanın partisini gölge gibi izlemektedir.

⁶¹ TRANCHEFORT, Op.cit., s.169.

Poco Adagio
con sordino
p dolce
con sordino
p dolce
con sordino
p dolce

Poco Adagio
p espress. e dolce

Violine
Bratsche
Violoncell
Pianoforte

Bu tarz bir yazı Schumann'ın lied eşliklerini anımsatmaktadır. Beşinci ölçüdeki keman partisi bir evvelki ölçünün Schubert tarzı bir ekosu gibidir. Bu temanın özellikleri, kesin olarak Brahms karakterinde olan beş ölçülük “phrase”ların, eşlik partisini çalan viola ve çelloların oluşturduğu üçlü ve altılılar ve iki sekizliğe sekizlik triolenin (çapraz ritmler) kullanılması şeklinde sıralanabilir.

Üç kesitten oluşan bölüm, iki temadan “espressivo e dolce” ve “espressivo e forte”den oluşmakta olan ilk kesiti

özgün yazımlı bir orta kesit izlemekte



ve son kesitte de yine iki esas tema yer almaktadır. Orta kesitte yer alan Fa minör – Mi majör ton ilişkileri Schubert’in Do majör kentetini anımsatmaktadır⁶².

c) Scherzo (Poco Allegro)

La majör $\frac{3}{4}$ lük

Tempo açısından alışılmış scherzodan daha yavaştır. İlk kesit iki farklı fikir taşır: birincisi üç yaylı çalgı tarafından ünisonda çalınan akıcı bir ezgidir, sonra piano partisinde kısa bir tema duyulur.

Scherzo
Poco Allegro

Violine *p dolce*

Bratsche *p dolce*

Violoncell *p dolce*

Pianoforte **Poco Allegro** *p dolce*

⁶² Ibid. s.169.

Orta kesitteki trio önce re minör, sonra majör olarak yazılmış bir ölçü arayla kanondur.



Bu temayı yine polifonik olarak yazılmış olan lirik karakterde ikinci tema izler.



Triodan sonra scherzo kesiti tekrar edilir.

IV- Allegro, alla breve La majör

Üç tema ve yardımcı motiflerden oluşan rondo formundadır.

Violine

Bratsche

Violoncell

Pianoforte

Op.25 kuartetin finalindeki kadar olmasa bile, biraz Macar folk dansının ritmik havasını yansıtır. Bölümün ikinci yarısında birincinin bakışımı şeklinde bir yeniden sergi duyulur. Bölüm sonunda yetmiş ölçülük bir Coda dört çalgının da enerji dolu bir şekilde zirveye ulaşması ile bölümü ve eseri bitirir.

Bu kuartet genel bir analizde “Viyana klasisizmi” ile “Macar karakteri” arasında bir tereddütü yansıtmaktadır⁶³.

⁶³ Ibid. s.170.

3- Piano ve yaylılar için Kuartet op.60 No.3 Do minör “Werther”

Do minör kuartet, bestecinin en endişeli ve sıkıntılı dönemi olan 1854-1856 yılları arasında tasarlanmış bir eserdir. Bu dönemde yazılan kısımda Brahms'ın çektiği acılar esere yansımıştır. Besteci bu eseri bir kenara bırakarak başka eserler üzerinde çalışmış ve ancak onyediyıl sonra, 1873'de tekrar ele alarak do diyez minör olan tonu do minöre çevirip üçüncü bölümü aynen bırakmış, birinci bölümü düzeltmelerle değiştirmiş, ancak ikinci ve dördüncü bölümleri yeniden yazmıştır. 1875'de tamamlanan eseri yayıncısına yolladığında iliştiirdiği not bestecinin ruh halini açıkça yansıtmaktadır.

“Birinci sayfaya silah dayanmış bir baş resmi koy. Bu sana eser hakkında bir fikir verir. Ben sana bu amaçla bir resim yollayacağım. Sen renkli baskı sevdiğin için mavi palto, sarı pantolon ve çizmeler iyi olur”⁶⁴.

Goethe'nin “Genç Werther'in Acıları”ndaki Werther'in arkadaşının karısına olan aşkı dolayısıyla intihar etmesi ile bir benzerlik oluşturularak bu esere “Werther” takma ismi verilmiştir. “Sturm und Drang”^{*} izlerinin en etkin olduğu eserlerden biridir⁶⁵.

1875'de yayınlanan bu eser, ilk kez 1876 Şubat ayında, Wiesbaden'de seslendirilmiştir.

a) Allegro, non troppo $\frac{3}{4}$ lük

Do minör pianolu kuartetin trajik karakteri en fazla birinci bölümde hissedilmektedir. Otuz ölçü süren oldukça uzun bir girişin (introduction) ardından iki ölçülük bir köprüden sonra birinci tema duyulur. İlk tema inici minör ikili aralıktan geliştirilmiş, acı ifadelidir.

⁶⁴ BERGER, Op.cit., s.101.

^{*} Sturm und Drang: (Fırtına ve Stres) Alman edebiyatı ve sanat alanında 18. yüzyılın ikinci yarısında yer alan bir akım. Hislerin çok güçlü, şok edici biçimde ve hatta hırçın, şiddetli ifadesi olarak özetlenebilir.

⁶⁵ Ibid. s.101.



Akorların üzerinde yer alan ardarda alterasyonlar bu ifadeyi güçlendirir. Uzunca bir “diminuendo” ile majör olan ikinci tema piano partisinde sunulur ve kısa ancak dramatik bir fikir buna katılır. İkinci tema sergi kesitine hakim olur.



Sekiz ölçülük bir “phrase” olan bu temanın üç tane de özgür çeşitlemesi yer alır. Sergi kesiti sonunda başlangıçta duyulan $\text{♩} \text{♩} \text{♩} |$ ritmi tekrar duyulur. Gelişme kesiti birinci temanın özgür işlenişi ve ikinci temanın çeşitlemelerini içerir. Yeniden sergi, sergi kesitine bakışlı yazılmıştır ve dramatizmi belirgin bir Coda ile bölüm sonuçlanır.

II- Scherzo (Allegro)

do minör $\frac{6}{8}$ lik

Hırçın bir birinci bölümden sonra yine hırçın ifadeli bir scherzo gelir. Sinirli bir tema piano partisinde yer alır. Formu Scherzo'dan çok, bir gelişme kesiti gibi yazılmış, bir episodü olan özgün yazımlı bir sonat allegrosu gibidir. Çıkıcı olarak dizilen hızlı pasaj üzerindeki ters aksanlar dikkati çeker.. İkinci tema gizemli atmosferi ile gerçek bir karşıt fikir oluşturur.

Birinci temaya karşın çok lirik ve legato yapıdadır ve önce yaylılar tarafından sunulur.

ma
cherzo
Allegro

2. Tema .

Birinci temaya dönülür ve sekiz ölçülük kısa bir codetta ile majör tonda sakin bir orta kesite geçilir. Bu kesit bağımsız bir üçüncü tema sunar. Ciddi, mistik bir karakteri olan bu tema önce yaylılar tarafından sunulur.



İlk kesite dönüş şeklindeki son kesit, birinci temayı farklılaştırılmış olarak sunar ve bölüm sonundaki coda özellikle ikinci temanın ritmik yapısını ön plana çıkarmaktadır.

d) Allegro comodo- do minör

Üç temalı sonat allegrosu formunda olan final bölümü, eşlik partisindeki sürekli hareket içeren özelliği ile dikkati çeker. İlk iki bölümde yer alan huzursuzluk ifadesi bu bölümde de hissedilir. Sergi kesitinin başında keman partisinde lirik ve uzunca bir tema piano partisindeki sıkı kontrpuan eşliği ile duyulur.



Dörtlük triolelerden oluşan yeni bir yardımcı fikir ilk temayı ikinci temaya taşır.



Çok şarkılı olan bu tema hemen üçüncü temaya geçiş yapar. “Choral” stilinde, adeta bir ilahi gibi duyulan ve 5 ölçüden oluşan bu tema özellikle yaylılar tarafından sunulmakta ve bölümün başından beri pianoda duyulan hareketli eşlik partisi bu pasajda sakinleşmektedir.

Gelişme kesiti sergide sunulmuş olan tematik öğeleri kullanır ve yeniden sergi, sergi ile bakışımlıdır. Birinci tema üzerine kurulmuş olan “Coda” Do majör ve “tranquillo”dur. Ancak minör hissi tamamiyle kaybolmaz.

D) KENTET

1- Piano ve yaylılar kuarteti için kentet op.34 Fa minör

Bu kentet son halini almadan evvel adeta bir metamorfoz geçirmiştir. Özgün versionu iki keman, viola ve iki çello için bir yaylılar kenteti olarak 1862'de yazılmıştı. J.Joachim eserin ilk icrasına katıldıktan sonra bazı eleştiriler yaparak eserin çok çekici olmadığını söylemiş ve besteciye bazı sivrilikleri düzeltmesi önerisinde bulunmuştu. Bazı değişikliklerin yapıldığı eser yine tatminkar olmamıştı. Ertesi yıl, Brahms bu kenteti iki piano için sonat haline dönüştürdü ve 1864'de op.346 olarak basıldı. Ancak eleştirmenler ve özellikle Clara Schumann bu kentetin piano ve yaylılar dördlüsü olarak yazılması gerektiği konusunda ısrar ettiler. 1864 yılının yaz aylarında aynı eser üzerinde çalışıp pianolu kentet haline dönüştürdü ve 1865'de basıldı. Gerçekten de yaylıların sıcaklığı ve sonorite güzelliği piano partisinin sağlam yapısı ile bütünleşince daha etkileyici olmuştur⁶⁶.

a) Allegro non troppo $\frac{4}{4}$ lük

Geniş olarak tasarlanmış ve üç esas tema üzerine kurulmuş sonat allegrosu formundadır. Birinci tema birinci keman, çello ve piano partisinde ünisonda duyulur, kararlı (risoluto) karakteri, yoğun melodik yapısı ve asil bir anlatımı vardır.

⁶⁶ TRANCHEFORT, Op.cit., s.175.

Bir “pause”den sonra piano partisinde başlangıç temasından farklı görünen ancak dikkat edildiğinde bu temanın özgür ve hızlandırılmış bir transpozisyonu olduğu izlenebilir.

Sekizlikler ve trioleler ağırlıklı bir motif, yardımcı fikir olarak ortaya çıkar. “Dolce espressivo” şeklindeki bir köprü ile do diyez minör tonundaki ikinci temaya geçilir.



Lirik karakterdeki bu temada Brahms’ın sekizliğe sekizlik triole şeklindeki çapraz ritmik kullanımı hakimdir.

Kırk ölçü süren bu uzun tema üçüncü bir temaya bağlanır ve daha ritmik yapıdadır.



Gelişme kesiti yetmiş ölçüdür, ilk iki temayı kullanır ve çok modülasyon (ton değişimi) içerir. Yeniden sergi alışılmış şekilde sergiyle bakışımıdır ancak çok uzun bir coda ile bütünlenir.



“Poco sostenuto” (biraz tutarak) başlayan bu kesit kontrapuntal bir yazı tarzındadır. Bölümün sonunda çok daha enerjik bir karakter kazanır ve parlak bir zirve ile sonuçlanır.

b) Andante un poco adagio

La bemol majör $\frac{3}{4}$ lük

Yapısal yönden üç kesitli forma yakındır. Bir esas tema ve üç yardımcı fikir içerir. Sakin, yumuşak, sade anlatımı ile bir önceki bölüme karşıtlık oluşturur ve adeta düşsel bir yaklaşımı vardır. Esas tema birinci keman, viola ve piano tarafından sunulurken çello “pizzicato”ları ile katılır.

Andante, un poco Adagio

Violin I *pp*

Violin II

Viola

Cello *pizz. pp*

Andante, un poco Adagio

PIANO *p espress. sotto voce*

İkinci keman ve viola ünison halinde yardımcı fikri sunar; ikinci ve üçüncü yardımcı fikir bundan çok uzak değildir. Esas temaya dönüş yapılır.

Armonik yapı incelendiğinde üçlüler ve altılıların çok bol kullanıldığı görülür (yaklaşık 126 ölçü boyunca).

c) Scherzo (Allegro)

do minör $\frac{6}{8}$ lik

Triolu şarkı formunda yazılmış olan bu bölüm $\frac{6}{8}$ lik ile $\frac{2}{4}$ lük ölçüleri dönüşümlü olarak kullanmıştır. Üç esas tema “ballade” karakterinde sıralanır: birinci $\frac{6}{8}$ lik ölçüde biraz soluk soluğa;

Violin I

Violin II

Viola

Cello

PIANO

Allegro

sempre pp

pizz.

pp

ikinci $\frac{2}{4}$ lük aksanlı, marş gibi,

Violin I

Violin II

Viola

Cello

PIANO

Allegro

sempre pp

pp

3. Tema

The musical score for the 3rd Theme is written for four staves. The first two staves are for strings, with the first staff marked 'pizz.' and 'pp' and the second staff marked 'arco' and 'pp'. The last two staves are for piano, with the first staff marked 'f' and the second staff marked 'f'. The tempo is 6/8. The score includes dynamics like pp, p, and f, and articulation like staccato and marcato.

üçüncü ise yine $\frac{6}{8}$ lik şölensel bir anlatım içerir. Kısa bir episode füg tarzında yazılmıştır ve trio kesitine geçilir. Trio'nun esas teması şarkılı ve daha sakindir,

The musical score for the Trio section is written for four staves. The first two staves are for strings and the last two are for piano. The tempo is 6/8. The score includes dynamics like poco f and f, and articulation like staccato and marcato.

$\frac{6}{8}$ lik ölçüde ve do majör tonunda olan trioda $\frac{2}{4}$ lük ölçüde lirik bir yardımcı fikir duyulur ve Da Capo (D.C.) şeklinde Scherzo'ya dönüş yapılır.

The musical score for the Trio section is written for four staves. The first two staves are for strings and the last two are for piano. The tempo is 2/4. The score includes dynamics like f and mf, and articulation like staccato and marcato.

d) Finale

Üç ana kesite ayrılmıştır: Poco sostenuto-Allegro non troppo – Presto non troppo

Poco sostenuto (1.-41. ölçüler)

Giriş (introduction) işlevinde olan bu kesit uzunca bir kromatik pasaj ile başlar.

The musical score for the Poco sostenuto section (measures 1-41) is presented for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The tempo is marked 'Poco sostenuto'. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score begins with a chromatic introduction for all instruments, marked with a piano (pp) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand, both marked with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Birinci keman ve çelloda duyulan forte tema, pianodaki trioleler eşliğinde duyulur. Buna bakışımı yazılmış olan bir kesit ile poco sostenuto sona erer.

Allegro non troppo $\frac{2}{4}$ lük

Bölümün canlı kesiti olan allegro, sonat allegrosu kadar rondo özelliklerini de taşır. Temaların sergilendiği kesit ve gelişme kesiti olmaksızın yeniden sergi kesiti vardır. Eşit ağırlıklı olarak dört tema yer alır. 42.-80. ölçüler arasında yer alan birinci tema karanlık, zaman zaman kararsızdır.

Allegro non troppo (♩ = ♩)

p tranquillo

Allegro non troppo (♩ = ♩)

sempre p non legato

Önce çelloda sonra piano eşlikli olarak violada duyulur. Daha lirik ve legato bir motif ile biter ve tekrar edilir. Bu kez birinci keman ve viola eşliğinde pianoda sonra da piano eşliği ile yaylılarda duyulur. Bir yardımcı fikir ve ardından bir köprü ile ikinci temaya geçilir (30 ölçü)

un pocchettino più animato

p espress.

p espress.

p espress.

p espress.

un pocchettino più animato

fp

“un pocchettino più animato”^{*} ifadeli sade ve sakin bir tema “piano” olarak yaylılarda, tekrarında da beş çalgıda birden duyulur. Üçüncü tema (126-161. ölçüler) tipik bir Brahms lirizmi içinde triole ritmik yapısındadır.

poco f

* più animato: daha yürük.

“Diminuendo poco ritenuto”dan sonra bir dördüncü tema “dolce” olarak zarif ve ince bir şekilde “staccato”larla sunulur.



Bu elemanların yeniden sergisi ilkinden farklı bir sıradadır: Önce birinci tema başlangıçtaki gibi tekrarlı olarak sunulur, fakat ardından dördüncü tema gelir ve biraz farklılaşmıştır; kısa bir köprü ile ikinci tema ve hemen üçüncü tema ardarda yer alır. Bir intermezzo ile (321.-342. ölçüler) son kesite, “Presto”ya geçilir.

Presto non troppo (343. ölçüden sonuna kadar).

İki esas teması vardır. Birincisi $\frac{6}{8}$ lik ölçüde do diyez minör tonunda pianoda geniş akorlar eşliğinde yaylılar tarafından sunulur ve özgürce işlenir, ikinci temaya bağlanır.





Geniş, gösterişli ve dramatik anlatımlı olan bu tema bir “point d’orgue”dan sonra çarpıcı aksanlar içeren ve neşeli ifadeli bir codaya bağlanır ve bölüm sona erer.

Olağanüstü zengin ve etkileyici olan final, eserin zirvesini oluşturur. Claude Rostand’ın bu kentet için söylediği dikkat çekicidir. “Beethoven’dan beri böyleşi duyulmamıştı” Brahms bu eserinde klasik dönem geleneklerini çok ideal bir şekilde yenileyip yeniden canlandırmıştır⁶⁷.

⁶⁷ Ibid. s.176.

SONUÇ

Bestecilik yaşamı tümüyle ele alındığında oda müziği, Johannes Brahms'ın sanatını ifadesinde ayrılmaz bir parça olmuş ve süreklilik arzemiştir. Bu açıdan bakıldığında çağdaşlarından olduğu kadar kendinden önceki ve sonraki bestecilerden farklılık arzeder.

Bunun yanında, duo'lardan kentetlerine kadar uzanan farklı oluşumlar; bu alanda yazmış olduğu eserlerin içeriği kadar sayısal olarak bütünlüğü çok farklı boyuttadır. Tüm bestecilik yaşamı boyunca yirmibeş eseri basılmış, yaklaşık olarak sekiz eseri basılmamış olarak bilinmektedir.

Brahms'ın oda müziği alanında örnek aldığı besteciler Viyana klasikleri (Haydn, Mozart, Beethoven) olmakla birlikte kendini ifade şekline genel bir bakışta romantik öğelerin yoğunluğu, besteciye döneminin iyi temsilcileri arasına alır.

Çağdaşları arasında Wagner, Liszt, Berlioz ve (Schoenberg'in deyişi ile) diğer 'atılımcı' besteciler özellikle müzikli 'drama' oyunlar, operalar ve senfonik şiir gibi alanlarda yoğunlaşırken 'Brahms oda müziği geleneğini yaşatmayı yeğlemiş ve kendini ifade etmek üzere bu yazım alanını hemen hiç terk etmemiştir.

J.Brahms, onsekizinci yüzyıl sonu bestecilerinin estetik anlayışına yakın olmakla birlikte eserlerinde aşırı duygusal anlatım, bireysellik, milliyetçilik ifade yoğunluğu, farklı armonik renklerin yaratılışı, farklı ritmik kalıplarla Romantik öğeleri de kullanarak, birbirinden çok uzak olan iki anlayışı Klasizm ve Romantizmi bağdaştırmış, birleştirmiştir.

Geleneksel formlardan uzaklaşmamakla birlikte, duygu yüklü ezgileri, akıcı ritimleri ve zengin armonileri ile çağının bestecisi olduğunu vurgulamıştır.

Yapısal olarak, klasik geleneği sürdürürken yaratıcılığının ve dehasının gerektirdiği yönde farklı yaklaşımlar ortaya koymuştur. Örneğin op.40 kornolu trio dışındakilerin (rondo benzeri Andante bölümü) birinci bölümleri sonat-allegrosu formundadır. Ancak çoğunluğunda geleneksel iki karşıt tema yerine üç ana tema ve yardımcı fikirler kullanılarak tema zenginliği gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan gerçek bir Romantik olduğu kesindir. Schumann'ın "Neue Bahnen" (Yeni Yollar) da Brahms'ı tanımlarken kullandığı ifade dikkat çekici olup Brahms'ın Romantik değerlerini açıkça ortaya koyar: "Biz, sürekli olarak gelişen büyüyen, sihir ortamına doğru çekilmekteyiz... O, gürüldeyen bir nehirin bir çağlayanla birleşmesi gibi, coşkun dalgaların üzerindeki gökkuşağı gibi, kıyıdaki uçuşan kelebekler ve onlara eşlik eden bülbüllerin sesleri gibi..."*

Oda müziğinde yaylılar sekstetini zengin sonoriteler yakalayabildiği için; pianolu kuartetlerini ve pianolu kentetini pianodaki ustalığını (hem pianist, hem besteci olarak) göstermek üzere yazmıştır. Özellikle pianolu olan eserlerinin (duolar, triolar, kuartetler ve kenteti) hemen hepsinde çok yoğun ve teknik zorluklar içeren piano partileri dikkat çekicidir. Pianonun tüm teknik olanaklarını kullanırken, çalgılar arasındaki dengeyi gözetmiştir. Homofonik yazının yoğunluğunun yanında, zaman zaman J.S.Bach'a olan hayranlığının bir göstergesi olan polifonik yazı da yer almıştır.

Johannes Brahms'ın oda müziği edebiyatına yaptığı çok sayıdaki katkının yanında bir başka özelliği de kayda değer. Bestecinin çağına kadar hiç denenmemiş veya çok önem verilmemiş olan çalgı bileşimlerini görmek olasıdır. Örneğin piano ve yaylılar için kuartet Mozart'dan sonra ilk kez ele alınmakta; Piano, keman, korno için trio ise ilk kez yazılmaktadır.

Sonuç olarak oda müziği alanı birçok çağdaşının ilgi alanına girmezken (Wagner, Liszt, Berlioz gibi) J.Brahms bu yazım türünü, senfonileri, sonatları, konçertoları, liedleri, solo eserleri, koral müziği (Ein Deutsches Requiem) kadar önemsemiş, tüm hislerini ifade etmek için uygun bir ortam olarak görmüş ve başarıyla kullanmıştır.

* Ivor Keys, Brahms Chamber Music, s.6.

KAYNAKÇA

Anon, **Cyclopedic survey of chamber music**, W.W.Cobbelt, 1929, s.55-57.

Anon, **The new Harvard dictionary of music**, London, ed. by Don Randel the Belknap Press of Harvard University Press, 1986, s.146-715.

Anon, **The Cambridge Companion to Brahms**, London, by Michael Musgrave Cambridge University Press, 1999, s.9-103.

Anon, **The Compleat Brahms**, by Leon Botstein, 1999, s.25-105.

BENTON, William, **Encyclopedia Britannica**, Publisher, 1970, v.5, s.251-254.

BERGER, Melvin, **Guide to Chamber Music**, Dover Publications, 2001, s.90-110.

KEYS, Ivor, **Brahms Chamber Music**, British Broadcasting Corporation, 1987, s.43-60.

MACHLIS, Joseph, FORNEY, Kristine, "The enjoyment of music", s.251-284.

TRANCHEFORT, François-René, **Guide to la musique de chambre**, Fayard 1989, s.157-186.

