

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

BRAHMS VE PİYANO
(ÜÇ EVREDE BRAMS'IN PİYANOYA GETİRDİKLERİ)

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan
20026006 Gülden Gökşen

Danışman
Prof. Hülya Tarcan

İSTANBUL-2006

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	II
ÖZET	IV
SUMMARY	V
1. GİRİŞ.....	1
2. BRAHMS'IN YAŞAMI.....	4
3. BRAHMS'IN KİMLİĞİ.....	12
4. BRAHMS'IN BESTECİLİKTE GEÇİRDİĞİ EVRELER	
4.1. Brahms'ın piyanoya getirdikleri.....	21
4.2. Brahms'ın üç döneme ait yapıtlarının analizi.....	25
5. SONUÇ	108
6. KAYNAKLAR.....	109
7. ÖZGEÇMİŞ.....	110

ÖNSÖZ

Piyano edebiyatının en yoğun ve parlak dönemi 19. yüzyıl diye kabul edilebilir. Beethoven'dan empresyonizme uzanan tüm yüzyıl boyunca erken-büyük ve geç-romantikler ağırlıklı olarak ön plana çıkarlar. Bu da piyano çalma sanatının doruk noktasına işaret eder. Özetle şunu diyebiliriz : Romantizm döneminde piyano aracılığıyla tüm duygu ve düşünceler dile getirilebilmiş, coşkun ve özgür lirizmi seslendirebilme kaygısı piyano tekniğinde dev adımlar atılmasına neden olmuştur.

Bu arada, barok ve klasik dönemlerden gelen büyük müzik formalrının kurallarını yıkmak da bir trend haline gelmiş, senfoninin yerine senfonik şiir, sonat temalarından ziyade leitmotif, füğlerin ancak sergileme bölümlerini kapsayan fugato gibi müzikte alabildiğine özgürleşmeye yol açan yazılımlar tercih edilmiştir. Bu alanda başlıca tavır koyan ve kuram geliştirenler Liszt-Wagner'in lideri oldukları Yeni Alman Okulu'ndan çıkmıştır. Tam bu sırada, büyük Alman geleneğini (Bach-Haendel ve Viyana Klasikleri) inkar etmeden klasik formlara saygıyla romantizmi dile getirmenin mümkün olabileceğini söyleyen ikinci bir grup karşımıza çıkar: Robert-Clara Schumann ve Brahms. Schumann asabi ruh yapısı nedeniyle klasisizm-romantizmi tam bir sentez haline getirememiş, fantastik öğeler eserlerinde her zaman ağır basmıştır. Zaten bizzat kendisi bu ideali hakkıyla gerçekleştirecek lider olarak Brahms'ı görmüştür.

Kuzeyli romantik ve neo-klasik Brahms'ın piyano tekniği de aslında bir sentezdir; ayrıca salt kendine ait formüller içerir.

19. yüzyılın rasyonalist akımlarından da bir öge olarak düşünebileceğimiz bu büyük **Alman** sanatçı, bu yüzden piyano edebiyatında çok özel bir konuma sahiptir. Eserleri standart konser ve akademik repertuvar kapsamındadır.

Tezi yazarken belirli bir yöntem izledim:

- 1) Bir dönemi tümüyle ifade etmek istediğimde, kelimeye büyük harf ile başlamayı tercih ettim (Örnek: Ortaçağ, Rönesans, Barok, Romantizm vb.).
- 2) Herhangi bir formu tür olarak tanımladığımda kelimeye küçük harfle başladım (Örnek: sonat, füg, çeşitleme vb.). Eğer başlıklarını ise, büyük harf ile başlamayı tercih ettim (Örnek: Opus 118 Intermezzo vb.).

Brahms ve piyano yazısı hakkında yaptığım bu mütevazı çalışmaya katkılarından dolayı hocam Prof. Hülya Tarcan ve piyanist Anna Maria Otcuoğlu'na teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

Robert Schumann, Frédéric Chopin ve Franz Liszt'ten sonra 19. yüzyıl piyano edebiyatı ve genel müzik tarihinin dördüncü büyük ismi Johannes Brahms'dır.

Chopin ve Liszt'in devrimci, atılgan çizgilerinden ziyade, mirasçısı olduğu büyük Alman-Avusturya ekolünün klasik tutumunu yeğleyen sanatçı, piyanist, orkestra ve koro şefi ve besteci kimliğiyle Orta Avrupa müzisyenlerine büyük bir etki yapmıştır.

Buxtehude-Bach-Haendel ve Haydn-Mozart-Beethoven düşünce tarzını, romantik dönemin cüretli armonik arayışları ve kendi iç aleminin yansıdığı alabildiğine öznel kısa süreli eserlerinin lirizmi ile bağdaştıran Brahms, piyano tekniğinde de aynı çizgiyi sürdürmüştür. Piyano yazısını senfonik-teknik-lirik arayış dönemleri olarak üçe bölebileceğimiz besteci, karmaşık, güç isteyen ama Lisztvâri abartıdan kaçınan bir virtüöziteye yönelmiştir.

Brahms stil ve öznellik açısından romantik, form bakımından ise (özellikle sonat ve tema-çeşitlemelerde) neo-klasik olabilmıştır.

ANAHTAR KELİMELELER: Alman ekolü, neo-klasisizm, romantizm, virtüözite, form.

SUMMARY

The fourth biggest name of 19th. Century's piano literature and general music history after Robert Schumann, Frédéric Chopin and Franz Liszt, is Johannes Brahms.

In contrary to the revolutionary and audacious line of Chopin and Liszt and being an artist that prefers the classical behavior of the german-austrian school of which he is the inheritor, he had a great impact on the Middle European musicians as a pianist, an orchestra and chorus conductor and a composer.

Brahms who has associated the way of thinking of Buxtehude-Bach-Haendel and thereafter Haydn-Mozart-Beethoven, to the venturesome harmonic search of the romantic era and to the lyrism of his supremely subjective short pieces where his inner world is being reflected, has carried on the same line in his piano techniques as well. The composer whom the piano writing can be separated into three groups as symphonic-technical-lyrical search periods, tended to a complex virtuosity requiring physical force but that avoids Lisztwise exaggeration.

Brahms has been a romantic in style and subjectivity but a neo-classic in form (especially in sonata and theme-and-variations).

KEY WORDS: German School, neo-classicism, romanticism, virtuosity, form.

1. GİRİŞ

Sanat sınıflandırmalara tabiidir. Bu kural görsel sanatlar ve edebiyat için olduğu kadar müzik için de geçerlidir: Pek çok kişiye göre, yapıtları Alman klasisizminin doruğu olarak kabul edilen Goethe, örneğin ‘Wilhelm Meister’ söz konusu edildiğinde bizzat romantikler tarafından gerçekçi romantizmin mucidi olarak tanımlanmıştır. Verdiğimiz edebiyata ilişkin bu örnek müzikte özellikle Brahms sözkonusu olduğu zaman aşağıda sunacağımız açıklamayı mantıklı bir çerçeveye oturtabiliyor.

Müzisyenlerin genelde ‘son klasik’ ya da ‘neo-klasik’ diye kabul ettikleri Brahms’ın, yapıtları derinlenmesine incelendiğinde, sanatçının müzikal gelenekçilik (burada barok dönemden Viyana Klasikleri’ne uzanan oluşumu kast ediyoruz) ile romantizm ve artı olarak, romantizm ile modernite (20yy. başlarındaki akımlar) arasında köprü görevini üstlenen bir kimliğe sahip olduğu anlaşılır.

O, klasik geleneğin mirasını devralıp, form ve armoni açılarından zenginleştirerek daha ileriye götürebilmiştir. Bizzat kendisi müzikte kesin başlangıçlar veya bitişler olamayacağını ta gençliğinde vurgulardı. Debroy v. Bruyck adlı müzik tarihi yazarının fikirleri hakkında yaklaşık olarak şunu dediğini biliyoruz:¹ “Sorun, küçük Debroy’nın bazı müzik yapıtlarının en sonuncusu olduğunu savunması. Asla gelişmesinin devamı kesilmeyecek bir şeyin son bulunduğunu iddia etmenin ne anlamı var?”

¹ Hans Joachim MOSER: (Berlin 25/5/1889-1967) Alman müzikolog

Genç besteciye senfoni yazmaya hep teşvik eden Robert Schumann onu Beethoven senfoni geleneğinin ideal takipçisi olarak düşünürdü. Bülow'un 'onuncu' diye adlandırdığı birinci senfonisinde, Brahms'ın bulduğu temanın Beethoven'in 'Ode an die Freude' sine olan benzerliği şaşırtıcıdır. Sırf bu benzerlik bile besteciye, Beethoven'in devamı olarak mimlemeye yetmiştir.

Bir başka benzerliği de yapıtlarını bestelerken gösterdiği aşırı titizliktir.

Brahms'ı Beethoven'in varisi olarak düşünmek istemeyenler bile (onu aynı düzeyde deha olarak kabullenmeyenler diyebiliriz) Mendelssohn, Schumann ve Brahms'ın kökenini Viyana Klasikleri'nden alan Orta Avrupa Romantik Okulu'nu oluşturduklarını inkar edemezler. Burada kastedilen şey aslında Alman Müzik Okulu'dur.

Brahms'ı besteci olarak tek başına ele aldığımızda şunu söyleyebileceğimizi düşünüyoruz: O, son derece bilinçli şekilde Orta Avrupa Müziği'nin en önemli karakterlerinden biridir. Liszt-Wagner çevrelerinin başkaldırısına itibar etmez. Referansı Bach ve Haendel'dir; hatta Palestrina ve Orlando di Lasso'dan etkilenmiştir. (Koro yapıtlarında Ortaçağ, Rönesans, Barok yazılımlarını temel olarak kullanmış, Ortaçağ kilise müziklerinde kullanılan modları, kanon tekniklerini yadsımamıştır). Bach onun için en büyük idoldur: "Tınılardan (seslerden) oluşan bir Bach-Okyanusu herhalde başka hiçbir şeyle kıyaslanamaz." Brahms'ın burada Bach'ın müthiş polifonisinin üstünlüğünü kastettiğini açıkça görüyoruz.

Piyano yazısı da, yukarda özetlemeye çalışarak sunduğumuz Brahmsvari müzik söylemini, bestecinin eserlerinde belirgin biçimde öne çıkararak vurgulayan unsurdur. İçedönük romantizmini, fonksiyonları direkt değil akrabalarıyla sunan, temalarını destekleyen akorların bas partileriyle sürekli oynayan besteci kendine özgü bir virtüozite arayışını da oluşturmuştur.

Chopin'in bale, Liszt'in akrobasi görüntüsü veren özgün teknik atılımlarının karşısında, klavyeye kilitli, gücü başkaldırı ya da göz kamaştırmakta değil, polifonik

yoğunlukta arayan Brahms, azami kas gücüyle derin ama incelikli tınıları bağdaştıran bir piyano virtüozitesi yaratmıştır.

Annesine aşırı düşkün, tıpkı Beethoven gibi sarhoş babasından çok çekmiş içine dönük besteci, olağanüstü duyarlılığını haşin bazen kaba-kırıcı bir maskenin ardına gizlerdi. Bu maskeli görünüm aynen piyano yazısına yansımıştır.

Ürkütücü ff akorlar, ya da oktav-akor karışımıyla gürlediği anlarda bile, Brahms'ın piyano yazısı ölçülü, dolgun, Martellato'dan ziyade derin basırlı bir yaklaşımı gerektirir.

Gençliğindeki ilk denemeler arasında yer alan senfoni transkripsiyonu görüntüsünde ve acemiliklerle örülü sonatlarında gözlemlediğimiz yetersizliği, Neoklasisizm ve Romantizmi uç noktada bütünleştiren İkinci Dönem oda müziği ve konçerto başyapıtları unuttaracaktır.

Son döneminde lirizmle doruğa tırmanan Brahms, Schumann, Chopin ve Liszt'den sonra 19yy. piyano edebiyatında dördüncü büyük romantik lider olarak yer almıştır.

2. BRAHMS'IN YAŞAMI

“7 Mayıs 1833 tarihinde Hamburg’da doğdu. 1853 yılında Robert Schumann(1810-1856) vasıtasıyla müzik dünyasına “kurtarıcı” olarak lanse edildi. 1858 yılında Deltmold’da müzik yönetmeni oldu. Bu arada, aynı şehirde bir kadın korosunun şefliğini üstlendi. 1862 yılında Viyana’ya yerleşti. Geçici olarak opera akademisini (singakademie), daha sonra Musikverein konserlerini yönetti, kendi eserlerinin solistlik ve orkestra şefliğini gerçekleştirdi ve 3 Nisan 1897 günü Viyana’da öldü.”

Johannes Brahms’ın yüksek sorumluluk bilinciyle özdeşleşen yaşam yolculuğunu izleyelim:

Hamburg’un bir mahallesinde, fakir bir evde, Heide’de (Holstein) şehir fifrecisi düzeyinde başlayıp Hamburg Şehir Orkestrası’nda birinci kontrbasa kadar yükselen önemsiz ama çalışkan bir müzisyenin oğlu olarak dünyaya geldi. Jakob Brahms (bu arada belirtelim: Brahms’ın anlamı kuzey lehçesine göre dinsizdir!) oğlu Johannes’e en iyi öğretmenlerden, Kossel ve Marxsen’den piyano ve teori dersleri aldırttı. Delikanlı ilerde kendi Requiem ve Motet metinlerini tek başına bir araya getirebilmesini sağlayacak düzeyde ve şiir kitaplarıyla haşır neşir olarak yetiştirildi. 16 yaşındaki genç Brahms akşamları gemici meyhanelerinde çalmak zorunda kaldığında piyano iskemlesinin üzerinde bir cilt Eichendorff² dururdu.

Daha yirmi yaşındayken Hamburg’lu konser izleyicileri tarafından büyük bir yetenek olarak tanınan Brahms piyanoda eşlikçi sıfatıyla Macaristan devrimi göçmeni, çılgın kemancı Eduard Reményi³ ile birlikte her ikisini de Göttingen’e sürükleyen sanat gezisine çıktı.

² Joseph EICHENDORFF: (1788-1857) Alman şairi, Lubowitz şatosunda doğmuştur.

³ Eduard REMÉNYI : Usta Macar kemancı.

Burada Joseph Joachim⁴ kendisinden iki yaş genç olan bu iki müzisyendeki alışıl gelmiş üstün yeteneği tespit etti ve onları Düsseldorf'ta yaşayan yakın dostu büyük besteci Robert Schumann'a tavsiye etti.

Schumann'la tanışmasından önce, Brahms'ın yaşadığı bir olaydan söz etmeliyiz. Genç besteci, Reményi ile birlikte Franz Liszt'e (1811-1886) düş kırıklığına uğradığı bir ziyarette bulunmuştu: Weimar- Altenburg şatosunda- müzisyenlerden biri bu eserin Chopin'in Opus 31 No 2.Scherzosu'na aşırı benzerliği olduğunu ileri sürerek çalıntı imasında bulunmuştu. Halbuki Brahms Chopin'in Scherzosu'nu tanıyamıyordu bile ve çok kırıldı. Liszt'e gelince, o, genç besteciye beğenmişti, kesinlikle imaların etkisinde kalmadı. Asıl felaket sonra gerçekleşti.

Liszt büyük si minör sonatını yeni bestelemişti ve eserini tanıtmak için piyanonun başına geçti. Tam görkemli mistik temaya geldiğinde etrafındakilerin üzerindeki etkiyi ölçmek için başını arkaya atınca karşısındaki koltukta oturan Brahms'ın derin bir uykuya dalmış olduğunu görüverdi. Derhal piyanonun önünden kalktı ve odayı terk etti.

Tabii ki herkes Brahms'ı kınıyordu. Liszt'i ziyaret böylece fiyaskoyla sonuçlandı. Arkadaşını iyi niyetle, hayran olduğu Franz Liszt'e tanıştıran Reményi de çok kızmıştı. Brahms'la tartışılar ve yolları ayrıldı.

Joachim'le tekrar Göttingen'de buluşan Brahms altı ay boyunca Ren bölgesinde gezindikten sonra onun tavsiyesi üzerine Robert Schumann'a yöneldi. Esasında uzun süreden beri bu isme büyük bir saygı duyuyordu ve tanışır tanışmaz usta ile genç müzisyen arasında yakınlık oluşuverdi.

⁴ Joseph JOACHIM : (1831-1907) Büyük kemancı, Brahms'la ilk defa Hannover'de karşılaşmıştı.

Schumann, Brahms'ı "Neue Zeitschrift für Musik"te (Yeni Müzik Mecmuası) "Neue Bahnen" (Yeni Yollar) başlıklı yazısında "Müziği kurtaracak olan beklenen Mesih" diye tanıyacaktı.

Schumann genç Brahms'ın olağanüstü güçlü piyano çalma stiline de hayran olmuştu. Hatta odanın dışından ilk defa piyano seslerini duyduğu zaman "bu dört-el çalanlar da kim?" diye sorduğu rivayet edilir. Çalan tabii ki, tek başına Johannes'ti.

Genç besteci 1853'de Leipzig'e gitti. Üç piyano sonatını ve mi bemol Scherzosu'nu yayımladı (Schumann'ın desteğiyle).

Ne yazık ki Schumann 1856'da ölecekti. İlerleyen ruh hastalığı, kendisini Ren nehrine atarak intihara teşebbüsüne ve ardından Eendenich tımarhanesinde bir süre yaşadktan sonra ölmesine neden olmuştu. Bu korkunç dram Johannes Brahms üzerinde yaşamı boyunca sürececek büyük bir etki oluşturdu. Bu etkiyi bestecinin Opus 15 re minör Piyano Konçertosu'nda ve "Deutsches Requiem"de açıkça görebiliriz. Buna karşın başka ağıtsal eserlerinde bestecinin duyguları daha ziyade çok sevdiği annesini kaybindan oluşan hüznü simgeler.

Schumann tımarhanede yattığı süreçte ve daha sonra bestecinin mirasının düzenlenmesine yardımcı olurken, Brahms'la Clara Schumann⁵ arasındaki ilişki aralarındaki yaş farkına rağmen gerçek bir aşka dönüştü. Brahms kendi deyimiyle "sağlıklı bencilliği" sayesinde bu aşkı yaşam boyu sürececek saygın bir dostluğa çevirmeyi başardı ve müzik yönetmeni olarak Detmold'a gitti.

⁵ Clara Wieck SCHUMANN : (1819-1896) Ünlü piyanist. Robert Schumann'la evlendikten sonra 1831'den başlayarak Almanya'da ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde konserler vermiş, 1863'den

Clara'dan zorunlu vazgeçişin Brahms için ne denli acı verici olduğu, yirmi yıl sonra ortaya çıkan do minör senfoninin başlangıç cümlesinde belirir. Brahms bir keresinde o dönemde kendisini “Werther kılığında elinde bir tabancayla” kabuslarında gördüğünü söylemiştir.

Detmold'da Opus 10 Baladları'nı, Varyasyonları'nı, Piyano ve Yaylı Çalgılar Kuvarteti'ni tamamladı.

“Yirmili yaşlarından beri gürleyen tınılarla dışa vurduğu güçlülük duyguları, Opus 8 Si Majör Triosu'nda, Opus 18 Si bemol Majör Birinci Yaylılar Seksteti'nde ve Opus 34 fa minör Piyanolu Kenteti'nde doruğa ulaşacaktır.”

Detmold'a gittikten birkaç yıl sonra (1858) Göttingen'deki arkadaşı Julius Otto Grimm vasıtasıyla bir profesör kızı olan Agathe von Siebold'u tanıyıp aşık oldu. Ancak o sırada giderek yaşlanan Clara Schumann bu ilişkiyi fena halde kıskanacaktı.

Pırıl pırıl bir soprano olan Agathe'ye duyduğu aşk Brahms'ta içedönük bir lirizm uyandırmıştı. Özellikle Daumer Şiirleri bu yönünü dışa vurur. Büyük bariton Julius Stockhausen için bestelediği “Schöne Magelone” romansları da yukarıda açıkladığımız psikolojik tabloyu yansıtır.

Brahms Agathe'yle nişanlandı. Yüzüğünü birkaç ay taşıdı ama sonra evlenmekten vazgeçti. Genç kızdan uzaklaşmasında belki müşterek dostların akılsızca baskıları, belki de re minör Piyano Konçertosu'nun kreasyonundaki başarısızlık rol oynadı diyebiliriz. Bu sevgi yine de bestecinin içinde uzun süre yankılanmış ve daha sonra Hamburg kadınlar korusu için bestelediği “Von ewiger Liebe”yi (sonsuz aşk üzerine), “Dunkel wie dunkel”e (kapkaranlık) dönüşmüştür. Hatta 1873'te Joachim'in “Frei aber einsam” (özgür ama yalnız) sloganını Opus 51/2 Yaylı Kuvarteti'nde kullandığında ayrıldığı nişanlısının adını (A-g-a-d-e = la-sol-la-re-mi) notaları arasına gizlemiştir.

itibaren Lichtental, 1878'den sonra da Frankfurt Konservatuvarları'nda piyano öğretmenliği yapmıştır.

Detmold'de geçirdiği süreç sanatçıya iki serenad armağan etti. Bu arada Bach-Kantatları sıkı bir incelemeye tabi tutmuştu. Mektuplar aracılığıyla, kişisel kanon yazma teknikleriyle ilgili sorunlarını Joachim'le paylaşıyordu.

1859'da Hamburg'da kadınlar korusu şefliğine atandığını biliyoruz. Brahms orkestra şefi olarak doğduğu şehrin konserlerini de yönetmek istiyordu. Kendisi yerine anlaşılabilir bir bilgisizlik sonucu şarkıcı Stockhausen görevlendirilince çok kırıldı ve o güne kadar ilgisiz görünme maskesini taktığı halde, aslında adını duyurmayı yürekte istediği Viyana'ya yöneldi. Hemen ilave edelim: 1890 yılında fahri hemşehrilik verilmesiyle Hamburg'a olan kırgınlığı geçecekti.

Bu yıllarda Brahms ve Joachim, Liszt ve etrafındakilerin ve Wagner'in liderlik ettikleri "Yeni Alman Okulu"na (Neu-Deutsche Schule veya Weimarer Schule) karşı çıkan bu akımın yürüdüğü yolun sonunda müzikte kaosa varabileceğini iddia eden bir manifesto yayımladılar.

1863'te Viyana'da Wiener Singakademie'de Brahms koro şefliğini üstlendi. Bestecinin Avusturya İmparatorluğu'nun başkenti Viyana'ya yerleşmesinin psikolojik bir nedeni de vardır: Viyana Klasikleri'nin (Haynd, Mozart, Beethoven) kalıtımı, zarif ve soylu yaşam felsefesi (Wiener Gemütlichkeit)⁶, sanatçıyı huzura kavuşturuyor, "kuzeyli" ağırkanlılığını ve alıngan karakterini dengeliyordu. "Güneyli" Viyanalılar onu önce çok sert ve hüzünlü, hatta kendi kalender, rahat atmosferlerini tedirgin edici buldularsa da zamanla besteci, onlar için, Singakademie'nin şefi sıfatıyla Bach'ın büyük dini koro eserlerini tanıtan, protestan yalınlık ve ciddiyetini getiren hoca kimliğine büründü.

⁶ Bu deyim her türlü acı ya da tatlı olaya karşı sakin mütebessim ve serinkanlı bir hoşgörüyle yaklaşmayı ve yaşama duyulan sıcak sevgiyi simgeler.

Öte yandan, sanatçı valsler, şarap, gulaş ve noktürnel şarkılarla haşır neşir, Johann Strauss'un neşeli çevresine girmişti. O dönemle ilgili bir anekdota göre, çamaşırcı kızların yıllık balosunda müzisyenler (dans orkestrası) kaçınca Brahms piyanonun başına geçmiş ve sabaha kadar dans müziği çalmıştır (Her parçaya karşı bir öpücük talep ederek).

Bu arada Hamburg'lu "sakin ve soğuk" kişiliği, Ağusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun parçaları olan Bohem, Sırp, Macar folklorlarının renkleriyle tanışıp zenginleşecek ve bu gelişme ünlü "Macar Dansları'nı" bestelemesine ortam oluşturacaktır. Kısaca şunu söyleyebiliriz: Viyana yaşamının neşe ve şiirselliği bestecinin yapıtlarında giderek artan dozda vurgulanacaktır.

1864'te Baden Baden'de Clara Schumann'ı ziyaret eden besteci, 1865 şubatında annesinin ölümü üzerine Hamburg'a gitti. Çok sarsılmıştı. Sonra Viyana'ya döndü. Aynı yılın sonunda babası kendisinden 18 yaş küçük Caroline Schnak ile evlendi.

1860'lı yılların sonlarıyla 70'li yılların başında Baden Baden, Heidelberg veya Zurich'te aylarca oyalandığını görüyoruz. Bu yılların en önemli olayı Deutsches Requiem'in ilk kez 1867'de çalınmasıdır (İlk iki bölüm). Daha sonra 1868'de Bremen Katedrali'nde altı bölümüyle birlikte sunuldu ve büyük bir beğeniyle karşılaştı. 1869'da da tüm bölümleriyle Leipzig'te yayımlandı.

Ayrıca, artık "saf müzik" temsilcisi olarak kabul edilmiş olması, sonunda arzu ettiği tanınmışlığı Brahms'a getirmişti.

1862 yılında Viyana'ya geldiğinde güçlü bir piyano virtüozu ve oldukça beceriksiz bir orkestra şefi olan Brahms zamanla orkestra yönetiminde tartışılmaz bir üstünlüğe erişebildi. Ayrıca, olgunluk çağında yine de aşksız duramayacağını da kanıtladı: Clara ve Robert'in kızı Julie'ye tutuldu. Bunu Brahms hayranı az yetenekli besteci Baron Heinrich von Herzogenberg'in karısı Elisabeth'e beslediği sıcak duygular izledi. Elisabeth von Herzogenberg'le uzun süre mektuplaşarak ilişkisini

devam ettiren Brahms, bu ilişkinin verdiği esinle “Wie bist du, meine Königin” (Sensin kraliçem) aşk ilahisini yarattı.

1872’de bestecinin babası öldü. Johannes Brahms Musikverein genel müzik direktörlüğüne atandı. 1873’te Opus 51 Yaylı Çalgılar Kuvartetleri’ni, 1876’da do minör birinci senfonisini bitirdi. Bu arada, Cambridge Müzik Fakültesi Brahms’a Honoris Causa doktorluk vermişti. Musikverein direktörlüğünden istifa eden besteci 1878’de Keman Konçertosu’nu ve 1879’da iki piyano rapsodisini besteledi. 1878’de Hamburg’a İkinci Senfonisi’ni idare etmek üzere davet edilmişti.

1879’da Breslau Üniversitesi Honoris Causa doktorluk verince, bunun şerefine Akademik Festival Uvertürünü besteledi. Han v. Bülow’la dostluğu ilerlemişti. Liszt’in kızı Cosima’dan ayrıldığı için büyük bir bunalım geçiren ünlü piyanist ve orkestra şefi Bülow, Liszt ve Wagner’in temsilcisi oldukları yeni Alman Okulu akımına sırt çevirmiş, Brahms’ın kişiliğinde simgelenen neo-klasisizmin müridi olmaya yönelmişti.

1880’den sonra Joachim’le bozuştı, ancak 1887 keman-viyolonsel İkili Konçertosu’nu yazarak tekrar barıştı ama dostlukları eski içtenliğini kaybetmişti. Bu ikili konçerto yine 1887’de Joachim ve viyolonselist Hausemann tarafından ilk defa Köln’de seslendirildi. Aynı yıl Brahms’a Prusya “Pour le mérite” nişanı verildi. 1888’de re minör üçüncü keman-piyano sonatını, 1889’da sol Majör Yaylı Çalgılar Kenteti’ni, 1891’de klarinetçi Mühlfeld ile tanışması üzerine 1894’de iki klarinet piyano sonatını bestelediğini biliyoruz. Bu son yıllarda Opus 118 ve Opus 119 Intermezzoları’nda doğuşu gerçekleşmiştir.

Brahms, Beethoven gibi opera bestelemeyi şüphesiz arzu etmişti ama Fidelio düzeyinde libretto’ya hiçbir zaman ulaşamadı. Kendisini tıpkı Schumann gibi dört senfoniyle sınırladı (Dramatik Opus 68 do minör, zarif ve Haydn’vari ikinci ve üçüncü senfoniler, kalite bakımından doruğa erişen Opus 98 mi minör dördüncü senfoni).

Brahms “Dört Ciddi Şarkı” (Buruk op. Ultimium) ile dünyaya veda etmeden ve son eserleri olan onbir koral prelüd ve kendi cenaze müziğini besteledikten az süre önce halk şarkıları üzerine çalışmalarından oluşan mirasını kamuya bildirmek amacıyla kasasından çıkarttı.

1896’da Clara Schumann felç geçmiş ve ikinci krizde vefat etmişti. Clara’nın cenazesine katılmak üzere Bonn’a yaptığı uzun yolculukta ağır hastalanan Brahms bir daha hiç iyileşmeyecekti. Kısa süre sonra hastalığının karaciğer kanseri olduğu teşhis edildi. Besteci arkadaşlarını bundan alaycı bir ifadeyle “küçük burkjuva sarılığı” diye bahsediyordu. Öldüğü ana kadar acıya bir kahraman gibi davrandı ve 3 Nisan 1897’de öldü.

O’nu, ancak hayranlık ve saygı duyduğu Viyana Klasikleri gibi Viyana dışında Währing Merkez Mezarlığı’na defnettiler.

3. BRAHMS'IN KİMLİĞİ

Sosyolog ve davranış bilimcilerinin kanıtlamasından önce de, zaman ve ortamın, insan zeka ve yeteneğini, kişiliğinin gelişimini ne denli güçlü biçimde etkilediği bilinir. “O kendi zamanının çocuğuydu” demek, bu gerçeğin çok basit ifadesidir. Zaten, herkes kendi zamanının çocuğudur, ama özellikle sanatçı tanık olduğu akımları hem üstün bir duyarlılıkla algılamalı, hem de yaşadığı dönemin bakış açısını özel bir beceriyle anlatma yetisine sahip olmalıdır.

1833 yılında doğan ve 1897’de ölen Brahms, çok yönlü anlamda 19. yüzyılın çocuğuydu. Çağına ait yaşam duygusunu çok iyi bir şekilde ifade edebildi. Başlangıçta tereddüt edilse de, içinde yaşadığı dünya tarafından anlaşıldı veya en azından kabul edildi, ama kendisinden sonra gelenlerin, o’nun çağını aşan bir etkiye sahip olduğunu kavramaları kolay olmadı. Ölümünden yüzyıl sonra, Brahms’ın gücünü kısıtlayan bu düşünce iptal olmuştur. Yine de böyle olumsuz bir yorumun nereden çıktığı sorusu ilginçliğini koruyor.

Brahms, Richard Wagner’den farklı olarak 19. yüzyılın devrimci dönemine, yani 1848/49 yıllarında burjuvazinin yükselişine aktif olarak katılmadı; bu kargaşa Hamburg’da fazla hissedilmediği gibi, 15 yaşındaki bir gençten de zaten böyle bir şey beklenemezdi. 1813 yılında doğan huzursuz Saksonyalı Wagner’in, çekimser Kuzey Almanyalıları’na nazaran farklı bir tavır getirmesi doğaldı. Bu bir yana, Brahms’tan yirmi yaş büyük olduğunu da unutmayalım.

Brahms'ın en önemli gelişim yılları, yüzyılın ikinci yarısına, yani iktisadi gelişim döneminin uç noktaya ulaştığı zamana denk gelmektedir. “İktisadi gelişim dönemi” deyiminden, bir miktar açığızluluk, itibar özlemi ve fantezi anlaşılmalıdır ve sonuçta o dönemin toplumunda, bireysel olarak bir yükselme ve güç kazanma isteği ortaya çıkmış ve bu, zamanın diğer sanatçılarında olduğu gibi, Brahms'ta da hırs yaratmıştır. Ancak besteci Brahms'ın bireysel özelliklerini vurgulama hırsı, kendi kuşukları ve geçmişteki müzik başarılarına duyduğu olağanüstü saygı yüzünden frenlenmiştir. Ayrıca, Brahms başkaları tarafından büyük besteci olarak kabul edilmekte de oldukça zorlanmıştır.

Halk tarafından önce sert ve yabancı bulunan 1. senfonisi kısa bir sürede “klasik” sınıfına girdi (ki bu da şaşırtıcı bir şeydi). Wagner yorumcusu, orkestra şefi Hans von Bülow tarafından ve çok kişisel nedenlerle⁷, daha sonra da Wagner karşıtları tarafından “Onuncu” olarak göklere çıkarıldı, yani Beethoven'ın dokuzuncusundan sonraki ilk anlamlı senfoni olarak değerlendirildi. Buna eşdeğer olarak Brahms, Beethoven'in halefi olarak tanıtıldı.

Saf müziğe ve klasik form anlayışına saygı duyması, onu aynı zamanda Ortodoks (muhafazakar) besteci olarak mimletti. Bu çok doğru bir yaklaşım değildi.

Nitekim, 20.yy'da müzikal gelişim seriel akım da dahil “tematik proseslerin dönemi” olarak karşımıza çıkmıştır.⁸ Bu da klasisizmin güçlü form kurallarına uyum demektir.

⁷ Hans von Bülow önceleri koyu bir Wagner fanatığıydı. Ancak karısı Cosima (Liszt'in kızı) Richard Wagner'e aşık olup Bülow'u terk edince, büyük bir düş kırıklığı yaşadı ve bunun sonucu Liszt-Wagner ekolüne sırt çevirdi. (Yazarın notu)

⁸ 12-toncular kontrapunkt kurallarına dayanarak, seriel sistemi kurdular. Sovyet, Amerikan ve diğer besteciler, Sonat Allegrosu'na uyum sağlamaktan çekinmediler. Değişiklik hep tını arayışında armonizasyondaydı. (Yazarın notu)

19.yy'ın 'ilerici' müzisyenlerinin lideri Wagner'e (aynı zamanda antisemit), korkunç milliyetçiliğe⁹ 'simge besteci' adıyla eşlik etmek nasip olurken, sağduyulu neoklasik Brahms, 'tutuculuktan' kurtulup, müzik tarihinde gerçek yerini alacaktır: O, klasik form ve yazılım kalıplarına itaat eden, ama cüretli armonilerden de kaçınmayan bir 'kuzeyli romantik'tir. Hatta, son eserlerindeki 9'lu majör akorların dizilimi, Brahms'a 'kuzeyli empresyonist' denilmesini dahi sağlayacaktır.¹⁰

Şimdi Brahms'ı biraz da kendi ağzından dinleyelim:

“Bütün paramı kitaplara yatırıyorum. Kitaplar benim en büyük keyfim, çocukluktan beri okuyabildiğim kadar çok okudum ve hiçbir yol gösteren olmadan en kötünden en iyi hale geldim. Çocukken, Haydutlar¹¹ elime düşene kadar sayısız şövalyelik romanı okudum, “ama ben Schiller'den daha fazlasını da bilmek istiyorum.” Yol göstereni olmadığını söylemekten kaçınmayan ve kendi yüzyılının yol gösterici motifi 'ilerlemek'ten gurur duyan yirmi yaşındaki Brahms, 'kendi zamanının çocuğu' olduğunu gösteriyordu. Onun sorunu yalnızca aydın olmayan bir çevrede doğup büyüdüğü için, 19.yy'ın sosyal, edebi, felsefi atılımlarından bir süre uzak kalışından kaynaklanıyordu. 'Romantik' Brahms, kendi çabalarıyla bu kısırlığı aşacaktır.

Aslında Brahms, yaşamının ileri dönemlerinde, politik akımlara hiç de yabancılaşma duymayacaktı. Özellikle Bismarck'ın liderliğini yaptığı Birleşik (Bütün) Almanya düşüncesi, onu pekala heyecanlandıracak ve Alman vatanseverliği Brahms'ı Bayreuth tiyatrosunu (Wagner'in karargahı) tenkit edenlere karşı savnan kişi haline getirecekti. Tabii ki, bunda bestecinin üstün kompozisyon bilgisi ve müzik dehası rol oynadı. Etrafındakiler, Wagner'in ve Liszt-Wagner'in ivme kazandırdıkları yeni alman okulunu batırırken, Brahms, Wagner'in ustalığını ve yeteneğini kavıyor ve takdir edebiliyordu.

⁹ Nazizm kastediliyor. Hitler ve etrafındakiler Wagner'in müziğini pangermanizm simgesi olarak gördüler ve istismar ettiler. (Yazarın notu)

¹⁰ Op. 119 1. Intermezzo'ya bkz. (Yazarın notu)

¹¹ Schiller'in 'Haydutlar' piyesi kastediliyor. (Yazarın notu)

Müzik ve toplum konusunu ilgilendiren sanat ile toplum yapısı arasındaki ilişki hakkında Wilfried Mellers bazı önemli bilgi ve düşünceler geliştirmiştir.¹²

Kompozisyonları yalnızca saray erkanı değil, tüm Paris halkına hitap edecek olan Rameau'dan¹³ başlayarak müziğin nasıl feadol baskıdan kurtulup, zamanla toplumla bütünleşmeyi gerçekleştireceğini anlatır.

Giderek artan boyutta yaylılar kuvartetini, daha sonra da orkestrayı demokratik düşüncenin simgesi olarak görür: “Artık müzik, kilise ve saray sahnelerinden başka, sade vatandaşın da evine girmeye başlamıştı.”¹⁴

Yukardaki söylemi şöyle açıklayabiliriz: Orkestra polifoniye (çoksesliliği) simgeler. Çok-seslilik ise çeşitli düşüncelerin, belli bir kurallar dizisi içinde, arada zıtlama, hatta büyük mücadeleler olsa bile, bireysel özelliklerini koruyarak, ‘bütünün’ dengesini bozmayacak şekilde ‘uyuma’ ulaşıp belirgin bir hedefe yönelmesini, seslerle (notalarla) ifade edilmesi demektir.

Örnek: Do minör bir Sonat Allegrosu’nda, A ve B temaları karşıt olabilirler. Gelişme ve sergileme kesitlerinde birbirlerini etkileyebilirler. Fakat sonunda, bu tonalitede bölümü sonuçlandırmayı başarırlar, çünkü armonik yapı ve ona ivme kazandıran kontrapunkt bu uyumu sağlar.

¹² Wilfried Mellers : (1914) İngiliz müzikolog, müzik eleştirmeni ve avangard besteci.

¹³ Jean Philipp RAMEAU (1683-1764): 18. yüzyıl Fransız bestecisi. Teorik çalışmaları ile iz bırakmıştır.

¹⁴ Kilise ve aristokrasinin siparişleriyle değil, burjuvazinin (aydın kitlenin) istemiyle eser üretilecektir. (Yazarın notu)

Armoni ve kontrapunkt, çok fazla sesin kurallar dizisi içinde isteğini kabul ettirmesi anlamına geldiğine göre, bu oluşumu demokrasi (halk yönetimi) fikrine paralel, hatta onun müzikte kendini bulması diye açıklamak doğaldır.¹⁵

Mellers, Haydn'ı (1732-1809) bilinçsiz bir devrimcilik örneği olarak gösterirken¹⁶ Mozart'ı (1756-1791) birey ile toplum arasındaki çelişki olarak görür; "O (Mozart) piyano konserini bir çeşit ikiye bölünme olarak görür:

"Bireyin (solo) toplumdaki (Orkestra) ayrılmasının alegorik olarak ifade edilebilmesi O'nu büyüler. Bu ayrılıktan da bir düzen oluşur..." Mozart'a göre sanatçı, sanatı için yaşmalıdır. Enstrümanı ile baş başa kaldığı an onu zaten sosyal gerçeklerden soyutlayacaktır. Beethoven'da ise (1770-1827) devrimci irade tamamen bellidir. "Beethoven'ın müziğiyle Fransız Devrimi arasında tabii ki bir bağlantı vardır... Beethoven değişimi, dönüşümü baştan beri istiyordu." Yani Beethoven, toplum ve sanat ilişkisini modern bir anlayışla ele alıyordu.

"Benim asaletim burada ve şurada..." der ve bununla kafasını ve kalbini kasteder. Beethoven yaratıcı yeteneğini en uç noktadaki güç olarak görüyor ve 'sıradan' aristokratları ya da zenginleri küçümsüyordu. Brahms için artık bu çeşit problemler söz konusu değildi. Onun için yaşamında sadece üç şehirde geçirdiği süreç sinir bozucu olmuştu: 1) Bülow'un ifadesine göre, uzayarak sıkıntı yaratan Hannover dönemi; 2) Esasen pek benimsemediği, ama aristokratik kibire kızma fırsatını bulduğu Detmold dönemi; 3) Saygın misafir olarak tanındığı Meiningen dönemi.

Bu arada sanatçıların kendi aristokrasisi oluşmuştu. Her grubun kendi prensi vardı. Bu prensler 'maiyet'leri tarafından göklere çıkarıldı: Schumann ve etrafındakiler; Liszt ve etrafındakiler; Wagner ve etrafındakiler... Bu listeye en sonunda Brahms ve hayranları da eklendi.

¹⁵ Hülya Tarcan, Piyano edebiyatı ders notları (Yazarın notu)

¹⁶ Haydn, müzik yazılımında devrimler gerçekleştirmişti. Bunun sağın sosyal fırtınalarıyla bir ilgisi yoktu demek istiyor. (Yazarın notu)

Feodalite döneminde kral ya da derebeylerinin en yakınları, destekçileri, adamları anlamına gelen ‘maiyet’, Yeniçağ’da klikçilik, hatta particilik olarak ortaya çıktı. Bu durumda partiler arası çekişme ve sürtüşmeler kaçınılmazdı.

Brahms hırslı ama içedönüktü. Wagner’in etkileyici şatafatından uzaktı. Wagner hayranı Nietzsche’nin tanımlamasıyla (“Yoksunluğun melankolisi”) damgalanmayı da hak etmiyordu. Onu en iyi tanıtacak slogan FAE’di (Frei aber einsam = Özgür ama yalnız). Bu slogan kemancı J. Joachim’e aitti. Küçük bir değişiklikle: EAF (Einsam aber frei = Yalnız ama özgür).

Brahms’ın başlıca özelliklerinden birisi de sanatını, diğer çağdaş sanatçılardan ve romantik müzisyenlerden, örneğin Liszt ve hatta Chopin’den, farklı olarak siyasal ya da toplumsal patlamaların etkisinden soyutlamasıydı.

1848 devrim yılının 21 Eylül’ünde Brahms ilk konserini verdi. Hamburg’da kolera hüküm sürüyordu. Frankfurt’ta da konser günü sokak savaşları oldu.

Ancak genç müzisyen politik düşüncelerden çok uzaktı. Bu konuda Brahms’ın biyografi yazarı Fransız Claude Rostand¹⁷ şöyle diyor: “19. yüzyılda Almanya’nın politik macerasının biraz dışında, bir şehrin (Hamburg’un) şartları nedeniyle korunarak siyasetin dışında kaldı. Onbeş yıl boyunca uzlaşma çabalarından kaynaklanan, Almanları harekete geçiren huzursuzluklardan Hamburg pek bir şey hissetmedi. 1848 yılında gerçekleşen büyük Avrupa değişimi sırasında, şehri Amerika’ya gitmek üzere kaçan Macarların oluşturduğu hafif bir ateşin sarmış olması da hissedilmedi. Tek etkilenen alan müzikti; gerçekten de konser organizatörleri boş salonlardan yakınıyorlar, buna karşın gemi komisyoncuları sevinebiliyorlardı. Gemi biletleri kara para piyasasında satılıyordu. Hamburg’da neredeyse tümünden politik umursamazlık hüküm sürüyordu ve bu kısmen ekonomik refahtan kaynaklanıyordu.”

¹⁷ Claude ROSTAND : Fransız müzikolog ve biyografi yazarı.

Brahms bu fikir ortamında büyüdü, ama tabii ki Johannes Brahms'ın yüzyılı sadece konfor içinde yaşayan, sakin burjuvazinin yüzyılı değildi. Sanat tarihi, müzik tarihi ve başka disiplinler dikkate alındığında, bu, klasik dönemin sona erdiği, romantizmin ve gerçekçiliğin yüzyılıydı ve ilerde genç müzisyen bunun farkına varacaktı.

Çok yetersiz bir okul eğitimi olan Brahms'ın Hamburg'u ilk terk etmesinden önce (1853) romantik müzikten, özellikle de Schumann'ın müziğinden hiç haberinin olmaması şaşırtıcıdır: “Schumann'ın eserlerini ancak Hamburg'dan ayrıldıktan sonra, özellikle de Mehlem'de kaldığım zaman (1853 Yaz'ı) tanıdım ve takdir ettim.”¹⁸

Şimdi, biraz da 1853'ten sonraki Brahms'a göz atalım: Hans Gal, genç Brahms hakkında şöyle der: “Sarışın Johannes bir romantikti; Novalis, Brentano, E.T.A., Hoffman, Jean Paul onun ilahlarıydı. Schumann'a verdiği erken eserleri, Ren kültürünün romantizmini yansıtır”. Bu edebiyatın genç Brahms üzerindeki güçlü etkisine yaşam hikayesini incelerken hap rastlarız. Ölümünden sonra özenle envanterleştirilen kütüphanesinde aşağıda sıralayacaklarımız bulundu:

(12 Mayıs 1897 tarihinde yeminli kitap değerlendirme uzmanı Constantin Kubatsa tarafından imzalı) Bazı müzik literatürünün yanısıra Goethe'nin, Lessing'in, Lichtenberg'in, Cervantes'in, Boccagio'nun, Shakespeare'in, Tieck'in, Byron ve Keller'in eserleri, Bismarck Mektupları, Bismarck Konuşmaları, birçok cilt şiir derlemesi, halk şarkısı kitapları, bunların yanı sıra İsveç şarkıları ve “Broadwood English Country Songs”.

Johannes Brahms'ın yüzyılında salon hakimdi, şöyle söylenebilir: Salon “hüküm sürüyordu”. Dostlarla dışarıda değil, evlerde görüşülüyor ve sosyete salonlarını sanatçılarla süslüyordu. Brahms'ın en son ve uzun süre kaldığı evin resimlerinde de salonu, duyguları gizleyen, oyuna benzer tipik aksesuarlarıyla görülüyor.

¹⁸ H. J. Moser, **Musik Geschichte in hundert Lebensbildern**, 719.

Ev eşyalarının envanterleştirilmesinde diğer eşyaların yanısıra bronz renkli bir Beethoven büstü, porselenden yapılmış bir Haydn büstü, alçıdan yapılmış bir çingene grubu, porselenden yapılmış altı müzisyen ve çeşitli Romalı heykelcik ve büstleri tespit edildi. Ayrıca, Johann Sebastian Bach'ın portresinin yanında Bismarck başının bulunduğu bir levha ve Ingrès (Cherubini), Raffael (Sixtin Madonna'sı), Leonardo (Mona Lisa) ve Böcklin (Manzara) gravürleri bulundu. İçlerinde, Mozart'ın "sol minör Senfonisi" manuskriptinin de bulunduğu kitap ve notalar yüksek bir beğeniye işaret ediyordu.¹⁹

Johannes Brahms'ın mirası konusunda, sahip olduklarının finansal geçerliliği veya geçersizliği konusunda bu bağlamda ilginç olmayan uzun bir tartışma yaşandı. Ancak Brahms'ın miras bırakacağı bir şey vardı. O, yayınevi ücretlerinden küçük bir servet edinmeyi başarmış ilk bestecilerden biriydi! Bu da yine 'sivil yüzyılın' bir belirtisidir. O artık yüksek bahşedicilerin "onur hediyeleri"ne bağlı değildi: Serveti, ona bir eser sipariş edilmesi ve bedelinin ödenmesi ile oluşmamıştı. Müziği, müzikal eğitimi olan sivil evlerin genişleyen bir tabakasına yayılmıştı. Yani satın alınıyordu, piyasası vardı. Nota satışında öncelik piyano için yazılan müziklere ait oldu. Müzik üretimi münferit sipariştan ayrıldı, daha büyük bir pazara yöneldi. Pazar hakları söz konusuydu. Brahms'çı bir kadının "Sevgili Bay Brahms, lütfen bana söyleyiniz, bu kadar muhteşem adagio'lar bestelemeyi nasıl başarıyorsunuz? Bunlar gerçekten tanrısal" sorusuna verdiği "Evet, görüyor musunuz, bunları yayıncılarım böyle sipariş veriyor" cevabı (sözleşme örneğini göstererek) sadece bir yarı-şakaydı.

Gelişen burjuvazinin yarım yüzyılı yorumcuya, yeni dinleyiciler, besteciye de eserlerini satabilme imkanını getirmişti.

¹⁹ H. J. Moser, **Musik Geschichte in hundert Lebensbildern**, 721.

Burjuvazinin koşullarından biri de sabit geliri olan, güvenlik duygusu yaratan adam olma zorunluluğuydu. Bu zorunluluk prenslerden sanatçılara, herkesin göreviydi. ‘Konfor’ çok sevilen bir sözcüktü.

Bu bağlamda Brahms, evlilikten kaçmanın mazeretini buluyordu. Brahms bir mektubunda şöyle yazmıştı:

“Bunu gerçekten istediğimde, bir kadına olması gerektiği gibi teklif edemedim... Evlenmeyi çok istediğim zamanlarda, konser salonlarında ya yuhalandım ya da en azından soğuk karşılandım. Buna tahammül edebildim, çünkü yazdıklarımın değerini ve bu bunalımı nasıl aşacağımı biliyordum. Ancak, böyle anlarda bir kadının önüne çıkmak zorunda kalsaydım, soru soran gözlerini korkuyla yüzüme çevrilmiş görseydim ve ona “yine hiçbirşey yok” demek zorunda kalsaydım, buna dayanamazdım.”

Annesinin anısını ebediyen hüznle içinde taşıyan, daha sonraları Clara Schumann’a duyduğu platonik aşkı (platonik mi, reel mi?) herkesçe bilinen Johannes Brahms’ın FAE prensibi de hatırlanacak olursa, bestecinin aslında evliliğe hiç de sıcak bakmadığını söyleyebiliriz.

Brahms ünlü bir usta, değerini kanıtlamış bir ‘müzik babası’ olarak öldü. ‘İktisadi gelişim dönemi’nin burjuvaları, yaşamını sapsade bir birey olarak geçirmiş besteciye, çağın sunabileceği tüm görkemle mezarına taşıyacaktı; çünkü, o artık başyapıtlarıyla tüm insanlığa kendini kabul ettirmiş tarihi bir kimlikti. Caddeden süslü arabalarla geçen üniformalı, kılıçlı kişileri gördüğü zaman gülen, haşin, huysuz ama duyarlı Brahms’ın tabutunu Hamburg ve Viyana’nın iklilleri süslemişti.

4. BRAHMS'IN BESTECİLİKTE GEÇİRDİĞİ EVRELER

4.1. Brahms'ın piyanoya getirdikleri

Brahms art arda birbirleriyle çok zor uyuşacak farklı görüntüler çizmiştir. ‘Alman Requiem’i” zamanına kadar o, Düsseldorf’luların sevdikleri özelliklere sahip Gottfried Keller’in ‘Therese’indeki ince yapılı, yumuşak başlı delikanlı gibi, yakışıklı, köse, uçuk sarı saçlı alman genciydi. (Burada üyesi olduğu alman Gençlik Teşkilatının ‘Wandervogel’²⁰ tanımını taşıyan Brahms’ı görüyoruz. 1870’den sonra ise o da günün modası olan abartılı sakal-bıyığı benimsedi. Giderek daha cimri, devamlı homurdanan, hiç rahatsızlık duymadan herkese çıkışan, fazla uzun gelen pantolonlarının paçasını kağıt makasıyla kesen, evin içindeki her aynayı süse düşkünlük sayan, ağır tütün bulutlarından oluşan ‘kırmızı ada’ içinde öfkelenildiğinde Hamburg lehçesiyle acı alaylar üreten yaramaz bir yaşlı çocuk haline geldi. Arkadaşlarıyla “eğer beylerden birinin bugün farkında olmadan kalbini **kıramadıysam** lütfen beni bağışlayın” diyerek ironik sözlerle vedalaşrdı.

Bir toplantıda Venusberg’e²¹ gideceğini şu sözlerle ima ettiğini anekdot olarak anlatırlar: “Richard Wagner derneğine gitmem lazım”.

Aslında sivri dilli haşin görünümüne karşın tıpkı Haendel gibi sıcak bir yüreğe sahipti. En önemsiz meslektaşının, öğrencilerinin yazdıkları notaları bile ciddiye alan yufka yürekli bir hocaydı. Ünlü bir ustayken bile yıllarca Dvorak’a nota düzeltmekte yardımcı oldu ve kişisel olanakları elverdikçe herkese ekonomik yardımda bulundu. Kendisi hakkında gelecekte nasıl düşünüleceği konusunda alaycı bir bakış açısı vardı. Hali vakti yerinde bir arkadaşı (Beckerath) kendisine harika bir şişeyi, “Bu, şaraplarımın Brahms’ıdır” sözleriyle hediye edince, Brahms hemen “O zaman iyisi mi eski Bach’tan (Bach = dere) bir şişe doldurun” demişti.

²⁰ Wandervogel = Göçmen kuş. Burada Gençlik Teşkilatının üyelerinin alman ulusalcı fikirleri ve ideallerini yaymak üzere alman şehirleri arasında devamlı yolculuk yapmalarından kaynaklanan bir lakapla karşı karşıyayız. (Yazarın notu)

²¹ Venusberg = Kadınların cinsel uvzu (Venüs tepesi) Tannhäuser operasındaki Venusberg sahnesiyle alay ediyor. Aslında umumhaneye gidecek. (Yazarın notu)

Küçük çapta bir besteci kendisine yeni bir eserini gururlanarak gösterdiğinde, onu dinledikten sonra sadece nota kağıdının kalitesini övüyordu. Cornelius'un şarkılarını hor gördüğünü saklamazdı. ('Bağdat Berberi' operasının bestecisi, Liszt-Weimar okuluna mensup kimliğiyle şüphesiz Brahms'ta alerji yaratmıştı).

Brahms kalite hususunda hem kendine hem de başkalarına karşı acımasızdı. Aslında kendisini Schütz, Bach, Beethoven ve Schubert'in bir yankısı olarak düşündüğünü tahmin ediyoruz. 'Rheingold' ve 'Meistersinger'i yaratan Wagner'e saygı duysa bile, eski ustaların yeri onun için tartışılmaz üstünlükteydi.

Geç dönemde yazdığı eserlerde, özellikle 'Dört Ciddi Şarkı'da ait olduğu 19yy. romantizminin dışına taşarak, Max Reger'e giden yolları da içine alan kendine özgü modernlik anlayışıyla karşımıza çıkmaktadır. Brahms'ta yeni ile eski hiçbir zaman birbiriyle çatışmamış, sanatçının güçlü, polifonik yazı tarzı içinde bir senteze dönüşmüştür. Müzikal kişiliğinin oluşumunda Buxtehude'den Schumann'a uzanan bir geleneğin rol oynadığını biliyoruz.

Büyük armoni ustası Brahms yaşamı boyunca değişik kişilerin etkileme alanında hareket etmekten çekinmedi. Örneğin: Kuzey Almanya'lı hemşerisi Spohr'la onu birbirine bağlayan, alt-çeken (dördüncü fonksiyon) minör akorun karanlıklarında görmekten hoşlandığı melankoliye eğilimidir. Ancak, aynı zamanda çeken (beşinci fonksiyon) geriliminin getirdiği coşkuya da her zaman sahip çıkmıştır. Viyana Klasikleri'nin I-IV-V-I kadansı yerine Brahms'ın yazısında melodik üstünlüğe daha yatkın akraba fonksiyonların gizli zenginliği ortaya çıkar. (Örn: IV. Fonksiyonu direkt duyurmak yerine çeken ya da akraba fonksiyonlarıyla ima etmek genellikle bestecinin tercihidir.) Bunun dışında antik modlara da yer verir. Mi minör Senfoni'nin yavaş bölümünde Doryen-Frigyen mod kullanımı görülmektedir.

Brahms üç piyano sonatıyla Beethoven-Schubert tarzında 1853 yılında besteciliğe başladı ve 1886'da muazzam bir olgunlukla yarattığı 'Passacaglia Senfonisi'ne dek kendi yolunda inatla yürüdü. Bu yol neoklasisizm, kuzey romantizmi ve Reger'e yönelik modernitenin senteziydi.

“Beklenen Mesih buydu!” diyen Robert Schumann'ın sevinç çılgılığının, o tarihte henüz yirmi yaşında olan genç müzisyen için yaşam boyu ağır bir sorumluluk yüküne dönüşeceğini de eklemeliyiz.

Bütün bu anlattıklarımızdan sonra Brahms'ın eserlerine **genel** olarak bakarsak yapıtlarının üç evreye yayıldığını görürüz. Birinci dönemdeki (evredeki) huzursuz, dinamik ve arayışlar içindeki romantik genç sanatçının, ikinci döneminde Klasisizmin form ve yazılım kurallarıyla bütünleşme çabasını izleriz. (Piyano edebiyatı açısından en iyi örnek olarak Si bemol Majör Piyano Konçertosu gösterilebilir). Üçüncü ve son döneminde ise Brahms'ın kimliğinde romantizm ve klasisizmin ideal bir senteze ulaştığına tanıklık ederiz. (Üçüncü dönemin başlangıcı için de üçüncü Senfoni'yi gösterebiliriz).

Brahms'ın gelişimi iki ana dönemeç olarak da açıklanabilir:

- 1- Robert-Clara Schumann çiftiyle tanışıp (1853) 1867'ye, ya da 1872/1873 yıllarında bitirdiği Opus 56 Haydn Çeşitlemeleri'ne dek geçen süreç
- 2- Opus 60 Piyanolu Kuvarteti'nden başlayıp 1896'da 'Dört Ciddi Şarkı'ya kadar geçen süreç.

Bu sınıflandırmaya göre birinci dönemeçte arayışlar, romantizm-klasisizm çatışmaları, huzursuzluk dikkati çeker. İkinci dönemeçte ise, artık bestecinin stili oturmuştur. Brahms yapıtlarında olgunluk çağını yaşamının bitimine kadar başarıyla ve iniş-çıkışlar görülmeksizin sürdürür.

Bu sunduğumuz görüşmeler doğrultusunda piyano eserlerini inceleyecek olursak karşımıza şu tablo çıkar: Birinci dönem Opus 10 Baladlar'la son bulacaktır. 'Çıraklık' dönemecindeki üç sonatta (en ilerisi Opus 5 fa minör) aşırı senfonik ve köşeli bir karakter sergileyen Brahms, baladlarda yöneldiği 'şiirsel/lirik' yazılımla çıkış yolunu bulmuştur. Opus 24 Haendel – ve Opus 35 Paganini Çeşitlemelerinin taçlandığı ikinci dönemde tını ve kişisel virtüozite arayışını sürdürecektir. Bu dönemin başına Opus 15 re minör Piyano Konçertosu'nu yerleştirebiliriz. Schumann'ın trajedisine yakılan bir ağıt olarak düşünebileceğimiz re minör konçertoda, Brahms'ın Beethoven'in Beşinci Konçertosu'nun formunu model olarak aldığını gözlemliyoruz. Diğer bir gözlem ise neo-klasik olmaya öykünen ama coşkun bir romantizmle konuşan müziğin varlığıdır. İkinci dönemin sonlarında Opus 83 Si bemol Majör Piyano Konçertosu'nda olgun, dengeli ve güçlü, klasisizmle romantizmi başarıyla sentezleştiren besteciyle karşılaşyoruz. (Si bemol Majör Konçerto için Brahms'ın piyano anlayışının simgesidir diyebiliriz). İkinci dönemin başlıca vasfı, gerek oda müziği eserlerinde, gerek konçertolarında Beethovenyen Sonat Allegrosu'nun model olarak alınıp geliştirildiğidir. (Brahms'ın kişisel ideallerine göre). Çeşitleme formunda ise bestecinin idolü Mozart'tır.

Opus 116-Opus 119 Intermezzi döneminde (piyanoda üçüncü evre) Brahms olağanüstü bir lirizm ustası olarak karşımıza çıkacaktır. Artık yalnızca piyanonun 'kuzeyli romantik' değil, aynı zamanda 'kuzeyli empresyonist' şairidir. (Opus 119 birinci Intermezzo'daki 9'lu majör akorlar eşdeğerde ancak Ravel'de veya Liszt'in geç eserlerinde karşımıza çıkmakta).

Piyano edebiyatında sahip olduğu üstün konumu, Brahms öncelikle bu dönemdeki harikulade kısa parçalardan oluşan albümlerine borçludur.

4.2. Analiz

Brahms'ın eserlerinin üç dönemi oluşturduğunu görüyoruz:

I.Dönem: Bir neo-klasik olarak kimlik arayışı içinde tamamen Beethovenyen sonat etkisi altında olduğu dönem. Bu dönemde piyano edebiyatı açısından örnek olarak gösterilebilecek en önemli iki eser Opus 5 fa minör Sonatı ve Opus 15 re minör Konçertosu'dur.

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm A teması: Ana hücre:

Allegro maestoso

Ör. 1

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm 2. fikirde yine A temasındaki birimler genişletilerek kullanılıyor:

Ör. 2

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Tekrar A'ya geliş. A kendi içinde a-b-a olarak yapılanıyor. Birimleri yayarak b'ye ulaşıyor:

a tempo

f

Ör. 3

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Sol elde A teması:

f fest und bestimmt

Ör. 4

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Aynı figür tonaliteden çıkıyor (Bir çeşit köprü görevi görmekte):

p

Ör. 5

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. A temasının hücreleriyle tını arayışı:

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Büyük B teması (2. fikir):

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1 Bölüm. Brahms'ın piyano tekniğinin belirgin bir özelliği olan açık pozisyonlar, geniş aralıklar (sol eldeki 10'lu aralıklar gibi):

J. Brahms'ın Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Aynı türdeki açık teknik, tonal kadansta etkiyi arttırmak için kırılarak kullanılıyor:

Ör. 9

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. 2. fikri anımsatan dönüş köprüsü:

Ör. 10

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. 1. dolap ve başa dönüş:

Ör. 11

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. 2. dolap. Diyezli tonda 1. temanın işlendiğini görüyoruz. Gelişim başlangıcı. Oktavlarla kanonik çalışma:

The image shows a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 5 in F minor, Op. 5. The score is in 2/4 time and F minor. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The main theme begins with a piano (p) dynamic and is characterized by a canon-like structure using octaves. The score includes a first ending bracket marked with an '8' and a dynamic marking of 'sempre più f'.

Ör. 12

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Diyezli tonda A teması:

The image shows a musical score for the A theme of the first movement of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 5 in F minor, Op. 5. The score is in 2/4 time and F minor. It begins at measure 75 and features a forte (ff) dynamic. The theme is characterized by a canon-like structure using octaves. The score includes a first ending bracket marked with an '8' and a dynamic marking of 'ff'.

Ör. 13

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Tekrarlı oktavlar eşliğinde ağırlaştırılmış birimlerle temanın tekrar duyurulduğunu görüyoruz:

The image shows a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 5 in F minor, Op. 5. The score is in 2/4 time and F minor. It begins at measure 79 and features a piano (p) dynamic. The theme is characterized by a canon-like structure using octaves. The score includes a first ending bracket marked with an '8' and a dynamic marking of 'p'.

Ör. 14

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Anarmonik geçişle bemollü tona ulaşıyor. Aynı tema ağırlaştırılmış birimler ve armonik yürüyüşlerle devam ediyor:

Ör. 15 *pp* *dolce* *pp* *espressivo* 71 *sempre*

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Sıkıştırılmış birimlerle tema dolaylı olarak duyuruluyor. Reexposition hazırlığı:

Ör. 16 *ff* *maestoso*

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Fa minör tonu. Sol elde tema duyuluyor. Dönüş köprüsü olarak karşımıza çıkıyor:

Ör. 17 *a tempo* *pp* *misterioso* *pp*

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Fa minör tonu. Reexposition:

Ör. 18

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Sol eldeki oktavlarla büyük bir virtüözite gösterisi:

Ör. 19

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Fa Majör'de B teması görülüyor (Üst partiye bakınca hala A temasının bir kısım hücrelerinin gizli olduğunu görüyoruz):

Ör. 20

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Özgür şekliyle A teması son defa duyuruluyor:

a tempo

200

ff

Ör. 21

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 1. Bölüm. Coda:

Più animato

205

f **p** **f** **p** **più f** **ff**

214

Ör. 22

Eserin 2. bölümü lied formunda yazılmış bir intermezzodur. Sternau'un bir şiiri üzerine yazılmıştır:

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfängen.

*Akşam karanlığında, ay ışığında
Coşkuyla kucaklaşan tek yürekte
Birleşmiş iki kişi.*

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. A kesiti. 1. fikir = a:

Andante espressivo

p

legato

Ör. 23

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. 2. fikir = b:

ben cantando

piu piano

Ör. 24

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. 1. fikir = a. Çift sesli yazı:

a tempo

Ör. 25

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. B kesiti:

37 Poco più lento Äußerst leise und zart

Ör. 26 *sempre col Pedale*

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. B kesitindeki coşkunculuk (doğaçlama sonucu):

a tempo

Ör. 27

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. B kesiti 1. fikir = a:

a tempo **poco rit.**

pp *sempre dim.*

Ör. 28

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. B kesiti 2. fikir = b:

93 **a tempo]**

f con passione

Ör. 29

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. A kesiti 1. fikir = a:

105 **poco a poco in tempo primo**

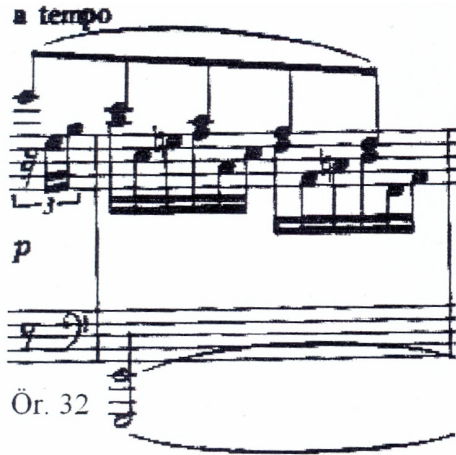
Ör. 30

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. A kesiti 2. fikir = b:



Ör. 31

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. A kesiti 1. fikir = a. Çift sesli yazı:



Ör. 32

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. Sol eldeki ostinato figür dikkati çekiyor:



Ör. 33

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. 1. bölümdeki A temasını yayvan birimlerle hatırlatıyor (*Reminiscense*):

144 *Andante molto*

Ör. 34

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. Bir önceki örnekte gösterilen fikirler repete notalarla tekrar duyuruluyor:

Ör. 35

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. Aynı fikrin en büyük gelişi:

Ör. 36

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. Yine aynı fikir Coda'da çok ağır bir tempoda ve genişletilmiş birimlerle kullanılıyor. Sol eldeki kromatizm oldukça dikkat çekici:

179 Adagio

ppp legato

Ör. 37

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. Son defa 2. bölüm A kesiti 1. temanın hücreleri duyuluyor:

pp con molto espressione

Ör. 38

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 2. Bölüm. Bölüm arp sonoritesindeki akorlarla bitiyor:

f e sostenuto

sempre *ad.*

Ör. 39

Eserin 3. bölümü lied formunda yazılmış bir scherzodur.

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. A kesitini oluşturan sekiz ölçümlük 4 + 4 ayırmıli scherzo teması:

Allegro energico

sempre f

6

Ör. 40

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Sol elde R. Schumann'ın eserlerindeki ritmik saplantıyı anımsatan bir yazı:

p leggiero

Ör. 41

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. bölüm. Sağ eldeki arpejler dikkati çekiyor:

Ör. 42

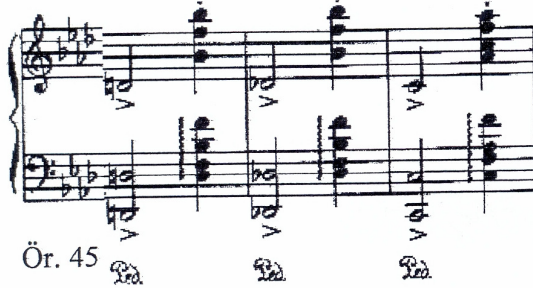
J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Aynı arpej sisteminin oluşturduğu *modulation*:

Ör. 43

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Yine aynı arpej sisteminde sol elde bir çeşit armonik yürüyüşle gerçekleştirilen kromatik kayma ön plana çıkıyor:

Ör. 44

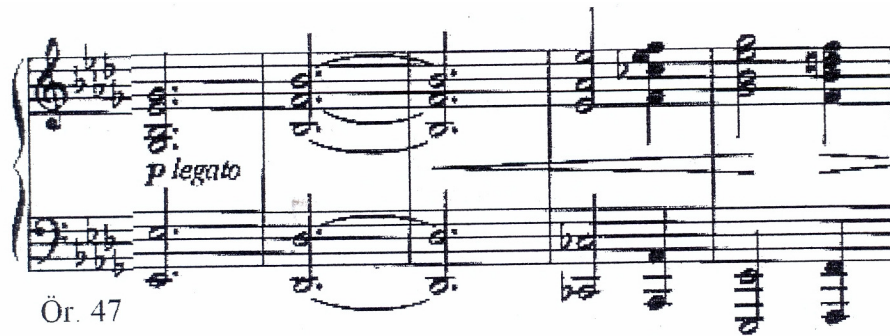
J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Yazı tarzının L.v. Beethoven Op. 31 no 3, 3. bölüm triosunun etkisinde kaldığı görülüyor:



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Trio iki kesitten oluşuyor. Yukardaki örnek 1. kesiti göstermektedir:



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Trio'nun 2. kesiti:



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Dönüş köprüsü 1. yarı:

Ör. 48

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Dönüş köprüsü 2. yarı:

Ör. 49

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 3. Bölüm. Dönüş köprüsü 3. yarı. Bölüm A kesitine geri dönerek trio öncesinde finale ulaşıyor:

Ör. 50

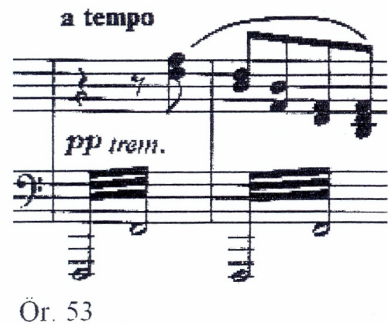
Brahms'ın *Rückblick* olarak nitelendirdiği 4. bölüm bir Intermezzo'dur. Bölümün sağ eldeki teması 1. Bölüm'ün temasını hatırlatıyor. Burada dikkati çeken sol elde yineleyen seslerle oluşturulmuş olan timpani etkisi. L. v. Beethoven'in Op. 31 no. 2, 2. bölümünün sol el partisinde yazılmış olan timpani figürlerinden esinlenilmiş olduğu gözleniyor:



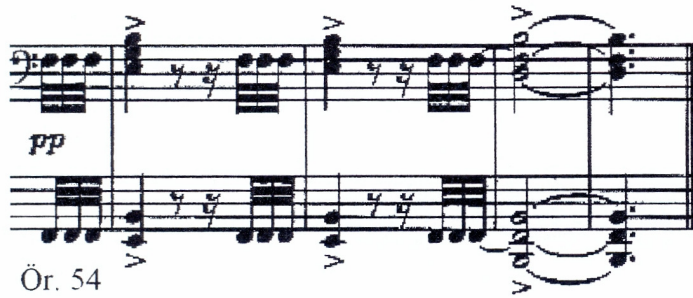
J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 4. Bölüm. Majör 9'lu akoru dikkati çekiyor:



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 4. Bölüm. Sol elde tremololar, sağ elde tema:



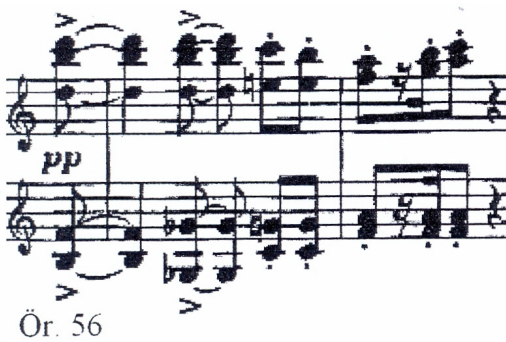
J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 4. Bölüm. Timpani efektiyle bölüm sona eriyor:



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). A teması 1. grup (“x” hücresi olarak nitelendirebiliriz):



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). A teması 2. grup (“y” hücresi olarak nitelendirebiliriz). Final A temasının kök ekini 1. bölüm A temasından alıyor:



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). “y” hücresinin belirginleştirilmiş şekli:



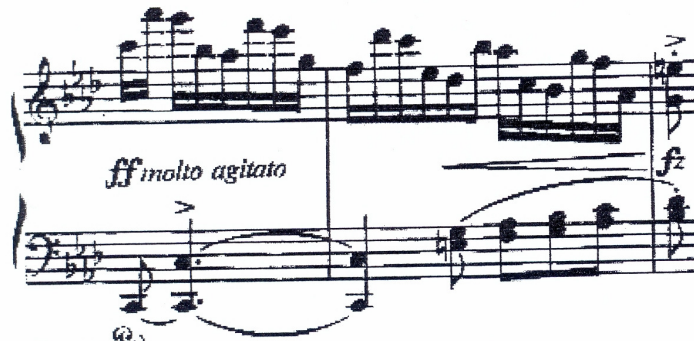
Ör. 57

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). “y” hücresinin sol elde kromatik yürüyüşle sunulduğu:



Ör. 58

J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Sağ eldeki kırılmış altılı aralıklar dikkati çekiyor:

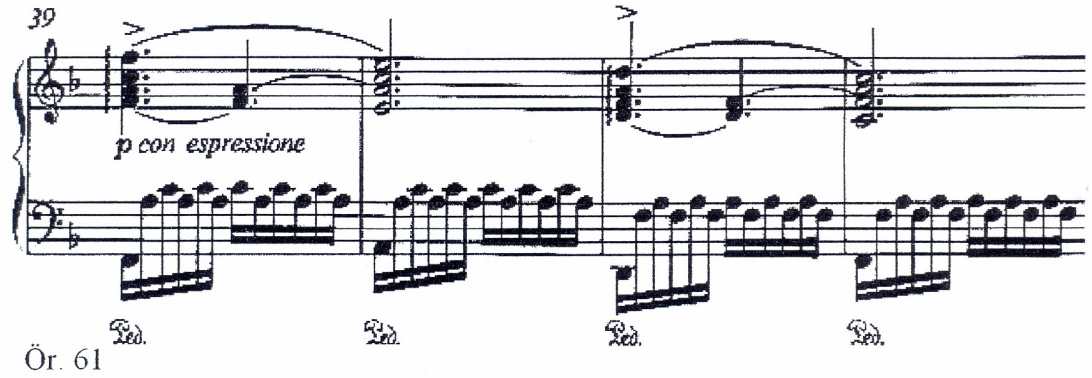


Ör. 59

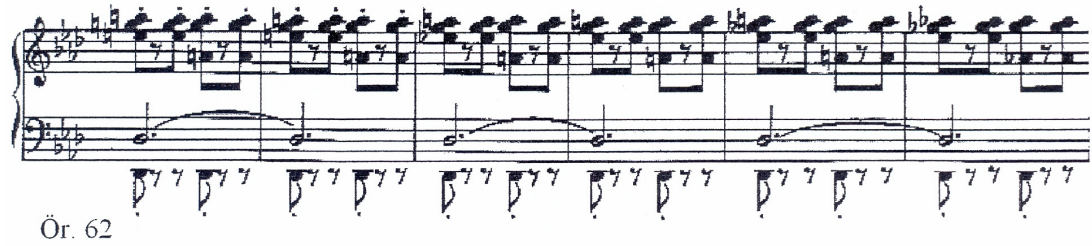
J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Sol elde “y” hücresinin oktavlarla duyurulması:



J. Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). B teması (R. Schumann etkisi):



Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Bir başka pasajda yine R. Schumann etkisi gördüğümüz ritmik saplantı:



Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). *Reexposition:*

pp

Ör. 63

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Haendel etkisinde yeni tema:

140

pp legato sempre

Ör. 64

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Bir önceki örnekte gösterilen temanın sol elde sunumu:

mf

Ör. 65

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Aynı tema karşılıklı kaydırılarak (geciktirilerek) duyulan bir varyant olarak karşımıza çıkıyor. L. v. Beethoven Op. 27 Sonata Quasi Una Fantasia'nın içindeki kesitten etkilenmiş:



Beethoven Sonat Op. 27 No. 1 Quasi Una Fantasia 2. Bölüm:



Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Tekrar 1. temanın duyuluşu. Burada belirgin şekilde Scherzo'nun A kesiti temasının etkisi görülüyor:



Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Coda'nın hazırlığı kapsamında Haendel teması:

253 *mf ben marcato*

Ör. 69

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). A temasının y hücresi sol elde:

ben marcato

Ör. 70

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Coda'nın başlangıcı:

Presto

p leggiero

Ör. 71

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Ostinato oktavlar dikkati çekiyor. Ayrıca register açıklığı bakımından L. v. Beethoven Opus 106 etkisi olduğu düşünülebilir:

Ör. 72

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Çift hatlı üçlemeler görüyoruz:

Ör. 73

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Fa Majör tonalitesinde, hemen hemen tamamı beyaz tuşlarda yazılmış olan kadans:

Ör. 74

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). A teması Majör tonda duyuluyor:

Tempo primo (♩. = ♩.)

grandioso

ff

Ör. 75

Brahms Sonat Opus 5 fa minör 5. Bölüm (Final). Son ölçülerde çok büyük ve yayvan akorlar görüyoruz. Genel tını L. v. Beethoven Opus 106 eserini çağrıştırıyor:

356

8

ff sempre *sostenuto poco*

Ör. 76

II.Dönem: Piyano tekniğine kendine özgü çalma biçimleri getirdiği süreçtir. Yukarıda belirttiğimiz I. Dönemdeki kimlik arayışı artık kesinlikle Brahms açısından sonuçlanmış ve neo-klasisizmle romantizmi sentez haline getirme istemi bestecinin kimliği ile özdeşleşmiştir. Dolayısı ile klasik kuralların üst denetimi oluşturduğu içten içe coşan romantizmi ifade edecek klavye arayışlarında ideal sonuca varabilmek için Brahms çalışmalara başlamıştır. Bu kendine özgü virtüoziteyi sergilemek için Chopin veya Liszt gibi (hatta başlangıçta Paganini etütleriyle Schumann) etüt başlığı altında serbest formlu parçalar yerine, tema ve çeşitlemeleri tercih etmiştir. Bunda da yine Schumann etkisi görüyoruz (Senfonik Etütler). Yine de anımsamadan geçmeyeceğimiz temel çıkış noktası Beethoven Çeşitlemeleri'dir. Nasıl 32 Çeşitleme ya da Eroica Çeşitlemeleri veya Diabelli Çeşitlemeleri Beethoven döneminde yüksek virtüozitenin en parlak örnekleri olarak düşünülüyorsa, Brahms da teknik arayışlarında bu çıkış noktasını tercih etmiştir.

Kalın parmaklı kaslı ve geniş avuçlu ellerinin fiziksel üstünlüğü Brahms'a yoğun ses bileşimleri için bir esin kaynağı olmuştur.

Diğer bir düşüncesi de, tekniğin (virtüozitenin) hiçbir zaman başlı başına bir gösteriş unsuru olmaması bilakis tamamen müziğin ifade gücünü artıracak biçimde şekillendirmesi zorunluluğudur. Transcendante teknik aslında yukardaki tanımlamaya tamamen uymaktadır. Ancak bu kavramın en üstün 2 uygulayıcısı olan Chopin ve Liszt yine de klavye üzerinde gösterinin (virtüozite arayışlarının) başlı başına artistik bir arayış olabileceği düşüncesindeydiler.

Örneğin Liszt büyük bir köprü ile ruhsal patlayışı simgeleyebileceğini düşünüyordu. Aynı şekilde Chopin fioritürlerin üst düzey bir tını arayışı olarak müzikte ara renkler kavramını ispatlayacağı kanısındaydı. Halbuki Brahms tıpkı I.Viyana Klasikleri gibi "önemli olan armoni ve kontrpuan sentezidir, formdur, yorumcunun fizyolojik olarak yatkın olamayışı ya da enstrümanın zorlanamsı talidir" bakış açısına sahipti.

Bu temel unsurları göz önünde tutarak Brahms'ın teknik arayışlarına bir göz atalım. Göreceğimiz gibi erken ve ileri opuslarının hepsi aynı teknik tablonun daha yalın veya daha karmaşık eş yaklaşımları ile karşımıza çıkar.

Oktavlara örnek:

Brahms Konçerto No. 1 Opus 15 re minör 1. Bölüm. Burada üst sesin legato çalındığı, oktavi sadece bir ses katlanması şeklinde değerlendirilen klasik anlayışı görüyoruz:



Ör. 77

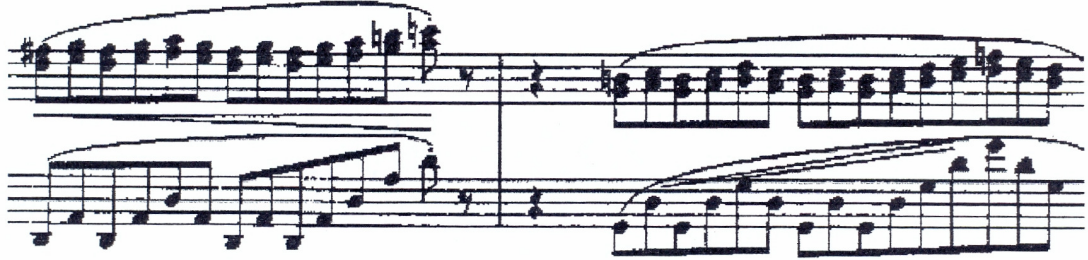
Brahms Konçerto No. 2 Opus 83 Si bemol Majör 2. Bölüm. Aynı şekilde melodik oktavlar fakat pp nüansında:



Ör. 78

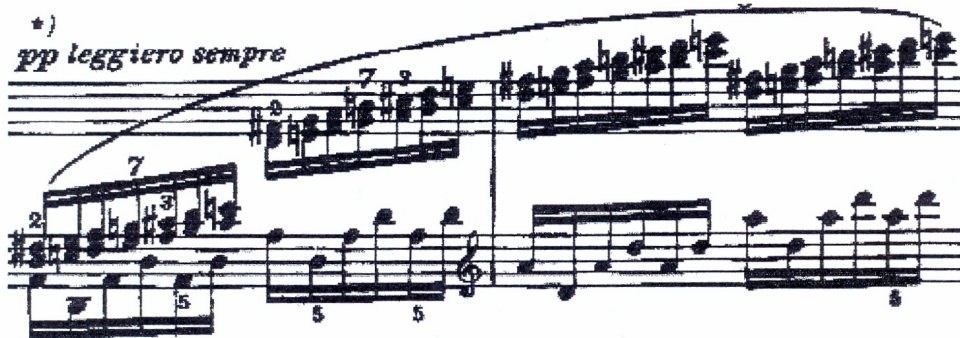
Aynı iki konçertoda üçlüler arasındaki benzeşme:

Brahms Konçerto No. 1 Opus 15 re minör 1. Bölüm. Yine melodik açıdan sesin katlanarak gücünü arttırması prensibinden ortaya çıkan bir çalış biçimi:



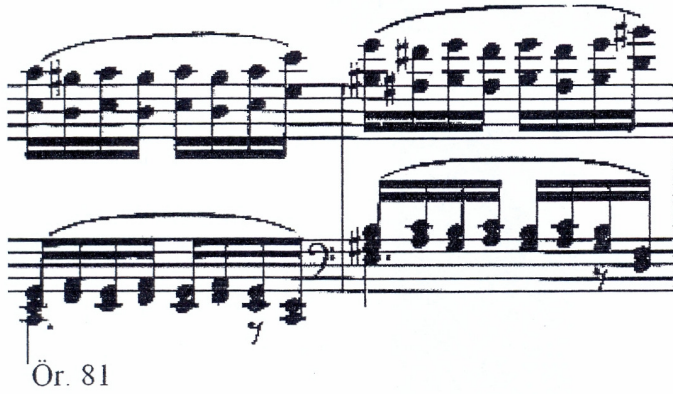
Ör. 79

Brahms Konçerto No. 2 Opus 83 Si bemol Majör 4. Bölüm. Aynı arayış daha karmaşık yazılımlı. Her iki yazılımda sonoritenin yoğunluğunu arttırmak için sol elde kırık akorları dalgalandırmak Brahms'a özgü bir yazı biçimi olarak karşımıza çıkıyor:

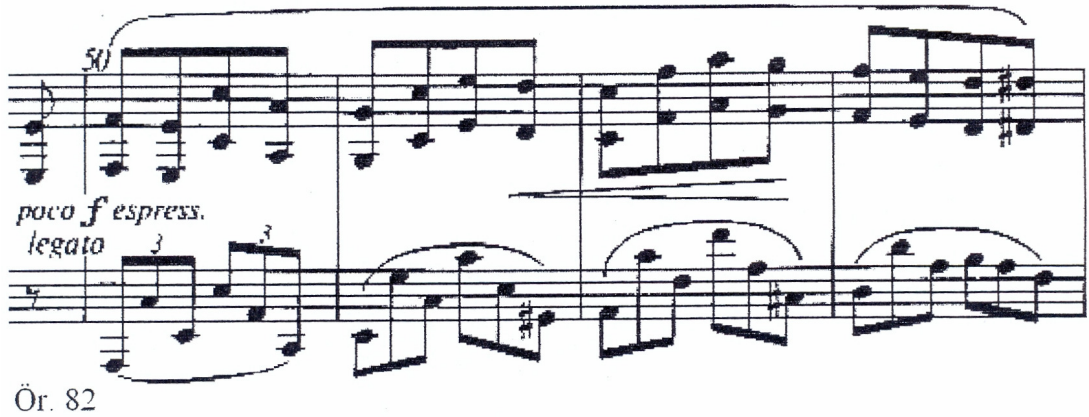


Ör. 80

Üçlüler için çok önemli bir arayış Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 1. DeFTER 1. Variation'da karşımıza çıkıyor. Üçlülerin isteğe göre legato veya non legato kullanıldığı bu örnekte konçertolarındaki üçlü pasajların alt yapısının oluşturulabileceği bir çalışma ile karşı karşıyayız. Paganini Variationlar'da aslında Brahms tamamen Chopin veya Liszt gibi kendi etütleri ile kendi eserlerinin anahtarını hazırlama peşindeydi:



Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. DeFTER 2. Variation'da konçertolarda yukarıda sunduğumuz legato ve melodik oktavin daha teknik bir sunumu:



Kırık akor örnekleri:

Brahms Konçerto No. 1 Opus 15 re minör 1. Bölüm'de kırık akorların dalgalanışı karşımıza çıkıyor. Bu stil, gençlik döneminden itibaren sevdiği bir ayzılım türü:



Ör. 83

Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter son Variation'da açık aralıklarla yukarda sunduğumuz tekniğin daha zorlaştırılmış şekli karşımıza çıkıyor:



Ör. 84

Akorlarla yüklü oktav tekniğine örnek:

Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 4. variationda akorlarla kesilen yüklemeli ağır bir oktav tekniğine meraklı olduğunu burada açıkça görüyoruz:



Ör. 85

Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 25. Variation'da ağır akorların sınırlı bir atlama çizgisiyle, çok fazla fiziksel güç gerektirdiği tipik Brahms virtüözitesi:



Ör. 86

Çift ses teknikleri içinde el yapısı nedeni ile Brahms altılılara çok meraklıydı. Bunun bestecinin kişisel tını zevki ile bağlantılı olduğunu varsayıyoruz. Altılılar kulağın algılaması itibarı ile ne üçlüler gibi sıkışık ve trile yakın bir tedirginlik yaratıyor, ne de oktavlar gibi fiziksel baskı yaratacak kadar gösterişlidir. Tınıları, neredeyse akor dolgunluğunu yakalar. Aynı zamanda melodik bir legatoya olanak sağlayabilirler. Özellikle Brahms'ın sevdiği içe dönük ifade edilen sonoriteye uygundurlar.

Brahms Konçerto No. 1 Opus 15 re minör Final:



Ör. 87

Brahms Konçerto No. 1 Opus 15 re minör Final'de piyanonun girişi. Burada hem temanın parçası hem de teknik gösteri görevini sentez halinde altılılar yerine getiriyor:



Ör. 88

Brahms Konçerto No. 2 Opus 83 3. Bölüm'ün (Intermezzo) bitişinde altılıların akorun kendi iç yankılanması şeklinde arpejli bir biçimde görünüm verdiğini görüyoruz:



Ör. 89

Konunun agresif bir şekilde (yine de legato) altılılarla takdim edildiğini Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 25. Variation'un füğ kısmında görüyoruz –sol eldeki üçlüler de cabası:



Ör. 90

Blok oktav örneği:

Ender olarak Brahms'da blok oktavlar görüyoruz. Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 25. Variation füğ:



Ör. 91

Yine bir blok oktav örneği. Brahms Konçerto No. 1 Opus 15 re minör 1. Bölüm:

Tempo I

Solo

ff

21

Ör. 92

Oldukça melodik içerikli bir müzik cümlesinin, açık aralıklar ve zorlayıcı oktavlarla ifade edilmesi Brahms'ın virtüoziteyi nasıl değerlendirdiğini bize gösterir:

Var. IX

des Thema

158

8

Ör. 93

Brahms'ın en zorlayıcı oktav arayışlarından biriyle Opus 35 Paganini Variationlar 2. DeFTER 11. Variation'da karşı karşıyayız (kör oktavlar). Burada Czerny'nin egzersizlerinden yola çıkarak bir etüt oluşturma peşinde diye kabul ediyoruz:

Var. XI
Vivace

182

non legato e scherzando

Ör. 94

Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. DeFTER sonuncu Variation'da Beethoven'in üçe karşı iki merakı, Brahms'ın legato – staccato kontrast arayışıyla her iki elde iki değişik melodik çizgi, legato akorlar ve staccato oktavlarla kendine yeni (neo – klasik) bir yol buluyor:

314

Ör. 95

Brahs'ın azılı altlılarına en iyi örnek Opus 35 Paganini Variationlar 1. Defter 1. Variation:

Var. I
25 non troppo presto

Ör. 96

Aynı altlıların sol elde görünümü (eşlik sağda) Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 1. Defter 2. Variation'da:

Var. II
40

Ör. 97

Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 1. Defter 2. Variation'da en güç ölçülerinden dördünü görüyoruz. Sağ elde legato akorlar, sol elde legato altlılar:

53

Ör. 98


Brahms'a özgü atlama biçimini (Fangspiel) Opus 35 Paganini Variationlar 1. Defter 8. Variation'da görüyoruz:

Var. VIII



Ör. 99

Brahms'ın çok sevdiği Macar - Çıgan müziğinin etkisinde kalınarak yazılmış olan Opus 35 Paganini Variationlar 1. Defter 13. Variation (staccato veya legato olarak çalınabilir), yine bestecinin müzik – oktav birleşimlerinden güzel bir örnek:



Ör. 100

Oktavlı glissandolar Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 1. Defter 13. Variation'da dikkat çekiyor:



Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter 7. Variation'da da iki değişik ritim kalıbı görüyoruz. Sağ elde blok oktavlar, sol elde karşı tema kırık akorlarla yazılmış:

Var. VII

122

p leggiero e ben marcato

Ör. 102

Yine Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter 7. Variation içinde sağ eldeki oktavların da kırılıdđını görüyoruz:

129

non legato

Ör. 103

Yine Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter 7. Variation'da sol elde tema, sağ elde karşı tema; sol elde blok oktavlar, sağ elde kırık akorlar görüyoruz:

130

P

Ör. 104

Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter 10. Variation'da arpej ve blok oktav birleşimi:

Var. X
Feroce, energico

Ör. 105

Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter 1. Variation sonunda her iki elde kör oktavların olduğu bir örnek:

Ör. 106

Haendel variationların teması Haendel'in Galler prensinin kızları için yazmış olduğu üç küçük klavsen parçasının birincisinden alınmadır. Bu eser ilk defa Clara Schumann tarafından Hamburg'da yorumlanmış, sekiz gün sonra da Leipzig Gewandhaus konser salonunda ikinci çalınışı gerçekleşmiştir. Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 15. Variation, sıçrama (Fangspiel), melodik üçlüler, legato oktavlar, kırık ve blok akor birleşimlerine iyi bir örnek:

Var. XV
137

f

Ör. 107

Piyano tekniğinin polifoniye uyumlu bir şekilde kullanıldığını Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 16. Variation'da görüyoruz:

Var. XVI
146

p ma marc.

Ör. 108

Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 14. Variationda sol elde akorun basamakları kırık oktavlarla verilmiş. Sağ elde staccato altılılar dikkati çekiyor:

129

sf sciolto f f

Ör. 109

Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 6. Variation'da yine polifoni ile uyum içinde legato oktavlar görüyoruz:

Var. VI *legato*

49

p sempre

Ör. 110

Brahms'ın çok sevdiği Macar – Çıgan tarzına bir örnek de Opus 24 Haendel Variationlar 13. Variation'da görüyoruz. Burada sol eldeki arpej akorlarla karşılaşılıyor:

Var. XIII

Largamente, ma non più

113

f espress.

5

Ör. 111

Brahms Opus 24 Haendel Variationlar 20. Variation'da tamamen legato biçimde armonik ters kromatik hareket düşünülerek yazılmış oktav – akor birleşimi ile karşı karşıyayız:

191

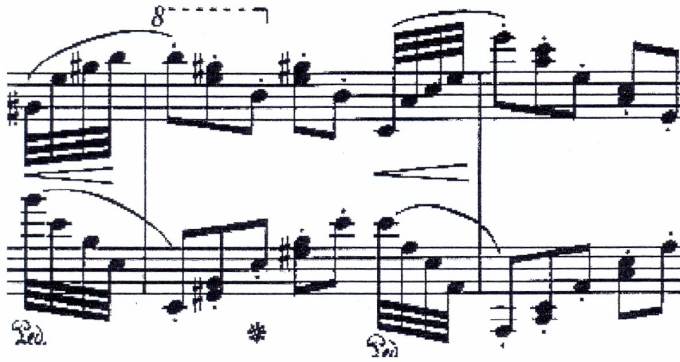
p legato

Ör. 112

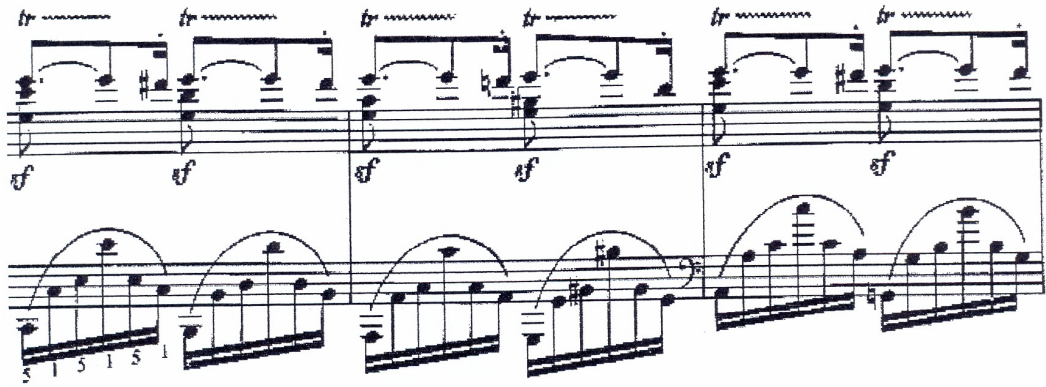
Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter sonuncu Variation Brahms'vari bir Fangspiel (yanına sıçrama) örneği. Akorların oktavlarla eşdeğer biçimde kullanıldığını görüyoruz:



Paganini keman virtüozitesinden esinlenerek yazılmış bir Fangspiel örneğini Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 2. Defter 8. Variation'da görüyoruz:

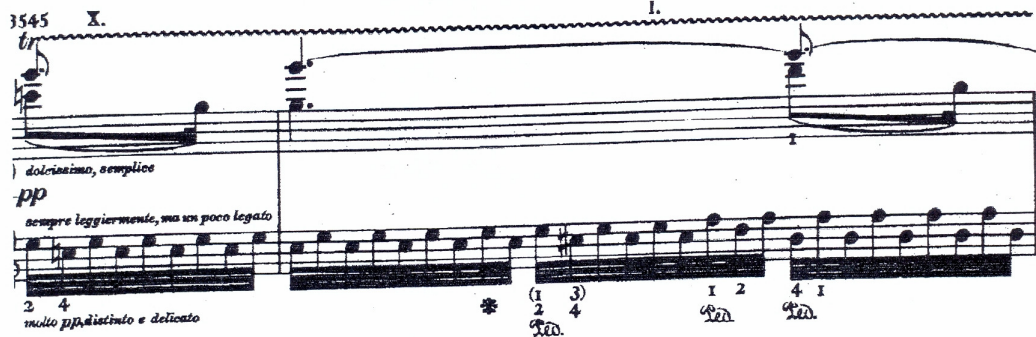


Brahms Opus 35 Paganini Variationlar 1. Defter 4. Variation'daki örnekte sağ eldeki 4. ve 5. parmakların trille çalıştırılmasının kökeninde, Beethoven'ın Opus 111 Sonatı'nın 2. Bölümü'ndeki son çeşitlemeye öykünme olduğu kesin:



Ör. 115

Beethoven Sonat Opus 111 2. Bölüm:



Ör. 116

Brahms Konçerto No. 2 Si bemol Majör 1. Bölüm'de mırıltı halinde trilin sol elde direkt sağ elde önceden haber verir şekilde kullanıldığını görüyoruz:



Ör. 117

III. Dönem: Her ne kadar III. Dönem’inde Brahms’ın şair kimliği uç noktaya ulaşmış olarak kabul edilse de, besteciliğe başladığı gençlik yıllarından itibaren lirik – kısa süreli parçalarında Schubert, Schumann geleneğini devam ettiren kuzeyli romantik besteci kimliği aşıkardır. Bunda tabii ki sözünü ettiğimiz diğer besteciler gibi güçlü bir lied ustası olması rol oynar.

Büyük formlarda (sonat, füg, variations vs.) Bach, Beethoven modelinin neo – klasik takipçisi olduğunu inkar edemeyeceğiz Brahms, kısa süreli parçalarında, armoni kullanımının zenginliği, özgünlüğü ve hatat son dönemdeki ilericiyle (burada preimpressionismi kastediyoruz), yukarıda dile getirdiğimiz kuzey romantizminin başlıca temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Hemen vurgulamak istediğimiz, Brahms’ın kullandığı bu “kuzey” karakterinin etnik bir nedene dayanmayışıdır.

Bir Norveç’li olan Grieg’le Brahms’ın çıkış yolu aynıdır diyemeyiz (her ne kadar Grieg, Brahms ve Schumann’ın hayranı olsa da). Brahms’ın romantizmi içe dönük, puslu, bazen karamsar ve solgun renkte öğeler taşır. Brahms’ın müziği ışıklanıp da neşeli bir anlatıma büründüğü zamanın başlıca etkeni Viyana’daki baba – oğul Strauß’lar, vals ve genel anlamda Mozart’ta da gördüğümüz **“Wiener Gemütlichkeit”* atmosferidir.

* *Wiener Gemütlichkeit*: Avusturya’lılara özgü kalender, hoş görülme, serinkanlı, en dramatik olayları bile zerafetle değerlendirmenin getirdiği, hem neşeli hem de ılımlı yaşam felsefesi.

Gençlik yıllarından: Brahms Scherzo Opus 4. Bu Scherzo'yu ilk defa Liszt'e çaldığı zaman Liszt'in çevresindekiler Brahms'ı müzik hırsızlığıyla suçlamışlardı. Kastedilen eser F. Chopin'in Opus 31 No. 2 Scherzo'suydu.

Brahms Scherzo Opus 4:



Ör. 118

Chopin Scherzo Opus 31 No. 2:



Ör. 119

Henüz yazının çok yalın ve bir miktar tecrübesiz olduğu bu örnekte yine de ilerde Brahms'ın karakteristik klavye kullanımını haber veren unsurlar bulunmaktadır.

Bös eylediğimiz çerçeve içerisinde aşağıdaki örnekleri sunabiliriz.

Brahms Scherzo Opus 4:

ff *ben marcato*

Ör. 120

Brahms Scherzo Opus 4:

ff *strepitoso*

Ör. 121

Scherzo'nun içindeki 2. trio belki tematik olarak değil fakat yazılım resmi olarak yine Chopin Opus 31 No. 2 Scherzo'daki 2. fikri hatırlatıyor:

Brahms scherzo op. 4 2. trio:

f

Ör. 122

Chopin Scherzo Opus 31 No. 2:



Ör. 123

Balladları etkileyen edebi eser olarak İskoçya'lı Edward Ballad'ı düşünülür. Denilene göre bestecinin yakın arkadaşı Julius Allgeyer büyük alman edebiyatçısı Johann Gottfried Herder'in "Halkların Sesi" adlı derlemesinde yer alan bu baladı seslendirmesi için Brahms'ı teşvik etmişti.

Edward

"Dein Schwert, wie ists von Blut so rot?

Edward, Edward!

Dein Schwert, wie ists von Blut so rot?

Und gehst so traurig her? – Oh!"

*"O ich hab geschlagen meinen Geier tot,
und keinen hab ich wie er – Oh!"*

"Deins Geiers Blut ist nicht so rot,

Edward, Edward!

*Deins Geiers Blut ist nicht so rot,
mein Sohn, bekenn mir frei – Oh!"*

*"O, ich hab geschlagen mein Rotroß tot,
Mutter, Mutter!*

*O, ich hab geschlagen mein Rotroß tot,
Unds war so stolz und treu – Oh!"*

“Dein Roß war alt und hasts nicht tot,
 Edward, Edward!
 Dein Roß war alt und hasts nicht not,
 Dich drückt ein ander Schmerz – Oh!”
 “O, ich hab geschlagen meinen Vater tot,
 Mutter, Mutter!
 O, ich hab geschlagen meinen Vater tot,
 Und weh, weh ist mein Herz – Oh!”

“Und was für Buße willst du nun tun?
 Edward, Edward!
 Und was für Buße willst du nun tun?
 Mein Sohn bekenn mir mehr – Oh!”
 “Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,
 will gehn fern übers Meer – Oh!”

“Und was soll werden dein Hof und Hall?
 Edward, Edward!
 Und was soll werden dein Hof und Hall?
 So herrlich sonst und schön – Oh!”
 “Ich laß es stehn, bis es sink und fall,
 Mutter, Mutter!
 Ich laß es stehn, bis es sink und fall,
 Mag nie es wieder sehn – Oh!

“Und was soll werden wir dein Weib und Kind?
 Edward, Edward!
 Und was soll werden wir dein Weib und Kind?
 Wann du gehst über Meer? – Oh!”
 “Die Welt ist groß, laß sie bettlen drinn,
 Mutter, Mutter!
 Die Welt ist groß, laß sie bettlen drinn,

ich seh sie nimmermehr – Oh!”

“Und was willst du lassen deiner Mutter teur?

Edward, Edward!

Und was willst du lassen deiner Mutter teur?

Mein Sohn, das sage mir – Oh!”

“Fluch will ich euch lassen und höllisch Feur,

Mutter, Mutter!

Fluch will ich euch lassen und höllisch Feur,

Denn ihr, ihr rietets mir! – Oh!”

İlk paragrafin tercümesi:

“Kılıcın, neden kanla bu kadar kızarmış?

Edward, Edward!

Kılıcın, neden kanla bu kadar kızarmış?

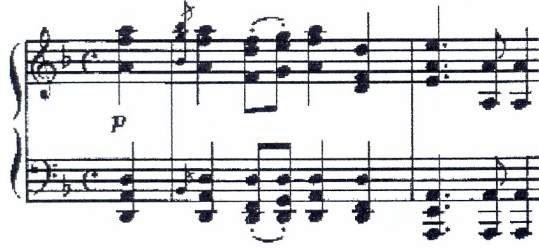
Niçin bu kadar üzgünsün? – Ah!”

“Savaşçı kuşumu öldürdüm,

Ve onun gibi kimsem yok – Ah!”

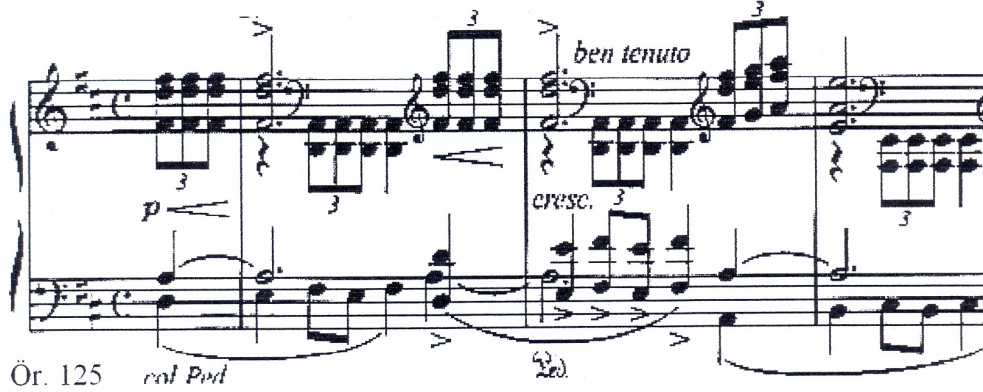
Aslında Edward şiiri bir baba katilinin itirafını dile getirir. İlk ballad karanlık ve kötücül atmosferi ile bu vermiş olduğumuz şiirin duygusal içeriğini yansıtmaktadır.

Opus 10, 1 numaralı Ballade'ın aşağıda vermiş olduğumuz kesiti, şiirdeki suali betimlemektedir.



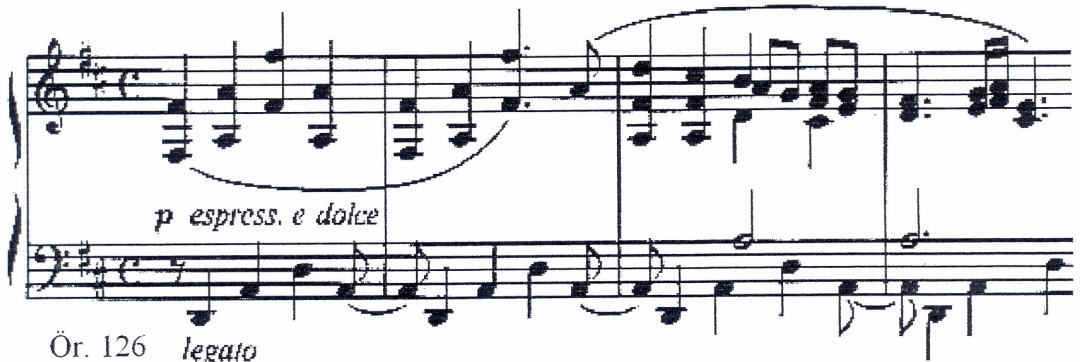
Ör. 124

Brahms Opus 10, 1 numaralı Ballade'ın şiirdeki cevap olarak nitelendirebileceğimiz kesiti:



Ör. 125

Brahms'ın Opus 10, 2 numaralı Ballade'ında solgun yüzlü bir lirizmle karşı karşıyayız:



Ör. 126

Yine de Brahms'ın Opus 10, 2 numaralı Ballade'nın repete notaları ve kötücül (satanik) atmosferinden uzaklaşamadığı görülmektedir:

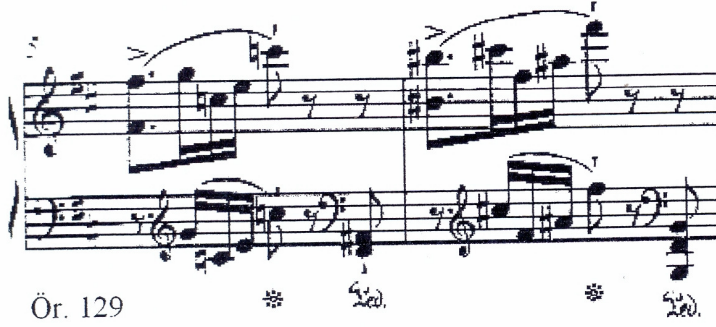
Ör. 127

Brahms Opus 10, 2 numaralı Ballade'dan ilginç bir yazı örneği:

Ör. 128

Brahms Ballade Opus 10, 3 numara Intermezzo başlığı altında karşımıza çıkıyor. İçerdiği iki fikrin kontrastını görelim:

1. Fikir Intermezzo'ya bir Scherzo karakteri vermekte:

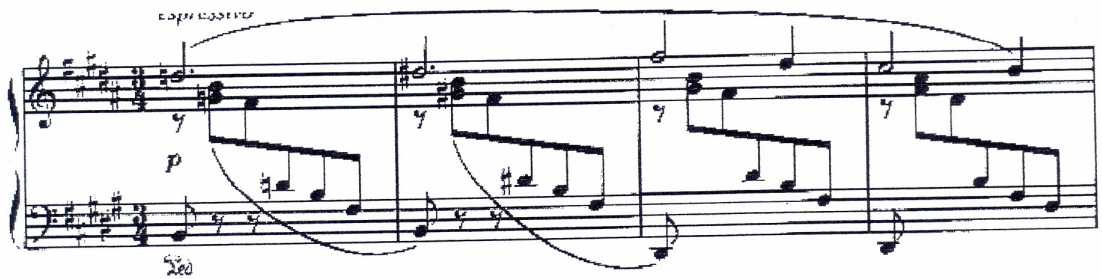


Brahms Opus 10, 3 numaralı Ballade'nin 2. fikri aynı zamanda 2. kesiti simgeliyor (A-B-A lied formunun B kesiti). Brahms'ın çok sevdiği, zarif müzikli kutu tınlarının yakalandığını görüyoruz:



Brahms Ballade Opus 10, 4 numarada büyük lied formunu görüyoruz.

1.kesit:



Ör. 131

Brahms Opus 10, 4 numaralı Ballade'nin 2. kesiti: Sol el 2, sağ el 3 ritmi problemi görülüyor. Yazılım tablosu olarak Beethoven Opus 7 Mi bemol Majör Scherzo'sunun ünlü minör kesiti Brahms'ı oldukça etkilemiş durumda:



Ör. 132

Beethoven Sonat Opus 7 Bölüm 3 minör kesit:



Ör. 133

Brahms Ballade'lar için en son şu söylenebilir: Robert Schumann 3. ve 4. Ballade'ları büyük bir sonatın adagio ve scherzo'ları gibi tanımlamış.

Brahms Opus 79, 2 Rhapsodie. Bu iki Rhapsodie Brahms'ın olgunluk çağlarında yazılmış olmalarına rağmen, dinamik ve fırtınalı karakterleri nedeniyle Opus 10, 4 Ballade'nin direkt olarak devamı diye kabul edilebilirler. Yani özetle "genç" Brahms'ı anımsatan eserlerdir. Formlarına baktığımız zaman gerçek anlamda Rhapsodieler'le karşılaşmadığımızı görüyoruz. Ünlü müzikolog Claude Rostand* Chopinien scherzo'lar veya büyük Beethoven scherzo'ların basit Rhapsodie'ye göre Opus 79 No. 1 ve 2'ye çok daha yakın olduğunu söylüyor.

Brahms Opus 79, 1 numaralı Rhapsodie'nin esas teması:



Ör. 134

Brahms'a özgü yazılım örnekleri: Opus 79, 1 numaralı Rhapsodie:

The image shows a musical score for Brahms' characteristic writing examples in Opus 79, No. 1 Rhapsody. It is written for piano in G major and 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (f) dynamic marking. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent interval of a major second. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence.

Ör. 135

Brahms Opus 79, 1 numaralı Rhapsodie'nin 2. kesiti:

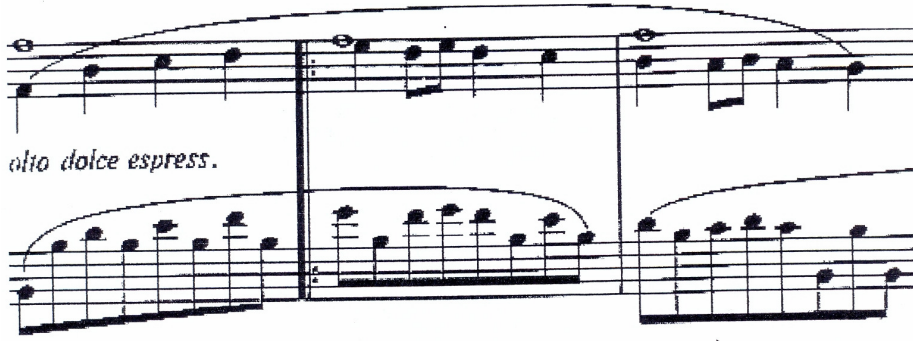


Ör. 136

Brahms Opus 79, 1 numaralı Rhapsodie'nin ünlü gamları:

Ör. 137

Brahms Opus 79, 1 numaralı Rhapsodie'nin 4. kesitine ait örnekte sağ elde Brahms'ın sevdiği ince lirik ezgiye sol elde yumuşak dalgalanmalarla açık aralıklı bir eşlik destek veriyor:



Ör. 138

Brahms Opus 79, 1 numaralı Rhapsodie'nin coda'sında bir üst örnekte gördüğümüz yumuşak dalgaların bu sefer sağ elde yayılmaya başladığını görüyoruz:



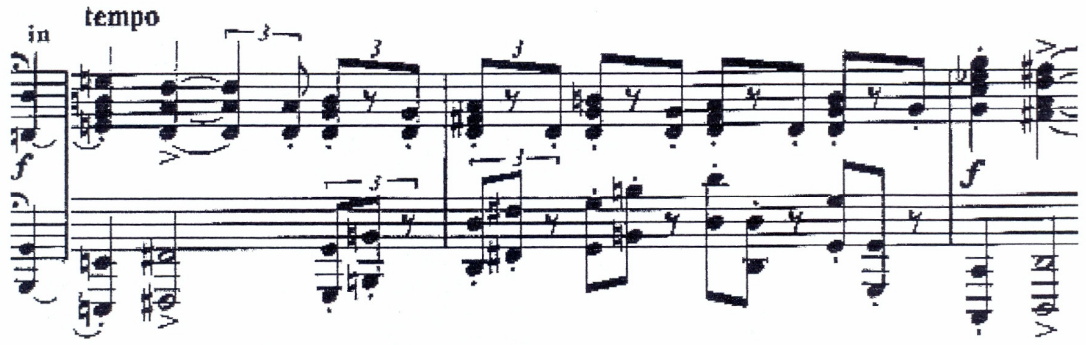
Ör. 139

Brahms Opus 79, 1 numaralı Rhapsodie'de epik anlatımı ve dramatik yapısıyla Ballade'ı anımsatan bir yaklaşımla karşılaşıyoruz:



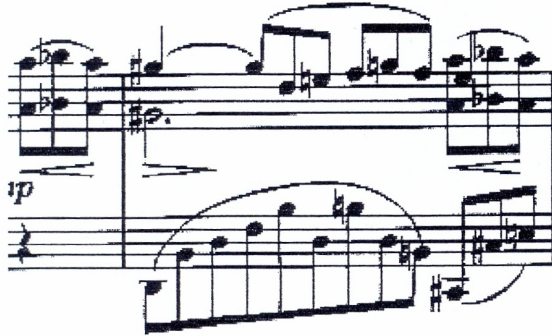
Ör. 140

Ritmik ve biraz da militer karakteriyle aşağıda sunacağımız ölçüler, Brahms Opus 79, 2 numaralı rhapsodie'nin kahramanlık içeriği taşıyan bir Ballade'a ne kadar çok benzediğini bize ispatlıyor:



Ör. 141

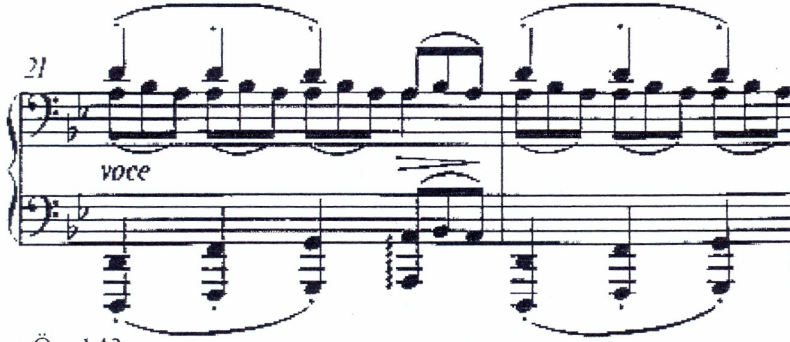
Brahms Opus 79, 2 numaralı Rhapsodie'nin 3. fikri yine melodik üçlülerin ezgisel kullanımı ile karşımıza çıkıyor:



Ör. 142

Brahms Opus 79, 2 numaralı Rhapsodie'ye ait vermiş olduğumuz bu üç örnek aslında neredeyse A-köprü-B Beethovenien sonat formuna oldukça yaklaştığımızı bize gösteriyor.

Brahms'ın tipik karamsar ama savaşı sonoriteleriyle Opus 79, 2 numaralı Rhapsodie'de karşı karşıyayız:



Ör. 143

Bir üst örnekte vermiş olduğumuz üçlemeler yine Opus 79, 2 numaralı Rhapsodie'de sol eldeki ritmik oktavlarla fırtınalı bir karaktere bürünmüş:



Ör. 144

Brahms Opus 79, 2 numaralı Rhapsodie'nin coda'sına gelince sol eldeki ritmik oktav birimlerinin sıkıştırıldığını görüyoruz:



Ör. 145

Brahms Opus 79, 2 numaralı Rhapsodie'nin son ölçülerinde sol elde kırılmış bir akorun ezgisel bir çizgiye dönüştüğünü, sağ elde ise ostinato ve yavaş, bir nevi tril kavramı, olduğunu görüyoruz:

Ör. 146

Brahms Opus 39 Valsler:

Bu valsler Fransa'da genellikle Viyana valsleri adı verilir. Aslında bu bakış açısı çok da doğru değildir. Çünkü Detmold şehrinde ilk kaldığı yıllarda bu valslerin 1. versiyonunu Brahms'ın yazdığını biliyoruz ki, o yıllarda henüz Viyana'ya bile gitmemişti.

Ayrıca Brahms'ın Viyana veya alman valsini yazmak gibi kesin bir tavrı da söz konusu değildir. Kuzey Denizi kıyılarındaki hantal valsten Bavyera'luların Ländler'ine ve Strauß'un uçucu ve taşkın valsine kadar pek çok örneği gözden geçirilip bestecinin kendine özgü vals anlayışına yöneldiğini görüyoruz.

Viyana Valsleri adı verilmesinin bir nedeni “16 Vals” başlığı altında ünlü eleştirmen Eduard Hanslick’e ithaf edilerek 1865’te Viyana’da basılmasından kaynaklanmaktadır.

Brahms Opus 39, 1. Vals’te gösterişli oktavlar ve akorlar karşımıza çıkıyor:

Tempo giusto

Ör. 147

Brahms Opus 39, 2. Vals daha yavaş ve munis bir karakterde:

p dolce

Ör. 148

Brahms Opus 39, 3. Vals’te biraz çılgın karakterli küçük bir valsle karşı karşıyayız:

p dolce

Ör. 149

Brahms Opus 39, 4. Vals'te temanın hüzünlenip kırıldığını görüyoruz. Ancak bu kırılış müziğin yoğunluğunun azalması değil bilakis artması şeklinde karşımıza çıkıyor:

Poco sostenuto



Ör. 150

Brahms Opus 39, 4. Vals'e örnek:



Ör. 151

Şiirsel bir vals örneği olarak Brahms Opus 39, 5. Vals karşımıza çıkıyor:

Grazioso



Ör. 152

Çılgın bir Viyana atmosferiyle Brahms Opus 39, 6. Vals'te karşılaşıyoruz:

Vivace

p leggiero, quasi pizzicato

Ör. 153

Brahms Opus 39, 7. Vals'te yine Brahms'ın Opus 10, 1 numaralı Ballade'mın ilk temasını hatırlatan motiflerle karşılaşıyoruz:

Poco più Andante

p dolce

Ör. 154

Brahms Opus 39, 8. Vals yukarıda söylemiş olduğumuz motifin daha etken bir hale geldiğini gösteriyor:

p dolce sotto voce

Ör. 155

Brahms Opus 39, 9. Vals zarif ve aşırı yalın bir görüntü veriyor. Auftakt kavramıyla Brahms'ınşakalaştığını söyleyebiliriz:



Ör. 156

Brahms Opus 39, 10. Vals bestecinin sevgili üçlülerini sergilemektedir:



Ör. 157

Brahms Opus 39, 11. Vals'te aynı üçlü sisteminin daha kıvrak biçimde yerleştirildiğini görüyoruz:



Ör. 158

Brahms Opus 39, Vals'te, 9. Vals'te gördüğümüz auktakt şakasının daha çok ses katılarak ve sol eli özgün bir kırık oktav kullanımıyla zenginleştirildiğini görüyoruz:



Brahms Opus 39, 13. Vals'te çiganvari fiyakalı bir piyano yaklaşımıyla karşı karşıyayız. Akorlar, açık aralıklar ve özellikle üç notalı süslemeler dikkatimizi çekiyor:



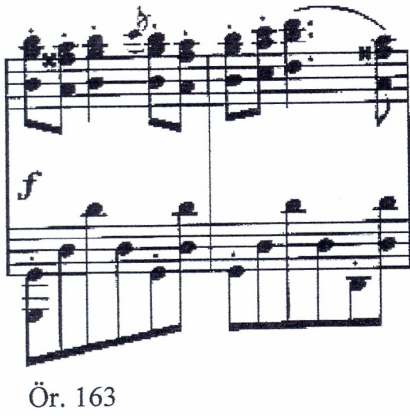
Brahms Opus 39, 14. Vals'te üçlüler, aralıkların kırıldığı bir sol el ve tümünde staccato karşımıza çıkıyor:



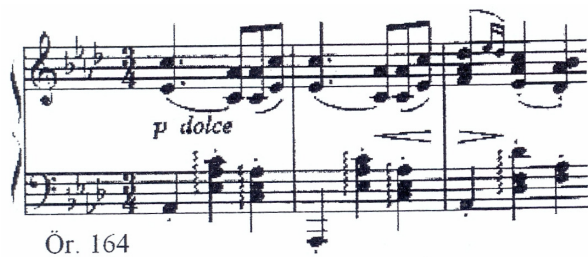
Yine Brahms Opus 39, 14. Vals'in içinde bestecinin sevdiği gam motifiyle de karşılaşırız:



Yine Brahms Opus 39, 14. Vals'in üçlülerle olan temasının akorlarla verildiğini de görürüz:



Brahms Opus 39, 15. Vals besteciye özgü melodik altılı kullanımıyla karşınıza çıkıyor. Bütün serinin en ünlü parçasıdır. Nispeten yavaş bir vals. Viyana'dan ziyade Alman karakteri gösteriyor:



Yine Brahms Opus 39, 15. Vals'in bitiminde altılıların triolien motifler olarak kullanıldığını görüyoruz:



Ör. 165

Brahms Opus 39, 16. ve sonuncu Vals'te sağ elde polifonik bir yaklaşımla karşılaşıyoruz:



Ör. 166

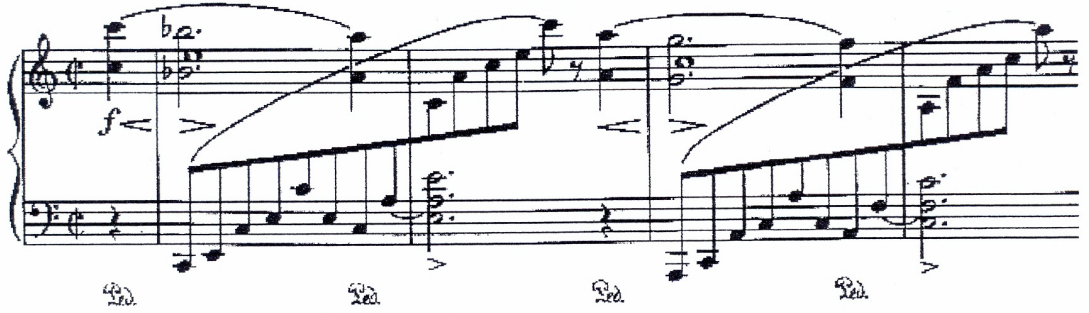
Brahms Opus 39, 16. valsin Brahms tarafından kolay versiyonu da yazılmıştır.

Opus 118 ve Opus 119 Intermezzo'ların Brahms'ın piyano için 3. Döneminde yazdığı en şiirsel ve mükemmel başyapıtlar olduğunu söyleyebiliriz. Aşağıda sunacağımız bu iki albüm, Brahms'ın kuzeyli romantik ve hatta empresyonist (Opus 119) olarak vardığı uç noktadır.

Opus 118, 1892'de yazılmış ve 1893'de basılmıştır: Altı parçadan oluşuyor. Karakterlerine göre ayırım yapılırsa, dört Intermezzi, bir Ballade ve bir Romanze diyebiliriz.

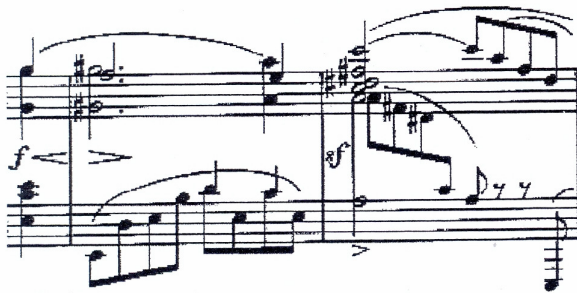
Brahms Opus 118, no. 1 Intermezzo: Allegro non assai ma molto appassionata. Coşkun bir lirizmle yazılmış. İlk kesitindeki tema inici, 2. kesitte aynı motif çıkıcı ve kromatik bir yapılaşmaya dönüşmüş. Biçimi itibarı ile sergileme, gelişme, kadans ve sonuç çerçevesinde bir konser parçası olarak karşımıza çıkıyor:

Brahms Opus 118, no. 1 Intermezzo 1. kesitin başı:



Ör. 167

Brahms Opus 118, no. 1 Intermezzo 2. kesitin başı:



Ör. 168

Brahms Opus 118, no. 1 Intermezzo kadans:



Ör. 169

2. Intermezzo: Andante teneramente. Şevkatli bir ninni gibi. Lied formundadır. Orta kesit tınları itibarı ile müzikli kutu gibi duyulmaktadır.

Brahms Opus 118, no. 2 Intermezzo tema:



Ör. 170

Brahms Opus 118, no. 2 Intermezzo orta kesitteki tema:



Ör. 171

Brahms Opus 118, no. 2 Intermezzo orta kesitte müzik kutusu olarak tanımladığımız ses bileşimi:



Ör. 172

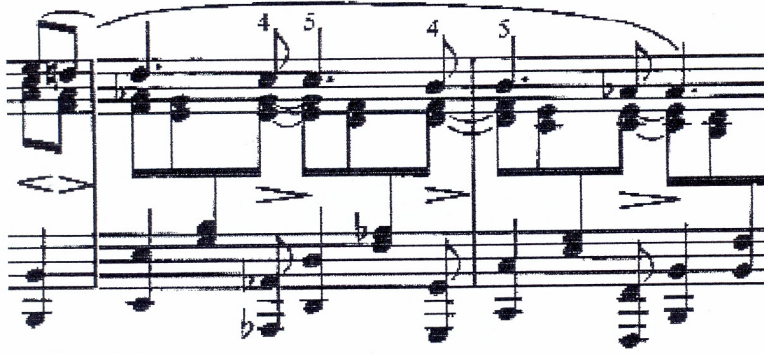
3. Ballade: Allegro energico. Brahms'ın gençliğinde yazdığı op. 14 ballade'ındaki dinamik ve coşkun atmosferden esintiler duyulmaktadır. Lied formunda yazılmıştır. A kesiti dans karakterinde, B kesiti ise sanki yaylı çalgılar için yazılmış izlenimini uyandıran çok melodik bir legato arz etmektedir.

Brahms Opus 118, no. 3 Ballade A kesiti ana tema:



Ör. 173

Brahms Opus 118, no. 3 Ballade noktalı dörtlük – sekizlik ritminin senkoplu bir eşlikte tematik olarak kullanıldığını görüyoruz:



Ör. 174

Brahms Opus 118, no. 3 Ballade’ın orta kesitinin temasında bir üst örnekte belirttiğimiz noktalı dörtlük –sekizlik kalıbının karakter bakımından mutasyon geçirmiş kullanımını görüyoruz. Ayrıca tonatiletinin iki bemoldan beş diyeze radikal sıçrayışını da dikkate almak gerekiyor:



Ör. 175

Brahms Opus 118, no. 3 Ballade’ın coda’sında A ve B kesitlerindeki biri ritmik ve dinamik, diğeri melodik ve lirik iki arayış birleşmiş durumda:



113

una corda

senza Ped.

Ör. 176

4. Intermezzo: Allegretto un poco agitato. Schumannvari, biraz huzursuz ve saplantılı karakter yapısı özellikle orta kesitte, ostinato olarak aynı ritmin devamlı tekrarlanmasını görüyoruz. Opus 118 no. 4 Intermezzo A kesitindeki tema:

Allegretto un poco agitato

p

Ör. 177

Brahms Opus 118 no. 4 Intermezzo B kesitindeki saplantılı görünüm:

pp e dolce sempre

pp sim.

Ör. 178

5. Romanze: Andante – Allegretto gracioso. Genellikle pastoral karakterdedir. A kesitindeki Andante'ye, B kesitindeki Allegretto kontrast yapıyor. Bu Allegretto bazılarında göre kısa bir Chaconne*’dur.

Brahms Opus 118 no. 5 Romanze Andante girişi:



Ör. 179

Brahms Opus 118 no. 5 Romanze Allegretto kesitte sol eldeki ritmik eşliğe dikkat etmek lazı:



Ör. 180

Brahms Opus 118 no. 5 Romanze A kesitindeki üçe bölünebilir ritmik yapılanma ile B kesitindeki ikiye bölünebilir sebare $\frac{6}{4}$ tonalite değişikliği de göz önünde bulundurulursa parçaya özgünlüğünü veriyor. 1. kesit Fa M, re m içinde, 2. kesit Re Majörde.

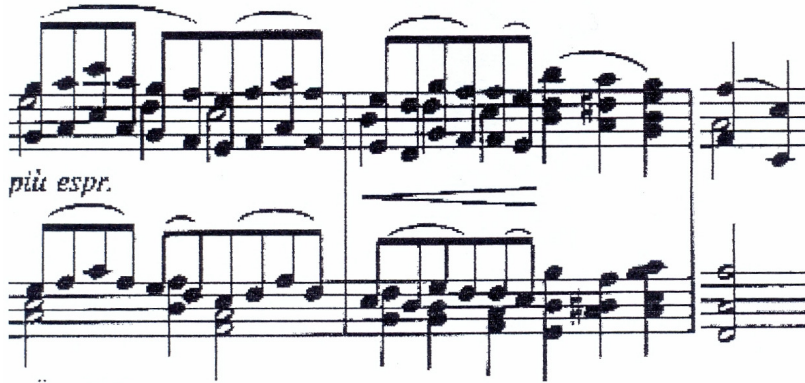
* Rostand Claude, Brahms II. Edition e bon plaisir, sf 349 1955 Paris

Brahms Opus 118 no. 5 Romanze 1. kesitteki sonuç:



Ör. 181

Brahms Opus 118 no. 5 Romanze 3. Kesitteki sonuç oktavlı olarak üstte gösterdiğimiz örneğin varyantı:



Ör. 182

6. Intermezzo. Andante, largo e mesto. Çok karamsar ve masalsı karakterde. Yine lied formunda. Orta kesitte birden sotto voce'den ff'ya geçiş yapan akor ve oktavlarla örülü, dramatik ve epik karakterde sanki ballade denecek bir tabloyla karşılaşıyoruz.

Brahms Opus 118 no. 6 Intermezzo'da sol elde arp pasajları dikkati çekiyor:

Andante, largo e mesto

p sotto voce

Ör. 183

Brahms Opus 118 no. 6 Intermezzo'da orta kesitteki ritmik ve enerjik yazılım:

p sotto voce

Ör. 184

Brahms Opus 118 no. 6 Intermezzo'nun sonu çok karanlık renklerde. Son iki ölçüde tek başına arp duyuluyor:

Ör. 185

K 190

Opus 119 1892'de yazılmış, 1893'de basılmıştır. Brahms'ın lirik döneminin en büyük baş yapıtı (piyano edebiyatı açısından). Armonik cüret özellikle dikkati çekiyor.

Opus 119, no. 1 Intermezzo. Adagio. İçli ve hüzünlü; 9'lu Majör akorlar empessionizmi işaret ediyor:

Ör. 186

Opus 119, no. 2 Intermezzo. Andante un poco agitato. Eski kuzey masallarını anlatırmışçasına bir atmosferde; akor tekrarlanmalarının inatçı biçimde sürdürüldüğünü görüyoruz. Bu sürekli ve monoton ritmik ısrarda Schumann'ın saplantılı kimi yazılımlarının etkisi olduğunu söyleyebiliriz:



Ör. 187

Brahms Opus 119, no. 2 Intermezzo'nun orta kesitinin ilk yarısı Andantino gracioso temposuyla kısmen Viyanavari bir renge bürünüyor:



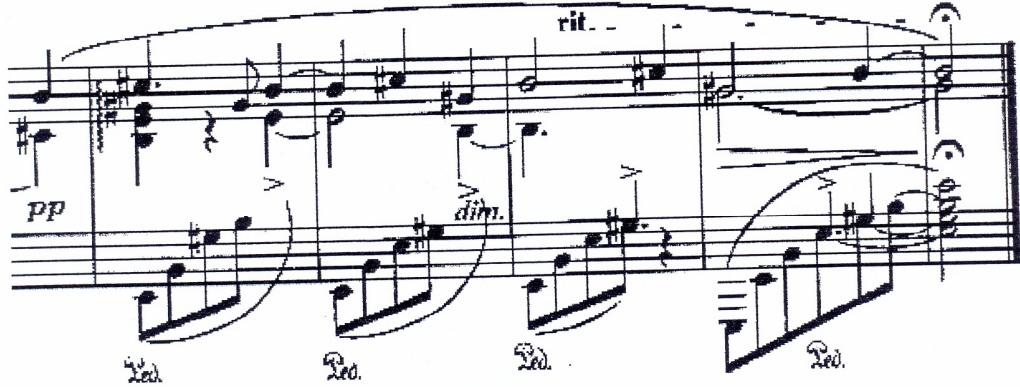
Ör. 188

Brahms Opus 119, no. 2 Intermezzo'nun orta kesitinin ikinci yarısında melodi ve eşlik paletinin zenginleştiğini görüyoruz:



Ör. 189

Brahms Opus 119, no. 2 Intermezzo coda'sı, orta kesitin tekrarı gibi (ritmik yayılma var):



Ör. 190

Opus 119 no. 3 Intermezzo. Grazioso e giocoso. Viyana neşesi ve uçarılığını aksettiriyor. Schubert'in etkisi olduğunu söyleyebiliriz:



Ör. 191

Opus 119 no. 4 Rhapsodie. Allegro risoluto. Güçlü ve gösterişli yoğun akorlarla örülmüş tipik Brahms virtüözitesini içeren bu parçada biraz da Schumann'ın Davidsbündler karakterine gönderme var diyebiliriz. Eser tepeden tırnağa fikirler (temalar) dizisi şeklinde karşımıza çıkıyor:

Ör. 192

Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie:

Ör. 193

Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie:

Ör. 194

Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie:

pp marc.

Ör. 195

Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie'nin aşağıdaki örneğini conclusion olarak düşünebiliriz:

Ör. 196

Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie:

fp cresc.

Ör. 197

Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie’de iki kullanım biçimi: Açık klavye ve dar alanda Brahms’ın piyano arayışlarına güzel iki örnek:

Ör. 198 - a

Ör. 198 - b

Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie:

The image shows a musical score for Brahms Opus 119, no. 4 Rhapsodie. It consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with a treble clef. It features a sequence of eighth notes with a slur over the first two measures. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first two measures are marked with '2 1' and '2 1' above the notes, indicating fingering. The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing chords and arpeggiated figures. The first two measures of the upper staff are circled in black, and the first two measures of the lower staff are also circled in black.

Ör. 199

5. SONUÇ

Palestrina-Bach-Haendel-Beethoven geleneğinden süzülüp gelen yoğun polifonik yazısını, ve Alman romantizmde Schubert-Schumann çizgisinin devamını izleyen kişiliğini ele aldığımız zaman Brahms için şu sonuca varabiliriz: Armonik arayışlarında atak ama form kurallarına saygılı kimliği, besteciyi romantizm içerikli neoklasik görünümlü bir senteze ulaştırmıştır ve bu sentez belirgin biçimde Brahms'ın piyano eserlerinde ortaya çıkar.

Çağının başlıca trendi olan “program müziği”ne oldukça soğuk duran, şiirselliği tınların bileşiminde ve polifonik yoğunlukta arayan ‘kuzeyli romantik’ karakteri, Brahms'ı gösteriş içermeyen, ama yine de görkemli bir virtüöziteye yönlendirir. Bu bakımdan romantik piyanonun diğer iki lideri Chopin ve Liszt'e bir antitez oluşturduğu düşünülebilir; ancak, o dönemin müzisyenleri arasındaki sürekli ve yoğun iletişim ve etkilenme ortamında bu tezi ispatlamak oldukça güçtür.

Brahms'ın piyano yazısı için, basite indirgenecek olursa, Viyana Klasikleri-preromantik Schubert-büyük alman romantiği Robert Schumann'dan oluşan bir zincirin son halkası diye tanımlama getirilebilir. Kişisel düşüncemize göre daha gerçekçi bir açıklama, Brahms'ın Viyana Klasikleri'ne saygılı ama Schubert ve Schumann'ın lirizmini de devam ettiren, Schumann, Chopin ve Liszt'le birlikte 19.yüzyıl piyano edebiyatının dördüncü büyük romantik lideri olduğudur. Aynı zamanda Brahms başarıyla gerçekleştirdiği romantizm-klasisizm sentezi sonucu bir neo-klasiktir.

6. KAYNAKLAR

HERZFELD, FRIEDRICH (1963), **DBG Musiklexikon**, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, s.83-86.

MOSER, HANS JOACHIM (1958), **Musik Geschichte in hundert Lebensbildern**, R. Löwit – Wiesbaden, s. 718-722.

ROSTAND, CLAUDE (1914), **Brahms**, Editions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, I. Cilt, s. 26-31.

SAY, AHMET (1985), **Müzik Ansiklopedisi**, Kızılay-Ankara, I. Cilt, s.219-223.

TARCAN, HÜLYA (2000), **Piyano Edebiyatı Notları/Dört büyük romantik**, İstanbul.

7. ÖZGEÇMİŞ

1974 yılında İstanbul’da doğdu. 6 yaşında Nejla TİNER ile İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda başladığı piyano eğitimine, Prof. Hülya TARCAN’ın sınıfında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda devam etti. Sınıf atlayarak sürdürdüğü eğitim dönemini, 1993 yılında konservatuvar ve üniversite birinciliğiyle tamamladı. Aynı yıl almanya’da Köln Musikhochschule’nin sınavlarını kazandı ve Türk Eğitim Vakfı Yurt Dışı Bursu ile bu okulda Prof. Helmut WEINREBE ve Prof. Pavel GILLOV ile çalıştı. Almanya’daki eğitiminden sonra tekrar Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’na döndü ve yüksek lisansını tamamladı (2000).

Aldığı Ödüller:

- Mozart Piyano Yarışması “Başarı Ödülü” (1991)
- Sedat Gürel – Güzin Gürel Sanat ve Bilim Vakfı “Başarı Ödülü” (1993)
- Bülent Tarcan Piyano Yarışması “Birincilik ve Jüri Özel Ödülü” (1994)
- Köln – Hochschule Prokofiev Yorum Yarışması “İkincilik Ödülü” (1994)
- Uluslar arası Dimitar Nenov Piyano Yarışması – Bulgaristan “Birincilik Ödülü” (2001)
- Marmara Üniversitesi 8. Kısa Film Yarışması “En iyi müzik – Jüri Özel Ödülü” (2006)

Çalışmalar:

- Güldencaz Albümü (2005)

Uluslararası etkinlikler:

Genç Piyanistler Balkan Forumu (Bulgaristan), Uluslararası Genç Müzisyenler Forumu (Makedonya), I. Uluslararası Bahar Festivali (İstanbul), Uluslararası Şimdi Stutgart Festivali (Almanya), Uluslararası Mart-Fest Müzik Festivali (Ankara), Sabancı Üniversitesi Uluslararası Sanat Günleri (İstanbul)

Birlikte çaldığı orkestralar:

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Bursa Devlet Senfoni Orkestrası, Razgrad Filarmoni Orkestrası, Vratza Filarmoni Orkestrası, Makedonya Filarmoni Orkestrası, Shumen Filarmoni Orkestrası, Burgaz Filarmoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası

Halen Araştırma Görevlisi olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda çalışmaktadır.