



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**JOHANNES BRAHMS'IN OP.73 RE MAJÖR II. SENFONİSİ'NİN I. ALLEGRO
NON TROPPO BÖLÜMÜ'NÜN MÜZİKAL BİÇİM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ
TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Mustafa ELMAS

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

JOHANNES BRAHMS'IN OP.73 RE MAJÖR II. SENFONİSİ'NİN I. ALLEGRO
NON TROPPO BÖLÜMÜ'NÜN MÜZİKAL BİÇİM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ
TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Mustafa ELMAS

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Mustafa ELMAS tarafından hazırlanan "Johannes Brahms'ın Op.73 Re Majör II. Senfonisi'nin I. Allegro Non Troppo Bölümü'nün Müzikal Form ve Orkestra Şefliği Teknikleri Yönünden İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Burak TÜZÜN

Jüri Üyesi (Danışman) Prof. H. Levent KUTERDEM

Jüri Üyesi (Gazi Üniversitesi) Doktor Öğretim Üyesi, Selçuk BİLGİN

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

**JOHANNES BRAHMS'IN OP.73 RE MAJÖR II. SENFONİSİ'NİN I. ALLEGRO
NON TROPPO BÖLÜMÜ'NÜN MÜZİKAL BİÇİM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ
TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Danışman: Prof. H. Levent KUTERDEM

Yazar: Mustafa ELMAS

ÖZ

Bu çalışmada, romantik dönem bestecilerinden Johannes Brahms'ın Op.73 re majör 2. Senfonisinin 1. bölümü, form, tematik ilişki, müzikal karakter ve orkestra şefliği teknikleri bakımından incelenmektedir.

Çalışmada Betimsel Araştırma ve Durum Çalışması Modeli kullanılmıştır. Dört ana bölümden oluşan çalışmada; ilk bölümde, çalışmada kullanılan yöntem ve açıklamalara yer verilmiştir. İkinci bölümde, Brahms'ın sanatına etki eden önemli kişiler ve senfoni anlayışı ile ilgili bilgiler aktarılmıştır. Üçüncü bölümde 2. Senfoni 1. Bölümün, form, tematik ilişki ve müzikal karakteri ile ilgili bulgular sunulup, Brahms'ın sonat allegrosu biçimine getirdiği yeniliklerle ilgili bilgiler verilmiştir. Dördüncü bölümde ise eser, orkestra şefliği ve yorumculuk açısından irdelenmiş ve nitelikli olarak seslendirilebilmesi için, kaynaklardaki yorumlardan da yola çıkarak önermelerde bulunulmuştur.

Anahtar sözcükler: Johannes brahms, 2. Senfoni, 1. bölüm, form analizi, orkestra şefliği.

**EXAMINATION OF JOHANNES BRAHMS'S OP.73 D MAJOR 2ND SYMPHONY
I. ALLEGRO NON TROPPO MOVEMENT IN TERMS OF MUSICAL FORM
AND ORCHESTRAL CONDUCTING TECHNIQUES**

Supervisor: Prof. H. Levent KUTERDEM

Author: Mustafa ELMAS

ABSTRACT

In this study, Op.73 D Major 2nd Symphony's 1st movement is examined in terms of form, thematic relations, musical character and orchestral conducting techniques.

Descriptive research and case study model were the base of the study. The study consist of four sections: In the first section, the methods and explanations related to the study is given. In the second section, persons effected Brahms's art and symphonic approach are examined and, innovations in the sonata form made by Brahms are presented. In fourth section, first movement is examined in terms of conducting techniques, and detailed analysis has been presented with the help of written sources for sufficent interpretation.

Key Words: Johannes brahms, 2nd symphony, 1st movement, form analysis, orchestral conducting.

TEŞEKKÜR

Başta, hem bu çalışma için konuyu seçmeme sebep olan ilk soruyu sorduğu için, hem de eğitim sürecim boyunca verdiği değerli bilgiler için Orkestra Şefliği ve İleri Orkestralama Teknikleri hocam, Ankara Devlet Opera ve Balesi Şefi, **Doç. Naci Özgüç'e**, gidişatı belirlememde ve yolumda oluşan tüm engelleri aşmamda, hiçbir zaman yardımını esirgemeyen hocam, Hacettepe Üniversitesi Senfoni Orkestrası şefi **Prof. Burak Tüzün'e** vedanışmanım H. Ü. Ankara Devlet Konservatuarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Üyesi **Prof. H. Levent Kuterdem'e**, Enstrümantasyon, Partiyon Analizleri hocam Devlet Opera ve Balesi Genel Müdür ve Genel Sanat Yönetmeni, **Prof. Rengim Gökmen'e**, bana kattığı bilgiler için Kontrpuan hocam **Hatıra Ahmedli Cafer'e**, her türlü destekleri ve verdiği bilgiler için hocam **Prof. Metin Munzur'a**, Lisans eğitimimden beridir, her zaman, her konuda yanımda hissettiğim desteği ve tüm öğrettikleri için H. Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdür Yardımcısı, **San. Öğr. El. Doğan Çakar'a**, iki yılımızı keyifle ve dostlukla geçirdiğimiz sınıf arkadaşlarım **Şerif Can Ünver** ve **Orhan Avcı'ya**, zamanın sıkıştığı anlarda çeviri desteği veren **Yağmur Diler'e**, düzeltmelerdeki yardımları için dostum **Ertem Nalbantoğlu'na**, tez savunma jürime katılarak değerli zamanını ve bilgilerini paylaşan, Gazi Üniversitesi, Doktor Öğretim Üyesi **Selçuk Bilgin'e**, ve sonunda, tüm yüksek lisans eğitimim ve tez yazım süresince, her türlü gergin ve stresli durumda bana anlayış ve sabır göstererek, yardım ve desteklerini esirgemeyen eşim **Pembe Gaziler**, oğlum **Mercan Mehmet Elmas**, manevi oğlum **Can Belgeli** ve dostum **Ümit Önder'e** tüm saygı ve sevgimle, en içten teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: PROBLEM DURUMU VE YÖNTEM	2
1.1 Problem	2
1.1.1 Alt Problemler	2
1.2 Araştırmanın Amacı	2
1.3 Araştırmanın Önemi.....	3
1.4 Sayıtlar.....	3
1.5 Sınırlılıklar.....	3
1.6 Yöntem	3
BÖLÜM 2: JOHANNES BRAHMS'IN SANATINA ETKİ EDEN ÖNEMLİ MÜZİKAL KİŞİLİKLER VE BRAHMS'IN SENFONİ ANLAYIŞI	5
2.1 Brahms'ın yaşamından kesitler ve müzikal kişiliğinin oluşumunda etkili ve kişiler	5
2.1.1 Doğumu ve Hamburg'taki ilk dönemleri.....	5
2.1.2 İlk Öğretmeni: Otto Cossel.....	6
2.1.3 Piyano ve Kompozisyon Öğretmeni: Eduard Marxsen	7
2.1.4 Macar Müziği ile İlk Temaslar: Eduard Remenyi.....	8
2.1.5 Joseph Joachim in Brahms'ın Müzikal Kimliğindeki Önemi.....	10
2.1.6 Franz Liszt'in Brahms'ın Müzikal Kimliğindeki Önemi	12
2.1.7 Robert ve Clara Schumann'ın Brahms'ın Müzikal Kimliğindeki Önemi	12
2.2 Brahms'ın Senfoni Anlayışı	15
BÖLÜM 3: BRAHMS 2. SENFONİ 1. ALLEGRO NON TROPPO BÖLÜMÜNÜN MÜZİKAL KARAKTER VE FORM ANALİZİ.....	21
3.1 Serim Bölmesinin Analizi.....	21
3.2 Gelişim Bölmesinin Analizi	40

3.3 Yeniden Serim Bölmesinin Analizi.....	45
3.4 Koda Bölmesinin Analizi	54
BÖLÜM 4: BRAHMS 2. SENFONİ 1. BÖLÜMÜN YÖNETİLMESİNE YÖNELİK ÖNERİLER	59
4.1 Serim Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler	63
4.2 Gelişim Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler	75
4.3 Yeniden Serim Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler	80
4.4 Koda Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler.....	82
BÖLÜM 5: SONUÇLAR VE ÖNERİLER	85
BÖLÜM 6: KAYNAKLAR	88
ETİK BEYAN.....	90
ORJİNALLİK RAPORU.....	91
THESIS ORIGINALITY REPORT.....	92
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	93

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. 246-297. ölçüler arası için düşünölen tema-cümle-enströmantasyon ilişkisi tablosu.	43
Tablo 2. Kayıtlarda yer alan 2. Senfoninin farklı şefler tarafından seslendiriliş sürelerini gösteren tablo	61
Tablo 3. 2. Senfoninin farklı şefler tarafından seslendiriliş sürelerini gösteren tablo.	62
Tablo 4. 2. Senfoninin, 1. ve 3. bölümlerinin, farklı şefler tarafından yapılan kayıtlarında kullanılan metronom hızlarını gösteren tablo	62
Tablo 5. Bazı şeflerin 2. Senfoni 1. Bölüm'ün farklı ölçülerinde kullandıkları tempoları gösteren tablo	63

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. J.S.Bach 74-78. ölçüler arası partiyon kesiti (continuo).....	18
Görsel 2. Brahms 4. senfoni 4. bölüm, Allegro energico e passianato. 1-8. ölçüler arası partiyon kesiti (flüt).....	19
Görsel 3. 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Viyolonsel-Kontrabas) s.87, motif 1.	22
Görsel 4. 1-5. ölçüler arası partiyon kesiti (Fagot-Korno) s.87, 2. motif.....	22
Görsel 5. Brahms, op.73, 2. Senfoni, ilk bölüm girişindeki çift tema unsurları (Schubert, 1994, s. 17).	22
Görsel 6. Brahms 2. Senfoni, tematik bağlantılar (Musgrave, 1994, s. 216).....	23
Görsel 7. 6-9. ölçüler arası partiyon kesiti (Flüt) (Brahms, 1974, s. 87).....	23
Görsel 8. 14-23. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88).....	24
Görsel 9. 24-25. ölçü (1. Keman, Viyola) ile 59. ölçü (Viyolonsel, Kontrabas) arası motifsel karşılaştırmayı gösteren partiyon kesiti. (Brahms, 1974, s. 88-89).....	24
Görsel 10. 16-40. ölçüler arası motifsel gelişim detayı (Schachter, 1983, s. 61).	25
Görsel 11. 14-23. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88).....	26
Görsel 12. 346-349. ölçüler arası partiyon kesiti (Timpani, Korno, Trombon) (Brahms, 1974, s. 88).	26
Görsel 13. 1-44. ölçüler arası skeç (Schachter, 1983, s. 56).....	27
Görsel 14. 1. motifin 44. ölçüye kadar olan motif geliştirme unsurları. (Schachter, 1983, s. 62)...	27
Görsel 15. Tartımsal küçültme uygulanmış 1-44. ölçüler arası ilk bölme. (Schachter, 1983, s. 58)28	
Görsel 16. 4. motif. 44-48. ölçüler arası partiyon kesiti (1. Keman) (Brahms, 1974, s. 89).....	29
Görsel 17. 44-63. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 89).....	30
Görsel 18. 73-83. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 90).....	31
Görsel 19. 84-93. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 91).....	32
Görsel 20. 94-103. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 91).....	33
Görsel 21. 104-114. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 92).....	34
Görsel 22. 115-123. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 92).....	35
Görsel 23. 124-130. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 92).....	36
Görsel 24. 148-160. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 95).....	37
Görsel 25. 161-178. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 96).....	38
Görsel 26. 179-194. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 97).....	39
Görsel 27. 195-212. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 98).....	40
Görsel 28. 222-232. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 99).....	41
Görsel 29. 233-253. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 100).....	42
Görsel 30. 254-273. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).....	44
Görsel 31. 274-295. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 102).....	45

Görsel 32. 296-316. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 103).....	46
Görsel 33. 317-326. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 104).....	47
Görsel 34. 327-345 ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 104-105).	48
Görsel 35. 346-356 ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 105).....	49
Görsel 36. 357-374 ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 106).....	50
Görsel 37. 375-391 ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 107).....	51
Görsel 38. 392-405. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 108).....	52
Görsel 39. 434-456. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 111).....	53
Görsel 40. 456-487. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 112).....	55
Görsel 41. 488-505. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 113).....	56
Görsel 42. 506-523. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 114).....	58
Görsel 43. Hazırlık vuruşu şeması. (Rudolf, 1950, s. 5).....	64
Görsel 44. Brahms 2. Senfoni girişi için önerilen vuruş kalıbı. (Meier, 2009, s. 30).....	65
Görsel 45. 14-27. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88).....	66
Görsel 46. 28-43. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88).....	67
Görsel 47. 41-43 ölçüler arası oluşan hemiola karakterdeki vuruşta uygulanabilecek ölçü sayıları (Meier, 2009, s. 62).....	67
Görsel 48. 58-63. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 89).....	69
Görsel 49. üç zamanlı <i>light staccato</i> vuruşu şeması. (Rudolf, 1950, s. 40).....	70
Görsel 50. üç zamanlı <i>non espressivo</i> vuruşu şeması. (Rudolf, 1950, s. 36).....	70
Görsel 51. 78-81. ölçüler arası vuruşta düşünülebilecek cümle bölünmeleri (Schuller, 1998, s. 62).	71
Görsel 52. 82-83. ölçüler arası partiyon kesiti(yaylı çalgılar) (Brahms, 1974, s. 90).....	71
Görsel 53. 94-114. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 91-92).	72
Görsel 54. 115-123. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 93).....	73
Görsel 55. 82-85. ölçüler arası düşünülebilecek alternatif ölçü sayıları (Meier, 2009, s. 64).....	73
Görsel 56. üçzamanlı <i>full staccato</i> vuruş şeması (Rudolf, 1950, s. 40).....	74
Görsel 57. 3/4'lük ölçüde, ölçü çizgisi üzerinde uzayan bağ ve devam eden 8'lik notalarda uygulanabilecek vuruş tekniği örneği (Tchaikovsky, 6. Senfoni, 4. Bölüm, 71–72. ölçüler) (Meier, 2009, s. 68).....	76
Görsel 58. 179-184. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 97).....	77
Görsel 59. 3/4'lük <i>marcato</i> vuruş kalıbı (Meier, 2009, s. 20).....	77
Görsel 60. 233-243. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 100).....	78
Görsel 61. 244-253. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 100).....	79
Görsel 62. 254-263. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).....	79
Görsel 63. 264-273. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).....	80
Görsel 64. 296-306. ölçüler arası partiyon kesiti (flüt, obua, klarinet) (Brahms, 1974, s. 103). ...	80

Görsel 65. 346-356. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).....	81
Görsel 66. 443-454. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 111).....	83
Görsel 67. 506-523. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 114).....	85



GİRİŞ

1833-1897 yılları arasında yaşayan Johannes Brahms'ın, besteci olarak romantik dönemin oda müziği ve orkestra eserleri alanında önemli isimlerden biri olduğu söylenebilir. Form olarak kendinden önceki stile bağlı kaldığı çeşitli çalışmalarda ifade edilen bestecinin, melodik devamlılık yaklaşımında getirdiği yenilikler, müziğin özüne sıkı sıkıya bağlılığı, tema ve varyasyon tekniğinde sahip olduğu ustalığı ön plana çıkan özelliklerindedir. Brahms'ın, bu ustalığı kendinden önceki dönemlerle kendinden sonrakiler arasında bir köprü kuracak düzeyde kullanmasının, kendi özgün stilinin oluşumunda önemli rol oynadığı birçok araştırmada vurgulanmaktadır.

Romantik Dönem bestecileri arasında, klasik geleneklere bağlı stiliyle ön plana çıkan Johannes Brahms, L. V. Beethoven (1770-1827) gibi 'mutlak müziği' savunan ve müzik sanatının gelişiminde izlenmesi gereken yolun, önceki kuşakların tekniklerinde ustalaşıp yeniden yorumlamaktan geçtiğini gösteren eserleriyle dikkat çeker. Bu bağlamda Barok Dönem'in kontrpuan sanatını, Klasik Dönem'in form öğeleriyle harmanlayıp yeniden yorumlayarak, büyük bir titizlikle eserlerine yerleştirdiği gözlemlenebilir.

Senfonilerinin özellikle ilk bölümlerindeki sonat allegrosu formunu oluştururken kullandığı tema örgüsü ve tema-varyasyon gelişimi, eserlerin şefler veya icracılar tarafından icra edilirken dikkatle incelenmesi gerekliliğini doğurmaktadır. Bazı yayınlarda orkestra şeflerinin bu tematik örgüyü anlamakta zorlandığı ve bunun sonucunda Brahms'ın yanlış anlaşılmasına sebep olduğuna yönelik eleştirilerle karşılaşılması da aynı gerekliliği pekiştirmektedir (Schachter, 1983). Bu bağlamda Brahms'ın 2. Senfonisi'nin 1. bölümünün form, tematik ilişki, ve orkestra şefliği teknikleri açısından detaylı olarak incelenmesinin, eserin daha üst düzeyde yorumlanmasına katkı sağlayabileceği değerlendirilmiştir.

BÖLÜM 1: PROBLEM DURUMU VE YÖNTEM

Çalışmanın ilk bölümü olan bu bölümde yapılan araştırmada oluşturulan Problem Cümlesi ve Alt Problemler, Araştırmanın Amacı ve Önemi, Sayıtlar, Sınırlılıklar, araştırmada kullanılan Yöntem, araştırmanın Evren ve Örneklemi açıklanmıştır.

1.1 Problem

Johannes Brahms'ın müzik sanatının klasik stilini bozmadan, senfoni anlayışına getirmeye çalıştığı yeniliklerin iyi anlaşılmasının, bu eserlerin icrası sırasında orkestra şefine önemli bir katkı sağlayacağı düşünüldüğünden, yapılan çalışmanın problem cümlesi “2. Senfoni'nin 1. Bölümü'nün, müzikal karakter, form, tematik ilişki ve orkestra şefliği açısından özellikleri nelerdir ?” olarak belirlenmiştir.

1.1.1 Alt Problemler

1. 2. Senfoni'nin 1. Bölümü'nün, müzikal karakter bakımından özellikleri nelerdir?
2. 2. Senfoni'nin 1. Bölümü'nün form bakımından özellikleri nelerdir?
3. 2. Senfoni'nin 1. Bölümü tematik ilişki bakımından özellikleri nelerdir?
4. 2. Senfoni'nin 1. Bölümü'nün orkestra şefliği vuruş teknikleri bakımından özellikleri nelerdir?
5. Brahms'ın sonat allegrosu formuna getirdiği yeniliklerin özellikleri nelerdir?

1.2 Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Johannes Brahms'ın, senfonilerin 1. bölümü olarak kullanılan sonat allegrosu formuna getirdiği yenilikleri saptamak, 2. Senfonisinin 1. bölümünün müzikal karakter, form, tematik ilişki ve orkestra şefliği açısından özellikler taşıdığı hakkında bilgi vermek ve Brahms 2. Senfoni 1. bölümün, farklı şefler tarafından yapılmış kayıtları ile ilgili bir karşılaştırma yaparak, eseri yönetecek şef adaylarına kendi yapacakları yorumu belirlerken kullanabilecekleri, bölümle ilgili bir bakış açısı sunmaktır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Brahms senfonilerini öğrenmek, icra etmek isteyen sanatçı ve sanatçı adaylarına yardımcı bir kaynak olabileceği düşüncesiyle önem taşımaktadır. Bu araştırma süresince kullanılan kaynakların çok büyük bir kısmının yabancı dilde olması, Brahms senfonileri ile ilgili Türkçe kaynaklara olan ihtiyacın fark edilmesine neden olmuştur. Yapılan bu araştırma, Brahms Senfonileri'nin yorumlanmasına yönelik ileride yapılacak çalışmalara, Türkçe kaynak olması bakımından da önem taşımaktadır.

1.4 Sayıtlar

1. Bu araştırma için belirlenen yöntem ve araştırma modeli, çalışma için uygun olduğu,
2. Yazılı ve görsel kaynaklardan elde edilen verilerin bu araştırma için yeterli olduğu sayıtlarından hareket edilmiştir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma Johannes Brahms'ın 2. Senfonisi'nin 1. bölümünün müzikal karakter, tematik ilişki, form, orkestra şefliği teknikleri kapsamına giren konularla sınırlandırılmıştır. Ayrıca araştırmayla ilgili kitap, tez, makale ve mektup gibi yazılı kaynaklarla sınırlıdır.

1.6 Yöntem

Araştırmanın bu bölümünde, kullanılan araştırma modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve analizi konularında bilgi verilmiştir.

Bu araştırmada nitel yaklaşım modellerinden Betimsel Araştırma ve Durum Çalışması modeli kullanılmıştır. Betimsel yöntemin kullanıldığı araştırmalar olayların, objelerin varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların “ne olduğunu” inceleyen; değişkenler arasındaki ilişkileri belirleyen araştırmalardır. Bu yönetime dayalı araştırmalarda durum nedir, neredeyiz, ne yapmak istiyoruz; nereye hangi yöne gitmek istiyoruz, oraya nasıl gideriz gibi sorulara cevap aranır (Kaptan, 1998, s.59).

Durum alışması ağırlıklı olarak nitel araştırma yöntemlerinin sahip olduğu özellikleri taşıyan bir yöntemdir. 1980’li yıllardan itibaren eğitim araştırmalarında yaygın bir Şekilde kullanılmaya başlanmış olan bu yöntem, araştırılan konunun bir yönünün derinlemesine incelenmesine imkan tanır ve bazı genel teorileri aydınlatma amacı vardır (Merriam, 1998; Yıldırım ve Őimřek, 2011; Çepni, 2012). Bunun yanında durum çalışması sosyal olguları tekil bir olayın ayrıntılı bir çözümlemesini yaparak araştıran bir yöntemdir ve tek bir olayı çeşitli olgularla ilişkilendirerek, araştırılan verilere bütüncül bir nitelik kazandırır. Aynı zamanda diğer yöntemlerle gözden kaçırılabilir ayrıntılı bilgilerin derinlemesine incelenmesine imkan verir (Punch, 2005).

Çalışmada Brahms’ın 2. Senfonisi’nin 1. bölümünde kullandığı iki temalılık unsurlarının incelenmesi için de, i içe geçmiş tek durum deseni kullanılmıştır. İ ie geçmiş tek durum deseninde, tek bir durum içinde birden fazla alt tabaka veya birim vardır (Yıldırım A., 2011, s. 290-292).

BÖLÜM 2: JOHANNES BRAHMS'IN SANATINA ETKİ EDEN ÖNEMLİ MÜZİKAL KİŞİLİKLER VE BRAHMS'IN SENFONİ ANLAYIŞI

Çalışmanın bu bölümünde Brahms'ın müzikal kişiliğinin oluşumuna etki eden faktörler ve Brahms'ın senfoni anlayışı, iki ayrı başlık altında sunulmuştur.

2.1 Brahms'ın yaşamından kesitler ve müzikal kişiliğinin oluşumunda etkili olan kişiler

Bir bestecinin müzikal kişiliğinin oluşumunda çok sayıda faktörün etkili olduğu söylenebilir. Çalışmanın bu kısmı, Brahms'ın senfonik anlayışında etkili olduğu bilinen kişilere ve bu kişilerin bestecinin müziğine etkisi ile ilgili unsurlara yer vermektedir.

2.1.1 Doğumu ve Hamburg'taki ilk dönemleri

Johannes Brahms 7 Mayıs 1833'te Hamburg'ta doğmuştur. Babası Johann Jakob Brahms, kendinden 17 yaş büyük bir kadınla evli olan bir orkestra kontrabasçısıdır. Annesi Christiane, evlendiğinde 41 yaşında olmasına rağmen kısa sürede üç çocuk doğurmuştur ve bunlardan ikincisi Johannes Brahms'tır (Nicholas, 2009, s. 229).

Brahms'ın erken çocukluğunda karşılaştığı birkaç zorluk önemlidir. Kalbeck, kabul edilebilir bir tahminle, Brahms'ın belirgin Fransız fobisini, Fransa'nın Hamburg'u işgali ile ilgili annesinin dizi dibinde dinlediği korku hikayelerine borçlu olduğunu vurgular. Aynı zamanda 1842 yılında Hamburg'da iki gün boyunca süren yangından, son anda rüzgarın yön değişmesiyle evlerini kurtarabilmelerine şahit olması ve son olarak okul yolunda bir at arabasının tekerleğiyle göğsünün üzerinden geçmesi ve altı haftalık bir iyileşme süreci geçirmesi bu zorluklara örnek gösterilebilir (Keys, 1989, s. 3-4).

Doğal olarak oğlundaki büyük müzik yeteneğini ilk fark eden babası olmuştur. Müziğin temel öğelerini oğluna kendi çalıştırdıktan sonra, oğlunu 1840 yılında Hamburg'taki müzik öğretmenlerinin duayeni sayılan Eduard Marxsen'in çırağı Otto Cossel'e göndermeye başlamıştır (Keys, 1989, s. 4).

2.1.2 İlk Öğretmeni: Otto Cossel

Brahms ilk piyano derslerini 1840'ta, sevilen ve aynı zamanda babası Jakob'un ödeyebileceği küçük miktarları kabul edecek kadar mütevazı bir öğretmen olan Otto Cossel(1813-1865)'den almıştır. Brahms kısa zamanda gerçek bir dahide görülebilecek yetenek ve rahatlıkta çalmaya başlamıştır (Brown, 1996, s. 14).

Cossel'in Brahms üzerindeki etkisi ise kesinlikle göz ardı edilmemelidir. Brahms yeri geldiğinde Cossel'e karşı övgü ve minnetini, inkar veya göz ardı etmeden rahatlıkla belirtmiştir. Cossel'in hafif modası geçmiş klasik parça repertuarı ve eğitim şekli, Brahms'ı hiç pişman olmadığı bir biçimde geliştirmiştir. Cossel mükemmel bir öğretmendir ve bu mükemmelliği sıra dışı öğrencisi sayesinde daha da alevlenmiş olmasına rağmen, büyük bir bilgelik ve cömertlik örneği göstererek en iyi öğrencisini başka bir öğretmene devretmiştir (Brown, 1996, s. 14).

Ivor Keys (Keys, 1989, s. 4), Brahms'ın Cossel ile çalıştığı dönemde 'mutlak kulak' ve üstün yetenek göstermesinin sonucu olarak dönüşümlü olarak Marxsen ile de çalıştığını, her ne kadar ileride Brahms'ın öğretmenleri olarak ikisinden de söz edecek olsa da 1845 yılından itibaren eğitimine sadece Marxsen ile devam ettiğini ifade eder.

Hamburg'a yolu düşen bir organizatör, genç Brahms'ı bir çocuk dahi olarak Amerika turu yapmaya davet etmiştir. Brahms bu proje için oldukça heyecanlı olsa da, babası onun için daha da heyecanlanmıştır. Gösteri dünyasının süslü yapısını küçümsemek çok kolay olsa da, Brahms'ın anne babası bu durumdan oldukça gurur duymuşlardır. Hatta bu projeyi sonuna kadar planlayıp desteklemekle kalmayıp, yolculuk için yeterli paraları olmadığından dolayı annesinin küçük dükkanını bile satmışlardır. Ancak bilgeliğiyle bilinen Cossel bu korkunç projeye kesinlikle karşı çıkmıştır. Cossel; Johannes Brahms'ı Jakob'ta doğal olarak bulunan şan, şöhret ve servet sevdasından ancak Eduard Marxsen'in(1806-87) ellerine transfer ederek kurtarabilmiştir. Marxsen, Cossel'in kendi öğretmeni olmakla birlikte Hamburg'un en değerli piyano hocasıdır. Cossel'e göre Marxsen, kendisi gibi çok ciddi bir insan olduğundan, böyle bir projeye onay vermesi mümkün değildir. Bu planı işe yaramış ve Jakob'un hevesi geçmiştir. Brahms yolculuğa çıkmamış, Marxsen de kendisine diğer öğrencileri açık farkla geride bırakacak bir öğrenci

kazanmıştır. Bunların hepsi Cossel'in özverileri sayesinde gerçekleşmiştir. Hatta Marxsen dersler için herhangi bir ücret kabul etmemiştir (Brown, 1996, s. 14-15).

2.1.3 Piyano ve Kompozisyon Öğretmeni: Eduard Marxsen

Brahms ikinci öğretmeninden yana yine şanslı çıkmıştır. Marxsen ilginç bir müzisyen olması yanında Hamburg'daki en prestijli müzisyenler arasındadır. Besteleri arasında piyano sol el için yazılmış besteler bulunmaktaydı, hatta Brahms bu stilde bir parçayı öğretmeni tarafından organize edilen bir konserde icra etmiştir. Brahms, sonradan orijinalinde solo keman için olan Bach Re minor Partita Chaconne'un piyano sol el için bir düzenlemesini yapmıştır (Brown, 1996, s. 15).

Florance May 'The Life of Johannes Brahms' isimli kitabında Brahms'ın Marxsen ile çalışmaya başladığında henüz 12 yaşında olmasına rağmen, hem piyano derslerini, hem Cossel'in evinde veya bir piyano satıcısının dükkanında sürdürmek zorunda olduğu piyano çalışma zamanını, evdeki yoğun işlerini ve okulunu aynı anda başarı ile idare edebilecek kadar disiplinli olduğunu vurgulamıştır (May, 1905, s. 100).

Her ne kadar Brahms'ın besteciliğe yönelttiği 'dikkat dağınıklığı'na sebep olan enerjisi için üzülse de Cossel'in Brahms'ın eğitimi hakkında katı fikirleri olmuş ve öğretmenliği şu ana kadar söylenebileceği üzere Brahms için ilham verici olmuştur. Buna ters olarak, bakanlığa bile aday gösterilmiş olan Marxsen'in ise otoriter ve disiplinci bir yapısı vardır. Bu disiplinci ve deteye önem veren yapı Brahms'ın çalışma hayatını etkileyen en önemli niteliklerden biri olmuştur (Brown, 1996, s. 15).

Marxsen'in Brahms'ın doğaçlama ve bestecilik yeteneğini bastırmaya çalıştığı söylenebilir. Marxsen, Brahms'ı hemen beste yapmak için cesaretlendirmemiştir. Bunun yerine klavyedeki teknik ve disiplininin bir besteci olarak müzisyenliğine işlemesine izin verdi. Kendi döneminin daha etkileyici olması amacıyla baş döndürücü virtüözite içeren ve süslemeli olarak yazılan müziği 'dıştan' olarak tanımlayan Marxsen, buna ters olarak Brahms'ı J.S.Bach ve Beethoven üzerinde çalışmaya yönelterek, 'içten' müzik yazmaya teşvik edilmiştir. O günlerde J.S. Bach, Beethoven ve az da olsa Clementi, Hummel veya Weber gibi 'klasikleri' temel almaktan başka pek bir şans yoktu. Marxsen de bu yöntemi kullanarak hem bir piyanisti, hem de bir besteciye yetiştirmiştir. Bu yöntem Brahms'a

uymuş ve Brahms bu yöntemle gelişim göstermiştir. Bestecilik yetenekleri yadsınamaz seviyeye gelmiş ve Marxsen daha sonraları Brahms'ın bestecilik yeteneğini 'beni büyüleyen nadir bir zihin keskinliği' sözleriyle dile getirmiştir (Brown, 1996, s. 16).

Brahms'ın yaşamı çeşitli ikilemlerle doludur, yalnız/dost canlısı, yıkıcı/kibar, bencil/cömert, güvenilmez/özgüvenli, suskun/yakıcı, kaba/narin, Romantik/Klasik, açık/şifreli. Daha açık olarak, acı verecek düzeyde çatışmalı, sabit fikirli, ve genellikle yalnız olan bu adam bir bilmece gibidir. Genellikle depresif yapısı sebebiyle yaşamındaki bu çelişkilerle baş edemediği için, bu çatışmaları besteciliğinin büyüklüğü sayesinde, ustalıkla eserlerine yansıtmıştır. Bunlardan biri, tutkulu bir 'ifade' ile form yapısındaki 'disiplin' arasındaki ilk müzik öğretmenlerine kadar izi takip edilebilecek olan çatışmadır; Cossel, müziğin duygusal gücünün iletişimine ve bütünlüğüne vurgu yaparken; Marxsen sanatçının tutkularını formal sınırlılıklar içinde, ustalığını geliştirerek ifade etmesi gerektiğini öğütlemiştir. 'Romantik' aşırılık ve 'Klasik' düzen, Brahms eserlerindeki belirleyici öğelerden biri olmuştur (Ravetz, 2002, s. 17).

İlerleyen zamanlarda, ne kadar şöhretli bir müzisyen haline gelirse gelsin, Brahms öğretmenlerine karşı verdiği değeri ve duyduğu minnetini kaybetmemiştir (Brown, 1996, s. 16).

2.1.4 Macar Müziği ile İlk Temaslar: Eduard Remenyi

Brahms'ın çocukluk yılları piyano etrafında şekillenmiş olsa da, geç ergenlik yıllarında hayatının belirleyici karşılaşmaları iki kemancı sayesinde gerçekleşmek üzereydi. Bu buluşmaların ilki Brahms'tan üç yaş büyük olan, gezgin, vahşi ve muhtemelen çapkın karakterli Yahudi- Macar asıllı Eduard Remenyi (1828-98) ile olmuştur (Brown, 1996, s. 19).

Macar asıllı mülteci Eduard Remenyi (Eduard Hoffmann) 1850 yılının Ağustos ayında Hamburg'taki bir iş insanının evinde düzenleyeceği konserde, Brahms'ın kendine eşlik etmesini istemiştir. Usta kemancının konser repertuvarında çoğunlukla Macar Çingene Müziği'nin (alla zingarese) vazgeçilmezi olan Macar Dansları'nın, parlak ve gösterişli düzenlemeleri yer almıştır. Bu karşılaşma ikisi için de iyi olmuştur. Remenyi, kendine farklı müzikal kişiliği olan iyi bir eşlikçi kazanmış, Brahms ise kendi müzikal kariyerinde

bir çok yeni insanla tanışma şansını yakalaması yanında, Remenyi'den ve etrafındaki Macar kökenli diğer arkadaşlarından Zigeuner (çigan) müziğinin inceliklerini dinleyerek içselleştirmiştir. Brahms'ın müziğinde fark edilen aksanlar, karışık tartımlar, renkler ve ifade sel özgürlük taşıyan öğeler, bu dönemde kazandığı müzikal dille bağlantılıdır. (Ravetz, 2002, s. 9-10).

1853 yılında Brahms, Hamburg'u ilk kez terk ederek Macar kökenli çingene kemancı Eduard Remenyi ile kendini ve eserlerini tanıtmaya amaçlı turneye çıkmıştır. Remenyi Brahms'ı daha önceden Hamburg'ta tanımış ve genç piyanist Brahms büyük bir güç ve ateşle şimdi çok iyi bilinen macar danslarının bazılarında Remenyi'ye eşlik etmiştir. (Erb, 1913, s. 9)

Erb (Erb, 1913, s. 10), Brahms'ın dehası ile ilgili şöyle bir anekdot paylaşır.

'Brahms ve Remenyi'nin Göttingen'de verdikleri konser sırasında müzisyenleri çok etkileyen bir olay yaşanmıştır. Beethoven'ın Kreutzer Sonatı'nı seslendirecekleri sırada piyano akordunun yarım ses düşük olduğunu farkederler. Piyanyoyu akort etmek için artık çok geçtir ve kemancı düşük akort etmek müzikteki tüm etkiyi bozacaktır. Brahms Remenyi'nin tüm şüphelerine rağmen rıza göstermesiyle, gönüllü olarak piyano partisini La'dan Si Bemol'e aktarmayı kabul etti; sonuç olarak Brahms prova yapmadan tüm sonatı baştan sona ezberden ve yarım ses yukarıdan çalarak konseri tamamladı. Bu olay Brahms'ın konserlerine ne kadar detaylı hazırlandığı ve dahilik düzeyindeki hafızası için önemli bir örnektir. Hiçbir müzik turnesine yanında nota götürmemiştir.'

Bu yolculuklar sırasında Hanover'da Remenyi, Brahms'ı eski okul arkadaşı Joseph Joachim'le (1831-1907) tanıştırmıştır. Joachim bir kemancı olarak hali hazırda bir ünlü statüsündedir; aynı zamanda baş kemancı ve Hannover Krallığı sarayında da müzik yönetmenidir. İlk halka açık konserini yedi yaşındayken Mendelssohn eşliğinde bir konserle gerçekleştirmiştir. 13 yaşındayken, ilk konser turunu hayatı boyunca yakınlığının devam edeceği, İngiltere'de yapmış hatta orada Brahms'ın müziğinin savunucusu olmayı sürdürmüştür (Brown, 1996, s. 20).

'Yeni Alman Müziği', özellikle Franz Liszt (1811-1886) - Richard Wagner (1813-1883) ittifakı göz önünde bulundurulacak olursa, 'Geleceğin Müziği' olarak da anılmaktaydı. Gariptir ki, bu 'Yeni Alman' teorileri Fransız asıllı Hector Berlioz (1803-1869) öncülüğünde, Liszt'in Polonyalı grubu , Macarlar ve diğerleri tarafından ortaya çıkarılmıştır. Müzik gibi bir meslek dalı etrafında oluşmuş bu partizanca bağlılık atmosferi, açık sözlü kuzey Almanya'lı bir kontrabasçının oğlu için can sıkıcıydı. Diğer taraftan, Remenyi ise bu uygulamayı oldukça çekici bularak bu durumun tadını çıkarmıştır. Liszt de Çingene Müziği'ne olan anlayışını geliştirdiği için ona en basit tabiriyle şükran duyguları beslemekteydi. Remenyi de hevesli şekilde kendini bu akımın bir parçası olarak kabul etti. Brahms ise kabul etmedi. Joachim'le konser verdikleri yer olan Göttingen'e gitti. Joachim de aynı şekilde bu durumdan huzursuzdu. Brahms'ın duydukları ve dinledikleri nedeniyle biraz kafası karışmıştı. Daha sonraları aynı yıl içerisinde Rhine'a bir yürüyüş tatiline gitti ve bu yolculuk sayesinde yenilenmiş biçimde kariyerinin yeni hızına adapte oldu. Bunun sonucunda, Eylül ayında, Düsseldorf'ta artık kendisini Robert Schumann'a (1810-1856) takdim etme cesaretini toplamıştır. Joachim uzun zaman ikisini bir araya getirmeye çalıştığından, Schumann da bu duruma hazırlıklı idi (Brown, 1996, s. 23).

2.1.5 Joseph Joachim in Brahms'ın Müzikal Kimliğindeki Önemi

Brahms için hayatının önemli anlarından biri de kemancı Joseph Joachim'den Beethoven 1. Keman Konçerto'sunu dinlediği 11 Mart 1848'teki konseri olmuştur. 1855 yılında Joachim ile yakın arkadaş oldukları bir dönemde ona şöyle bir itirafta bulunur: *'Her zaman ve her zaman bu konçerto bana, senin hiç haberin olmadan seni ilk dinlediğim günü anımsatır. Yıllar önce Hamburg'ta çalmıştın ve şüphesiz ben senin en mutlu dinleyicindim. İçimde çok karmaşık duyguların olduğu bir süreçteydim ve o gün o salonda benim için senin Beethoven'dan bir farkın yoktu. Konçertonun senin olduğunu düşündüm'* (Keys, 1989, s. 5)

Yukarıdaki paragrafta bahsedilen olayı Brown şöyle ifade etmiştir: *'Brahms, Hamburg'da var olan gösteriş odaklı müzik modasının yanında müziğin bir diğer tarafına da tanıklık etmiştir, ancak bu taraf ciddi; yani klasikti. 1848'de gerçekleşen tek bir olay bestecinin hayatındaki en önemli dönüm noktasını oluşturacaktır: Beethoven Keman Konçertosu'nu Joseph Joachim'den canlı olarak dinlemek'* (Brown, 1996, s. 19).

Remenyi gibi Joachim de Macar asıllıdır. Ancak Remenyi'nin aksine kendi köklerine derinlemesine bağlılığı vardır. Joachim'in bu özelliği, gezgin yaşatlarını, özellikle de Remenyi'yi, kemancılığın bayağı kısmını gösterdiği için, kabul etmekte biraz çekingen davranmasına sebep olmuştur. Ancak, Brahms'ı kendi bestelerinden birini çalarken duyması üzerine Joachim'in bağışlayıcılığı anında kendini göstermiş ve derin hayranlık ve sevgi duyguları oluşmasını sağlamıştır (Brown, 1996, s. 20).

Joachim, Brahms'tan sadece iki yaş büyük olmasına rağmen oldukça tanınmış bir kemancıydı. Franz Liszt in desteğiyle Weimar'daki orkestranın baş kemancısıydı. Kemancı, besteci, orkestra şefi, öğretmen ve editör gibi birçok müzikal kimliği vardı ve tamamında büyük bir disiplinle övgüye değer ürünler çıkarıyordu. Schumann, Brahms, Bruch ve Dvorak gibi bestecilerin ona ithafen keman konçertoları bestelemeleri boşuna değildi. Mayıs 1853'te tanıştırmalarının ardından Brahms ve Joachim çok iyi arkadaş olmuşlardır ve Brahms tüm yaşamı boyunca bu arkadaşlığın kişisel ve profesyonel anlamda bir çok yönünden olumlu olarak etkilenmiştir. Joachim o zamana kadar orkestral denge ve renk bakımından en üstün kulaklardan birine sahip bir müzisyendi ve Brahms orkestrasyon konusunda sürekli onun fikirlerini almıştır. Tanışmalarından hemen sonra, Brahms'ın kariyerini ilerletmek için Schumann'lar ve Deichmann'lar da aralarında olmak üzere birçok kişiye mektuplar göndermiştir. Joachim'le tanışmak Brahms için sessiz bir başlangıç gibi görünse de sonrasında Joachim, müzikal, pratik, duygusal ve felsefik alanlarda en yakın destekçisi ve yol göstericisi olarak Brahms'ın hayatını etkileyen en önemli kişilerden biri haline gelmiştir (Ravetz, 2002, s. 11-12).

Günümüzde, Joachim'in en çok çalınan eserleri Beethoven ve Brahms konçerto kadansları olmaya devam etmektedir. Kendi besteleri ise (keman parçaları dışında uvertür ve şarkılar) şu anki klasik müzik arkeolojisinde, halen ihmal edilmektedir (Brown, 1996, s. 20).

Bu iki kemancı (Remenyi ve Joachim), Brahms'ın hem Romantik hem de Klasik tabiatlı karakterinin iki yönüne de hitap ederken aynı zamanda Çingene ve Macar tasriflerini de ortaya çıkarmıştır- bu Viyana'da olmuş olsaydı normal karşılanırdı ancak kuzeyde egzotik hatta kaba sayılmaktaydı. Tüm bu özellikler, neredeyse piyano tekniğine ters denilebilecek ve çingene kemanına has özelliklerin oldukça canlı biçimde tasvir edildiği Piyano Sonatı No.2'de bir araya gelmiştir (Brown, 1996, s. 21).

2.1.6 Franz Liszt'in Brahms'ın Müzikal Kimliğindeki Önemi

Brahms ve Remenyi Haziran 1853'te Weimar'da başarılı bir konser verdiler. Programda Brahms'ın Op.4 Mi bemol minör “Scherzo”su da vardı ve bu eser seyirciler arasında olan Liszt'i çok etkilemiştir. Ertesi gün Brahms, Altenburg'daki evinde Liszt'le tanışmıştır. Buluşma Remenyi tarafından ayarlanmıştır. Brahms büyük ustayla yüz yüze görüşeceği için çok gergindir ve Remenyi ve Liszt'in ısrarlarına rağmen çalmayı reddemiştir. Sonunda Liszt Op.4 Mi bemol minör 'Scherzo'sunun notasını çekerek Brahms'ın elinden almış ve tüm okunaksızlığına rağmen harika bir biçimde seslendirmiştir. Brahms hem şaşırmış hem de çok mutlu olmuştur. Daha sonra istek üzerine Liszt son yapıtlarından olan ve düşkün olduğu Si Minör Sonat'ını çalmaya başlamıştır. İ zleyicilerin sempatisini beklediği etkileyici bir pasajı çaldığı sırada Brahms'taki etkisini görmek için baktığında (çok fazla yolculuktan yorgun düştüğünden) onu uyur halde görmüştür. Liszt çalmayı bitirmiş ve odayı terk etmiştir. Brahms ertesi sabah Weimar'dan ayrılmıştır. Liszt bu olayın Brahms hakkındaki düşüncelerini etkilemesine izin vermemiş ve 'Geleceğin Müziği'nin yeni bir üyesi olarak selamlamıştır. Daha ileride Brahms'ın anti Wagner'ci manifestoya imza atması Liszt'le olan ilişkilerini belirli bir şekilde etkilemiştir (Erb, 1913, s. 11-13).

1850'lerin başında hem Liszt hem de Schumann'la tanışan Brahms, Liszt çevresinde oluşan avant-garde 'Yeni Alman Okulu'ndan uzaklaşarak klasik stila bağlı kalan Schumann'ın yanında yer almayı tercih etmiştir (Burkholder, 1984, s. 78).

Brahms ilk başta Liszt'in arkadaş çemberinde hoş karşılanmıştır. Burada Brahms, çekimser bir hevesle, o zamanda daha tanınmış ancak şüphe götürmez şekilde kendinden daha aşağı olan Peter Cornelius (1827-1874) ve Joachim Raff (1822-1882) gibi bestecilerle tanışmıştır. Raff'ın yeteneği akıcılıktan ziyade zeki bir kontrapuntist olmasında yatmakla birlikte, müziği çoğunlukla senfonikti. Çoğu alt yazılı veya programlı olan, 11 adet senfoni yanında bir çok Romantik parça, piyano transkripsiyonları ve benzeri eserler bestelemiştir (Brown, 1996, s. 22).

2.1.7 Robert ve Clara Schumann'ın Brahms'ın Müzikal Kimliğindeki Önemi

Brahms, Weimar'da Liszt'le yaşadığı tatsızlığın ardından, Joachim'in Schumann'a yazmayı söz verdiği mektubu almak üzere Göttingen'e gitmiştir. Fakat yaz geldiği için bir süre

burada kalarak Joachim'in derslerine katılmıştır. 1853 Eylül ayı sonlarına doğru, değerli mektubuyla birlikte Düsseldorf'a doğru yola çıkmıştır. Joachim daha önceden Schumann'ların dikkatini Brahms'ın yapıtlarına çeken mektuplar göndermiştir. Yarıda kestiği turne yüzünden parasız olan Brahms, Göttingen-Düsseldorf yolunu yürüyerek tamamlamak zorunda kalmış ve bir Ekim ayı sabahında tozlar içindeki kıyafetlerle Schumann'ların kapısını çalmıştır. Brahms burada Schumann'ların genel karakteri olan etkileyici bir misafirperverlik ve takdirle karşılanmıştır. Schumann'ların dostlarıyla haftalık olarak düzenlediği müzikli toplantılar sayesinde Düsseldorf'taki müzisyenlerle ilişkiler kurmuştur (Erb, 1913, s. 13-14).

Keys'e göre Schumann'lar Brahms'ın piyanoya dokunduğu ilk andan itibaren çok etkilenmişler ve onun Mendelssohn'nun ölümünden sonra Alman müziği için gönderilen yeni peygamber olduğunu düşünerek, Brahms'ı Beethoven'in izinden giden bir 'Genç Kartal' olarak nitelemişlerdir. Schumann'ın 'Yeni Müzik İçin Yeni Dergi' isimli dergide Brahms hakkında kaleme aldığı övgü dolu makale, Brahms'ın kariyerinin önemli noktalarından biri olmuştur. Joachim ve Schumann'ın ortak çabalarıyla Brahms'ın eserlerinin bir kısmı Breitkopf ve Härtel yayınevi diğer bir kısmı ise sonradan Senff yayınevi tarafından basılarak Brahms için önemli bir gelir kaynağı yaratmıştır (Keys, 1989, s. 10-13).

Schumann'ın Brahms üzerinde büyük hayalleri vardı; Şüphesiz Brahms'ın kendi (Schumann'ın) çalışmalarını daha ileriye taşıyacağını düşünüyordu. Johannes Brahms, Robert Schumann'ın manevi oğludur, fakat bu oğulun kendine ait farklı istekleri vardı. Ne yazık ki ilişkileri tanıştıktan daha bir yıl sonra Robert Schumann'ın beklenmeyen ölümü ile sona erdi. Aslında daha yakın bir tarihleme ile tanıştıktan 5 ay sonra Schumann'ın ilk hastalık belirtileri kendini göstermeye başlamıştır (Erb, 1913, s. 20).

Brahms Schumann'ların evinde kaldığı zamanlarda Robert Schumann'dan satranç öğrenmiştir. Hayatının ilerleyen yıllarında Schumann'ın kendisine satranç dışında bir şey öğretmediğini söylemiş olsa da bu o kadar yıkıcı bir ifade değildir. Bestecilik alanında Schumann'ın Brahms'a ders verdiği dair herhangi bir kayıt ve ifade yoktur. Schumann'ların evinde gördüğü yakın ilgi ve sevgiden dolayı, daha çok insanlığın dünyada varoluş sebeplerine dair fikirler edindiği söylenebilir (Keys, 1989, s. 13).

Her ne kadar Schumann doğrudan Brahms'ın öğretmeni olmadıysa da, Brahms ile ilgili kamuoyunda yarattığı olumlu algının, Brahms'ı daha detaycı ve nitelikli eserler bestelemeye motive ettiği söylenebilir. Brahms'ın tanınmasına ve özellikle de yayıncılarla tanıştırılmasına sebep olduğundan dolayı Robert Schumann'ın Brahms'ın yaşantısında önemli ve belirleyici bir rolü olduğu düşünülmektedir.

Brahms, Robert Schumann'a yazdığı bir mektupta şöyle der: *"Bana sunduğunuz övgü, halkın beklentisini o kadar yükseltti ki, bu beklentiyi nasıl hakkıyla karşılayacağımı bilemiyorum"* (Ravetz, 2002, s. 14).

Brahms'ın Schumann'larla en uzun süren iletişimi, Clara Schumann'a karşı olan duygularıydı. Bu duyguların daha Robert Schumann hayatta iken var olduğu açıktır. Sonradan tüm mektuplarının yok edilmesini istediğinden 1887 yılında mektuplarını karşılıklı iade ederek tamamını Ren Nehri'ne atmıştır (neyse ki Clara Schumann bazılarını saklamıştır). 1854 yılında Joachim'e gönderdiği mektuplardan birinde duygularını açıklamıştır. Brahms sadece 21 yaşındaydı, Clara ise neredeyse 35 yaşındaydı. İ kili arasındaki bir çok yanlış anlaşılma ve gerginliklere rağmen Brahms'ın Clara'ya olan duyguları hiç bir zaman değişmemiştir. Brahms, Clara'yı bir kadın ve sanatçı olarak her zaman beğenmiştir. Kendi doğasında da bulunan, idealizmine, asaletine ve insanlığına da her zaman hayranlık duymuştur. Brahms'ın ara ara başka kadınlarla ilişki yaşamasına hatta Clara'nın kızı Julie'ye bile evlenme teklif etmeyi düşünmesine rağmen ikili arasındaki birbirini destekleyen fakat asla tam bir birlikteliğe de dönüşmeyen ilişki, Clara'nın Brahms'ı derinden sarsan 1896 yılındaki ölümüne kadar sürmüştür (Musgrave, 1994, s. 4).

İlyasoğlu, Brahms'ın Clara Schumann'la olan ilişkisi için şöyle der: *"Bestecilik konusunda çok titiz davrandığı için Clara Schumann ve Joseph Joachim'e danışır, dolayısıyla bir çirpıda yazıp bitirmektense yapıtlarını daha yavaş ortaya çıkarır. Pek çok kez yazıp yırttığı sayfalar, son dakikada yayını durdurduğu notalar olmuştur"* (İlyasoğlu, 2004, s. 118).

Clara Schumann'ın eleştirel rehberliği ile piyano çalışmalarını yoğunlaştıran Brahms, çalıcılık düzeyini daha da güçlendirerek ileriki konserlerinde daha yüksek bir performans düzeyine ulaşmıştır (Ravetz, 2002, s. 13-14).

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkarak Schumann'ların Brahms'ın hem icracılık hem de bestecilik yönlerinde önemli etkileri olduğu söylenebilir.

2.2 Brahms'ın Senfoni Anlayışı

Brahms, kendi eserlerini eleştirirken son derece tutkulu ve çoğu zaman çok acımasızdı ve yaşamı boyunca sergilenmeye değer bulmadığı birçok eserini yok etmiştir. Örnek olarak bestelediği 20'den fazla yaylı çalgılar dörtlüsünden sadece dört tanesi yayınlanmış, gerisi yok edilmiştir (Ravetz, 2002, s. 13). Brahms'ın senfonilerini ancak 40'lı yaşlarında tamamlamaya başlaması, böyle bir titizliğin sonucu olarak değerlendirilebilir.

Senfoni, Klasik Dönem'de keşfedilmiş en önemli ve yaygın, geniş ölçekli türlerden biriydi. 19. ve 20. Yüzyıl'a kadar gelişimini sürdürmüştür ve günümüzde gelişiminin hala daha devam ettiği düşünülebilir. 'Senfoni' sözcüğünün kelime anlamı, sesin anlaşma veya uyumu anlamına gelen Yunanca bir kelimedenden türemiştir. Ancak günümüzdeki bir müzik formunu tanımlayan anlamına gelmeden önce çeşitli uygulamalardan geçmiştir. 'İtalyan Stili'nde Senfoni, bir hızlı bölüm, bir yavaş bölüm ve yine hızlı bir bölüm olmak üzere, üç bölümlü bir standart form haline gelmiştir. Bu uygulama zaman içinde yerini, ikinci ve son bölüm arasına bir 'minuet ve trionun' yerleştirildiği, dört bölümlü forma bırakmış ve bu, 18. yüzyıla gelindiğinde, standart bir uygulama haline gelmiştir. Bu standart dört bölümlü form şu şekildeydi: Birinci Bölüm: Açılış bölümü, genelde sonat formunda; allegro gibi hızlı tempoya sahiptir. İkinci bölüm: Tema ve varyasyonların da içinde olduğu çeşitli formlar ve A-B-A formu kullanılmıştır; tempo genelde adagio gibi yavaştır. Üçüncü bölüm: Trio'lu minuet veya scherzo. Dördüncü bölüm: Yine sonat, rondo veya ikisinin birleşimi gibi çeşitli formlar, ya da tamamıyla farklı olarak, varyasyon grupları kullanılmıştır; tempo genelde hızlıdır. Ancak, varyasyon kullanımı genel olarak daha yaygındır (Meyers, 2015, s. 65)

Bairstow'a göre, Brahms'ın Marxsen'le yaptığı çalışmalarda benimsediği kompozisyon anlayışının devamını orkestral eserlerinde de görebiliriz. Marxsen öğrencilerine, her yeni parçanın varlığını daha önceden var olan bir temele borçlu olduğu, bölümler arasında organik bir gelişim hedeflemeyi öğretiyordu. İnsan bedeninin temelini kemik olarak varsayar ve onun üzerine eklenen birçok farklı materyale rağmen vücut bütünlüğünü ve

şeklini kemiklerden almasını örnek gösterir. Tek bir bütünlük sıkıcı; fakat bütünlükten kopuk bir çeşitlilik kaotiktir. 'Bütünlük' şekil verirken, 'çeşitlilik' de zerafet ve kişisellik kazandırır. Brahms kompozisyon yaklaşımında her iki yönü de çok geliştirmiştir. Marxsen'le yaptığı çalışmalarda form ve tema geliştirme üzerine yoğunlaşırken, özellikle Schumann'larla geçirdiği zamandan sonraki beş yılı 16. yüzyıl kontrpuan tekniğini inceleyerek geçirmesi onun stilindeki 'ekonomik özelliklerin' var olmasını sağlamıştır. Bu yaklaşımı kısaca özetleyecek olursak: Materyalin zenginliği, materyalin sunumu sırasında kullanılacak notalarda ekonomiklik, saklama (mükemmel ana gelinceye kadar temalar, karşı-temalar, tonlar, armoniler, ve orkestrasyon gibi materyalleri bekletme), form, modülasyon, katılık ve sınırlılıkların reddi, dekorasyon (kullanımından veya eksikliğinden doğan kontrastın kullanılması), ve orkestra kullanımı özellikleri, Brahms'ın orkestral müziğine yansıyan unsurlar olarak değerlendirilmektedir (Bairstow, 1937, s. 221-222).

Lee, 'Story of a Symphony' adlı kitabında, Brahms'ın en çok ihtiyaç duyulduğu anda, ciddi müziğe ilham kaynağı olduğunu, bu alanda neler yapılabileceği konusunda fikir yürütmeye çalışan insanlara, saflık, güzellik ve mükemmellik gibi özellikleriyle, senfoni sanatının henüz tükenmediğini göstererek cesaret verdiğini ifade etmiştir (Lee, 1916, s. 139-140).

Brahms, yaşadığı dönemde, Alman müziğinin 'üç B'sinden (Bach, Beethoven ve Brahms) biri olarak kabul edilmiştir. İnsanlar 1827'de ölen Beethoven üzerine bir varis kabul etmekte çekingendi. 1833 doğumlu olan Brahms ise 1. Senfonisi'nin Beethoven'ın 'Onuncu Senfonisi' olarak övülmesi lanetinden kurtulamıyordu; çünkü ona göre Brahms 1. Senfoni, halihazırda Brahms 1. Senfoni olarak mükemmel bir duruşa sahiptir. Brahms, Brahms'tı ve bunda çok da iyiydi (Brown, 1996, s. 7).

Johannes Brahms, bestecilerin dokuz senfoni besteledikten sonra, onuncuyu tamamlayamadan öleceğine dair yaygın bir batıl inancın olduğu bir dönemde yaşamıştır. Özellikle Beethoven'in 9. senfoninin tamamlanmasından sonra 1827'de ölmesiyle bu inancın körüklendiği, Berlioz, Schumann, ve ilerleyen zamanlarda Mahler, Bruckner gibi bestecilerin daha az sayıda fakat daha büyük ölçekte anıtsal senfoniler bestelemeye dair bir içgüdü oluşturduğu, Mahler'in de 10. senfonisini tamamlayamadan ölmesinin bu batıl inancın devamını sağladığı, kimi kaynaklarda vurgulanmaktadır.

Johannes Brahms'ın yayımlanmış dört tane senfonisi vardır. Yukarıda bahsedilen batıl inançtan mı, yoksa bestecinin eserleri üzerinde çok titiz çalışma alışkanlığından mı olduğu net olarak belirlenemeyecek olsa da, senfoniler dahil tüm diğer eserlerinde ulaştığı estetik düzeyin, eser sayısının fazla olmasından daha önemli olduğu söylenebilir.

Johannes Brahms sadece dört senfoni bestelemiş olmasına rağmen bu dört senfoni, Brahms'ın henüz hayattayken, senfoni türünün Beethoven'dan sonra gelen en büyük ustası olarak görülmesine yeterli olmuştur. Beethoven'la aynı çizgide olduğu 'mutlak müzik' yaklaşımının, Brahms Senfonileri'nin, Beethoven Senfonileri ile karşılaştırılmasına sebebiyet verdiği düşünülebilir. Michael Steen 'Brahms The Great Composers' adlı kitabında Brahms'ı, Beethoven'in doğal varisi ve halefi olarak ilk selamlayanın Robert Schumann olduğundan ve bu değerlendirmenin Brahms'ın sırtına büyük bir yük yüklediğinden bahseder (Steen, 2003, s. 5).

Young ise Brahms'ı Beethoven ile özdeşleştiren yorumların kimi zaman en yakın dostlarından geldiğini, örneğin yakın savunucusu ve arkadaşı Eduard Hanslick'in (1825-1904) Brahms'ın 3. senfonisini yeni 'Eroica' olarak nitelemesinin besteciye en az 2. Senfonisi'nin (üzücü bir saygısızlıkla), Beethoven'in 'Pastoral' senfonisi ile özdeşleştirilmesi kadar üzdüğünden bahseder. (Young, 2017, s. 28).

Watson, Henderson'un çalışmasına atıfta bulunarak şöyle der: "*Brahms Beethoven'i ustası olarak ilan ettiğinde, daha çok Beethoven'in Romantik dönem unsurlarından etkilenmiş son dönemini (9. Senfoni ve op. 95-135 arasındaki, geç dönem yaylı çalgılar dörtlüleri) kastetmiştir*" (Watson, 1947, s. 68-79).

Zaman zaman eserlerinin Beethove ile özdeşleştirilmesi besteciye rahatsız etse de, Brahms'ın kendi özgün stiline ve kafasındaki 'mutlak müzik' anlayışına ulaşmak için senfonilerini büyük bir özenle bestelediği söylenebilir. Kimi çalışmalarda ilk motifleri 1862 yılına kadar uzanan 1. Senfonisi'nin tamamlanmasının neredeyse 15 yıl sürdüğü belirtilmektedir. Bu süre bestecinin eserleri üzerinde ne kadar detaycı olduğunun göstergesidir. Kimi kitaplarda ise bestecinin kullanmadığı veya değiştirmeye karar verip etrafa savurduğu eskizlerin, bir kütüphaneyi doldurabilecek kadar çok olduğu söylenir. Göreceli olarak kariyerini ve üreticiliğini kısıtlayan bu durumun uzun vadede bestecinin yayınlanan her eserinin iyice olgunlaşmasına fırsat vermesi gibi bir avantajı olduğu

düşünülebilir. Young kitabında bestecinin aynı eser ve malzeme üzerinde bu kadar detaycı düşünmesinin özgüven eksikliğinden değil, bestecinin becerisinin ölçütünden olduğunu vurgular (Young, 2017, s. 28).

'The Story Of The Symphony' isimli kitabında Lee, 19. Yüzyıl ortalarında senfoni türü ile ilgili fikir yürüten birçok kişinin, bu formun çok tükenmiş olduğunu ve klasik modele bağlı kalmaya çalışılarak üretilen yeni eserlerin, daha önceki başyapıtları taklit etmeye çalışan soluk ve sıradan birer imitasyon olacağını düşünmekte olduğunu ifade eder. Lee'ye göre Brahms, daha önce diğer müzik türlerinde kendini kanıtlamış olmasına karşın senfoni bestelemek için 40 yaşına kadar beklemiştir ve 1876 yılında ortaya çıkan ve hem aşırı övgüler, hem de aşırı eleştiriler alan 1. Senfoni'si ile, bu türün asil bir eserini ortaya çıkarmış olmanın yanında, senfoni tarihinde açılacak yeni bir dönemin başlangıcını yapmıştır (Lee, 1916, s. 138).

Burkholder'a göre, 1850'li yıllarda Schumann'ın da yönlendirmesiyle, Liszt etrafında şekillenen 'Yeni Alman Okulu'na sırt çevirerek yüzünü kendinden önceki Alman geleneğine çeviren Brahms'ın, koral müzik alanında Palestrina, Schütz, Eccard, Handel, J.S.Bach gibi müzisyenleri incelerken, enstrüman müziği ile ilgili olarak Beethoven, Schubert, Chopin ve Schumann gibi bestecileri, *chaccone* için Couperin'i ve 18 yüzyılın diğer Alman bestecilerini incelemiştir. Bu çalışmaların sentezi Brahms'ın eserlerinde gözlemlenebilir (Burkholder, 1984, s. 78)

Burkholder bu konuda örnekler verirken, Brahms'ın 1885 yılında tamamladığı 4. Senfonisinin meşhur *chaccone* final bölümünde, yapısal olarak 1877 yılında Piyano'da sol el için düzenlediği J.S.Bach'ın solo keman için *Chaccone*'unu temel alırken, bas temasını ise Bach'ın 150 numaralı kantatasının son koro bölümü olan *Chaccone*'undan uyarladığından bahseder (Burkholder, 1984, s. 78).



Görsel 1. J.S.Bach 74-78. ölçüler arası partiyon kesiti (continuo).



Görsel 2. Brahms 4. senfoni 4. bölüm, Allegro energico e passionato. 1-8. ölçüler arası partiyon kesiti (flüt).

Brahms'ın müzikal olarak kendinden önceki değerlere bağlı kalmayı savunması, müzik sanatının gelişimini engelleyen bir unsur olarak değerlendirilmemelidir. Brahms'ın müzik sanatının gelişiminde, eski değerlerin yeniden yorumlanarak modern değerlere ulaşılabileceğini savunan bir besteci olduğu ve modernizmin ilk bestecisi olarak kabul edilebileceğinden bir çok kaynakta bahsedilmektedir.

Burkholder, *"Modern müziği yeniden tanımlamak ve müzikte modernizm akımını Brahms'la başlatmak istiyorum"* diye belirtmiştir (Burkholder, 1984, s. 76).

Schoenberg ise 'Brahms the Progressive' isimli çalışmasında, düzensiz müzikal cümleme, armonik gelişim, motifsel canlılık, ve imitasyondan kaçınma gibi müzikal terimlerle detaylandırarak Brahms'ın 'kısıtlanmamış bir müzikal dil' oluşumuna yaptığı katkıya vurgu yaparken, kendisinin de bu müzikal dilden etkilendiğini ifade etmiştir. (Schoenberg, 1975, s. 441)

Watson, Hendersonun 'Uluslararası Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi'nin ilk basımında Brahms için yazdığı biyografik yazıda *"Yöntem olarak gelenekçi, fakat ruh olarak romantik. Müziğindeki kişisel özellikler kolaylıkla tanınabilir. Partilerin sıkı organizasyonu, Bach'ın eski kontrpuan yapısına sevgi ve Beethoven'in Sonat biçimini tercih eden bir yaklaşım. Mantıksal yapısının en belirgin örneği Tema ve Varyasyonlar'a yaklaşımıdır. Belki de başka hiçbir besteci küçük bir kaç motiften bu kadar çok melodi türetememiştir."* diye belirtmiştir. Henderson, *"Brahms'ın Sonat biçimine olan sevgisi, eserlerindeki en önemli 'Klasik' etkidir. Fakat burada bile geliştirme çabasına rastlanabilir. Serim kısmının tekrarını genellikle dağıtmış, gelişim ve yeniden serim kısımlarını kısaltarak ve biçimsel ilkelere ters olarak bir arada işleyerek, adeta türün ilerideki gelişimi hakkında bir kehanette bulunmuştur"* ifadesini kullandığına vurgu yapar (Watson, 1947, s. 68-79).

Ses eserlerinden, oda müziği eserlerine ve orkestral eserlerine kadar tüm repertuarını analiz ederken, eski stillere ve özellikle 'Sonat Allegrosu' formuna getirdiği tema kullanımındaki yenilikçi yaklaşımı ve motifi çok zengin biçimde geliştirme ustalığının, analiz sürecinde de yenilikçi bakış açılarına olan bir ihtiyacı beraberinde getirdiği söylenebilir (Deas, 1933, s. 112-116).

Brahms küçük yaşlardan itibaren gerektiğinde babasının yerini doldurmak için keman, viyolonsel hatta ihtiyaç olduğunda korno çalabilmekteydi ve bu alanda bir kariyer oluşmaya başlamıştı bile. Bu üç enstrüman, daha geç başlayan klarnet ilgisi yanında hayatı boyunca favorileri arasında kalmaya devam etti (Brown, 1996, s. 14).

Musgrave, 'Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin' isimli çalışmasında Brahms'ın senfoniye yaklaşımı irdelenirken, bestecinin koral geçmişinin de göz ardı edilmemesi gerektiğinden bahseder (Musgrave, 1983, s. 121).

Brown'a göre, Brahms kariyerinin en başlarında önce ses için daha sonra koro için eserler yazmıştır. Özellikle Detmont Korosu ve daha sonraları Hamburg'ta oluşturduğu koro için bestelemekten keyif almaktaydı. Hayatının farklı dönemlerinde piyano müziği veya orkestra müziği üzerinde daha yoğun çalışmış olmasına karşın, şarkılar üzerinde hayatı boyunca çalışmayı sürdürmüştür (Brown, 1996, s. 45).

Her ne kadar Wagner, Liszt ve takipçileri tarafından geliştirilen yeni müzikal dil, Muzak'tan Jazz'a kadar bir çok müzik türünü etkilemiş olsa da, 'Modern' diye nitelendirilen müzik daha çok Brahms'tan etkilenmiştir. Wagner ve Liszt yeni müzikal araçlar üretirken, Brahms, müziğin 'ne olduğu' ve 'ne yaptığı' ile ilgili, daha önceki nesillerde başarılı olmuş yöntemleri geliştirip, yeni nesillerde de başarılı olmasını sağlamak için, bu araçların kullanımında var olması gereken çerçeveyi çizmiştir (Burkholder, 1984, s. 82).

Müzikte o dönemde ve hatta günümüzde de var olan, gösterişçi ve sirkleri andıran şatafatlı bir stil hakimdi. Kimi çalışmalarda Brahms'ın piyanist olarak verdiği konserlerde ustalığını gösterecek eserler seçmekten kaçınıyor olmasına karşın, kendi bestelediği eserlerinde bu akımdan kendini korumayı başarmış olduğundan söz edilmektedir. Brown'a göre bu konu

derin Brahms karakterindeki daha erken görülen denge örneklerinden biridir. Normalde utangaç bir genç adam olmasına rağmen bu çekingenlikle birleşen savunma, gösterişçi enerji nöbetleri ile de kendini göstermekteydi. En erken piyano besteleri bunun en mükemmel örneğidir. Yirmili yaşlarda yazdığı piyano eserlerine en az altı adet geniş çaplı virtüözite içeren varyasyonlar yerleştirmiştir. Fakat daha sonra bu stilden uzaklaşmış hatta bundan yıllar sonra bile bu tarza geri dönmeyip solo piyano için eser yazmamıştır. Bu tarza yeterince doymuştu. Bu nedenlerden dolayı bu varyasyonlar popüler olan ve sürekli mırıldanılan Thalberg ve benzerlerinin gösterişli stilinde yazılmamıştır (Brown, 1996, s. 18).

BÖLÜM 3: BRAHMS 2. SENFONİ 1. ALLEGRO NON TROPPO BÖLÜMÜNÜN MÜZİKAL KARAKTER VE FORM ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde, 2. Senfoni 1. Bölümün, form, tematik ilişki ve müzikal karakteri ile ilgili bulgular sunulup, Brahms'ın sonat allegrosu biçimine getirdiği yeniliklerle ilgili bilgiler verilmiştir.

3.1 Serim Bölmesinin Analizi

Schachter; serim bölümündeki 1. tema grubunu incelerken; 1-43/44. ölçüler arasında dominant karakterli bir uzatma/geciktirme bölmesi ve 44-58. ölçüler arasında süren tonik karakterli daha kısa bir bölme olarak ikiye ayırır. 58-82. ölçüler arasını, 82. ölçüde gelen fa diyez minör temaya ulaşan bir geçiş köprüsü olarak tanımlar.

Birinci ölçüde bir giriş gibi görülen 1. motif, aslında parçanın tamamında defalarca çeşitlemeye uğrayarak karşımıza çıkacak olan çok önemli bir motiftir. Viyolonselde ve kontrabaslarda, tonikte başlayıp uzun bir dominant sesle sonlanan 4 notalık bu figür, ikinci ölçünün ilk vuruşunda, motif dominant sese düşer düşmez, korno ve fagotlarda 2. motif gözlemlenebilir. Re majörde tonik uygusunun seslerinde gezinen yapısıyla başlayan bu figür, üçüncü ölçüsünde ilk temanın dikey ters çevrilmiş halini kullanarak 4. ölçüde tonik sese ulaşır. Fakat basta aynı anda başlayacak olan figür yüzünden bu sonlanma tam bir kadans etkisi yaratmaz.



Görsel 3. 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Viyolonsel-Kontrabas) s.87, 1. motif.



Görsel 4. 1-5. ölçüler arası partiyon kesiti (Fagot-Korno) s.87, 2. motif.

Giselher Schubert'e göre Brahms op. 73, 2. Senfonisinin ilk bölümünü de bir giriş kısmı olmamasına rağmen çift ana temayla açmaktadır. İlk tema işleme sesleriyle başlarken, ikinci tema, üçlüler, altılılar ve oktavlarla hemen bir ölçü sonra başlamaktadır ve yine ilk senfoniye göre motifselsel yapı nispeten daha basittir (Schubert, 1994, s. 17).

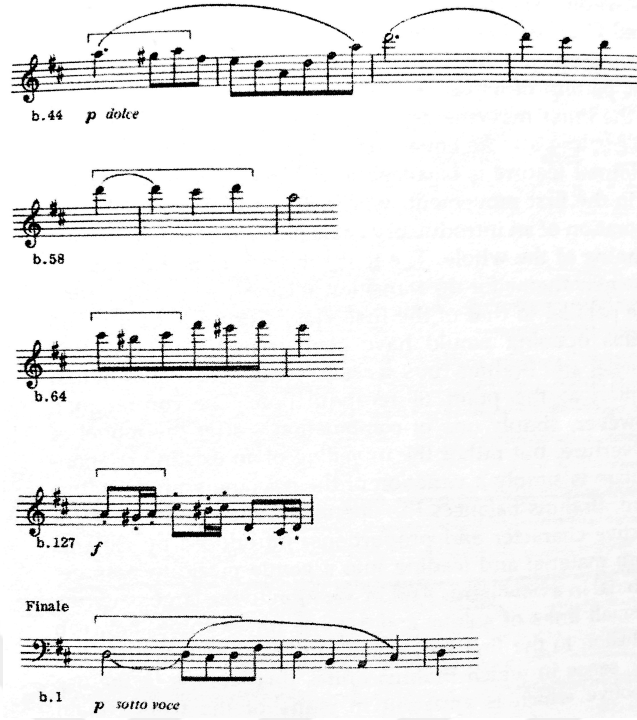


Görsel 5. Brahms, op.73, 2. Senfoni, ilk bölüm girişindeki çift tema unsurları (Schubert, 1994, s. 17).

Görsel 5'te, Brahms'ın her iki tema figürünü de dörder ölçülük cümleler halinde planlamış olduğu değerlendirilmekte ve Barok geleneğine gönderme yaparak, cümleleri bir ölçü arayla başlattığı düşünülmüştür.

2. motifin cümlesini tamamladığı beşinci ölçüde, viyolonsel ve kontrabas partilerinde, 1. motifin üçlü yukarıdan yeniden gelecek şekilde yazıldığı görülür.

Musgrave, 1. motifin bölüm içindeki tematik gelişimini, hatta motifin eserin diğer bölümlerindeki yansımalarına vurgu yaparak aşağıdaki görseli paylaşır (Musgrave, 1994, s. 215-216).



Görsel 6. Brahms 2. Senfoni, tematik bağlantılar (Musgrave, 1994, s. 216).

6. ölçüde 1. flüt, 1. klarinet ve 1. fagotta görülen, 2. motifin devamı niteliğinde olan, dört tane çıkıcı notayla başlayıp arpejlerle devam eden yapı, ilerdeki bölmelerde geliştirilen bir materyal olarak kullanıldığından dolayı 3. motif olarak değerlendirilmiştir.



Görsel 7. 6-9. ölçüler arası partisyon kesiti (Flüt) (Brahms, 1974, s. 87) 3. motif.

9. Ölçüde bu cümlelerin sonuna hazırlandığı noktada viyolonsel ve kontrabas grubu için yine 1. motifin, bu kez si minöre vurgu yaparak yazıldığı görülür. Buna karşılık korno ve fagot partileri, figür 2'ye devam ederek mi minörde bir cümle oluşturur. Bu cümlelerin sonlanacağı 13. ölçüde viyolonsel partisinde, 1. motifin mi notasında tekrar edilmesinin ardından, kontrabaslara birlikte 14. ölçüden itibaren dominant olan la notasında 10 ölçü sürecek bir pedal tutmaya başlar. Bu pedal sürerken aynı ölçüde flüt, klarinet ve fagotların, 6. ölçüde çaldıkları cümlelerin inisiyasyonunu kullanan bir cümleye başladığı değerlendirilmiştir. Bu cümlelerin asimetrik bir biçimde 10 ölçü sürerek viyolonsel ve kontrabaslarda süren pedal notasıyla aynı vuruşta son bulduğu düşünülmüştür.

Görsel 8. 14-23. ölçüler arası partisyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88).

Görsel 8'de, 10 ölçülük her iki süreç devam ederken, 17. ölçünün son vuruşunda 1. keman ve viyola partilerinin ilk kez giriş yaptığı görülür. Bu giriş adeta belirsizdir ve 19. ölçünün son vuruşunda bir oktav yukarıya atlayarak belirginleşir. Bu noktada motifin önce yanaşık hareketle bir alt sese gidip dönen yapısıyla 1. motif kaynaklı olduğu, daha sonra da motifin ses aralıklarını açarak ve dikey ters çevirerek arpejlerle devam ederken melodik şeklini 2. motiften derdiği düşünülmüştür. Buradaki yapı ilerleyen zamanlarda 63. ölçüde kontrabas, viyolonsel ve fagotlarda, ses süreleri kısaltılıp parçalanarak yeniden kullanılacaktır. Bu karşılaştırma Görsel 9'da belirtilmiştir.

Görsel 9. 24-25. ölçü (1. Keman, Viyola) ile 59. ölçü (Viyolonsel, Kontrabas) arası motifsel karşılaştırmayı gösteren partisyon kesiti. (Brahms, 1974, s. 88-89)

20. ölçüde ise, baştan beri bir ölçü farkla devam eden iki motif ve sonradan eklenen 3. motifin yapısal olarak bütünleştiği gözlemlenmiştir. Schacter'e göre bu kısımda flüt partisinde Görsel 10'da detaylandırılmış olan bir motifsel gelişim kullanılmıştır. Daha az farkedilen bir motifsel gelişim ise aynı motifin 33-43. ölçülerde trombon partisinde yer aldığıdır (Schachter, 1983, s. 61).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for the flute (fl 1) and contains measures 16 through 40. It features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a half note D5, a half note E5, and a half note F5. The melody then descends: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom two staves are for the trombone (trb 1). The first staff contains measures 33 through 40, and the second staff contains measures 41 through 43. The trombone part mirrors the flute part's melody. The first staff is marked 'p' and the second staff is marked 'p dim.'.

Görsel 10. 16-40. ölçüler arası motifsel gelişim detayı (Schachter, 1983, s. 61).

26. ölçüde viyolalarda devam eden yapı sonlanırken, sürekliliğini viyolonselde başlayan aynı yapıya devrettiği ve bu yapının 1. kemanlarla birlikte ses gürlüğünü azaltarak 31. ölçüye kadar devam ettiği gözlemlenmiştir. 31. ölçüde çaldıkları eksik nitelikteki akorla bu yapı son bulurken, 32. ölçüde timpani girişi görülür.

32. ölçüde re notasından başlayan timpani tremolosunun, üç kez tekrarlanacak olan dörder ölçülük cümlelerin başlangıcı olduğu değerlendirilmiştir. Her üç tekrarında da ikinci ölçüsünden itibaren başlayan ve korno, trombon, tuba ve viyolonsel partisinde ortaya çıkan karamsar karakterde birer ölçülük akorlar görülür. Bu yapının ilk tekrarının dördüncü ölçüsünde flüt ve obua partisinde yer alan 1. motif, ikinci tekrarının dördüncü ölçüsünde klarinet ve fagotlarda görülür. Üçüncü tekrarda cümlenin değişime uğradığı ve timpaninin bir vuruşluk la notasını kontrabaslardaki *pizzicato* ile birlikte çalarken, 1. motifin 42. ve 43. ölçüde ses süreleri uzatılarak dominant la- sol diyez -la notalarında, obua ve fagotlarda yer aldığı gözlemlenmiştir.

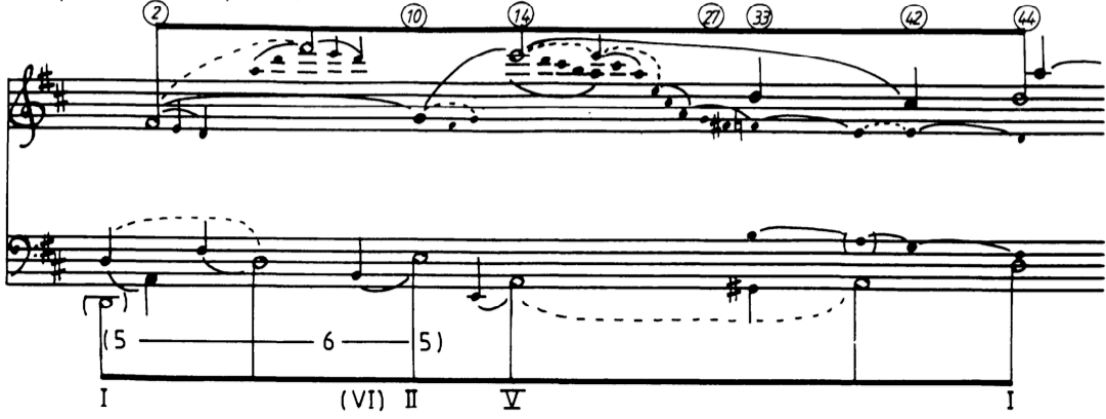
The image shows a page of a musical score for measures 28-23. The score is for a symphony and includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), Trumpets and Trombones (Pos. u. Btb.), and Percussion (Pk.). The woodwinds and strings are playing a melodic line, while the percussion is playing a tremolo. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Görsel 11. 14-23. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88)

Schachter, timpani tremolosunun, dört ölçülük cümlelerin ilk ölçüsü olarak algılamının performanstaki cümlelemeye yapacağı etkinin önemine vurgu yaparken, aynı yapının 346. ölçüde de bir bütün olarak gelmesini örnek gösterir. (Schachter, 1983, s. 60)

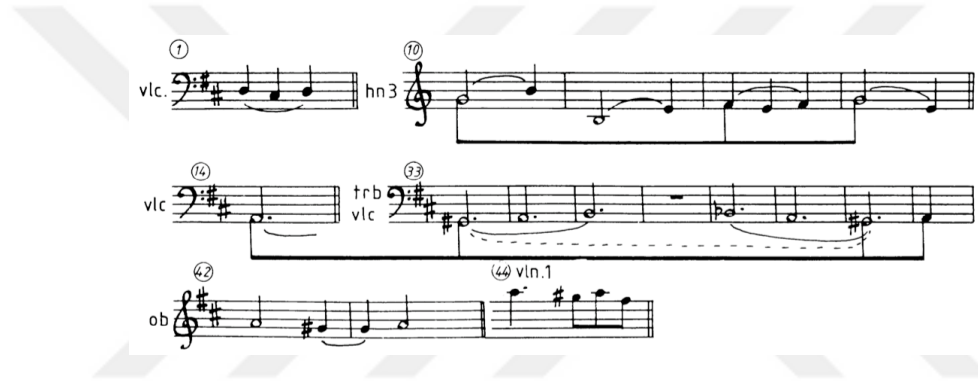
The image shows a page of a musical score for measures 346-349. The score is for a symphony and includes the following instruments: Horn in D (Hr. (D)), Trumpets and Trombones (Pos. u. Btb.), and Percussion (Pk.). The horn and strings are playing a melodic line, while the percussion is playing a tremolo. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Görsel 12. 346-349. ölçüler arası partiyon kesiti (Timpani, Korno, Trombon) (Brahms, 1974, s. 88).



Görsel 13. 1-44. ölçüler arası skeç (Schachter, 1983, s. 56).

Schachter, 1. motifin 44. ölçüye kadar olan gelişimini görsel 14'teki gibi açıklamıştır.



Görsel 14. 1. motifin 44. ölçüye kadar olan motif geliştirme unsurları. (Schachter, 1983, s. 62).

Schachter'e göre Brahms, 44. ölçüye gelmeden önce, dinleyicide güçlü bir tutti pasajın başlamasına ilişkin beklenti uyandırmak için bilinçli olarak ilk 44 ölçüyü tasarlamıştır. Armonik yapı kullanımında tercih ettiği kararsızlık duygusu, motif öğelerinin birbirini takip eden yapısı ve tercih ettiği orkestralama tekniği gibi öğeleri kullanarak, tutti duygusunu geciktirmiştir. Tutti diye nitelendirilebilecek ilk pasaj 59-60. ölçülerde kendini gösterse de tüm enstrümanların aynı anda çaldığı gerçek bir tutti ancak 296. ölçüde gözlemlenebilir. (Schachter, 1983, s. 57)

Schachter, ilk 44 ölçüdeki motifsel zayıf zaman - güçlü zaman ilişkisini anlatmak için Görsel 15'teki şemayı paylaşır. 3/4'lük ölçü sayısını dörder ölçülük cümleleri net göstermek için 12/8'lik ölçü sayısına çevirmiş ve bir önceki her bir ölçüyü bir noktalı dördlük olarak göstermiştir (Schachter, 1983, s. 58).

The image displays three staves of musical notation for a piece in 12/8 time. The first staff (measures 1-10) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes fingerings (1-4, 1-4, 1-4, 1-4) and a circled measure number 10. The second staff (measures 20-28) includes fingerings (1-4, 1-2-3), a circled measure number 20, and markings for 'new slur' and 'cello'. The third staff (measures 32-44) includes fingerings (4, 4, 3, 4), a circled measure number 32, and a marking for 'hmp'. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Görsel 15. Tartımsal küçültme uygulanmış 1-44. ölçüler arası ilk bölme. (Schachter, 1983, s. 58)

44. Ölçüde başlayan cümlelerin teması, kimi kaynaklarda birinci bölmenin üçüncü motifi olarak değerlendirilirken, kimi kaynaklarda 2. bölmeye bağlanan bir geçiş motifi olarak değerlendirilmektedir. İlerleyen kısımlarda yapılacak analizde tanımları anlaşılır kılabilmek adına bu tema 4. motif olarak isimlendirilmiştir. Schachter bu bölümü ilk tema grubunda 2. temanın başladığı nokta olarak değerlendirmiştir (Schachter, 1983, s. 61).

42-43. ölçülerde obua ve fagotta yer alan la- sol diyez - la figürünü farklı bir tartımda kullanarak ve daha önce işlenen malzemelerden, akor sesleri, arpejler ve yanaşık dört ses (bu kez inici olacak şekilde) gibi materyalleri kullanarak belirir. Bu ölçüye kadar farklı derecelerde gezinen ve neredeyse 'belirsizlik' duygusu yaratan armonik yapı ve genellikle zayıf zamanda devam eden motifsel yapının, bir anda re majör tonunu kök durumunda duyurarak ve ritmik olarak da zenginleşip çözülerek aydınlık bir yapıya ulaştığı düşünülmüştür. 44. ölçüden itibaren başlayan motif ve cümle Görsel 16'da görülebilir.



Görsel 16. 4. motif. 44-48. ölçüler arası partiyon kesiti (1. Keman) (Brahms, 1974, s. 89).

Görsel 17'de, viyolonsel ve viyola partisi eşliğinde başlayan motif sürerken 46. ölçüde 2. kornoda başlayan karşı melodi dikkat çekicidir. Motif 48. ölçüde flütlere geçerken kontrabaslar bu motifi tonik re sesiyle desteklemeye başlar. 50. ölçüde ise klarinetlerin flüt tarafından çok seslendirildiği pasajda, motifin yarısından itibaren flütlere katılarak motifin orkestrasyon açısından da zenginleşmesini sağladığı noktada, flütlerin melodideki ses aralığını genişlettiği gözlemlenmiştir. Aynı zamanda 48. ölçüden itibaren başlayan bu motifsel ve orkestral zenginleştirme işleminin 58/59. ölçülerde duyulan, bölümün ilk tutti pasajına kadar artarak sürdüğü söylenebilir. 52. ölçüde tekrar 1. kemanlara geçen motif 53. ölçüde ilk kez duyulan 2. kemanların, 54. ölçüde 1. flüt ve 1. obuanın, 55. ölçüde fagotların ve viyolonsel-kontrabasların katılımıyla zenginleşerek devam ederken 56. ölçüde trompetlerin ilk kez duyulmasıyla tutti hazırlıklarının devam ettiği düşünülmüştür. 55. ölçüde 1. korno partisinde görülen senkop yapısı, 56. ölçüden itibaren viyolalar, flütler ve obualarda görülmekte, aynı anda diğer partilerde motifsel parçalama işlemleriyle ve ses gürlüğündeki yükselmeye desteklenen yapının, tutti öncesi gerilimi ve tutti beklentisini arttırmaya yönelik olduğu değerlendirilmiştir.

59. Ölçüde 1. motif flüt, obua ve 1. keman partilerinde çok güçlü bir biçimde görülür. Fakat bu gelişinde motifin ilk notası 58. ölçünün son vuruşunda senkoplu olarak geldiği görülmektedir. Viyolonsel ve kontrabaslarda bölüm başındaki 2. motiften derilmiş olan yapının, ses süreleri kısaltılarak getirildiği düşünülmüştür.

61. ölçüde 1. motif bu kez bir nota üstten mi sesinden başlayarak kontrabas ve viyolonsellerde güçlü bir biçimde yer almıştır. 2. motiften derilen yapının bu kez kemanlarda yer aldığı görülmüştür.

44 **A**

Fl. *mp*

Ob.

Klar. (A)

Fag. *p*

Hr. (D)

Hr. (E)

Pos. *pp*

Bb. *pp*

1.Viol. *p dolce*

2.Viol.

Br. *p*

Vcl. *p*

K.-B. *p*

54 **A**

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Klar. (A) *p cresc.*

Fag. *p cresc.*

Hr. (D) *p cresc.*

Hr. (E) *p cresc.*

Trpt. (D) *cresc.*

1.Viol. *cresc.*

2.Viol. *cresc.*

Br. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

K.-B. *cresc.*

Görsel 17. 44-63. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 89).

63. ölçüde flüt, obua ve kemanlarda üçüncü kez duyulan 1. motif bir perde daha yükselerek fadiyez notasına çıkmıştır. Fagot, viyolonsel ve kontrabasta ise yine 2. motiften derilen yapı görülür. Fakat bu cümlenin 2. ölçüsünde ses süreleri kısaltılmış 1. motif, flüt ve kemanlarda zayıf zamanda gelen yeni sforzando da eklenerek, farklı perdelerden tekrar edilmeye başladığı gözlemlenmiştir.

66. ölçüden itibaren orkestrasyondaki güçlü yapının bir anda durduğu ve 1. ve 2. motiflerin parçalanıp, ses süreleri kısaltılarak, farklı çalgı grupları arasında diyaloglar kuracak şekilde 75. ölçüye kadar devam edecek bir süreç başladığı gözlemlenmiştir. Bu pasajda belirli bir tonal merkez gözle çarpmamakla birlikte, 82. ölçüde gelecek olan fa diyez minöre kadar gelişecek bir gezinti halinde olduğu değerlendirilmiştir.

75. ölçünün son vuruşundan itibaren, viyola ve viyolonsel, 76. ölçü başında ise klarinet, fagot ve kornlarda bir önceki kısımda süregelen sesleri uzatmaya başlayan bir yapı gözlemlenir. Bu yapının 78. ölçüde kontrabas hariç yaylılarda ve fagotlarda 3/2 'lik ölçü karakterini yansıtan dört ölçümlük bir geçiş cümlesine dönüştüğü değerlendirilmiştir.

The image shows a musical score for measures 73-83 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Clarinet (A), Bassoon, Horns (D and E), Violins (1 and 2), Brass (Trumpets and Trombones), Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as 'dim.', 'p', 'P sempre dolce', 'dolce', 'cantando', and 'pizz.'. A section marker 'C' is located at the end of the score.

Görsel 18. 73-83. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 90).

82. ölçüde dominant la majörde gelmesi beklenen 2. tema grubu beklenmedik şekilde ilgili minörü fa diyez minörde başlar. Viyola ve viyolonselde, Brahms'ın 1869 yılında yayımlanan şarkılarından Op. 49 Wiegenslied (Brahms'ın Ninni'si) temasından derlenen yeni melodi göze çarpar. Bu noktada viyolonsel partisinin viyolalardan daha üst perdeden melodiyi çalacak şekilde yazılması dikkat çekicidir. 2. motiftan derlenen ve 59. ölçüde viyolonsel ve kontrabasta gördüğümüz motif yapısı bu kez daha yumuşak bir ifade ile 1. ve 2. kemanlar arasında bir diyalog halinde ana melodiye eşlik eder. Kontrabaslarda ise her ölçünün sadece ilk iki vuruşunda yer alan *pizzicato* karakterdeki notalardan oluşan bir eşlik vardır.

89. ölçünün son vuruşunda fagotun girişine kadar üflemeli enstrümanlarda her hangi bir hareket görülmemektedir. Bu giriş bir vuruş sonra yani 90. ölçüde Ninni temasının aniden uyumsuz bir biçimde durduğu ölçüye eşlik ederek devam eder. Aynı ölçüde 1. kemanlarda çıkıcı karakterde başlayıp inici olarak devam eden bir motifi 91. ölçüde timpani ve kornunun, kontrabasın çaldığı karaktere katılan girişleri takip eder.

The image shows a musical score for measures 84-93. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns (D) (Hr. (D)), Horns (E) (Hr. (E)), Trombone (Pk.), Violin 1 (1Viol.), Violin 2 (2Viol.), Trombone (Br.), Viola (Vcl.), and Double Bass (K-B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'arco' (arco). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is numbered 84 at the beginning.

Görsel 19. 84-93. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 91)

93. ölçünün son vuruşunda viyola ve viyolonseller, Ninni temasının sonuna kadar sürecek olan uzun bir cümleye başlarken, kontrabaslara da *pizzicato* çalış stilini bırakıp, *legato* bir pasaj çalarak eşliğe katıldığı gözlemlenir. 94. ölçüde 1. kemanlarda, 54. ölçüde çaldıkları senkopa benzer bir yapıda fakat yumuşak bir eşlik çizgisi olduğu gözlemlenmiştir. Viyolonsellerin, 99. ölçünün sonuna kadar viyolalardan daha aktif olduğu ve daha üst perdede çalmaya devam ettiği görülmektedir. Bu yapı 100 ve 101. ölçülerde kısa bir ara verir, fakat daha sonrasında 106. ölçüye kadar aynı şekilde devam eder. 98. ölçüde tonun tekrardan re majöre eksenine dönüş yaptığı görülür fakat sonraki dört ölçüde yine modülasyonlarla fa diyez minöre döner.

The image displays a musical score for measures 94-103 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Trumpet (Br.), and Cello/Double Bass (Vcl. K.-B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 94, marked with a double bar line and the number 94. The woodwinds (Fl., Ob., Fag.) and strings (K.-B.) play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The strings are marked with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds also play a similar melodic line, with the Flute and Oboe marked with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet in A and Bassoon play a supporting role with chords and single notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello/Double Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends at measure 103, marked with a double bar line and the number 103. There are two boxed 'D' symbols above the Flute staff and below the Cello/Double Bass staff, indicating a specific dynamic or articulation.

Görsel 20. 94-103. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 91).

99. ölçüde viyola ve viyolonsellerin cümlesi biterken, klarinet partisi çıkıcı bir arpejle cevap verir. Bu karakter, iki ölçü sonra 1. ve 2. kemanlarda görülür ve ardından fa diyez minörde Ninni teması 102. ölçüde bu kez flüt, obua ve fagotlarda ortaya çıkar. Bu noktada kontrabasların bir önceki *pizzicato* karaktere döndüğü görülürken kemanların temayı tekrar devralmadan önce dört ölçü boyunca armonik bir eşlik yapısına devam ettiği düşünülmektedir.

Schachter bu kısımdaki tonal yapıyla ilgili yaptığı yorumda, fa diyez minörün geçici bir ton olarak kullanıldığını, hem tüm pasaj içinde fa diyez minörde bir V-I bağlantısı olmaması hem de bu bölmenin la majörde sona ermesinden dolayı, fa diyez tonunun dinleyicinin kulağında kalıcı ton olarak yerleşmesinin besteci tarafından planlı olarak engellendiğine vurgu yapar (Schachter, 1983, s. 65)

106. ölçüde Viyola ve 107. ölçüde viyolonsel partisi *pizzicato* karakterine geçiş yaparak, kontrabaslarla birlikte armoni notalarını eşlik olarak çalmaya başlarlar ve bu yapı 114. ölçüye kadar devam eder.

The image displays a musical score for measures 104-114 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), and Percussion (Pk.). The second system includes parts for Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.B.). The score features various dynamic markings such as 'p sempre' and 'cresc.' (crescendo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is written in a grand staff format with multiple staves for each instrument.

Görsel 21. 104-114. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 92).

108. ölçüde, Ninni temasından derlenen materyallerin üflemeliler ve kemanlar arasında bir diyalog olarak kullanılarak, bir köprü oluşumuna hizmet ettiği düşünülmektedir. Bu yapı 114. ölçüde ses süreleri kısaltılmış biçimde fagot ve viyolalarda devam ederken, timpaninin yeniden giriş yaptığı ve viyolonsel ve kontrabasların yayla çalmaya döndüğü gözlemlenir. Giderek gelişen yapı 116-117. ölçülerdeki 3/2'lik ölçü sayısı karakterindeki gerilim noktasına kadar devam eder.

Görsel 22'de gözlemlenebileceği gibi 118. ölçüde yaylılarda ve fagot partisinde yeni bir tartım yapısı ve büyük aralıklarla atlayan güçlü bir tema başlar. Bu temanın mi notası ekseninde olmasının bölme sonunda varılacak olan la majör tonu için bir hazırlık niteliğinde olduğu değerlendirilmektedir. Dört ölçü süren bu yapı 122. ölçüde bir kez daha tekrar eder, fakat bu sefer güçlü bir la majör eksenindedir ve asimetrik bir biçimde beş ölçü sürdüğü düşünülmüştür.

115

(quasi ritenente) E

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

Hr. (D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

Pk.

(quasi ritenente)

1Viol. sf ben marc. sf marc.

2Viol. sf ben marc. sf marc.

Br. sf ben marc. sf marc.

Vcl. sf ben marc. sf marc.

K.B. sf ben marc. sf marc.

E

Görsel 22. 115-123. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 92).

127. ölçüde ulaşılan kadans noktasında, kemanlar ve viyolada 1. motiften derildiği düşünülen, kısaltılmış ses süreleri ve değiştirilmiş artikülasyonu ile, farklı perdelerden tekrar eden yeni bir karakter görülür. Bu karakter 128. ölçünün son vuruşunda senkoplu hale dönüşürken, tahta üflemeliler, 1. keman, viyolonsel ve kontrabas partilerinde daha geniş notalardan oluşan bir senkoplu karakter görülür. Bu yapı tekrar edip gelişerek 152. ölçüye kadar devam eder.

Görsel 23. 124-130. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 92).

Frisch, Brinkmann'ın 'Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms' adlı çalışmasına atıfta bulunarak 136-156. ölçüler arasında fagot, viyolonsel ve kontrabasta başlayan yeni motifin 156. ölçüye kadar sürekli ikinci vuruşta başlayan yapısıyla, dinleyicinin kulağında ölçü sayısının kaymasına sebebiyet verdiğini ve bu kaymanın ancak 156. ölçüde çözüldüğüne vurgu yapar (Frisch, 2003, s. 71).

152. ölçüde senkoplara içeren yoğun hareket bir anda durur ve inici arpejler ve tutulan uzun seslerle dört ölçülük bir geçiş cümlesi yer alır. 155. ölçünün son vuruşunda flütlerde 1. temanın 1. motifinden derlenen üç notalık yapının, ses süreleri kısaltılarak ve zaman zaman dikey-ters çevrilerek kullanıldığı görülür. Aynı vuruşta 2. tema bu kez la majörde olacak şekilde 2. keman ve viyola partilerinde görülür. Bu temanın fa diyez minör ilk gelişinde viyolonsel-viyola arasındaki melodik perde yüksekliği ilişkisinin, bu kez viyola partisi, 2. keman partisinden daha üst perdeden soloyu çalacak şekilde yazılarak yeniden karşımıza çıktığı gözlemlenmiştir. 155. ölçünün son vuruşunda başlayan bu yapının, birçok araştırmada sözü edilen, Brahms'ın tema kullanımındaki ekonomiklik özelliği (tek bir temadan bile bir çok farklı versiyon çıkarabilmesi), ve melodiye eşlik eden partilerde bile, parçanın esas temalarından geliştirdiği eşlik yapılarını kullanarak tüm bölümün, hatta tüm

eserin bütünlüğünü koruyabilme gibi güçlü özelliklerine güzel bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.

159. ölçüde fagotların girişi görülür. Bu melodi 2. tema karakterli olmakla birlikte 2. fagotta karşı melodisini de barındırarak, 2. temanın 164. ölçüde flüt ve obua partilerinde başlayacak olan tekrarına organik bir bağlantı sağladığı değerlendirilmektedir.

The image displays a musical score for measures 148-160 of Brahms' Symphony No. 4. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 148-153, and the second system covers measures 154-160. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), Trumpet in D (Trpt. (D)), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Trombone (Br.), Violoncello (Vel.), and Double Bass (K.B.). The score features various musical notations, including dynamics such as *mf*, *cresc.*, *ff*, *p*, and *p dolce*, and articulation marks like *pizz.* and *acc.*. A fermata is placed over measure 154. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Görsel 24. 148-160. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 95).

The image displays a musical score for measures 161-178 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in two systems, each containing ten staves for different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K-B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *dolce*, *dim.*, and *arco*. The first system (measures 161-178) shows the flute and oboe playing a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The second system (measures 169-178) continues the melodic development, with the flute and oboe playing a more complex, ornamented line. The strings continue to support the melody with a steady rhythm.

Görsel 25. 161-178. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 96).

164. ölçüde Ninni temasının flüt ve obua partilerinde olduğu bir cümle başlar. Bir önceki tekrarda flütlerde yer alan karşı melodi bu kez 1. kemanlara geçmiştir. Diğer yaylılar ise kontrabazların 4'lük notalarla tempo tutan yapısına katılır. 173. ölçüde 2. kemanlarda ve flütlerde başlayan, inici yanaşık dörtlük notalardan oluşan ikiölçülük melodi çizgisinin, hiç kesilmeden, farklı enstrümanlarda devam ederek ve küçük değişikliklere uğrayarak 1.

dolabın sonuna kadar sürdüğü ve tekrar işaretiyle parçanın başındaki 1. temaya bağlantısı sağladığı değerlendirilmiştir.

179. ölçüde gelen la majördeki kadansla serim bölümü sonlanmıştır. 1. dolabın geri devam eden ölçüleri giriş temasına bağlanmasını sağlayacak bir geçiş cümlesi olarak tasarlandığı düşünülmektedir.

The image displays a musical score for measures 179-194 of Brahms' Symphony No. 1. The score is divided into two systems. The first system covers measures 179-184, and the second system covers measures 185-194. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns in D and E (Hr. (D) and (E)), Violins (1Viol. and 2Viol.), Trombones (Br.), Violas (Vel.), and Double Basses (K.B.). The score features various musical notations, including dynamics such as *p* and *p sempre*, and first/second endings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a key signature of one sharp to one flat (Bb) in measure 185.

Görsel 26. 179-194. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 97).

3.2 Gelişim Bölmesinin Analizi

2. dolapta yer alan 179. ölçüden itibaren, birinci dolaptaki tematik materyalin, daha çok yaylılarda ve dominant la majörü vurgulayacak şekilde dört ölçü daha devam ettirildiği gözlemlenir. Sürpriz bir şekilde 2. motif, 183. ölçüde kornlarda fa majör tonunda dört ölçü bir cümle olarak kendini gösterir. 187. ölçüde obua partisinde gelen 1. motifin dikey ters çevrilmesinden ortaya çıkan figür üç kez tekrar eder ve 4. ölçüsünde viyolonsel ve kontrabasta fa- mi - fa notalarında karşımıza çıkan 1. motif karakterine kadar devam eder. Bu arada sekiz ölçü boyunca, düzensiz aralıklarla, sekizlik notalarla çıkıcı arpej yapan bir eşlik motifi farklı partilerde göze çarpar. Bu kısımda 1. tema figürlerinin dörder ölçü arayla sözü devraldığı diyaloglardan oluşan bir yapı olduğu düşünülmektedir. Bu diyalogun 194. ölçüde 2. keman ve viyola partilerinde, 197. ölçüde ise 1. kemanlarda eklenen karşı motiflerle zenginleşerek, 204. ölçüye kadar sürmekte olduğu gözlemlenmiştir.

The image displays a musical score for measures 195-212. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 195 to 203, and the second system covers measures 204 to 212. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar (A)), Bassoon (Fag.), Horns (D) (Hr. (D)), Horns (E) (Hr. (E)), Violin I (1Viol.), Violin II (2Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vel.), and Double Bass (K-B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'cresc.' (crescendo) and 'f marc.' (forte marcato). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Görsel 27. 195-212. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 98).

204. ölçüde 3. motif, güçlü bir biçimde ve do minör ekseninde olacak şekilde 1. keman partisinde görülürken, viyola partisi, melodiye kontrpuan niteliğinde olduğu düşünülen yeni bir motif seslendirmeye başlar. 205. ölçüde ise klarinet partisinde 1. motifin tartım yapısını daha geniş ses aralıklarıyla kullanan bir motif giriş yaparken, 2. kemanlarda senkop ve arpejlerle şekillenen bir motif görülür. Flüt, obua ve kornlarda ise, güçlü bir senkoplu yapı gözlemlenir.

Üst paragrafta sözü edilen bu yapıların oluşturduğu güçlü kontrpuan yapısının, her bir karakterin, farklı partilerde ve farklı perdelere ve tonlarda tekrarlanarak, 224. ölçüye kadar sürdüğü düşünülmüştür.

224. ölçüde, süregelen kontrpuan yapısı durur ve 1. motifi yeniden güçlü olarak ön plana çıkaran bir sürece dönüşür. Trombon ve tuba partisinde 224 ve 225. ölçüde görülen 1. motifin üst üste gelecek şekilde güçlü bir şekilde duyulmasının ardından 226. ölçüde flüt, obua ve 1. korno partilerinde 1. motifin yeniden güçlü bir biçimde duyulacak şekilde yazıldığı görülür. Kontrabas hariç diğer yaylılarda gelen *fortissimo* tremololarla ve timpani hariç tüm enstrümanların cümleye katılmasıyla birlikte oluşturulan güçlü yapının, bölümün önemli zirve noktalarından biri olduğu değerlendirilmiştir.

The image displays a musical score for measures 222-232. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns (D) and (E) (Hr. (D) and (E)), Trumpets (D) (Trpt. (D)), Percussion (Pos.), Bass Drum (Bib.), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Brass (Br.), Viola (Vcl.), and Cymbals (K.B.). The score is in G major and 4/4 time. A key signature change to G major is indicated by a 'G' in a box above the first staff. The score features a variety of musical notations, including dynamics such as *ff* and *ff sempre*, and articulation marks like accents and slurs. The percussion part includes a cymbal roll starting in measure 226.

Görsel 28. 222-232. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 99).

232. ölçüde değişikliklerle bir kez daha tekrarlandığı görülen bu yapı, yerini 236. ölçüde 1. kemanlarda görülen 1. motifin ses süreleri kısaltılmış halde kullanıldığı ve 6/8'lik ölçü sayısı duygusunu andıran karaktere bırakır. Dörder ölçülük cümleler halinde iki kez tekrarlanan bu yapının ise, 244. ölçüde iki ölçülük cümle uzamasıyla 246. ölçüye kadar devam ettiği değerlendirilmiştir.

The image displays a musical score for Brahms' Symphony No. 1, specifically the section between measures 233 and 253. The score is arranged in two systems. The first system (measures 233-243) shows the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horns in D and E, Trumpet in D, Percussion, and Trombones) and the strings (Violins 1 and 2, Brass, Violoncello, and Kontrabaş). The second system (measures 244-253) continues the woodwinds and strings. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, mf), articulation (div., marc.), and phrasing marks (a 2).

Görsel 29. 233-253. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 100).

246. ölçüde gelen timpani tremolosu ile gelişim bölümünün en yoğun süreçlerinden biri başlar. Dörder ölçülük cümleler halinde planlandığı değerlendirilen yapıda, serim bölümünde 1. tema grubunda tanıtılmış tüm motifler, hem temel özellikleri, hem de motif geliştirme teknikleri uygulanmış halde çeşitli partilerde karşımıza çıkar. Gözlemlenen unsurlar aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Ölçü Sayısı	Kaynak Motif	Enstrüman
246-249	1. motif	1-2. keman
	2. motif	tüm üflemeliler
	3. motif	viyolonsel, kontrabas
250-253	4. motif	flüt, klarinet, fagor
254-257	1. motif	obua
258-261	1. motif	1-2. keman, viyola
	2. motif	tüm üflemeliler
	3. motif	viyolonsel, kontrabas
262-265	4. motif	1. keman, viyolonsel
266-269	1. motif	flüt, obua
270-273	4. motif	klarinet, fagot
274-277	1. motif	1-2. keman
278-281	1. motif	flüt, obua
282-285	2. motif	yaylılar, trombon,
286-289	2. motif	yaylılar, trombon,
290-293	2. motif	korno, trompet
	1. motif	1-2. keman, tuba, viyolonsel, kontrabas
294-297	4. motif	tahta üflemeliler

Tablo 1. 246-297. ölçüler arası için düşünülen tema-cümle-enstrümantasyon ilişkisi tablosu.

Görsel 30. 254-273. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).

298-301. ölçüler arasındaki dört ölçülük cümle, 1. dolaptaki köprü cümlesinde karşımıza çıkan yanaşık seslerle, inici karakterli bir cümle olduğundan, yeniden serim bölümüne bağlanan bir köprü cümlesi olarak düşünülmüştür.

The image displays a detailed musical score for measures 274 to 295 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Klar. (A) (Clarinet in A), Fag. (Bassoon), Hr. (D) (Horn in D), Hr. (E) (Horn in E), Trpt. (D) (Trumpet in D), Pos. u. Btb. (Pos. u. Btb.), Pk. (Percussion), Viol. (Violin), Viol. (Viola), Br. (Bassoon), Vcl. (Cello), and K.-B. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', and 'ff'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 274 and the second system starting at measure 281. The first system ends at measure 295. The second system continues from measure 296 to 301. The score is written in a clear, professional style with a focus on musical detail and dynamics.

Görsel 31. 274-295. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 102).

3.3 Yeniden Serim Bölmesinin Analizi

302. ölçüde 1. tema grubu viyolonsel ve kontrabaslarda başlar. 1. motifin ilk üç notası görülmemektedir, fakat 298-301. ölçü arasında 1. trombon partisine bakacak olursak

1. motifin şimdiye kadar ses süreleri en fazla uzatılmış halini görürüz. Bu kullanımla birlikte 1. motifin zayıf zaman etkisinin pekiştirilmekte olduğu ve 302. ölçüde, yeniden serim bölümü başlamadan önce ilk üç notanın farklı bir şekilde duyurulduğu varsayılmaktadır. 2. motif ise obua partisinde görülmektedir. Bu ölçüde dikkat çekici olan unsurlardan bir tanesi de 4. motiften derilen bir motifin viyola partisinde karşımıza çıkmasıdır. Bu kullanımla birlikte 1. motif, 2. motif ve 4. motifin ilk kez aynı anda kullanılmış olduğu düşünülmektedir.

The image displays a musical score for measures 296-316 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 296 to 307, and the second system covers measures 307 to 316. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E-flat (Hr. (E)), Trumpet in D (Trpt. (D)), Trombone (Pos.), Percussion (Pk.), Violin I (1Viol.), Violin II (2Viol.), Brass (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K-B.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *dim.*, *sf*, *p*, *f*, *p dolce*, *espress.*), articulation (e.g., *dim.*, *sf*), and performance instructions (e.g., *p dolce*, *espress.*). A large Roman numeral 'I' is placed above the first system, and another 'I' is placed above the second system, indicating the start of a new section or movement. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Görsel 32. 296-316. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 103).

306. ölçüden itibaren 3. motif 2. kemanlarda melodiyi sürdürürken, 1. keman partisinde melodinin varyasyonlu hali ve viyola partisinde 3. motife eşlik eden bir karşı melodi göze çarpar. Ana melodi 310. ölçüde obuada, 314'te ise flüt ve fagot partisinde devam eder. Yine ana melodinin sürekliliği farklı çalgı gruplarında korunurken, bu yapıya eşlik eden çeşitli figür ve karakterlerin, farklı enstrüman gruplarında, zaman zaman karşı melodiler çalacak şekilde yer aldığı gözlemlenebilir.

302 ve 326. ölçüler arasında devam eden bu süreçte, armonik yapı ve enstrümantasyon yapısı, serim bölmesinde olduğu şekle uygun olarak devam etmektedir. 1. motif, viyolonsel ve kontrabas partilerinde, cümlelerin son ölçüsünün başladığı noktalarda yeniden ilk şekliye belirmiştir. Diğer motifsel öğelerin ise girişteki enstrüman partilerinden farklı partilerde yer alacak şekilde yeniden yer aldıkları görülmektedir.

320. ölçüde, 1. kemanlarda girişteki versiyonda yer almamış yeni bir karşı figür gözlemlenir. Bu figürün, 306. ölçüde 1. kemanlarda görülen varyasyondan derildiği ve aynı yapıyı sürdürdüğü düşünülmüştür.

The image displays a musical score for measures 317-326. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A), Bassoon (Fag.), Horns (Hr. (D) and (E)), Violins (1. Viol. and 2. Viol.), Viola (Br.), Cello (Vel.), and Double Bass (K.B.). The score is in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as 'p sempre' and 'p e dolce sempre'. The first violin part has a first ending bracket over measures 317-320. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

Görsel 33. 317-326. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 104).

320. ölçüde başlayan sekiz ölçülük cümlelerin son ölçüsünde sürpriz bir fa majör akoru görüldükten sonra, 320-327. ölçü arasındaki la majörde yer alan melodi bu kez yarım perde incelemek için si bemol majör ekseninde tekrarlanır. Bu cümlelerin sekizinci ölçüsünün sonunda sürpriz bir fa diyez akorunu duyurduktan sonra, si majör ekseninde sekiz ölçülük yapının ilk dört ölçüsünü yineler fakat 338. ölçüde hemen si minöre dönüş yapar.

The image displays a musical score for measures 327-345 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 327-336, and the second system covers measures 337-345. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Trumpet (Br.), Viola (Vcl.), and Trombone (K.-B.). The score features various musical notations such as dynamics (dim., pp, pp dim.), articulation (trill), and performance instructions (pp perendosi). The key signature changes from D major to D minor at measure 337. The score is written in a standard musical notation with a common time signature.

Görsel 34. 327-345 ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 104-105).

Bir önceki paragrafta sözü edilen dört ölçülük yineleme sırasında, 1. keman partisinde süren varyasyon yapısının 340. ölçüde viyolonsel partisinin de katılımıyla 349. ölçüye kadar sürecek bir geçiş sürecini başlattıkları düşünülmektedir. 3/4'lük ölçü sayısı içerisinde birbirini takip eden dörder adet sekizlik notadan oluşan arpej yapısının yarattığı belirsizlik, timpanide iki ölçüde bir gelen hafif tremololarla 32. ölçüye bir gönderme yapsa da, 33. ölçüde timpaniyi takip eden viyolonsel, tuba ve trombon partilerinde üç ölçülük karamsar yapı henüz yeni cümlede görülmemiştir. Bu üç ölçülük karamsar yapının 346. ölçüdeki timpani tremolosunun ardından ortaya çıktığı ve 350. ölçüde bu kez si minörde, viyola ve viyolonsel partisinde gelen 2. temaya bağlandığı gözlemlenmiştir. Viyolonseller yine viyolalardan daha üst perdeden yazılmıştır. 1. ve 2. keman partileri ile flüt ve obua partilerine birbirlerine devrettikleri ikişer ölçülük eşlik motiflerinin yazıldığı görülmüştür. Bu motifin, yeniden serim kısmının başında 1. ve 2. kemanlardaki yapıdan derildiği düşünülmektedir.

Görsel 35. 346-356 ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 105).

350. ölçüde 2. temanın si minör ekseninde geldiği gözlemlenmiştir. Bu noktada daha önce 82. ölçüde 2. temanın ilk gelişinde fa diyez minörde başlayıp la majörde bittiğini göz

önünde bulundurarak, 350. ölçüde başlanan si minörün bizi, yeniden serim bölümü sonunda re majöre götürmek üzere planlandığı düşünülmektedir.

Yeniden serim bölümünde gelen 2. temanın, serim bölümündeki versiyona göre orkestrasyon bakımından farklılıklar içerecek şekilde yazıldığı gözlemlenmiştir. Daha önceki versiyonda 90. ölçüde yer alan timpani notalarının, burada ki karşılığı olan 359. ölçüde yer almaması ve korno partisinde görülen 3'lü aralıklarla gelen eşlik değişikliği bu farklılıklara örnek gösterilebilir.

The image displays a musical score for measures 357-374 of Brahms' Symphony No. 1. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 357-365, and the second system covers measures 366-374. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vel.), and Double Bass (K-B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, *pp dolce*, and *pizz.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a minor key to a major key, as indicated by the change in the key signature from one sharp to two sharps (F# and C#) between measures 359 and 360.

Görsel 36. 357-374 ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 106).

362. ölçüde Ninni temasının kapanış cümlesi başlar, burada göze çarpan değişiklik, viyolaların daha önceki versiyondan farklı olarak viyolonsellardan üst perdede yazılmış olmasıdır. Klarinet partisinde ise daha önce 2. kemanlar tarafından çalınan yapı yer alırken, obualarda ise daha önce flütler tarafından çalınan yapının yer aldığı gözlemlenebilir.

The image displays a musical score for measures 375-391 of Brahms' Symphony No. 1. The score is divided into two systems. The first system (measures 375-383) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horns in D and E, Trombone) and strings (Violins I and II, Brass, Violoncello, and Double Bass). The woodwinds and strings are marked *p sempre* (piano throughout). The brass is marked *cresc.* (crescendo). The second system (measures 384-391) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horns in D and E, Trombone) and strings (Violins I and II, Brass, Violoncello, and Double Bass). The woodwinds and strings are marked *quasi ritenente* (quasi-ritardando). The brass is marked *ben marc.* (ben marcato).

Görsel 37. 375-391 ölçüler arası partisiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 107)

370. ölçüde Ninni teması bu kez üflemeli enstrümanlarda başlarken, 376. ölçüden itibaren 386. ölçüde gelecek olan yeni tema için geçiş cümlesinin oluşturulmaya başlandığı gözlemlenebilir. 382. ölçüden itibaren, yeniden serim kısmında değişikliğe uğramış olan timpani partisinin yeniden yerini aldığı gözlemlenmiştir. Ton, si bemol eksenindedir.

386. ölçüde yeniden serim bölmesinin kapanışı başlar. Daha önce 186. ölçüde karşımıza çıkan tema yeniden gelir, bu kez re majöre gidişi vurgulamak üzere la dominant akoruyla başladığı gözlemlenir. 395. ölçüde bağlanılan yeni temaya kadar olan süreçte, korno ve trompetlerin serim bölümündeki versiyona göre daha aktif olduğu gözlemlenir.

Görsel 38. 392-405. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 108).

395. ölçüde daha önce 127. ölçüde yer alan tema, bu kez re majör ekseninde başlar ve temel motifler yaklaşık olarak aynı kalacak şekilde olmasına rağmen, zaman zaman farklı enstrümanlarda yazılmış olarak karşımıza çıkar. Bu süreç 447. ölçüye kadar serim kısmında geldiği şekile yakın olarak devam eder.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 434 to 446. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn (D) (Hr. (D)), Horn (E) (Hr. (E)), Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Brass (Br.), Cello (Vel.), Double Bass (K.B.), Trumpet (D) (Trpt. (D)), Percussion (Pos. u. Btb.), and Percussion (Pk.). The score is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. Measure 434 is marked with a '1' and a 'dim.' dynamic. Measure 443 is marked with a 'M' and a 'cresc. molto' dynamic. The score includes various dynamic markings such as p, dim., cresc. molto, and pp, and performance instructions like arco and pizz. The notation is complex, with many notes, rests, and articulation marks.

Görsel 39. 434-456. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 111).

3.4 Koda Bölmesinin Analizi

447. ölçüde başlayan koda, 1. tema grubundaki 2. motif karakterinde yapılarla başlar. Üflemeli enstrümanlar bu karakteri çalarken, yaylılar uyumsuz bir akoru tremololarla çalarak eşlik edecek şekilde yazılmıştır. Trombon ve tuba partisinde ise karamsar bir akor vardır.

451. ölçüde 1. motif, yine üflemelilerde ve dikey ters çevrilmiş olarak karşımıza çıkar.

455. ölçüden 491. ölçüye kadar, yaylı çalgılar eşliğinde, korno partisi için yazılmış bir solo görülmektedir. Bu solo, 1. motifin dikey ters çevrilmiş versiyonuyla başlar. Yaylılar bu eşlik sırasında giderek güçlenen ve senkoplarla yoğunlaştırılmış bir yapıdadır. 465. ölçüden itibaren kornoda var olan 1. motifin dikey ters çevrilmiş versiyonunun, ilk notası eksiltilmiş olarak dört ölçülük bir melodi şeklinde yazıldığı gözlemlenmiştir.

462-465 numaralı ölçüler arasında *un poco stringendo* tempo terimi ile olarak biraz sıkıştırılmış ve *crescendo* ile birlikte armonik değişikliklerle yoğunlaştırılmış şekilde sürerken, 469. ölçüde korno melodisinde zirve noktasının yerleştirildiği görülür. Bu noktadan itibaren, kornonun yaylılarla birlikte *ritardando* ve *diminuendo* etkisiyle yavaşlayıp hafifleyerek sürdürdüğü sekiz ölçülük bir cümle görülür.

Bu cümlenin sona erdiği 477. ölçüde ise, viyolonsel ve kontrabaslarda 1. motif kaynaklı bir yapının yer aldığı sekizer ölçülük iki cümle sürerken, 1. keman partisinde 2. motiften derilmiş bir melodi olduğu değerlendirilmiştir. 2. keman ve viyola partisi için ise senkoplu bir eşlik motifi yazıldığı gözlemlenmektedir.

82. ölçüde, korno partisinde yeniden 1. ve 2. motiften derilen üç ölçülük bir melodinin ardından, sekiz ölçü sürecek olan senkoplu bir pedal notası karakteri yazıldığı gözlemlenmiştir. Brahms, 477-494. ölçüler arasında *in tempo, ma più tranquillo* terimiyle işaretlemiştir. 462. ölçüden itibaren sırasıyla *un poco stringendo*, 469. ölçüde *ritard.*, 477. ölçüde *in tempo, ma più tranquillo*, 494. ölçüde *poco rit.* ve 497. ölçüde *in tempo, sempre tranquillo*. terimlerini kullanan bestecinin, 1. bölümü bitişe hazırlayan bir dalgalanma ve sakinleştirme etkisi yaratma amacı taşıdığı düşünülmüştür.

456 *un poco stringendo*

Hr. (D) *cresc.*

1.Viol. *cresc.*

2.Viol. *cresc.*

Br. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

K-B. *cresc.*

465 *ritard.*

Hr. (D) *f dim.*

1.Viol. *f p dim. molto pp*

2.Viol. *f p dim. molto pp*

Br. *f p dim. molto pp*

Vcl. *f p dim. molto pp*

K-B. *f p dim. molto pp*

477 *in tempo, ma più tranquillo*

Hr. (D) *mp espress. cresc.*

1.Viol. *mp espress. cresc.*

2.Viol. *mp cresc.*

Br. *mp cresc.*

Vcl. *mp espress. cresc.*

K-B. *mp espress. cresc.*

in tempo, ma più tranquillo

Görsel 40. 456-487. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 112).

485. ölçüde gelen cümle sonunda viyolonsel ve kontrabas partilerinde, 1. motif kaynaklı kısaltılmış temaların yeniden başladığı görülürken, 1. keman partisinde 477. ölçüde çaldığı yapının varyasyonlu olarak yazılmış şekli göze çarpar.

492. ölçünün son vuruşunda tahta üflemelilerin girişi görülür. Bu giriş 1. kemanlarda 485-486. ölçüdeki varyasyonlu karakterdeki yapıdan derilmiştir. 493. ölçüden itibaren ise yaylılarda ikilik notalarla sürdürülen bir senkop yapısı göze çarpar. 497. ölçüden itibaren armonik yapının dominant karakterli olduğu düşünülmüştür.

The image displays a musical score for measures 488 to 505. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 488, features woodwind instruments (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horns in D and E) and string instruments (Violins 1 and 2, Trombones, Violoncello, and Double Bass). The woodwinds play a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *p*, and *f dim.* The strings provide a rhythmic accompaniment with a syncopated pattern. The second system, starting at measure 497, is marked "in tempo, sempre tranquillo" and "poco rit.". It features the same woodwind instruments and string instruments. The woodwinds play a melodic line with dynamics ranging from *p dolce* to *p*. The strings play a rhythmic accompaniment with a syncopated pattern, marked "pizz." (pizzicato).

Görsel 41. 488-505. ölçüler arası partisyon kesiti (Brahms, 1974, s. 113).

497. ölçüde obua partisinde daha önce 66. ölçüde çaldığı, 1. motiften derilmiş bir motif görülür. 66. ölçüde kullanılan halinden farklı olarak tek başına değil, tartımsal olarak tahta üflemeliler tarafından desteklendiği gözlemlenmektedir. Viyolonsel ve kontrabas partisinde ise, *pizzicato* karakterde dörtlük notalardan oluşan bir eşlik yapısı yazıldığı gözlemlenmiştir. 67. ölçüde kemanlar tarafından çalınan arpejli kısa notalardan oluşan eşlik yapısının ise bu kez fagot ve korno partisine yerleştirildiği görülür.

501. ölçüde tüm yaylılar *pizzicato* karakterde yazılmıştır. Viyolonsel ve kontrabas partisinden 497 ölçüde başladığı karaktere devam ederken diğer yaylı çalgılara yazılan eşlik partisinden, her vuruşun ikinci sekizliğine denk gelecek şekilde yazılmıştır.

502. ölçüde flüt ve obuanın 1. motiften derildiği düşünülen bir melodiye giriş yaptıkları görülür. Bu melodinin Brahms'ın "Es liebt sich so lieblich im Lenze" (Op. 71, No. 1) isimli şarkısından alındığı ve bahar fikrine bir gönderme yaptığı çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir.

505. ölçüde korno partisinden obuların 497. ölçüde çaldığı yapıyı devralırken, kısa notalarla atlamalı arpejler şeklindeki karakter, bu kez flüt, obua ve klarinet partisinden görülmektedir.

509. ölçüde 1.-2. keman ve viyola partisindeki eşlik yapısı akorlara dönüşerek gelişirken, tahta üflemelilerin de bu yapıya katıldığı gözlemlenir. Viyolonsel ve kontrabas partisinden ise çalınan dörtlük notaların armonik yapıya uygun oktavlar atlayarak geliştirildiği görülür.

513. ölçüde korno ve trompetlerin 2. motiften derilen melodileri, son kez dört ölçülük bir yapıda duyurulmak üzere yazılmıştır. Cümle sonunda, bölümün sonuna kadar uzun bir pedal notasına geçiş yapar. Bu noktadan itibaren, yaylıların eşlik yapısındaki sadeleştirme dikkat çekicidir ve bölüm sonuna kadar giderek sadeleşen bir karakterde devam etmektedir.

521. ölçüde tüm üflemeliler ve timpani partisinden üç ölçülük bir bitiş akoru görülür. Yaylılar 521. ölçü başında tonik akoruna, tek bir *pizzicato* notayla eşlik ettikten sonra 523. ölçünün ilk vuruşundaki bölümü bitiren son notalarına kadar bekler. 523. ölçüde yaylılardaki son *pizzicato* tonik akoruyla birlikte bölüm sona erer.

506

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vel.

K-B.

514

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

Pos. u. Bth.

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vel.

K-B.

Görsel 42. 506-523. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 114).

BÖLÜM 4: BRAHMS 2. SENFONİ 1. BÖLÜMÜN YÖNETİLMESİNE YÖNELİK ÖNERİLER

Bowen, 'The Cambridge Companion to Conducting' adlı kitabının başında şu olgulara vurgu yapar. Şeflik tekniğiyle ilgili yapılacak herhangi bir tartışma bazı problemler içerebilir. Şeflik tekniğini oluşturan konuların neler olduğu konusunda anlaşmazlık yaşanması potansiyeli büyüktür... Willem Mengelberg, Wilhelm Furtwängler, Klaus Tennstedt, ve Pierre Boulez gibi şeflerin kaydedilmiş görüntüleri incelendiğinde, her bir şefin, fikirlerini çalıcılara aktarırken kullandığı işaretlerin birbirinden çok farklı olabildiği ve çok fazla sayıda detay içerebilmekte olmasına rağmen tek bir amaç taşıdığı düşünülür: Fikirlerini orkestraya eksiksiz olarak iletmek. Doğal olarak kullandıkları tek teknik, vücut kullanımı ile ilgili değildir, provalarda kurdukları sözel iletişim ve performans sırasında çalıcılarla kurdukları göz teması gibi farklı iletişim şekillerini de içerir. İyi bir şefin sahip olması gereken en önemli özellik, her ne yaparsa yapsın, fikirlerini ve isteklerini orkestraya eksiksiz aktarabilme becerisidir. (Bowen, 2008, s. 23)

Bu bakış açısıyla, çalışmanın bu bölümünde, Brahms'ın 2. Senfonisinin 1. bölümü üzerinde geçmişten günümüze kadar farklı şefler tarafından nasıl yorumlandığı da göz önünde bulundurularak, çalışmanın önceki bölümlerinde açıklanan bilgiler doğrultusunda, iyi bir yorum için nasıl bir şeflik tekniği uygulanması gerektiği konusu irdelenmiştir.

Schuller'e göre Brahms, müziğinde titiz bir işçiliğe sahiptir, sürekli bir özeleştirici ve öz sorgulayıcı yapıda olması yanında kalpten bir Klasik'çidir. Özellikle senfonilerinde var olan yeni müzikal dili, tüm karmaşıklığı ve modernliğine rağmen, 'Klasik' kökenden geliştirilmiştir ve kesinlikle basit bir klasik konseptte yapışıp kalmamıştır. Form ve müzikal devamlılığındaki stili, kesin, kısa ve nettir. Gerçekte, Brahms'ın müziğini bu haliyle duyamıyor olmamız üzücüdür ve bu Brahms'ın suçu değildir. Birçok çevrelerce Brahms'ın müziğinin ağır, abartılı, köşeli, hatta akademik bulunmasının ilk sebebi, bir çok performansta müziğinin, ağır, yoğun bir duygusallığa sahip, 'Romantik' abartılara ve saptırmalara izin verilmiş olarak seslendirilmesi ve bu stilin Brahms müziğine şiddetli biçimde zarar vermesidir (Schuller, 1998, s. 279).

19. yüzyılda daha açık, gelişmiş ve rafine bir nota yazım stili ortaya çıkmıştır. Eğer, Beethoven ve aynı dönemde yaşamış büyük usta bestecilerin, eserlerini notaya alırken

kesin ve dikkatli oldukları söylenebilirse, Brahms'ın nota yazımında daha da açık, daha detaylı ve daha kesin bir üslup kullandığı söylenebilir. Müzik dilindeki gelişim ve değişime bağlı olarak giderek artan karmaşık ihtiyaçlar, nota yazımında da yeni aletlerin ve yeni bir terminolojinin gelişmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda bestecilerin büyük bir kısmı, eserlerinin yorumlanmasındaki aşırılık ve hoşnutsuzluktan kendilerini koruyabilmek için, daha gelişmiş bir nota dili kullanmaya özen göstermiştir (Schuller, 1998, s. 279).

Tüm bunların içindeki ironi, müzisyenlerin, orkestraların ve şeflerin, Brahms Senfonileri'ni teknik kolaylık ve kontrol bakımından nasıl seslendireceğini öğrenmesinin uzun yıllar almış olmasıdır. Brahms eserleri, bugün bile, özellikle armonik anlayış, entonasyon ve Brahms stilindeki ritmik/metrik problemlerden dolayı, 19. yüzyıl repertuarı içinde seslendirilmesi en zor eserlerdendir. Fakat, Brahms'ın orkestral müziği bir kez repertuvarlara kabul edildikten sonra, çok yaygın yanlış yorumlar ve olağanüstü açık yazılmış olmasına rağmen, notasyonlara yapılan bariz saygısızlıklar yüzünden sanatsal olarak boğulmuştur. Erken 20. yüzyıl orkestra şeflerinden sadece birkaçı Brahms müziğindeki Klasik netliği, dengeyi ve müzik yapısındaki bütünlük ve uyumu doğru algılayabilmiştir. Bu noktadaki iki istisna, kendilerinden önceki tüm yanlış yorumlamaları ve kalıplaşmaları yok sayarak, notadaki gösterildiği şekilde, müziğin gerçek kalbini ve özünü yorumlarına yansıtmayı başaran Toscanini ve Weingartner'dir. (Schuller, 1998, s. 279-280)

Dyment, 'Conducting the Brahms Symphonies from Brahms to Boult' adlı kitabında Musgrave ve Scherman'ın, Kalbeck'in 'Johannes Brahms' adlı kitabından çevirdikleri çalışmaya atıfta bulunarak, Brahms'ın, Hans Von Bülow'un ayrıntıcı planlı yaklaşımına karşı çıktığını ve onun önceden planlanmış sürekli tempo değişikliklerini içeren ve her yeni tema girişinde müzisyenlere bir nefes ekleyerek temaları birbirinden ayıran yorumundan *"Şefliği, her zaman bir etki yaratmak için planlanmış. Her yeni cümle başlangıcında biraz boşluk bırakıyor ve sürekli olarak tempoyu değiştirmekten hoşlanıyor. Eğer böyle çalınmasını isteseydim öyle yazardım"* diyerek şikayetçi olduğuna vurgu yapar (Dyment, 2016, s. 21).

Walker ise , 'Hans von Bülow, A Life and Times' isimli kitabında, 25 Ekim 1885 yılında Brahms'ın 4. Senfonisi'nin ilk seslendirilişinde orkestrayı yönetmek üzere sahneye davet edilmesinin ardından, turneye çıkan orkestrayla birlikte yolculuğa çıkarak, tüm konserlerde

kendi senfonisini yönetmek için ısrar ettiğini ve Bülow'un Meinengen Orkestrası'ndaki pozisyonundan istifa edip Brahms'la olan dostluğunu sonlandırmasında, Brahms'ın bu davranışının önemli rolü olduğundan bahseder (Walker A. , 2010, s. 325-326).

Dyment'in, 'Conducting the Brahms Symphonies from Brahms to Boult' adlı kitabı, Brahms'ın kendi orkestra yönetiminden başlayarak Boult'a kadar olan birçok şefin yönetim stilini ve senfonilere yorumsal olarak yaklaşımını, görgü tanıklarının bıraktıkları yazılı kaynaklar, mektuplar ve ilerleyen zamanlarda ortaya çıkan albüm kayıtları üzerinden çok detaylı olarak karşılaştıran bir kitaptır. Çok fazla detay barındıran kitap içerisinden Brahms'ın 2. Senfonisi ile ilgili ulaştığı sonuçlarda Felix Weingartner'in yorumunun Brahms'ın onayını ve beğenisini aldığına vurgu yapar (Dyment, 2016, s. 82-95).

Brahms, 2. Senfoni'sinin 1895 yılında Viyana Senfoni Orkestrası ve şef Weingartner tarafından sunulan yorumunu güçlü bir şekilde onaylamıştır. İlerleyen yıllarda Weingartner Brahms'ın tüm senfonilerini de stüdyoda kaydetmiştir. Bu kayıtların ilk bakışta mükemmel bir kök kaynak oluşturduğu söylenebilir (Dyment, 2016, s. 222-223).

Symphony No. 2	I	II	III	IV	Total
Abendroth 1939	14:13	9:13	5:06	7:55	36:27
Abendroth 1952	13:58	9:02	4:58	8:12	36:10
Boult	15:01	9:24	5:05	9:40	39:10
Busch 1931	14:12	10:17	5:10	7:34	37:13
Busch 1947	13:24	8:41	4:44	7:53	34:42
Fiedler	14:49	9:18	5:01	8:52	38:00
Furtwängler 1945	14:07	10:05	5:44	8:21	38:17
Furtwängler 1952	15:28	10:37	5:51	8:56	40:52
Toscanini 1938/NBC	14:21	8:31	5:26	8:28	36:46
Toscanini 1938/BBC	14:08	8:15	5:20	8:22	36:05
Walter	14:21	10:22	5:24	8:47	38:54
Weingartner	13:54	8:16	5:02	7:51	35:03

Tablo 2. Kayıtlarda yer alan 2. Senfoninin farklı şefler tarafından seslendirilme sürelerini gösteren tablo (Dyment, 2016, s. 169)

Symphony No. 2

CONDUCTOR/ORCHESTRA/DATE	MOVEMENT				
	I	II	III	IV	
Richter, Vienna Philharmonic, December 1877 ^s	19:00* 14:00†	11:00	5:00	8:00	[total† 38:00]
Bilow, Meiningen Orchestra, 1884 ^a					[total 38:00]
Stokowski, Philadelphia Orchestra, April 29–30, 1929 (Biddulph WHL 017–18)	14:34	10:30	6:10	9:54	[total 41:08]
Fiedler, Berlin Philharmonic, 1931 (Biddulph WHL 003–4)	14:54	9:25	5:05	8:58	[total 38:22]
Weingartner, London Symphony, February 26, 1940 (EMI CHS 7 64256 2)	13:49	8:15	5:02	7:48	[total: 32:54]
Furtwängler, Vienna Philharmonic, January 28, 1945 (Music & Arts CD-804)	14:14	10:09	5:47	8:28	[total 38:38]
Toscanini, NBC Symphony, February 11, 1952 (RCA 60258-2-RG)	14:33	8:27	5:23	8:53	[total 37:16]
Karajan, Berlin Philharmonic, 1964 (DGG 2740 242)	15:18	10:42	5:11	8:53	[total 40:04]
Böhm, Vienna Philharmonic, 1976 (DGG 2563 588)	15:31	11:44	5:35	9:51	[total 42:41]
Solti, Chicago Symphony, January 1979 (London D 225335)	20:38* 15:11†	10:28	5:25	8:40	[total† 39:44]
Bernstein, Vienna Philharmonic, 1982 (DGG 410-082-2)	20:40* 15:22†	11:57	5:31	10:05	[total† 42:55]
Norrington, London Classical Players, September 1992 (EMI CDC 7 54875 2)	19:28* 14:28†	8:40	4:45	8:34	[total† 36:27]

Tablo 3. 2. Senfoninin farklı şefler tarafından seslendirilme sürelerini gösteren tablo (Frisch, 2003, s. 171).(* işaretleri serim bölümünün tekrarlı çalındığı kayıtları göstermektedir)

Symphony No. 2	I (♩ =)				III (♩ =)	
	bar	1	50	136	212	1
Abendroth 1939	104	120	126	126	92	69
Boult	96	108	108	116	84	72
Busch 1931	104	116	120	132	92	76
Busch 1947	104	116	120	126	96	88
Fiedler	96	132	126	138	88	84
Furtwängler 1945	108	130	126	136	88	66
Furtwängler 1952	100	120	108	120	84	60
Toscanini 1938/NBC	100	112	112	132	84	69
Walter	108	116	112	126	84	72
Weingartner	96	116	116	126	88	72

Tablo 4. 2. Senfoninin, 1. ve 3. bölümlerinin, farklı şefler tarafından yapılan kayıtlarında kullanılan metronom hızlarını gösteren tablo (Dymont, 2016, s. 171).

Aşağıdaki görsel ise Frisch'in “*Brahms: The Four Symphonies*” kitabında sunduğu farklı şeflerin 2. Senfoni 1. Bölümün farklı ölçülerinde kullandıkları tempoları gösteren tabloyu yansıtmaktadır.

CONDUCTOR		EXPOSITION				DEVELOPMENT			CODA		
		m. 1	44	82	136	183	212	298	455	477	497
Stokowski 1929	♩ =	100	100	100	116	100	120	116	100	88	104
Fiedler 1931	♩ =	100	112	96	-116	96	138	100	92	84	104
Weingartner 1940	♩ =	96	112	104	112	104	126	96	104	88	108
Furtwängler 1945	♩ =	108	100	116	120	100	138	104	112	84	112
Solti 1979	♩ =	104	108	108	112	96	126	108	96	76	96
Norrington 1992	♩ =	100	108	108	120	108	132	108	100	84	100

Tablo 5. Bazı şeflerin Brahms 2. Senfoni 1. Bölüm'ün farklı ölçülerinde kullandıkları tempoları gösteren tablo (Frisch, 2003, s. 180).

Frisch, Kalbeck'in Brahms biyografisine atıf yaparak şöyle der; Furtwängler, dinleyiciye göre kendi döneminde, hatta belki de tüm zamanlarda, Brahms Senfoni'lerinin en iyi şefi olarak yükselir. Bu tanım daha çok 1. ve 4. senfonilerin engebeli yorumları için söyleniyor olsa da, 1945 yılında Viyana Filarmoni ile yaptığı 2. Senfoni kaydı, en az diğerleri kadar nitelikli bir yorumla, Furtwängler'i bu repertuvarda efsane haline getirmiş ve 1. bölümün performansında daha önce bahsedilen konularda, karşılaştırmaya uygun noktalar sunmuştur (Frisch, 2003, s. 183).

4.1 Serim Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler

Brahms, 1. bölümün başlangıcında için *Allegro non troppo* tempo terimini kullanmıştır. Tablo 5'te bir çok şefin bu bölümle ilgili farklı tempoları tercih ettiği görülmektedir. Temponun, Dymant'ın kitabında ,Brahms'ın onayını aldığı belirtilen şekilde Weingartner'in tercihi olan olarak uygulanmasının tercih edilebileceği düşünülmüştür.

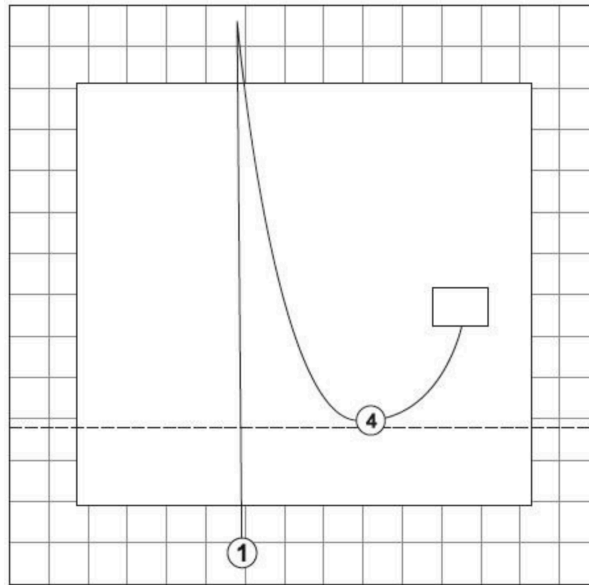
Orkestra şefi Mahmut Yontar 'Piyotr İlyiç Çaykovski'nin OP. 58 Manfred Senfonisi'nin Müzikal Karakter, Form ve Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi' (2019) isimli yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, Rudolf'a atıfta bulunarak hazırlık vuruşuyla ilgili şöyle der; *Dilimize aukt, anakruz gibi Almanca ve Fransızca kelimelerle de kullanılan*

ancak araştırmada hazırlık vuruşu olarak adlandırılan vuruş, Rudolf'a göre (1980, s. 4) orkestra şefinin müziğin tam başlamadan önce orkestraya müziğin tam temposu içerisinde yaptığı fazladan vuruştur. Orkestraya birlikte alma için bir hazırlanma zamanı verme niteliğindedir (Yontar, 2019, s. 99).

Legato yapısı, nüans hafifliği ve yaylı çalgılarda başlaması özelliklerinden dolayı serim kısmının, *legato* bir hazırlık vuruşu ve çok büyük olmayan, üç zamanlı *legato* karakterde bir vuruş yapısı kullanılarak başlayabileceği öngörülmüştür.

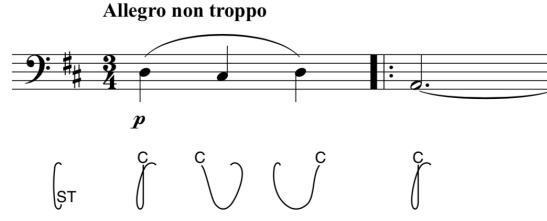
Legato vuruşta *ictus* devre dışı bırakılmıştır. Yukarı hareket yumuşaktır ve dönüş hareketi her tamamlanan vuruş noktasına mümkün oldukça tedbirli bir şekilde dokunur. *Legato* vuruş kalıbında köşeler yoktur, sadece güçlü zaman ve onun yumuşak sekmesinden oluşan bir yolculuk vardır. Daha bilgi verici ve iddaalı bir *ictus* kullanımına ne zaman geçileceği tamamen müzikal dokuya ve orkestradaki birlikteliğin sağlanmasına duyulan ihtiyaa bağlıdır (Meier, 2009).

Rudolf, dört zamanlı ölçüde hazırlık vuruşunu aşağıdaki görseli kullanarak göstermiştir. Aynı hazırlık vuruş şeklinin  zamanlı ölçüler için de kullanılması uygun olabileceği değerlendirilmektedir.



Görsel 43. Hazırlık vuruşu şeması. (Rudolf, 1950, s. 5)

Meier ise, 2. Senfoni'nin girişi için aşağıdaki üç zamanlı legato vuruş kalıbını önermiştir.



Görsel 44. Brahms 2. Senfoni girişi için önerilen vuruş kalıbı. (Meier, 2009, s. 30)

16. ölçüye kadar, giriş temasında yer alan iki figür arasındaki kontrpuan dengesine dikkat edilerek, legato vuruş yapısının sürdürülebileceği değerlendirilmektedir.

17. Ölçüden itibaren tahta üflemelilerde bir *crescendo* görülürken keman ve viyolaların girişi yer almaktadır. *piano* ve *dolce* terimlerine sahip olan bu giriş, tahta üflemelilerdeki *crescendo* yapıyla birleştiğinden, belirsizce başlayıp 19. ölçünün son vuruşunda belirgin hale gelebileceği düşünülmüştür. 20 ölçüdeki *diminuendo* gösterilirken ve 1. keman ve viyola partisinde oluşan *hemiola* karakteri sürerken, 24. ölçüdeki 1. kemanların yay değişimi, ölçü sayısının üç zamanlı olduğuna vurgu yapar.

24. ölçüde 1. keman partisinde bir yay değişimi olduğu ve hemen iki ölçü sonra yer alan viyolonsel girişinin var olduğuna dikkat edilmelidir. Bu iki etken 20. ölçüden başlayan *hemiola* karakterine bir karşı güç unsuru olarak 3/4'lük ölçü sayısına vurgu yaparken, bir yandan da dörder ölçülük cümle yapılarının devamlılığını hafif de olsa dinleyicinin kulağına yerleştirir. Şefler kemanlardaki yay değişiminin yarattığı bu etkiyi, çok abartmadan, duyulmasına izin vererek hissettirmelidir (Schachter, 1983, s. 59).

Görsel 45. 14-27. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88).

Frisch, Furthwängler'in 1945'teki Viyana Filarmoni ile yaptığı kayıt için izlenimlerini şöyle belirtir; Furthwängler, çağdaşları arasında detaya ve Brahms'ın nota yazımındaki işaretlerine en çok dikkat eden şef olarak bilinirken, aynı zamanda, geçici ritmik dalgalanmalarda, farklı nüanslar tarafından asla saptırılmayan, geniş bir içgüdüye sahiptir. *Crescendo* ve *diminuendo* işaretlerinin ve terimlerinin uygulanışını, çok önemseyen yapısı yanında, müzikal duyu olarak da belirgin çalınması konusunda sahip olduğu olağan dışı bir yeteneği vardır. 20-23. ölçüler arasında uyguladığı *diminuendo*, 58. ölçünün son vuruşunda uyguladığı *sforzando*, 78-81. ölçüler arasında uyguladığı kabarma ve *diminuendo*, 171. ölçüde uyguladığı *pianissimo*, 275-277. ölçülerde uyguladığı kabarma ve *diminuendo*, 298. ölçüde uyguladığı *sforzando* ve 450-451. ölçülerde uyguladığı *crescendo* ve devamındaki *diminuendo* -kayıtlar dinlendikçe bu örnekler arttırılabilir- bu özelliklerine örnek olarak gösterilebilir (Frisch, 2003, s. 183).

31. ölçüye kadar süren *decrescendo* yapı 32. ölçüde yerini timpani girişiyle başlayan dörder ölçülük üç cümleye bırakır. Bu üç cümlelerin analiz kısmında belirtildiği gibi, timpaninin tremolo girişiyle başladığı değerlendirildiği için, hemen 2. ölçülerinde trombon, tuba ve viyolonsel partilerinde başlayan akorlara şefin güç uygulamadan, dörder ölçülük yapıya vurgu yapmasının daha uygun olacağı değerlendirilmiştir.

Görsel 46. 28-43. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 88).

Meier, *hemiola* karakterinin, o anda çalan tüm müzisyenleri içerdiği durumlarda şeflerin vuruş kalıplarını, *hemiola* karakterine göre değiştirmeyi tercih edebileceğinden bahseder ve 40-43. ölçüler arasında oluşan *hemiola* pasaj için uygulanabilecek ölçü sayıları ile ilgili Görsel 47'deki önermeyi yapar (Meier, 2009, s. 62)

Görsel 47. 41-43 ölçüler arası oluşan *hemiola* karakterdeki vuruşta uygulanabilecek ölçü sayıları (Meier, 2009, s. 62)

42-43. ölçülerde yer alan *hemiola* karakterin, 1. motifin sürelerini iki katına çıkarmasından dolayı bir ağırlaşma etkisi vardır, bu ağırlaşmanın bestecinin Klasik eğilimi düşünülerek çok abartılmadan yapılmasının uygun olacağı düşünülmüştür.

44. ölçüde Re majör akoru ilk kez bir kadans noktasında görülür. 1. kemanlarda duyulan 3.figür önemlidir. 46. ölçüde başlayan korno partisindeki karşı melodinin, *piano* nüansında olmasına karşın çıkıcı yapısından dolayı ve 48. ölçüde, melodinin flütlere geçtiği noktada,

kontrabas partisiyle zenginleşen orkestrasyon yapısını takip ederek, çok abartılmadan duyurulması gerektiği düşünülmüştür.

52. ölçüden itibaren giderek zenginleşen kontrpuan yapısı ve melodiye dahil olan partilerin bu kısmın dokusunu zenginleştirdiği düşünülmektedir. 54. ölçüde başlayan *crescendo* yükselişe birlikte 58. ölçünün son vuruşunda ortaya çıkan sürpriz 1. motifin girişi öncesinde, 2.vuruşun bir hazırlık vuruşu olarak belirtilerek, çalacak tüm partilerin iyi hazırlanmasının uygun olacağı değerlendirilmiştir. 50. ölçüden itibaren tüm orkestra şeflerinin tempoda bir yükselme uyguladığı gözlemlenirken Wengartner'in de bu geleneğe uyarak 50. ölçüdeki metronom hızını olarak uyguladığı görülür.

Birden fazla ritmin farklı hatlarda bir arada olduğu durumlarda, şef hangilerinin dikkat istediğini ve hangilerinin yalnız bırakılırsa daha rahat sürdürülebileceğine karar vermelidir. En hızlı hareket eden ritmik materyallerin, sadece birkaç enstrüman tarafından çalınsa bile topluluk üzerinde çok önemli bir etkisi vardır. Bu çalıcıların rehberliğe ihtiyacı vardır; bu rehberliğin olmadığı durumlarda, orkestranın geri kalanını olumsuz etkileyebilirler. Şef, en hızlı pasajla uyum içinde olduğu sürece, birlikte çalınacak bölümler için daha sabit bir temel oluşturulabilir (Schuller, 1998, s. 244).

59-63. ölçüler arasında bir kaç farklı ritmik karakterin bir arada olduğu bir pasaj görülür. Yukarıdaki paragrafın ışığında bu pasajın, 59. ölçüde viyolonsel, kontrabas ve fagot partilerinde başlayan sekizlik karakterle odaklanarak 65. ölçüye kadar ortaya çıktığı diğer partilerde de takip edilerek yönetilmesinin orkestra bütünlüğüne katkı yapacağı düşünülmüştür.



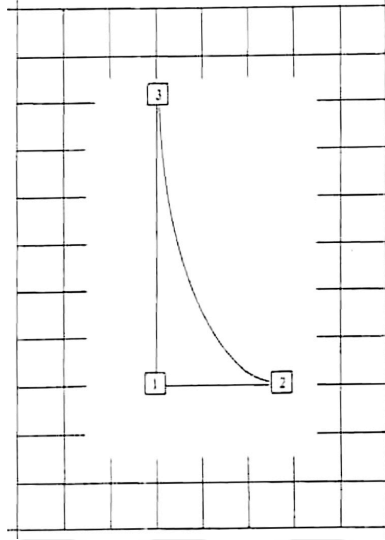
Görsel 48. 58-63. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 89).

Hemiola karakteri o anda çalan tüm müzisyenleri içeriyorsa, bir çok orkestra şefi vuruş kalıbı olarak *hemiola* cümlelerin ölçü sayısını kullanmayı tercih eder (Schuller, 1998, s. 62).

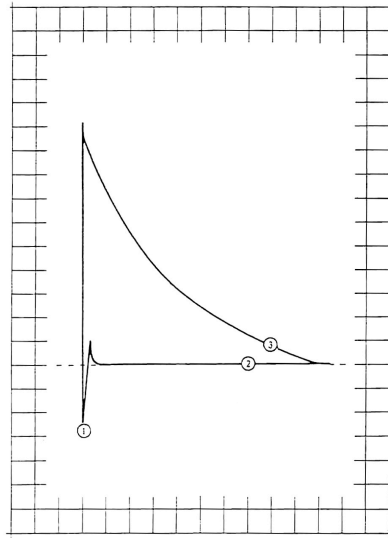
64-65. ölçülerde, hem melodi çalan partilerde hem de eşlik çalan partilerde *sforzando* ile desteklenmiş güçlü bir *hemiola* karakter farkedilir. Yukarıdaki paragrafın ışığında bu iki ölçü için 6/8'lik bir vuruş kalıbının kullanılabilceği değerlendirilmiştir.

66. ölçüde *sforzando* karakter kaldırıldığı için 3/4'lük vuruş kalıbına dönülmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Bu pasaj, üflemeli çalgılarda *staccato* sekizlik notalardan oluşan bir karakter ile başlarken, hemen bir ölçü sonra kemanlardaki *legato* karakterdeki sekizlik notaların olduğu gözlemlenir. Bu yapı 3 kez tekrar eder. Tekrar eden bu yapının ilk

ölçüsünde *staccato* ikinci ölçülerinde ise *non espressivo* vuruş kalıplarının kullanılmasının uygun olacağı düşünülmüştür. İlgili vuruş kalıpları aşağıdaki görsellerde sunulmuştur.



Görsel 49. Üç zamanlı *light staccato* vuruşu şeması. (Rudolf, 1950, s. 40)



Görsel 50. Üç zamanlı *non espressivo* vuruşu şeması. (Rudolf, 1950, s. 36)

71. Ölçüden 77. ölçüye kadar olan kısım için ise *non espressivo* vuruş kalıbının kullanılmasının uygun olacağı düşünülmüştür. 75. ölçünün son vuruşunda viyolonsel ve

viyola partilerinin, 76. ölçünün ortasından itibaren ise flüt ve 1. klarinet partisindeki girişlerin dengeli olarak var olan yapıya eklenmesin uygun olacağı düşünülmüştür.

Schuller'e göre, müzik cümlelerinin açıkça ölçü sayısı ile çeliştiği durumlarda, orkestra şefi ölçü sayısı kalıbını vurmaya devam ederken, zihninde müzik cümlelerini yeniden planlayabilir (Schuller, 1998, s. 64).



Görsel 51. 78-81. ölçüler arası vuruşta düşünülebilecek cümle bölünmeleri (Schuller, 1998, s. 62).

78-81. ölçüler arasında hem cümle bölünmeleri hem de *crescendo-decrescendo* karakterdeki vuruşlar planlanırken, tempoda oluşabilecek yavaşlamanın, çok genişlemeden kontrol altında yapılmasının doğru olacağı değerlendirilmiştir. Bu fikrin hem kaynaklarda bahsedilen Brahms'ın isteklerine uygunluk bakımından, hem de bölmeler arası geçişlerde, bölüm bütünlüğünün korunması bakımından fayda sağlayacağı değerlendirilmiştir.



Görsel 52. 82-83. ölçüler arası partiyon kesiti (yaylı çalgılar) (Brahms, 1974, s. 90).

82-118. ölçüler arasında 2. tema grubunun ilk motifi gözlemlenmektedir. Bu figür *legato* karakterdedir ve üç zamanlı legato vuruşla sürdürülmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. 84. ölçüde giriş yapan fagot partisi, 86. ölçüdeki timpani ve korno partisindeki giriş, 93,

ölçüde kontrabaların *arco* olarak çalacak olması, 94. ölçüden itibaren yer alan *crescendo-decrescendo* pasajlar, 102. ölçüde solunun üflemlilere geçmesi ve kontrabalardaki *pizzicato* notalar gibi, partitür içerisindeki değişikliklerin, kontrollü ve bütünlüğü bozmayacak şekilde uygulanmasının doğru olacağı düşünülmüştür.

The image displays a musical score for Brahms' Symphony No. 1, measures 94-114. The score is divided into two systems. The first system (measures 94-103) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon) and strings (Violins I & II, Trumpets, Trombones, Violas, Cellos, Double Basses). The second system (measures 104-114) includes the same instruments plus Horns in D and E, and Percussion. The score shows various dynamics (p, p sempre, cresc., decresc.), articulations (pizz., arco), and performance instructions (dolce). A double bar line with a 'D' above it is present at measure 103.

Görsel 53. 94-114. ölçüler arası partisyon kesiti (Brahms, 1974, s. 91-92).

118. ölçüde yer alan *quasi ritenente* terimi kendinden önce bir miktar yavaşlama etkisinin gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. 114. ölçüden itibaren görülmeye başlayan

hemiola karakterler de de daha önce olduğu gibi bu etkiyi desteklediğinden dolayı, 114-118. ölçüler arasında yapılabilecek bir yavaşlamanın, bütünlüğün bozulmasına sebep olmayacak düzeyde planlanmasının önemli olduğu düşünülmüştür.

Görsel 54. 115-123. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 93).

Meier, 118. ölçü için Görsel 55'teki cümle yapılarını önerir.

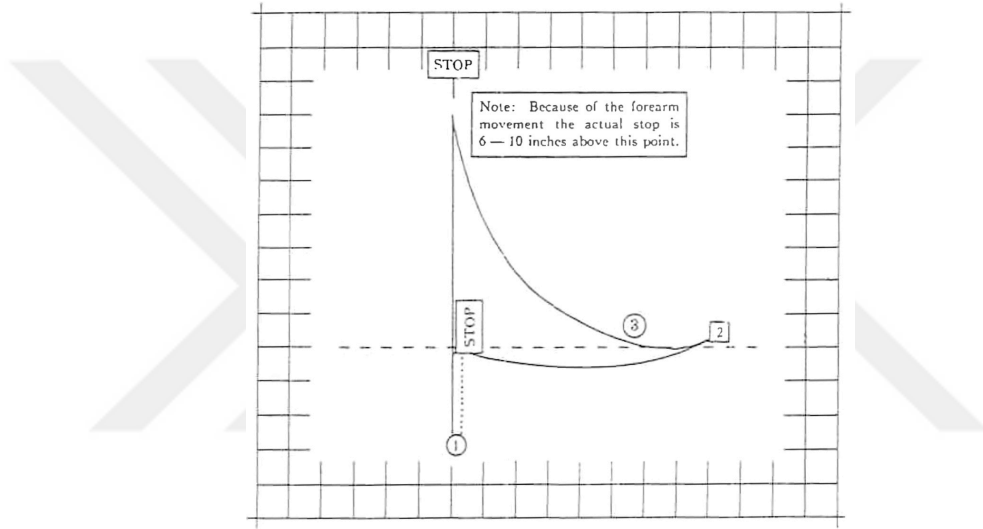
Görsel 55. 82-85. ölçüler arası düşünülebilecek alternatif ölçü sayıları (Meier, 2009, s. 64)

118. ölçüde, birlikte ve *forte* bir girişin başarıyla sağlanabilmesi için iyi planlanmış bir hazırlık vuruşunun yerleştirilmesi gerektiği değerlendirilmiştir. Üflemeli çalgılar ve yaylı çalgılar arasındaki kontrastın ise, yaylı çalgılardaki cümle yapısı dikkate alınarak yönetilmesinin birlikteliğin daha rahat sağlanması için yardımcı olacağı düşünülmektedir.

118-134. ölçüler arasında aksanlı notalara vurgu yapan üç zamanlı *full staccato* bir vuruş tekniğinin kullanılmasının uygun olduğu değerlendirilmiştir.

Staccato vuruş, *ictus*'un ve devam eden zıplamanın karakterinde bir takım değişiklikler gerektirir. *Ictus* daha belirgindir ve *ictus* sonrası zıplama yukarıya doğru daha hızlı bir hareket gerektirir. El tepe noktasına daha erken çıktığından, takip eden vuruş öncesinde kısa bir miktar durma etkisi yaratır. (Meier, 2009, s. 27)

Rudolf, üç zamanlı *full staccato* vuruşunu aşağıdaki gibi göstermektedir.



Görsel 56. Üç zamanlı *full staccato* vuruş şeması (Rudolf, 1950, s. 40)

134. ölçünün son vuruşundan itibaren, 152. ölçüye kadar sürecek olan uzun sesler ve 136. ölçünün ikinci vuruşunda çıkıcı karakterde üç adet dörtlük notadan oluşan bir temanın katıldığı senkoplu bir yapı başlar. Analiz bölümünde belirtildiği gibi, güçlü vuruşun kayması gibi duyulan bu yapıda, senkoplu pasajları çalan partilerin temponun net bir biçimde gösterilmesine ihtiyaç duyacakları öngörülmektedir. Dymont, fagot, viyolonsel ve kontrabaslarda başlayan bu motifte bazı şeflerin Blume'ün tavsiye ettiği gibi, bağlı pasajların arasında ayırıcı bir nefes kullandığını ve bunun parçanın ifadesel yapıyı parçalara ayırdığını vurgularken, Toscanini'nin bağları bütünleştirici ve devamlılık arz eden yorumunun, Weingartner tarafından da bağlar arasında minimal bir boşluk bırakacak şekilde yorumlamış olduğunu ifade eder. (Dymont, 2016, s. 204). Bu pasaj için üç zamanlı *non espressivo* vuruş kalıbının (Görsel 50) kullanılmasının ve her vuruşta *ictus*'un net olarak gösterilmesinin birliktelik için faydalı olacağı düşünülmüştür.

Art arda devam eden senkoplarda orkestra şefi ana tempoya odaklanmalı ve senkoplu partileri yalnız bırakılmalıdır. Güçlü vuruşlarda çalan hiçbir parti olmasa bile, orkestra şefi senkoplara yönetme isteğine karşı koyarak esas tempoyu vurmaya devam etmelidir. (Meier, 2009, s. 82)

Dyment, 134. ve 420. ölçüde yer alan fortissimo zirve noktası için, birçok şefin nüanslarda farklı uygulamalar yaptığını, fakat ideal olanın Brahms'ın yazısına güvenerek, Busch, Boult, Toscanini ve Weingartner'in yaptığı kayıtlarda duyulabileceği gibi, yazılmış olanı uygulamak olduğunu belirtir (Dyment, 2016, s. 203).

156-186 ölçüler arasında genellikle legato bir melodiye eşlik eden *staccato/pizzicato* bir yapı olduğu görülür. Bu pasajda, flüt partisinde başlayan sekizlik notalardaki üçlemelerle süren *legato* pasaj, 166. ölçünün son vuruşunda korno partisinde başlayan 1. motiften derilmiş yapı, ve yaylı çalgılardaki *arco/pizzicato* geçişlere dikkat çekerek üç zamanlı *legato* vuruş kalıbının kullanılmasının uygun olacağı düşünülmüştür.

Frisch, 136-183. ölçüler arasını 'ikinci tema grubu içinde kanon yapısında bir gelişme bölmesi' olarak tanımlamıştır (Frisch, 2003, s. 181).

Dyment, 1. bölümün tekrarı ile ilgili Stewart Deas'ın çalışmasına da atıfta bulunarak şöyle der; “*Büyük bir ihtimalle Weingartner, 1895'te yönettiği ve Brahms'ın çok beğendiği Viyana konserinde, 2. Senfoninin 1. bölümünde serim kısmının tekrarını çıkarmıştır. Stewart Deas da Weingartner'in partitüründe tekrar kısımlarının üzerinin karalanmış olduğunu gözlemlediğinden bahseder* (Dyment, 2016, s. 177).

4.2 Gelişim Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler

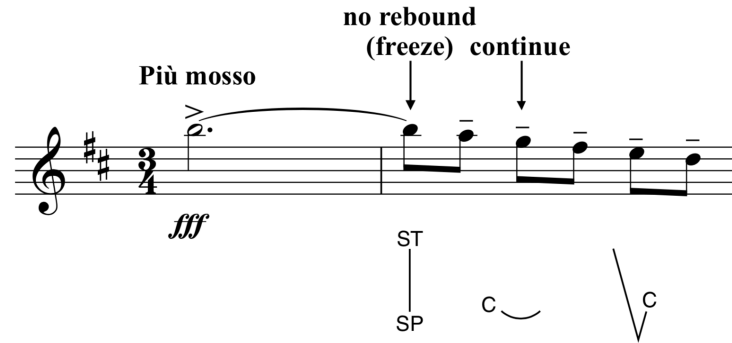
Gelişim bölmesi 183. ölçüdeki korno solosuyla başlar (Frisch, 2003, s. 181).

Korno partisindeki soloya eşlik eden birkaç yapı olduğu gözlemlenmiştir. Kemanlar ve viyolada *hemiola* karakterinde iki ölçülük bir yapı varken, kontrabas partiside la notasında pedal ses tutmaktadır, viyolonsel partisinde ise bir ölçülük la notasına bir sonraki ölçüde bağlı olarak devam eden sekizlik la notası ve devamında sekizlik notalardan oluşan bir

arpej görülür. 183-194 ölçüler arasında genel olarak üç zamanlı legato vuruş kalıbının kullanılması uygun olacağı düşünülmekle birlikte, 184. ölçü başında viyolonsel partisinin belirgin bir *ictus*'a ihtiyaç duyabileceği değerlendirilmiştir. Aşağıdaki paragraflar ve sonrasındaki Görsel 57, bu karakterin yönetilmesi ile ilgili örnekler içermektedir.

Uzatma bağıyla bir sonraki vuruşa bağlanmış sesler veya akorlar, müziğin devam edeceği noktada istenmeyen gecikmelere yol açabilir. Temel tempo orta hızda veya hızlı karakterdeyse, pasif olan vuruşta gösterilecek olan güçlü bir *ictus*, temponun sabit tutulmasına yardımcı olacaktır. (Meier, 2009, s. 81)

Ritmik hareket, uzatma bağı ile bağlı bir notadan sonra devam ediyorsa veya ölçü sus ile başlıyorsa, ilk vuruş dondurularak veya durdurularak geri sekmesi iptal edilebilir. Bu yöntem sadece şefin *crescendo*'da olduğu gibi aktif olmayan vuruşta ileriye doğru bir hareket eklemesi ile mümkün olabilir (Meier, 2009, s. 68). Aşağıda gösterilen vuruş tekniğinin iki ve üçüncü vuruşlarda, legato karakterde yapılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.



Görsel 57. 3/4'lük ölçüde, ölçü çizgisi üzerinde uzayan bağ ve devam eden 8'lik notalarda uygulanabilecek vuruş tekniği örneği (Tchaikovsky, 6. Senfoni, 4. Bölüm, 71–72. ölçüler) (Meier, 2009, s. 68).

Görsel 58. 179-184. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 97).

194. ölçüden itibaren viyola partisinde başlayan ve *staccato* notalar içeren karakter nedeniyle bu ölçüden itibaren *non espressivo* vuruş kalıbının uygulanmasının daha hareketli partilerin bütünlüğünü sağlamak açısından uygun olacağı düşünülmüştür.

204. ölçüde *fugata* karakterindeki yapı1. kemanlardaki *marcato* notalarla başlar. Birden fazla tema figürünün aynı anda kullanıldığı bu pasajlarda birlikteliği sağlamak için viyolalarda başlayan sekizlik notalarla devam eden karakterin takip edilmesinin uygun olacağı ve gereken yerlerde de *marcato* olarak giriş yapacak partilere net bilgi verecek bir vuruş kalıbının kullanılmasının doğru olacağı değerlendirilmiştir.

With Tempo

Görsel 59. 3/4'lük *marcato* vuruş kalıbı (Meier, 2009, s. 20)

Dyment, 224-227. ve 230-233. ölçülerle ilgili şöyle der: "*Blume bu pasajla ilgili kısa bir açıklama yapar: 'trombonlar 226-227. ölçülerde ve 232-233. ölçülerde crescendo uygulamalıdır. Bu yaklaşımın, zaten forte nüansta çalan trombonların, 227. ve 233. ölçülerde diğer partilerle fortissimo çalmaya başlayacağından dolayı, diğer partilerden önce fortissimo çalmaya başlayarak bütünlüğü sağlama amaçlı olduğu düşünülebilir. Bu yaklaşım, en güzel şekliyle Toscanini'nin performanslarına yansımıştır. Toscanini, trombonlardan duyulan belirgin hırıltılardan çekinmemiştir. Bu etki en açık şekilde 1952 yılındaki RCA kaydında fark edilebilir'*" (Dyment, 2016, s. 204).

236. ölçüde kemanlar ve viyolalardaki altı adet sekizlik notadan oluşan yapıya eşlik eden noktalı dörtlük karakterindeki yapı, iki ölçü boyunca sürmekte, ardından yerini iki ölçülük aksanlı dörtlük notaların bulunduğu bir karaktere bırakmaktadır. Bu yapı 236. ölçüden itibaren sekiz ölçü devam ederken sonunda iki ölçülük bir uzama kısmında aksanlı karakterin tekrarlandığı gözlemlenebilir. Bu kısım için ikişer ölçülük kalıplar halinde sırasıyla 6/8-3/4-6/8-3/4-3/4'lük vuruş kalıplarının kullanılabilceği düşünülmüştür.

The image shows a page of a musical score for measures 233-243. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Klar. (A) (Clarinet in A), Fag. (Bassoon), Hr. (D) (Horn in D), Hr. (E) (Horn in E), Trpt. (D) (Trumpet in D), Pos. u. Btb. (Percussion and Trombone), 1.Viol. (Violin I), 2.Viol. (Violin II), Br. (Trombone), Vel. (Violoncello), and K.-B. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'div' (diviso) and 'marc.' (marcato). The measures are numbered 233 through 243.

Görsel 60. 233-243. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 100).

246. ölçüden itibaren yukarıdaki paragrafta devam eden her iki motifin de devam ediyor olmasına rağmen, üflemelilerde gelen 2. motif karakterinden dolayı 3/4 lük vuruş kalıbında devam edilmesinin doğru olacağı değerlendirilmiştir.

This musical score excerpt covers measures 244 to 253. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), and Horn in E (Hr. (E)). The string section includes Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vel.), and Double Bass (K.B.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). A '2' above the staff indicates a second ending or a specific articulation.

Görsel 61. 244-253. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 100).

246. ölçüden 283. ölçüye kadar, her dört ölçüde bir, nüans ve artikülasyon karakterlerinin değiştiği bir yapı gözlemlenmiştir, bu ölçüler arasında, değişen nüans ve karakterlerle örtüşecek 3/4'lük vuruş kalıplarının kullanılmasının uygun olacağı düşünülmüştür.

This musical score excerpt covers measures 254 to 263. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), and Trumpet in D (Trpt. (D)). The string section includes Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vel.), and Double Bass (K.B.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). A '2' above the staff indicates a second ending or a specific articulation. Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *mf marc.* (mezzo-forte marcato) are also present.

Görsel 62. 254-263. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).

Görsel 63. 264-273. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).

282. ölçüde ise yine her iki ölçüde bir değişecek şekilde 3/4 - 3/2 - 3/4 - 3/2'lik vuruş kalıplarının kullanılabilceği değerlendirilmiştir. 290. ölçüdeki nüans değişikliğine dikkat edilmesinin ve 292. ölçüde önceki karakterlere eklenen 4. motif karakteri ile birlikte, 3/4'lük vuruş kalıbına dönülmesinin daha doğru olacağı değerlendirilmiştir.

Görsel 64. 296-306. ölçüler arası partiyon kesiti (flüt, obua, klarinet) (Brahms, 1974, s. 103).

298. ölçüde yeniden serim bölmesine bağlanan dört ölçülük bir köprü teması ile birlikte gelişim bölmesi sona erer.

4.3 Yeniden Serim Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler

302. ölçüde dikkat çekici olan unsurlardan bir tanesinin de, 4. motiftan derilen bir motifin viyola partisinde karşımıza çıkması olduğunu ve bu kullanımla birlikte 1. motif, 2. motif ve 4. motifin ilk kez aynı anda kullanılmış olduğu, analiz kısmında belirtilmiştir. Bu yaklaşımla 298-301. ölçülerde trombon partisinde genişletilmiş 1. motifin var olduğu

düşünülürse, 298-302. ölçüler arasının, herhangi bir kopma olmadan bağlanacak şekilde planlamasının önemli olduğu düşünülmüştür.

Yeniden serim bölmesinin en önemli özelliklerinden birinin de ilk tema grubunun tüm öğelerini aynı anda bir kontrpuan örgüsüyle kullanarak sunmasının olduğu düşünülmüştür. Bu yaklaşım sonucunda, serim bölmesinde timpani tremolosu ile başlayan ve trombon ve tuba partisinde devam eden dört ölçülük yapının, 4. motife bağlanmak yerine, yeniden serim bölmesinde, doğrudan Ninni temasına bağlanarak devam ettiği gözlemlenmiştir. Yeniden serim bölmesinin kısaltılmasının aynı zamanda Brahms'ın sonat allegrosu formu ile ilgili uyguladığı yeniliklerden biri olduğu düşünülebilir.

The image shows a musical score for measures 346-356 of Brahms' Symphony No. 1. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in A (Klar. (A)), Horn in D (Hr. (D)), Trombone (Pos. u. Btb.), Trumpet (Pk.), Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Trombone (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The score is in 4/4 time and features a key signature change from D major to D minor at measure 346, indicated by a 'K' symbol. The music is marked 'p dolce' and 'cantando pizz.' (cantando pizzicato). The score shows a complex texture with various instruments playing different parts, including a prominent timpani tremolo in the first part of the score.

Görsel 65. 346-356. ölçüler arası partisyon kesiti (Brahms, 1974, s. 101).

Bu yaklaşımla yeniden serim bölümünün, 386. ölçüde karşılaşılabilecek olan *quasi ritenente* pasaja kadar genellikle üç zamanlı *legato* bir karakterde sürdüğü söylenebilir. Yine serim bölmesinde yer almayan ve, yeniden serim bölmesinde eklenen kontrpuan unsurları ve karşı melodilerin varlığı, orkestra şefi tarafından öne çıkarıcı değil birlikteliği sağlayacak unsurlar olarak göz önünde bulundurulmasının, yoruma katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Frisch, Weingartner'in Brahms'ın 2. Senfoni yorumu üzerine Peter Rabinowitz'in şöyle vurguladığından bahseder: "*Weingartnerin yorumunda 2. Senfoninin son bölümü hariç, acele edildiğini veya nefessiz çalındığını hissettirecek bir stil yoktur. Weingartner her şeyin ötesinde tüm bölüm boyunca ritmik yörüngeyi çok iyi yansıtabilme becerisine sahiptir. Bu özelliğin, Brahms'ın da hoşuna giden unsurlardan olduğu söylenebilir. Weingartner performanslarının bu yaklaşımı, Peter Rabinowitz tarafından şöyle vurgulanmıştır: Weingartner'in Brahms performanslarında ritim ile ilgili en önemli şey... metanet ve incelik değil, retorik olarak işlevidir... Weingartner ritim unsurunu, vurgulayıcı anlamıyla bir kaynak olarak değil, detayları öne çıkaran değil birbirine bağlayacak şekilde, devamlılık için bir kaynak olarak kullanmak üzere tasarlamıştır. Başka bir deyişle ritim (artikülasyon, cümleme ve tempo unsurlarının bütünü olarak) hem formal yapı için hem de parçalar ve bütün arasındaki ilişkinin kopmaması için önemli bir kilit noktasıdır"* (Frisch, 2003, s. 179).

Yukarıdaki paragraftan yola çıkarak, 386. ölçüde başlayan *quasi ritenente* pasajın ve devamındaki 447. ölçüye kadar süren bölmenin yeni eklenen motifler de göz önünde bulundurulacak şekilde, serim bölmesindeki 118-183. ölçüler arasında önerilen vuruş kalıplarına paralel olarak yönetilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

4.4 Koda Bölmesinin Yönetilmesine Yönelik Öneriler

2. Senfonisi'nin 1. bölümü, Brahms'ın en muhteşem ve renkli kodasını içerir. 447-477. ölçüleri kapsayan ilk kısmı, 4. ölçüdeki motifin ters çevrilmesiyle oluşan, nostaljik düşleri seslendiren korno solosunun etkisindedir. (Frisch, 2003, s. 73)

447. ölçüde başladığı düşünülen koda bölmesinin 448-450. ölçüler arasında *crescendo molto* terimi görülür. Üç ölçülük bir süreçte *piano - forte* arasındaki geçişin ve ardından 452-455. ölçüler arasında dört ölçülük bir *diminuendo* etkisi ile *forte - pianissimo* arasında bir nüans değişikliği gözlemlenir. Bu pasajın orkestra şefi tarafından iyi planlanması gerektiği düşünülmüştür.

Ses gürlüğünde aşamalı olarak azalma ya da artma olması gerektiğinde, orkestra şefinin hareketlerinin boyutunda da değişiklikler olur. *piano* ve *forte* nüansları arasında bir ölçü içinde bir geçiş varsa, ikinci vuruş ilk vuruştan daha büyük, üçüncü vuruş ikinci vuruştan

daha büyük ve dördüncü vuruş ise *forte*'yi belirtecek şekilde vurulması gerekir. Fakat karşımızda iki veya daha fazla ölçüden oluşan bir pasaj varsa, vuruşlarımızdaki büyüme kimi zaman çok yavaş bir şekilde olabilir. Aynı kurallar tersine olarak *decrescendo* terimi için de uygulanabilir... *non espressivo* vuruş tekniği büyük *crescendo*'lar için çok uygun olmadığından böyle bir ifade gerektiren pasajlarda *espressivo* vuruş tekniği kullanılabilir (Rudolf, 1950, s. 54).

Görsel 66. 443-454. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 111).

Rudolf'a göre *crescendo*'da sol el kullanımı, sol elin avuç içi yukarı bakacak şekilde kalça hizasından göz hizasına kadar kaldırılması ile gösterilir. *forte* karakterini uzatmak istediğiniz süre boyunca yukarıda tutulur. *decrescendo* için ise sol el, avuç içi çalıcılara bakacak şekilde yavaşça döndürülerek, aşamalı olarak aşağıya indirilir. Avuç içi, ses gürlüğü varılmak istenen noktaya düşene kadar çalıcıları göstermelidir. (eli yavaşça döndürmenin sebebi, hızlı bir döndürme hareketinin *decrescendo* yerine ani bir *piano* nüansa dönüşmesini engellemek içindir (Rudolf, 1950, s. 54).

461. ölçüden itibaren tempoda ve nüansta dalgalanmaları işaret eden pasajlar görülür, sırasıyla, 462-468. ölçü arası *un poco stringendo*, 469-477. ölçüler arası *ritardando*, 477-495. ölçüler arası *in tempo, ma piu tranquillo*, 494-497. ölçüler arasında *poco rit.*, ve 497. ölçüden itibaren *in tempo, sempre tranquillo* terimleri karşımıza çıkar.

Weingartner, bir bölüm içinde, tempoda sınırlandırılmış bir aralık uygular. 2. Senfoni 1. bölümde, günümüzdeki ve geçmişteki birçok orkestra şefinin aksine, dörtlük nota = 88'in altına düşmez ve 126'nın üzerinde çıkmaz, fakat bu sınırlar içinde abartıdan uzak olacak şekilde esnekçe dolaşır (Frisch, 2003, s. 179).

Brahms'ın Weingartner'in 2. Senfoni yorumunu onayladığı ve yukarıdaki paragraftaki olgular göz önünde bulundurularak, 467-497. ölçüler arasında uygulanacak olan tempo dalgalanmalarının fazla abartılmadan uygulanmasının doğru olacağı düşünülmüştür.

Nüans değişikliklerinin, orkestra şefinin hareketlerinde değişikliğe sebep olduğu gibi, tempo değişiklikleri de orkestra şefinin hareketlerinde değişim gerektirir. Hızlanma ve yavaşlamada istenilen sonuçların elde edilebilmesi için, orkestra şefinin zihninin, elinden ileride olması gerekir. Değişimin başladığı vuruşu yönetme şekli, çalıcıları hazırlamalıdır. Eğer vuruş başlayana kadar zihninizden değişim geçmemişse, aşamalı ve yumuşak bir değişim yerine ani ve garip bir tempo değişimi elde edilme riski vardır. Aynı zamanda bu hazırlık noktasının, tempo değişimini erken başlatmamasına da dikkat edilmelidir; sadece çalıcıları değişimin geleceğine dair uyarmalıdır. *ritardando*'dan önce biraz genişçe bir vuruş kullanılması, *accelerando*'dan önce ise biraz daha küçük bir vuruş kullanılması yardımcı olacaktır (Rudolf, 1950, s. 138).

497-516. ölçüler arasında dörder ölçülük cümle kalıpları olduğu ve her yenileyen cümlede partisyonda ufak değişikliklerin yer aldığı gözlemlenmiştir. 497. ölçüde viyolonsel ve kontrabaslarda, 501. ölçüden itibaren ise tüm yaylı çalgılarda *pizzicato* bir pasaj görülür ve bu yapı parça sonuna kadar devam eder. Üflemelilerde ise staccato ve legato karakterler içeren motif parçaları ve cümleler görülmektedir. 497. ölçüden parça sonuna kadar olan bölümde yer alan, nüans değişimi içeren pasajların, bu çalışmada daha önce değinilmiş ilgili örnekler ve teknikler kullanılarak iyi planlamasının, eserin daha iyi yorumlanmasına katkı yapacağı düşünülmüştür.

523. ölçüde 1.bölüm sona erer.

Görsel 67. 506-523. ölçüler arası partiyon kesiti (Brahms, 1974, s. 114).

BÖLÜM 5: SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bir orkestra eserinin icrasında şef adayı veya şefin, besteci ve eser hakkında sahip olduğu bilgi derinliğinin, eserin nitelikli olarak yorumlanabilmesi için önemli bir etken olduğu söylenebilir.

Bir orkestra şefinin çalıştığı eserin tarihsel, sosyal, armonik ve biçimsel öğelerini doğru analiz edebilmesi, eserin icraya taşınmasına kadar tüm aşamalarında önemli rol oynamaktadır. Bestecinin ustalık özelliklerini bilen; ana temaları, yan temaları ve bunların

eser içindeki uzantılarını iyi analiz edebilen bir şefin, bu öğelere gerekli önemi vererek, eserin yorumlanmasındaki kalite düzeyini artırabileceği öngörülmektedir.

Brahms'la ilgili verilen bilgilerde, bestecinin müziğe ilk başladığı yıllardan, müzikal kişiliğinin olgunlaştığı yıllara kadar geçen sürede, kişiliğinin gelişmesine etki eden kişiler, olaylar ve senfoni anlayışı ile yaklaşımlar, daha önce yapılan çalışmalar da kaynak alınarak irdelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, Otto Cossel, Eduard Marxsen, Eduard Remenyi, Joseph Joachim, Franz Liszt, Robert ve Clara Schumann ile olan iletişimlerinin, bestecinin müzikal kişiliğinin oluşumunda önemli rolü olduğu belirlenmiştir.

2. Senfoni'nin 1. bölümü ile ilgi yapılan form, tematik ilişki ve müzikal karakter analizinde; Brahms'ın senfonilerinin ilk bölümlerinde genellikle ilk tema grubu içerisinde kullandığı motifleri, neredeyse Barok stilde bir kontrpuan yapısıyla ortaya koyduğu, eşlik yapısı gibi duran en küçük bir motif veya karşı motif parçasının bile, eserin ilerleyen kısımlarında çok önemli hale gelebildiği bir bestecilik anlayışının olduğu değerlendirilmiştir. Bu yapıyla Brahms'ın eserleri analiz edilirken, sadece ana melodi değil, karşı melodiler, hatta eşlik yapılarının bile motifsel bütünlük açısından birbirine yakın önemde değerlendirilmesinin doğru olacağı düşünülmektedir. Ayrıca Brahms'ın sonat allegrosu formunda uyguladığı farklılıklar olarak, serim bölmesinin girişinde birden fazla motifi Barok bir stilde aynı anda kullandığı, 2. tema grubunun gelişinde gidilmesi gereken dominant akoru yerine dominant akorunun ilgili minörünü geçici bir araç olarak kullandığı ve 2. senfonisinin 1. bölümünde, yeniden serim bölümünü kısalttığı belirlenmiştir.

2. Senfoni'nin 1. bölümü ile ilgi orkestra şefliği teknikleri yönünden yapılan incelemede ise, *hazırlık vuruşu*, *marcato*, *legato*, *staccato*, *senkop* gibi vuruş stilleri örnekleri, kaynaklara dayanarak, görsel ve yazılı olarak açıklanmış, eser içinde kullanılacak yerler ile ilgili önerilerde bulunulmuştur. *Crascendo*, *decrescendo*, *accelerando*, *ritardando* gibi değişkenlik içeren vuruş stilleri kaynaklardaki bilgiler ve görsellerle, genel hatlarıyla açıklanmıştır.

Her bir orkestra şefinin, fikirlerini orkestraya aktarırken, iletişimde farklı teknikler kullandığını göz önünde bulundurularak, şeflik tekniği ile verilen bilgiler, kaynaklarda gösterildiği şekillerde ve en genel hatlarıyla verilmiştir. Her bir orkestra şefinin, kendi

teknini, kendisinin geliştireceği varsayılmaktadır. Bu noktada eserin doğru seslendirilmesinde, orkestra şefinin fikirlerini oluşturduğu 'analiz' aşamasının çok önemli olduğu ve şefin, bestecinin stili ile ilgili sahip olacağı bilgi düzeyinin, eserin yorumlanmasında kilit noktalardan biri olduğu düşünülerek, yorumlama ile ilgili kaynaklara dayanarak önermelerde bulunulmuştur.

Eseri yönetecek şeflerin, Brahms'ın senfoni yaklaşımını değerlendirirken ve eseri analiz ederken, özündeki Barok müzik stilineki unsurlara, form olarak Klasik Dönem özelliklerine ve bestecinin notada belirtmediği Romantik unsurların kullanımında, eserin biçimsel devamlılık ve bütünlüğüne zarar vermeyecek düzeyde olmasına dikkat edilmesi önerilmektedir.

Eserin nitelikli yorumlanmasına ilişkin verilen bilgilerde, orkestra şefi Felix Weingartner'in bestecinin 1895 yılında bizzat onayını alan 2. Senfoni yorumunun önemine vurgu yapılmış, bestecinin mektuplarından ve yakın arkadaşlarının ifadelerinden yola çıkılarak, bestecinin bu eserin seslendirilişinde farklı şefler tarafından abartılmış Romantik öğelerden memnun kalmadığı, daha klasik bir yorum stilini tercih ettiği belirtilmiştir. Weingartner'in özellikle şeflikte ritim unsurunu eserin cümlelerindeki motifleri öne çıkarıcı değil, bütünleştirici bir unsur olarak gördüğü yaklaşımının, bu eseri yönetecek şefler için önemli bir başlangıç noktası olması gerektiği düşünülmüştür.

Bu çalışma kısıtlı bir örnekleme sahiptir ve şef adaylarına analizlerini detaylandırabilmek için, önceden var olan fikirleri ve yaklaşımları sunma amacı gütmektedir. Brahms'ın her bir senfonisi bir çok teze konu olabilecek çeşitli öğelere sahip olduğundan, daha geniş akademik çalışmaların konusu olabilir.

BÖLÜM 6: KAYNAKLAR

- Bairstow, E. (1937). "Brahms's Fourth Symphony, Op. 98.". *The Musical Times* , 78 (1129), 220-224.
- Bowen, J. A. (2008). *The Cambridge Companion to Conducting*. New York: Cambridge University Press.
- Brahms, J. (1974). *Complete Symphonies in Full Orchestral Score*. (H. Gal, Ed.) New York: Dover Publications.
- Brown, J. (1996). *Johannes Brahms, An Essential Guide To His Life and Works*. London: Pavilion Books Ltd.
- Burkholder, J. P. (1984). Brahms and Twentieth-Century Classical Music. *19th-Century Music* , 8, 75–83.
- Çepni, S. (2012). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş* (Vol. 6). Trabzon: Celepler Matbaacılık.
- Deas, J. (1933). The Symphonies of Brahms. *Music & Letters* , 14 (2), 112-116.
- Dyment, C. (2016). *Conducting The Brahms Symphonies, From Brahms To Boult*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Erb, J. L. (1913). *Brahms*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Frisch, W. (1984). *Brahms and the principale of developing variation*. California.
- Frisch, W. (2003). *Brahms: The Four Symphonies* . New Haven & London: Yale University Press.
- İlyasoğlu, E. (2004). *Zaman İçinde Müzik* (Vol. 1). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel Araştırmalar ve İstatistik Teknikler*. Ankara: Tekışık Web Ofset.
- Keys, I. (1989). *Johannes BRAHMS*. London: Christopher Helm.
- Lee, E. M. (1916). *The Story of Symphony*. London: The Walter Scott Publishing Co. Ltd.
- N., C. (1958). *Composers Eleven*. London: Ayer Co Pub.
- Musgrave, M. (1983). Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin. *Music Analysis* , 2 (2), 117-133.
- Musgrave, M. (1994). *The Music of Brahms*. (P. Griffiths, Ed.) London: Clarendon Press.
- May, F. (1905). *The Life of Johannes Brahms*. London: Edward Arnold.

- Meyers, R. (2015). *Western Classical Music From 1600 to 1899*. New York: Lulu Press, Inc.
- Meier, G. (2009). *The Score, the Orchestra, and the Conductor* . New York: Oxford University Press.
- Merriam, S. B. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Punch, F. K. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. (A. H. Bayrak D., Trans.) Ankara: Sayısal Kitabevi.
- Ravetz, E. (2002). *Earl Wild - Brahms*. Ohio: Ivory Classics.
- Rudolf, M. (1950). *The Grammar of Conducting*. New York: G. SCHRIMER, INC.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schachter, C. (1983). The First Movement of Brahms's Second Symphony: The Opening Theme and Its Consequences. *Music Analysis* , 2 (1), 55-68.
- Schoenberg, A. (1975). Brahms The Progressive. In A. Schoenberg, *Style and Idea* (pp. 398-441). London: Faber & Faber.
- Schubert, G. (1994). Themes and Double Themes: The Problem of the Symphonic in Brahms. *19th-Century Music* , 18 (1), 10-23.
- Schuller, G. (1998). *The Compleat Conductor*. New York: Oxford University Press.
- Steen, M. (2003). *Brahms The Great Composers*. London: Icon Books.
- Walker, A. (2010). *Hans von Bülow, A Life and Times* . New York: Oxford University Press.
- Walker, E. (1898). Brahms. *Proceedings of the Musical Association* , 25, 115-138.
- Watson, S. R. (1947). The Romantic Brahms. *The Phi Beta Kappa Society* , 17 (1), 69-78.
- Yıldırım A., Ş. A. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yontar, M. (2019) “Piyotr İlyiç Çaykovski'nin OP. 58 Manfred Senfonisi'nin Müzikal Karakter, Form ve Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi”(yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Young, J. B. (2017). *Brahms A Listener's Guide*. New York: Dover Publications.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- ✓ Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ✓ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ✓ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ✓ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ✓ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ✓ bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

05/09/2019


Mustafa ELMAS

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: JOHANNES BRAHMS'IN OP.73 RE MAJÖR II. SENFONİSİ'NİN I. ALLEGRO NON TROPPO BÖLÜMÜ'NÜN MÜZİKAL BİÇİM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
05.09.19	90	124137	04.09.19	5	1167587621

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 05.09.2019)


Mustafa Elmas

Öğrenci No.: N17137385

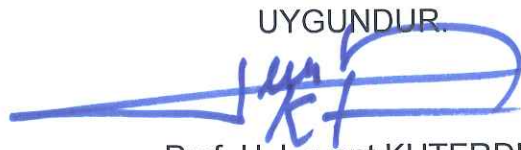
Anasanat/Anabilim Dalı:Kompozisyon ve Orkestra Şefliği

Program (işaretleyiniz): Orkestra Şefliği Yüksek Lisans (Tezli)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.



Prof. H. Levent KUTERDEM

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : EXAMINATION OF JOHANNES BRAHMS'S OP.73 D MAJOR 2ND SYMPHONY
I. ALLEGRO NON TROPPO MOVEMENT IN TERMS OF MUSICAL FORM AND
ORCHESTRAL CONDUCTING TECHNIQUES

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
05.09.19	90	124137	04.09.19	5	1167587621

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 05/09/2019)


Mustafa ELMAS

Student No.: N17137385

Department: Composition and Conducting

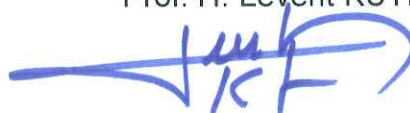
Program/Degree): Conducting

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
<input checked="" type="checkbox"/>			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. H. Levent KUTERDEM



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

05 /09/2019

Mustafa ELMAS

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

