

**ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİNDEN JOHANNES BRAHMS'IN OP. 77  
RE MAJÖR KEMAN KONÇERTOSUNUN OBUA PARTİSİNİN  
İNCELENMESİ**

**Hazal YEŞİLLİ PANGALLO**  
**Sanatta Yeterlik Tezi Eskişehir**

**Eskişehir 2024**

**ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİNDEN JOHANNES BRAHMS'IN OP. 77  
RE MAJÖR KEMAN KONÇERTOSUNUN OBUA PARTİSİNİN  
İNCELENMESİ**

**Hazal YEŞİLLİ PANGALLO**

**Sanatta Yeterlik Tezi Müzik Anasanat Dalı  
Danışman: Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ**

**Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Ocak 2024**

## ÖZET

### ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİNDEN JOHANNES BRAHMS'IN OP. 77 RE MAJÖR KEMAN KONÇERTOSUNUN OBUA PARTİSİNİN İNCELENMESİ

Hazal YEŞİLLİ PANGALLO

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisanüstü Eğitim Enstitüsü Ocak 2024

Danışman: Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ

Johannes Brahms, klasik müzik tarihi üzerinde derin bir etki bırakan 19. yüzyılın en önemli Alman bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Brahms, güçlü melodiler, karmaşık yapılar ve duygusal derinlik ile karakterize edilen bir müzik tarzını benimsemiştir. Kariyeri, günümüzde de büyük saygı gören eserleri içeren geniş bir repertuvarla doludur. 1878 yılında tamamlanan ve ünlü keman virtüözü Joseph Joachim için özel olarak bestelenen Op. 77 Re Majör Keman Konçertosu, keman konçertosu repertuvarındaki önemli bir başyapıt olarak öne çıkmaktadır.

Brahms'ın keman konçertosu, birinci bölümde dinamik bir girişle başlayarak kemanın lirik güzelliklerini ve teknik virtüozitesini ustalıkla sergileyen büyük orkestral eserlerinden biridir. Adagio olarak adlandırılan konçertonun ikinci bölümü, lirik ve içsel bir atmosfer sunarak özellikle dikkat çekici bir obua solosuna yer verir. Keman ve obua arasındaki yoğun etkileşim, orkestrasyonun katkısıyla birleşerek duygusal derinliği ve içsel huzuru vurgular. Üçüncü bölüm ise canlı ve coşkulu bir finalle sona erer. Bu konçerto, güzellik ve teknik zorlukları ustalıkla birleştiren bir yapıt olarak keman ve obua repertuvarının vazgeçilmez eserlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Obua, Johannes Brahms, Klasik müzik, Romantik dönem, Keman konçertosu

**ABSTRACT**  
**ANALYSING THE OBOE PART OF THE VIOLIN CONCERTO IN D MAJOR**  
**OP.77 BY JOHANNES BRAHMS, ONE OF THE COMPOSERS OF THE**  
**ROMANTIC PERIOD**

Hazel YEŞİLLİ PANGALLO

Department of Music

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, January 2024

Supervisor: Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ

Johannes Brahms is considered one of the most important German composers of the 19th century who left a profound impact on the history of classical music. Brahms adopted a musical style characterized by strong melodies, complex structures and emotional depth. His career is filled with a vast repertoire of works that are still held in high esteem today. Completed in 1878 and composed especially for the famous violin virtuoso Joseph Joachim, the Op. 77 Violin Concerto in D Major stands out as an important masterpiece in the violin concerto repertoire.

The violin concerto, one of Brahms' greatest orchestral works, begins with a dynamic introduction in the first movement that masterfully displays the violin's lyrical beauty and technical virtuosity. The second movement of the concerto, called Adagio, presents a lyrical and introspective atmosphere and features a particularly striking oboe solo. The intense interplay between violin and oboe, combined with the orchestration, emphasizes emotional depth and inner peace. The third movement ends with a lively and exuberant finale. This concerto has been recognized as one of the indispensable works in the violin and oboe repertoire as a work that skillfully combines beauty and technical challenges.

**Keywords:** Oboe, Johannes Brahms, Classical music, Romantic period, Violin concerto,

## ÖNSÖZ

Müzik tarihinin önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Johannes Brahms'ın eserleri, Romantik Dönem'in zengin ve derin müziğini temsil etmektedir. Bu tez, Brahms'ın Op. 77 Re Majör Keman Konçertosu'nun obua partisini odak noktası olarak seçerek, bu önemli eserin detaylı bir analizini sunmayı amaçlamaktadır.

Bu zorlu çalışma sürecinin her adımında bana rehberlik eden, bilgisi ve deneyimiyle tezimi zenginleştiren değerli danışmanın Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz'e ve her zaman bana destek olan değerli eşlik öğretmenim Öğr. Gör. Hale Vural'a, kıymetli vaktini ve enerjisini ayırdığı için sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Ayrıca bu süreçte desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI .....	i
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ .....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	viii
GİRİŞ .....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>	
1. OBUANIN GELİŞİMİ.....	4
1.1. Obua'nın Tarihçesi.....	4
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b>	
2. ROMANTİK DÖNEMDE MÜZİK.....	14
2.1. Bireysellik .....	15
2.1.1. Sturm und Drang akımı.....	16
2.2. Milliyetçilik.....	18
2.3. Gerçekçilik (Realizm) .....	22
2.4. Egzotizm ve Oryantalizm.....	24
2.5. Romantik Dönem Müziği.....	28
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>	
3. JOHANNES BRAHMS.....	31
3.1. Hayatı.....	31
3.2. Kariyeri.....	37
3.3. Müziği.....	48
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b>	
4. J.BRAHMS OP.77 RE MAJÖR KEMAN KONÇERTOSU.....	56
4.1. Hikayesi.....	56
4.2. Johannes Brahms Op.77 Re Majör Keman Konçertosunun Obua Partilerinin incelenmesi.....	61
4.2.1. 1. Bölüm Allegro non Troppo.....	61
4.2.2. 2. Bölüm Adagio.....	91
4.2.3. 3. Bölüm Allegro Giocoso, Ma Non Troppo Vivace.....	99
SONUÇ .....	120
KAYNAKÇA .....	123
ÖZGEÇMİŞ	

## GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Görsel 1.1.</b> Shawm (Willets, 2013, s. 342).....	4
<b>Görsel 1.2.</b> Shawm enstrümanının çalım stili.....	5
<b>Görsel 1.3.</b> Aulos &Tibia.....	5
<b>Görsel 1.4.</b> Aulos&Tibia Çalım Şekli.....	6
<b>Görsel 1.5.</b> Tek Boru Tibia “Frigyen Tibia”.....	6
<b>Görsel 1.6.</b> Phorbeia, Capistrum.....	7
<b>Görsel. 1.7.</b> Faliscan Kasesi.....	7
<b>Görsel. 1.8.</b> Beverley Katedralindeki shawm ve bombard çalan kaptanların resmedildiği oyma sütun.....	11
<b>Görsel. 1.9.</b> Düz Fa Tenor Obua (Taille).....	13
<b>Görsel. 1. 10.</b> Oboe da Caccia .....	13

## ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Şekil 4.1</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1-11. Ölçüler Arası.....	63
<b>Şekil 4.2.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1.Obua Partisi 1-22. Ölçüler Arası.....	64
<b>Şekil 4.3.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2.Obua Partisi 1-26. Ölçüler Arası.....	64
<b>Şekil 4.4.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1.Obua Partisi 23-34. Ölçüler Arası.....	65
<b>Şekil 4.5.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2.Obua Partisi 27-64. Ölçüler Arası.....	65
<b>Şekil 4.6.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 38-49. Ölçüler Arası.....	66
<b>Şekil 4.7.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 50-64. Ölçüler Arası.....	67
<b>Şekil 4.8.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 65-77. Ölçüler Arası.....	68
<b>Şekil 4.9.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 84-89. Ölçüler Arası.....	69
<b>Şekil 4.10.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1. Obua Partisi 65-89. Ölçüler Arası.....	69
<b>Şekil 4.11.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2. Obua Partisi 65-138. Ölçüler Arası.....	69
<b>Şekil 4.12.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 90-96. Ölçüler Arası.....	70
<b>Şekil 4.13.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 102-105. Ölçüler Arası.....	71
<b>Şekil 4.14.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 106-109. Ölçüler Arası.....	72
<b>Şekil 4.15.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 110-114. Ölçüler Arası.....	72
<b>Şekil 4.16.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 115-120. Ölçüler Arası.....	73
<b>Şekil 4.17.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 121-126. Ölçüler Arası.....	74
<b>Şekil 4.18.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 127-131. Ölçüler Arası.....	75
<b>Şekil 4.19.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 132-139. Ölçüler Arası.....	76

<b>Şekil 4.20.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 158-164. Ölçüler Arası.....	76
<b>Şekil 4.21.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 197-205. Ölçüler Arası.....	77
<b>Şekil 4.22.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 215-223. Ölçüler Arası.....	78
<b>Şekil 4.23.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 257-261. Ölçüler Arası.....	79
<b>Şekil 4.24.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1. Obua Partisi 256-269. Ölçüler Arası.....	79
<b>Şekil 4.25.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2. Obua Partisi 256-267. Ölçüler Arası.....	79
<b>Şekil 4.26.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 262-267. Ölçüler Arası.....	80
<b>Şekil 4.27.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 268-273. Ölçüler Arası.....	80
<b>Şekil 4.28.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 256-281. Ölçüler Arası.....	81
<b>Şekil 4.29.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 274-282. Ölçüler Arası.....	81
<b>Şekil 4.30.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 283-291. Ölçüler Arası.....	82
<b>Şekil 4.31.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 292-301. Ölçüler Arası.....	83
<b>Şekil 4.32.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 282-295. Ölçüler Arası.....	83
<b>Şekil 4.33.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 312-318. Ölçüler Arası.....	84
<b>Şekil 4.34.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 332-338. Ölçüler Arası.....	84
<b>Şekil 4.35.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 339-343. Ölçüler Arası.....	85
<b>Şekil 4.36.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1. Obua Partisi 326-360. Ölçüler Arası.....	85
<b>Şekil 4.37.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2. Obua Partisi 340-365. Ölçüler Arası.....	85
<b>Şekil 4.38.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 344-350. Ölçüler Arası.....	86
<b>Şekil 4.39.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 360-366. Ölçüler Arası.....	87
<b>Şekil 4.40.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 367-374. Ölçüler Arası.....	88
<b>Şekil 4.41.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 375-380. Ölçüler Arası.....	89
<b>Şekil 4.42.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 381-389. Ölçüler Arası.....	89
<b>Şekil 4.43.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 522-534. Ölçüler Arası.....	90
<b>Şekil 4.44.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 1-8. Ölçüler Arası.....	92
<b>Şekil 4.45.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 1. Obua Partisi 1-45. Ölçüler..	93
<b>Şekil 4.46.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 26-33. Ölçüler Arası.....	94
<b>Şekil 4.47.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 34-40. Ölçüler Arası.....	95
<b>Şekil 4.48.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 41-47. Ölçüler Arası.....	96
<b>Şekil 4.49.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 48-53. Ölçüler Arası.....	97
<b>Şekil 4.50.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 54-59. Ölçüler Arası.....	98
<b>Şekil 4.51.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 78-83. Ölçüler Arası.....	99
<b>Şekil 4.52.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 1-5. Ölçüler Arası.....	101
<b>Şekil 4.53.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 6-11. Ölçüler Arası.....	102
<b>Şekil 4.54.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 12-17. Ölçüler Arası.....	102

<b>Şekil 4.55.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 25-32. Ölçüler Arası.....	103
<b>Şekil 4.56.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 33-39. Ölçüler Arası.....	103
<b>Şekil 4.57.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 40-44. Ölçüler Arası.....	104
<b>Şekil 4.58.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 50-54. Ölçüler Arası.....	105
<b>Şekil 4.59.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 50-54. Ölçüler Arası.....	105
<b>Şekil 4.60.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 55-61. Ölçüler Arası.....	106
<b>Şekil 4.61.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 71-78. Ölçüler Arası.....	107
<b>Şekil 4.62.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 79-89. Ölçüler Arası.....	108
<b>Şekil 4.63.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 90-97. Ölçüler Arası.....	109
<b>Şekil 4.64.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 263-266. Ölçüler Arası.....	109
<b>Şekil 4.65.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 267-274. Ölçüler Arası.....	110
<b>Şekil 4.66.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 275-282. Ölçüler Arası.....	111
<b>Şekil 4.67.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 283-289. Ölçüler Arası.....	112
<b>Şekil 4.68.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 290-297. Ölçüler Arası.....	113
<b>Şekil 4.69.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 298-305. Ölçüler Arası.....	113
<b>Şekil 4.70.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 1. Obua Partisi 303-326. Ölçüler Arası.....	114
<b>Şekil 4.71.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 2. Obua Partisi 302-332. Ölçüler Arası.....	114
<b>Şekil 4.72.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 315-322. Ölçüler Arası.....	115
<b>Şekil 4.73.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 323-330. Ölçüler Arası.....	115
<b>Şekil 4.74.</b> Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. B Bölüm 338-348. Ölçüler Arası .....	116

## GİRİŞ

Obua, tarihi boyunca birçok evrim geçirmiş ve kendi karakteristik sesini bulmuş bir üflemeli çalgıdır. Obuanın gelişimi müzik tarihindeki farklı dönemler, kültürler ve teknolojik ilerlemelerle şekillendirilmiştir.

Obuanın kökenleri Orta Çağ'a kadar uzanmaktadır. Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde "shawn" ya da "shawm" adı verilen bir çalgı türünden türetilmiştir. Shawm genellikle açık uçlu bir boru şeklinde olup orkestralarda ve dini törenlerde kullanılmıştır. Ancak obua gibi bir enstrümanın bu dönemde belirgin bir şekilde ortaya çıkması daha fazla zaman almıştır.

17. yüzyılda obua daha rafine bir hale gelmiştir. Barok dönemde obuanın teknik özellikleri gelişmiş, enstrümanın tuş sistemi iyileştirilmiş ve ağızlık tasarımı gelişmiştir. Bu dönemde obua, Fransız ve Alman müzik geleneğinde önemli bir yer edinmiştir. Johann Sebastian Bach gibi besteciler obuayı oda müziği ve orkestrasyonlarda etkin bir şekilde kullanarak enstrümanın popülaritesini artırmıştır.

Klasik dönemde obua daha da gelişmiş ve orkestralarda önemli bir rol oynamıştır. Mozart ve Beethoven gibi besteciler obuayı senfonik eserlerde ve oda müziğinde sıklıkla kullanarak enstrümanın enstrümantal potansiyelini vurgulamışlardır.

Romantik dönemde obua daha geniş bir tonal paletle kullanılmaya başlanmıştır. Orkestrasyonlarda solist olarak ön plana çıkmış ve virtüözite daha fazla vurgulanmıştır. Obuaya özgü repertuar genişlemiş ve bu dönemde birçok önemli obua konçertosu bestelenmiştir.

Obuanın evrimi modern orkestra yapıları ve yeni teknolojik gelişmelerle devam etmiştir. Günümüzde obua klasik, çağdaş ve hatta popüler müzikte geniş bir uygulama alanına sahiptir. Obuacılar, geçmişten günümüze uzanan bu evrimde enstrümanın çeşitli teknik ve ifade yönlerini ustalıkla sergilemeye devam etmektedir.

Romantik dönemin en büyük bestecilerinden biri olarak kabul edilen Johannes Brahms (1833-1897), müziğin evriminde önemli bir rol oynamış ve etkileyici bir miras bırakmıştır. Brahms'ın müziği Romantik dönemin duygusallığını ve ifadesini bir araya getirerek eşsiz bir tarz yaratmıştır.

Brahms 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ve çalışmıştır. Bestecinin eserleri hem klasik hem de romantik müziğin unsurlarını içerir. Duygu ve ifadenin ön planda olduğu bu

dönemde eserlerini kendine özgü tarzıyla birleştirmiştir. Eserleri genellikle derin duygusal katmanlara, karmaşık yapıya ve zengin orkestrasyona sahiptir.

Brahms'ın kariyeri özellikle senfonik eserleri, konçertoları ve oda müziği eserleriyle karakterize edilmektedir. Bestecinin senfonik eserleri, klasik formu ustalıkla kullanmakla birlikte Romantik dönemin duygusal yoğunluğunu da içermektedir. Keman konçertosu ve piyano konçertoları gibi solo enstrümanlar için yazdığı eserler virtüözite ve lirizmin önemli örneklerini sunmaktadır.

Brahms, romantizmin özgün ve bireysel ifade arayışını klasik form ve disiplinle birleştirmesiyle tanınır. Bestecinin müziği, derin düşünce ve duygularla dengelenmiş teknik ustalık ve ince ayrıntılarla karakterize edilmektedir. Brahms'ın romantik dönemdeki yeri ona hem klasik hem de romantik dinleyiciler arasında saygı kazandırmıştır ve bugün hala geniş bir hayran kitlesine sahiptir.

Johannes Brahms, 19. yüzyılın ortalarından bu yana romantik döneminin kilit figürlerinden biri olarak kabul edilen bir bestecedir. Brahms'ın müziğinin karakteristik özellikleri, kendine özgü tarzını ve müziğin evrimi üzerindeki etkisini karakterize eder. Eserlerinde, geleneksel formları büyük bir ustalıkla kullanarak ve derin anlam katmanları ekleyerek romantik dönemin ötesine geçer. Brahms'ın senfonik eserleri, güçlü ifadeyle birleştirilmiş geniş orkestrasyonlar içerir. Piyano ve keman konçertoları virtüözite ve lirik yeteneğin mükemmel bir kombinasyonunu sunar. Bu konçertolar Brahms'ın en bilinen yapıtları arasında yer alır ve piyano ya da keman gibi solo enstrümanları kullanmadaki ustalığını gösterir.

Brahms'ın müziğindeki tutarlılık ve dengeli yapı, onu klasik müziğin önde gelen isimlerinden biri haline getirmiştir. Aynı zamanda, romantik dönemin ifade özgürlüğü ile klasik form disiplini arasında kurduğu başarılı denge, Brahms'ın müziğinin kalıcı ve evrensel bir çekiciliğe sahip olmasını sağlamıştır. Eserleri bugün hala geniş bir dinleyici kitlesi tarafından takdir edilmekte ve icra edilmektedir. Brahms'ın müziği derinlik ve yoğunluk ile karakterize edilir. Melodi ve armoniyi kendine özgü bir şekilde kullanması eserlerine duygusal bir zenginlik kazandırır. Genellikle kalın orkestrasyonlar ve karmaşık yapılarla karakterize edilen müziği, klasik formun modern yorumuyla dikkat çeker.

Johannes Brahms'ın Re Majör Keman Konçertosu, Op. 77, 1878 yılında tamamlanmış önemli bir eserdir. Bu konçerto Brahms'ın Romantik dönemdeki en büyük orkestral

eserlerinden biridir. Ayrıca eserde yer alan obua partisi orkestrasyonun zenginleşmesine katkıda bulunmakta ve klasik dönemden farklı bir çağa geçişi temsil etmektedir. Op. 77, Brahms'ın keman repertuvarına katkı sağlayan ve klasik konçerto formunu benimseyen önemli eserlerinden biridir. Keman konçertosu büyük orkestra gücüyle karakterize edilir ve geleneksel üç bölümden oluşur:

Johannes Brahms'ın Op. 77 Re Majör Keman Konçertosu üç ana bölümden oluşur. Büyük orkestrasyonu ve etkileyici temalarıyla "Allegro non troppo" bölümü, Brahms'ın karakteristik yoğunluğunu ve derinliğini açıkça yansıtır. "Adagio" bölümü, duygusal derinliğiyle tanınan lirik ve duygusal bir atmosfer yaratır; kemanın melankolik sesi dinleyiciyi etkileyici bir içsel yolculuğa davet eder. "Allegro giocoso, ma non troppo vivace - Poco più presto" hızlı final bölümüdür ve konçertonun enerjisini zirveye taşır; ritmik canlılık ve virtüözite Brahms'ın ustalığını açıkça ortaya koyar. Bu eser, Brahms'ın Romantik dönemdeki en büyük orkestral başarılarından biri olarak klasik repertuvarda özel bir yere sahiptir.

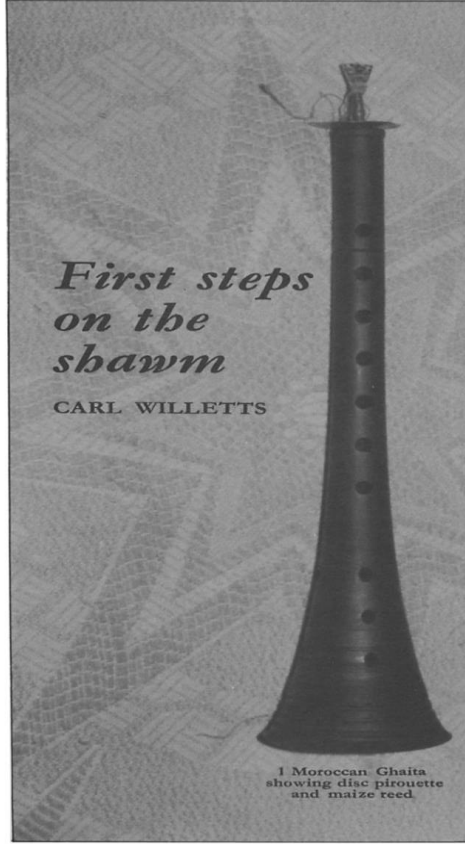
Obua partisi, konçertonun en belirgin özelliklerinden biridir. Obua genellikle orkestrada destekleyici bir rol oynarken, Brahms bu eserde obuayı, diğer üflemeli çalgılara göre daha belirgin şekilde kullanmıştır. Obua eserin birçok yerinde kemanla etkileşime girer ve genel dinamik yapıya katkıda bulunur. Bu konçerto, romantik dönemin zengin ifade tarzını geleneksel formula başarılı bir şekilde birleştiren önemli bir eserdir. Orkestrasyonun derinliği, melodi ve armonideki ustalık bu konçertonun klasik müzik repertuvarındaki önemini vurgulamaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.OBUANIN GELİŞİMİ

#### 1.1. Obua'nın Tarihçesi

Tahta üflemeli bir enstrüman olan obuanın, ilk olarak buğdaydan ve daha sonra kamış borusunun ağızlığı haline gelen yulaf sapından evrildiği iddia edilmektedir. İlk başta, bu sap kendi içinde tamamlanmış bir müzik aleti olarak kabul edilirken (Stephens, 1955, s.1) on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda saptan oluşan bu enstrumandan evrimleşen *Shawm* adlı bir enstrümanın varlığı ortaya çıkmıştır (Blais, 2011, s.8). Bu enstrümanın yapımında bakır, gümüş ve kamış ana malzeme olarak kullanılmıştır (Stephens,1955, s.9).



Görsel 1.1. *Shawm* (Willetts, 2013, s. 342).

Obuanın yüzyıllar öncesindeki varyasyonları için farklı ülke ve kültürlerde çeşitli isimler kullanılmıştır. Bu varyasyonlar içerisindeki en temel farklılık ise enstrümanların bazılarının iki boru ile çalınırken, bazılarının tek boru şeklinde çalınmasıdır.



**Görsel 1.2.** *Shawm enstrümanının çalım stili* (Oxford Music Online,2011,s.4)

Tek boru olarak çalınan eski dönem obuaları genel olarak *shawm* olarak adlandırılırken iki ince borudan oluşup çift olarak çalınan çalgılar ise İncil'in, İbraniceden Yunancaya çeviri kitabı olan Septuaginta'da *aulos*, Latince çevirisi olan Vulgate'te ise *tibia* olarak tercüme edilmiştir (Stephens,1955, s.9).



**Görsel 1.3.** *Aulos &Tibia*, <http-1>

Her biri dört parmak deliği olan iki ince borudan oluşan aulos, eşit bir açıda tutulur, ağızlık kısımları çalıcının ağzında birleşir. Çalıcı bu iki boruya da aynı anda üfler ve her bir elinde bir boruyu tutar. Enstrümanın üzerindeki deliklere parmaklarını koyarak çalar. Genel

olarak iki enstrümanda eşit olarak dört delik bulunurken birinde dört, diğesinde üç delik bulunan örneklere de rastlanılmaktadır (Snodgrass, 1959, s.5).



**Görsel 1.4.** *Aulos&Tibia Çalım Şekli*, [http-2](#)

Ancak çift boru olarak çalınan enstrümanın tek boru olarak örneklerini görmekte mümkündür. Buna *frigyen tibia* yı örnek olarak gösterebiliriz.



**Görsel 1.5.** *Tek Boru Tibia "Frigyen Tibia"* ([http-3](#))

Bazı bulgularda çalıcının başında, ağız kısmına enstrümanların sokulabileceği iki delik bulunan deri bir kayış görülmektedir. Bu kayışa Yunanlar'ın *phorbeia*, Romalılar'ın *capistrum* adını verdiği yazılı kaynaklarda geçmektedir. Bu kayış, yanaklara körük görevi gören düzenli bir baskı uygulamaktadır (Stephens, 1955, s.9).



Görsel 1.6. *Phorbeia, Capistrum* ( <http-4> )

İngiliz müzikolog ve yazar Montagu'ya göre bulduğu en eski kanıt mitolojik bir efsane olarak bilinen Apollo ve Marsyas'ın yarışmasının bir sahnesini tasvir eden M.Ö. 480 yılına ait bir Faliscan kasesidir. Bu tasvirde Marsyas iki boru çalarken görülür. Kase şu anda Stanford Üniversitesi koleksiyonlarında yer almaktadır (Montagu, 2019, s.3).



Görsel. 1.7. *Faliscan Kasesi* ( <http-5> )

Birçok kaynağa göre, Faliscan kasesindeki tasvirin mitolojik hikayesi, tanrıça Athena'nın aulos'u yaratmasıyla başlar. Athena'nın enstrümanı çalarken yüzünün şeklinin değiştiği ve bu durum nedeniyle dalga geçildiği anlatılır. Sinirlenen Athena, enstrümanı nehre atar. Bu aulosa rastlayan Marsyas, çalma becerisini geliştirir.

Hikaye, aulos çalan *Marsyas* ve *Cithara* çalan tanrı Apollon arasında yapılan bir yarışma ile devam eder. Frigyada gerçekleşen yarışmada jüri üyeleri Muse'lerdir. Yarışmada Marsyas, elinde tanrı yapımı bir çalgı olması nedeni ile oldukça etkileyici bir performans sergiler. Bunu hazmedemeyen Apollo hile yaparak Marsyas'tan kendisi gibi hem çalıp hem söylemesini ister. Bu isteği, aulosta bu tür bir çalma-söyleme birleşimini mümkün kılmayan bir enstrüman olduğu için Marsyas başaramaz. Bu durumda Marsyas, yarışı kaybetmiş sayılır ve ceza olarak derisi yüzülerek Celaenae şehrindeki bir tapınağa asılır.

Başka bir efsaneye göre ise Marsyas, aulos için yazılan en eski parça olarak bilinen Metroon aulema "Ulu Ana'nın aulos ezgisi"nin bestecisi ve aulosun mucidi olarak geçer. Bu efsaneler sayesinde aulosun küçük Asya'dan Yunanistan'a tanıtıldığı düşünülmektedir" (http-6).

Enstrümanın ortaya çıkma tarihi ile ilgili farklı kaynaklarda farklı bilgilere rastlanmaktadır. Bu bilgilerden bir tanesine göre M.Ö. 1500'lerde, Mezopotamya uygarlığının birçok açıdan değişikliğe uğradığı sırada, bazı parmak delikleri olan, tiz, çift kamışlı bir enstrümanın var olduğu bilinmektedir. Ancak genellikle altıncı yüzyılın başlarında, Kral Nebuchadnezzar'ın orkestrasındaki obua örneği göz ardı edilmektedir. Bu İncil referansı, Daniel Kitabı'nın üçüncü bölümünde bulunmaktadır. Bunun yanında enstrümanın tarihinin M.Ö. 2800'lere dayandığına dair varsayımlar da bulunmaktadır (DeeGroote, 1947, s.1). Mezopotamya'nın Tell el-Muqejjir (Tel el Mukayyer) adı ile de bilinen Ur şehrindeki mezarlıklarda, benzer formda çalgıların varlığına dair rivayetler bulunmaktadır. Bu çalgılar Amerika'nın Pennsylvania eyaletinin Philadelphia şehrindeki Üniversite Müzesi'nde korunmaktadır (Stephens, 1955, s.1).

Aulos'un, Yunan mitolojisinde yer almasının yanında *Bes*, *Hathor*, *Bastet* ve *Harpocrates* tanrılarının olduğu Mısır mitolojisi ile bağlantılı olarak Graeco-Roman Mısır'da yaygın olarak kullanılmasının izlerini tarihi kalıntılarda açık bir şekilde bulabiliriz. Bununla birlikte obua, Mısır'daki Yeni Krallık mezarlarının müzik sahnelerinde temsil edilmiştir. Ptolemaios (Ptolemaic) döneminde aulos, Mısır obuasının (zamr) yerini almış ve günlük

yaşamda büyük bir rol oynamıştır. Schwartz ise Müzik Enstrümanları Hikayesi'nde, Mısır'daki Dördüncü Hanedan dönemi veya yaklaşık M.Ö. 3700'ü, erken formların en eski örneklerinin tarihi olarak kabul etmektedir (H.W.Schwartz, 2018 s.78).

Yüzyıllık bir tarihe sahip olan bu enstrüman için bölgeler arasındaki yolculuğu sırasında farklı isimler kullanılmıştır. Köklerinin bulunduğu iddia edilen Sümerlerde *nâ* (*Akkadiannabu*) iken Araplar *nay* ismini kullanmıştır. Kamış borusunun, İbranice tercümesi *halil*dir ve *aulos*, *Akad Halilus* olarak tercüme edilmiştir (Stephen,1955,s.3).

Türkiye'de halk müziğinde daha çok kullanılan *Mey*' in köklerinin, Mezopotamya Mısır'a kadar dayanmakta olduğu söylenmektedir. "Literatür incelendiğinde, kelime olarak *mey* sazının nereden geldiği konusunda birçok bilgiye rastlanıldığı dikkat çekmektedir. Bu kaynakları incelediğimizde: *nay*-ı *balaban* veya *nayçey-i balaban* isminin günümüze kadar yansımaları olduğu görülmektedir. Farsça' da, "çe" eki küçültme eki olarak kullanılmaktadır. *Nay* ise eski İran dilinde *nada*'dan türemiş ve anlamı kamış olan bir kelimedir. Türkçe'de "Nay" inceleyerek *Ney* haline gelmiştir." (Karahasanoğlu, 2022, s.444) "Azerbaycan'da, bu enstrüman "Balaban" veya "Balaman" olarak adlandırılırken, Ermenistan'da "Duduk" ve Japonya'da ise "Hichiriki" olarak anılmaktadır." (Şahin, H.H. 2018, s.64) "Gürcüler ise "Duduki" ismini vermişlerdir"(http7).

Mezopotamya'nın göçebe mirasçıları olan Kürtler tarafından *semsal* olarak adlandırılmıştır. Babil dilimleri ile yazılmış İbranice *halile* eşdeğer olan Semitik ismi ise *halhallatu* olarak kayıtlara geçmiştir. Kamışın, çalıcının ağzına yerleştirilerek çalınmasından daha önceki bir yöntem ile icra edilen *Kitmu* (Akadca, *kaiu*), kamışın kabak, tahta veya boynuzla kaplandığı İlginç bir kamış borusu türüdür. *Kanzabu* ("örtmek için") olarak da anılmaktadır. Sonraki dönemlerde bu enstrümanın yerini Sargon'un (sekizinci yüzyıl B.C.), Tanrıça Nana'ya yazdığı övgü ilahisindeki çift borulu ve yaylı enstrümanların aldığı iddia edilmektedir. Ancak geniş çaplı araştırmalarda bundan daha önce bahsedildiğine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır (Stephens, 1955, s.3)

Shawmın dünya genelindeki dağılımını etimolojik olarak sadece isminden izleyebiliriz. Avrupadan Maghribe geldiğinde ortak isminin *ghaita* ya da *raita* olarak kullanılmakta olduğu söylenmektedir. Hausa halkıyla birlikte *alghaita* olarak Nijerya'ya gittiği düşünülmektedir. İspanya'ya *gaita* olarak, İngiltere'ye de *waitpipe* olarak geldiği düşünülmektedir (*wait*, kasaba orkestralarına verilen isimdir. Bu terim Noel şarkıları

söyleyenler için kullanılmadan çok önce kasaba bekçileri için kullanılmıştır. Bu bekçiler, çaldıkları enstrüman nedeni ile waits adını almışlardır). Türkçe ve daha çok doğu Arapça'ya ait adı *zurna* veya *zurla* olarak geçmektedir. Bu enstrüman bir zamanlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olan Balkanlar'da yaygın bir terim olarak kullanılmıştır. Çin'de *sona*, Sumatra'da *sarune*, diğer Endonezya adalarında *serune* ve Burma'da sadece *hné* olarak kullanılmaktadır (Montagu, 2019, s.11).

Latince *tibia* veya *musa*, Almanca *rauschpfeif* (pfeifen) gibi terimler bu enstrümanın çok farklı varyasyonları için kullanılmıştır. Örneğin Doğu'da çalınan *arghūl*, *mizmār* ve *zamr* gibi çift kamışlı enstrümanların yanı sıra tek kamışla çalınan üç borudan olan *Sardunya launeddaları* (Sardinian launeddas) da bulunmaktadır. Bu enstrümanların hepsinin shawm ile bağlantılı olup olmadığı hakkında ise kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Örneğin Montagu, shahnai olan Hint isminin shah- (kraliyet) ve nai (herhangi bir tür müzikal boru) ile bir bağlantısı olduğunu tahmin ettiğini ifade etmiştir: "Eğer haklı isem zurna ile bağlantı kurmaktan ziyade shawmın, boruların kralı ya da kral borusu statüsü vurgulanmaktadır" (Montagu, 2019, s.70).

Traktat Gmara'ya göre, "boru" anlamına gelen "halil" terimi, tatlı bir sese (hjala) sahip olması nedeniyle kullanılmaktadır. Ancak, Sachs'a göre bu etimoloji yanlıştır. Sachs, "halil"in "delinmiş" anlamına gelen "halal" fiilinden türediğini ve Akad dilindeki "halilu" ile aynı kökten geldiğini öne sürmektedir. Aynı şekilde, "abub" terimi de "delinmiş" anlamına gelen bir fiilden türetilmiştir.

Galpin, Sachs'la aynı fikirde olmakla birlikte, "delinmiş veya sıkışmış" anlamının ses yerine, tütün biçimine atıfta bulunduğunu belirtir. Sachs'ın bahsettiği "imbubu," konik ve kamış ile çalınan bir borudur. Tek veya çift olarak çalındığı varsayılmaktadır. Suriye'den gelmiş ve adı "abuba" (Arapça "imbub") olarak kullanılmıştır. Bu enstrümanın kadın çalıcıları, Roma'da ambubgiae olarak bilinmektedir.

Halilu ve halhallatu'nun ise konik bir şekle sahip olup, silindirik bir enstrüman olan ingras ile aynı oktavda ses çıkardığı belirtilmektedir. Passu, çift kamışlı bir ağızlık ile çalınan, konik dış hatlarına sahip kamış bir borudur. Passu'nun kutusu, Nimrud'dan oyulmuş bir fildişinden yapılmıştır. Bu enstrümanın tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, Hititler ve Kıbrıs'ta bu enstrümanın varlığına dair belirgin izlere ve Asur kısımlarında da

örneklerine rastlanmıştır (Stephens, 1955, s.8). Passu'nun cesaret veren sesi nedeniyle sık sık dövüş gösterilerinde kullanıldığı bilinmektedir (Snodgrass, 1959, s.6).

Shawmların tasvirleri, 12. yüzyılın sonlarından kalma el yazmalarında gösterilmektedir. Ancak 14. yüzyılın başlarından kalma kaynaklarda daha net tasvirler bulunduğu iddia edilmektedir (örneğin, Alfonso el Sabio'nun Cantigas de Santa Maria, EE Tj1, bI2 ve Manessische Liederhandschrift, D-HEu Pal .germ.848). Bu tür enstrümanlar genellikle küçük ve görünüş olarak shawm'ın doğuya özgü çeşitlerine benzemektedir (Örneğin Farsca sornā ve Kuzey Afrika dilinde ghayta) (Oxford,2011, s.4).

On dördüncü yüzyılda, birçok el yazması ve kilise oymasındaki kanıtları nedeni ile shawmın, Orta ve Batı Avrupa boyunca tamamen yerleştiği düşünülmektedir. Örneğin Beverley Minster'da, en önde gelen üflemeli çalgı olmuştur. Beverley Minster, Trent'ten Tweed'e İngiltere'nin kuzeyindeki tüm ozanlar için Lonca Kilisesi olmuştur. Minster'ın nefinin duvarlarında iki shawm çalıcısı görebiliriz. Bunlar, Minster'daki kılıç giyen tüm ozan oymalarından sadece ikisidir.



**Görsel. 1.8.** Beverley Katedralindeki shawm ve bombard çalan kaptanların resmedildiği oyma sütun  
(Montagu, 2019, s.6).

Shawmın, tüm dans ve bayram etkinliklerindeki kullanımını konusunda rakibi olarak sadece bir kesesi olan ve çift kamışlı çalgılar ailesine ait boru (pipe) ve taborların görülmekte olduğu bazı kaynaklarda belirtilmektedir. Bu enstrümanlarda, shawmın sadece kamışın dudakta tutulduğu pozisyonunun aksine, kesenin stoğunda bulunan kamış, tamamen ağza

alınarak çalınmaktadır. Kese, çalıcının yanaklarının yerini alan, nefes tasarrufu sağlayan bir cihazdır. Shawmlar kesintisiz nefes kullanılarak çalındığı için böyle bir tasarruf sistemine ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistem dairesel nefes (circular breathing) adı verilen bir yöntem ile kesesiz shawmlarda da kullanılmaktadır. Sistemin gerçekleştirildiği yöntemde: çalıcı borudan üflerken aynı zamanda burnundan nefes alır, ciğerlerinden gelen havayı yanaklarından gelen hava ile değiştirir. Şişmiş yanaklardan gelen hava yalnızca yanaklardan geçen kaslar tarafından kontrol edilir (Montagu, 2019, s.7).

Obua ilk olarak kendi adı ile Camber'in "*Pomone*" operasında 1671 yılında kullanılmıştır. Temelde shawm ile benzerlik gösteren bu enstrüman yaklaşık dört yüz yıllık popüler kullanımın etkisiyle evrimleşmiştir (Snodgrass, 1959, s.5-6).

1657 yılından itibaren obuayı bestelerinde düzenli olarak kullanan ilk besteci Jean-Baptiste Lully, yeni geliştirilen enstrümanın vaftiz babası rölü ile tanınmıştır (Haynes, 1988, s. 324).

17. yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıkan obua, sonraki yüzyıl boyunca çeşitli değişikliklere uğramıştır. Fransız enstrümanları, Avrupa'nın diğer bölgelerindeki etkilerin ortaya çıkması ve yerel tekniklerin etkisi altında evrim geçirmiştir. Obuanın fiziksel özelliklerinin yanında, bu enstrümanı üreten yapımcıların geçmişi de obuanın gelişimine ışık tutmaktadır. Obuanın kökenleri, tarihsel açıdan belirsizlik taşımakla birlikte, genellikle doğrudan shawm adlı enstrümandan evrimleştiği düşünülmektedir (Cleveland, 2001, s. 1).

Obuanın başka bir çeşidi olan ve Johann Sebastian Bach'ın bestelerinde kullanılan Oboe da caccia, bazı koleksiyonlarda korunmuş olan ve Taille olarak adlandırılan düz fa tenor obua olarak tanımlanmıştır. Ancak, daha yakın tarihli araştırmalar ve müzik tarihçilerinin çalışmaları, Oboe da caccia'nın aslında, parlak kalaklı, kavisli-perdeli tenor obua olarak korunan, birkaç koleksiyonda bulunan enstrüman olabileceği yönünde bir kabulü desteklemektedir. Oboe da caccia'nın yaklaşık 1720'de ortaya çıktığı varsayılmaktadır (Dahlqvist, 1973, s. 58).



**Görsel 1.9.** *Düz Fa Tenor Obua (Taille)* (http-8).



**Görsel 1.10.** *Oboe da Caccia* (http-9)

1760 yılından sonra oboe da caccia'nın kullanımı oldukça azalmıştır; ancak Viyana edisyonlarında bir çift koranglenin belirmeye başlaması dikkat çekicidir. Bu kadar uzun ve düz bir enstrümanı tutmanın zorluğu, yapımcıların tenor obuanın borusunu bükmelerine neden olmuş ve bu enstrüman ampül şeklindeki bir kalak ile kavisli bir biçimde yapıldığında korangle adını almaya başlamıştır (Stanton, 1968, s.6-8).

Obuanın, English horn, Corno inglese, Cor Anglais gibi adlarla da anılan korangle gibi farklı boyutlarda çeşitli türleri bulunmaktadır. Bunlar: Oboe d'Amore, Barok obua, Tenor obua ve Bas obua olarak adlandırılmaktadır. Ancak günümüz orkestralarında çoğunlukla klasik obua ve korangle kullanılmaktadır.

18. yüzyıla gelindiğinde, obua tasarımında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Sesin daha parlak, zarif ve esnek olmasını sağlamak amacıyla delikler daraltılmış ve parmaklar için küçültülmüştür. Bu gelişmelerin etkisiyle, yaklaşık 1760'lı yıllarda obua tasarımı standartlaşmaya başlamış ve bu belirgin klasik obua modeli, Avrupa'daki orkestralarda yaygın bir şekilde tercih edilmeye başlanmıştır (http-10).

Klasik dönem olarak da adlandırılan bu dönemde obua, özellikle orkestral yapıtlarda ve oda müziği eserlerinde oynadığı önemli rolle dikkat çekmiştir. Ünlü besteciler Wolfgang

Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven ve Joseph Haydn gibi isimler, obuanın zengin tonunu ve esnekliğini takdir etmişlerdir. Senfonilerde ve oda müziği eserlerinde, obua sıkça sololar çalarak ve genellikle diğer üflemeli enstrümanlarla çeşitli kombinasyonlarda kullanılarak önemli bir konum kazanmıştır.

Bu dönemde obuanın kullanımı, enstrümanın tonal ve teknik özelliklerini vurgulayan zarif ve duygusal melodi hatlarını içermektedir. Obua repertuarı genişlemiş ve enstrümanın çeşitli tınısal renkleri keşfedilmiştir. Bu sayede obua, klasik dönemin müzikal zenginliğine katkıda bulunan bir enstrüman haline gelmiştir.

19. yüzyılın ilk yarısında başlayan Romantik dönemde obua, önceki dönemlere kıyasla daha belirgin ve çeşitli bir rol üstlenmiştir. Bu dönemde, obuanın tonu ve ifadesi ön plandadır. Orkestral yapıtlarda ve oda müziği eserlerinde obua, daha geniş bir tonal paletle kullanılmıştır. Besteciler, obuanın melankolik ve lirik özelliklerini vurgulamak için bu enstrümanı sıkça tercih etmiştir.

Romantik dönemde obuanın repertuarı genişlemiş ve virtüöziteye odaklanmıştır. Besteciler, obuanın esnekliğini ve duygusal çeşitliliğini keşfetmişlerdir. Romantik dönemin müziğinde duygusal derinlik ve ifadeyi vurgulayan önemli bir üflemeli enstrüman haline gelmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. ROMANTİK DÖNEMDE MÜZİK

Müzik tarihinde “Romantik Dönem” ve “19. Yüzyıl” terimleri eşanlamlı olmasalar da birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Romantik dönem, stil ve anlayışı ifade ederken, “on dokuzuncu yüzyıl” bir zaman dilimini ifade etmektedir. Romantik terimi 1700'lerin sonlarında müzikte de kullanılmaya başlanmış ve 20. yüzyıla kadar bir üslup olarak kullanılmaya devam etmiştir (Jones, 2016, s.1).

18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın başına kadar İngiliz Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi, Avrupa ülkelerinin siyaseti ve ekonomisi üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. İnsanların ideolojisi, sosyal ve kültürel yapısı, sanatsal takdir gibi kavramlarda büyük ölçüde değişim görülürken, bestecilerin statüsü de temelden değişmiştir. Geleneksel formu terk ederek toplumsal değişime uyum sağlamak için çok sayıda eser yaratmışlardır. Bu eserler, bireyler ve toplum arasındaki çatışmayı metaforlaştırmak ve aşkın büyüklüğü ve yüceliği ile insanların özgürlüğü ve eşitliğini methetmek için içerik olarak genellikle Ortaçağ efsaneleri ve mitlerinden ilham almışlardır (Jiang Haijiao, 2019, s.19).

Romantizm, duygu, hayal gücü ve bireyselliği vurgulayan kültürel bir hareket olarak tanımlanabilir. Bu hareket, 1800'lü yıllarda edebiyatta başlamış ve daha sonra sanata ve müziğe sıçramıştır. Ancak, 1850 civarında edebiyat ve görsel sanatların baskın estetiği, genellikle gerçekçilik olarak adlandırılan bir döneme kaymıştır.

Kültürel Milliyetçilik ve Egzotizm gibi temalar, sanat, edebiyat ve müziğe 1850'den sonra daha belirgin bir şekilde yansımıştır. Bu temalar, müzikte tüm yüzyılı kapsayan müzikal Romantizm döneminde, alt kategoriler olarak ele alınmıştır.

İngiliz şair William Wordsworth, "Lyrical Ballads" adlı kitabının ikinci baskısının (1801) önsözünde, "tüm iyi şiirlerin, güçlü duyguların kendiliğinden taşması" olduğunu ifade etmiştir. Bu duyguların gücü ve ifadesi, Romantizm tarafından yüceltilen önemli unsurlardandı ve on dokuzuncu yüzyıl müziği için de aşk ve keder gibi insan duygularını temsil etmek açısından büyük bir öneme sahipti.

Romantikler, müzik, edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki bağlantıları incelemişlerdir. Şairler ve filozoflar, müziğin gücünü övdüler ve müzisyenler, edebiyat ve görsel sanattan esinlenerek hem vokal hem de enstrümantal program müziği bestelemişlerdir. On dokuzuncu yüzyıl düşünürleri için müzik, estetik hiyerarşinin en üst sırasına çıkmıştı, çünkü müziğin, daha önce hiçbir söz veya biçimi olmayan daha ideal ve ruhani şeyleri ifade edebildiği anlaşılmıştır (Klupal & Kramer, 2018, s.161).

## **2.1. Bireysellik**

Bireycilik, bireyin ahlaki değerini vurgulayan bir siyasi ve sosyal felsefe akımıdır. Birey kavramı, görünüşte basit olmasına rağmen, hem teorik hem de pratik açıdan birçok farklı yolu içinde barındıran zengin bir konsepttir. "Bireycilik" terimi ve diğer dillerdeki karşılıkları, 19. yüzyılda ortaya çıkan sosyalizm ve benzeri akımlarla birlikte tarihsel bir bağlam içinde kullanılmıştır. Zamanla, bireycilik terimi ulusal farklılıklar göstermiş olabilir, ancak bu terim ve onun diğer dillerdeki karşılıkları, çeşitli anlamlarıyla genellikle birleşmiştir. Fransız Devrimi'nin yarattığı çalkantılar sonrasında, bireycilik terimi Fransa'da toplumsal çözülme ve anarşinin kaynaklarını ifade etmek için aşağılayıcı bir şekilde kullanılmıştır ([http-11](http://11)). Bireysel çıkarların, kolektif çıkarlardan üstün tutulması düşüncesiyle

ilişkilendirilen bireycilik, o dönemde toplumsal normlara meydan okuyan bir yaklaşım olarak görülmüştür.

19. yüzyıl, özgürlük ve baskı, inanç ve bilim, sosyalizm ve kapitalizm gibi olguların arasında büyük bir zıtlığın yaşandığı bir dönemdir. Liberalizm ve demokrasi, toplumu şekillendirmeye başladıktan sonra bireysel özgürlük, diğer tüm alanlarda da özgürlüğü getirmiştir. Basın özgürlüğü, ifade özgürlüğü ve düşünce özgürlüğünün hepsi talep edildi. Romantik dönemin popüler formları, program müziğini, senfoni ve konçerto formlarını, senfonik şiirleri, daha fazla virtüöziteye sahip olan solo piyano müziğini, lied ve şarkıları, opera ve müzik dramalarını içermektedir (Rogers, 2015, s.4).

Racine et Shakespeare adlı denemesinde Stendal, "Romantik olmak cesaret ister çünkü risk almayı gerektirir" ifadesiyle, Romantizmin temel öğelerinden birinin cesaret ve bireysel risk almak olduğunu vurgulamıştır. Ancak risk almak, bireysel bir seçim meselesi olarak görünmektedir, bu nedenle bireysellik kavramı, Romantik platformun güçlü yapı taşlarından biri haline gelmiştir.

Jean-Jacques Rousseau'nun İtiraf'ının giriş paragraflarında yer alan iddialı cümle, Romantik yıllar boyunca coşkuyla yankı bulmuş ve bireyin benzersizliği ve farklılığına vurgu yapmıştır. Bu cümle, Romantizmin bireysellik ve özgünlük üzerine kurulu bir dünya görüşünü benimsediğini gösterir: "Şimdiye kadar tanıştığım hiç kimseye benzemedim, hatta tüm dünyada hiç kimseye benzemediğimi söylemeye cüret edeceğim. Daha iyi olmayabilirim ama en azından farklıyım."

### **2.1.1. Sturm und Drang akımı**

Almanya'da Sturm und Drang akımı, kişisel deneyimin anlam ve önemini vurgulayarak, genel kesinlik anlayışına bireysel şüphe kavramıyla meydan okumuştur. Bu akım, bilgi ve rasyonel becerinin temellerini sorgulayarak insanların öz farkındalık peşinde koşmalarına ve hayatlarını yeniden şekillendirebilecekleri bir inanç arayışına girmelerine yol açmıştır.

Ancak, bu içsel arayışlar her zaman insanları, deneyimledikleri, ebedi olduğunu hissettikleri veya umdukları öz varlığı yeniden bulmalarına yönlendirmiştir. Primmer'in

belirttiği gibi, Romantizmin etkisi altında insanlar, içsel deneyimlerini keşfetme ve özgünlüklerini ifade etme arayışında olmuşlardır (Primmer, 1982, s. 97).

Romantizmin kökleri 1770'lere kadar, özellikle Sturm ve Drang olarak bilinen bir edebi harekete dayanır. Edebiyat ve sanatla başlayan yeni Romantik ruhtan ilham alan 19. yüzyıl bestecileri, Klasik ve Barok meslektaşları tarafından oluşturulan müziğin sınırlarını genişletmiştir (Lopinski, Ringhofer, Zarins, 2010, s.80).

Bu akım, esasen Jean-Jacques Rousseau'nun düşüncelerinden etkilenmiş olup, 18. yüzyıl Alman filozof ve yazarlarının, örneğin Herder ve Lessing gibi önemli isimlerin etkisi altında gelişim göstermiştir. Sturm und Drang hareketinin belirgin özelliği, yazarların odaklarını bireyselliğe yönlendirerek, insanın toplum içindeki rahatsızlıklarını konu alan eserler üretmeleridir. Bu akım, yaygın olarak kabul gören geleneksel değerlere karşı duran ve toplum içindeki yabancılaşma nedeniyle duyulan derin duyguları ele alan özgür ruh anlayışını ortaya koymuş, aynı zamanda 18. yüzyıl Neoklasik normlarına karşı çıkarak yeni bir düşünsel duruş sergilemiştir (Pirgon, 2017, s.349).

Sturm und Drang akımının bir diğer belirgin özelliği, genel bir kültürel unsur olarak yabancı etkilere karşı duyulan düşmanlıktır. Bu durum özellikle 18. yüzyıl Almanya'sının Fransızlaşmış saray kültürü için geçerlidir, bu kültürü benimsemeyen ve bu etkileri reddeden bir tutum sergilenmiştir. Longyear'a göre, bu durum sadece Sturm und Drang temsilcileri için değil, dönemin tüm Alman yazarları için geçerli olmuştur. Brunschwig de benzer bir görüşü paylaşarak, yabancı etkilere karşı duyulan direncin sadece belirli bir akımın değil, dönemin genel bir özelliği olduğuna dikkat çekmiştir.

Sturm und Drang akımında müzik, edebi bir etki olarak sıkça kullanılmıştır ve bu akımın dramatik eserlerinde müziğe ilgi gösteren karakterler sıkça karşımıza çıkmıştır. Longyear'a göre, birçok Sturm und Drang draması, zamanın bir resmini oluşturmada müziğin önemli bir rol oynadığı karakterlere sahiptir. Örneğin, Goethe'nin "Werther," Klinger'in "Sturm und Drang," "Das leidende Weibe," ve "Das Zwillinge" gibi eserlerinde müzikle ilgilenen karakterler, akımın kültürel ve duygusal zenginliğini yansıtmada önemli bir araç olarak kullanılmıştır (VanMeter-Drew,1984, s.16-20).

Alman edebiyatındaki Sturm und Drang ruhu, özellikle "ballad" adı verilen bir şarkı türü üzerinde etkili oldu. Bu etki, Franz Schubert'in Goethe'nin 1815 tarihli Erlkönig adlı

şiiirine yaptığı bestede belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bu eser, operatik bir sahnenin atmosferini yansıtarak balad türünün gelişimini temsil etmektedir.

Schubert, vokal aralık ve armonik ifadelerle şarkı konseptini genişleterek, eski halk türkülerinin içsel gücünü ve macera ile doğaüstü duygusunu sürdürmeyi amaçlamıştır. Bu eserde, Goethe'nin şiirinde bahsedilen rasyonel ve irrasyonel güçlerin, müziğin zıt unsurlarının kullanımıyla nasıl temsil edildiğini incelediğimizde, bir müzikal anlatımda derinlik ve anlamın nasıl zenginleştirilebileceğini görmekteyiz. Schubert, bestesi aracılığıyla müzikteki çeşitli tonal ve ritmik unsurları kullanarak, Goethe'nin metnindeki karşıtlıkları ve duygusal derinliği müzikal bir formda başarıyla ifade etmiştir. Şarkının yapısı içinde, karşıtlıkların ve çatışmaların müzikal olarak ifade edilmesiyle, Goethe'nin metnindeki kutuplaşma, etkileyici bir biçimde ifade edilmiştir.

Bu örnek, müziğin güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılmasıyla, rasyonel ve irrasyonel, doğaüstü ve gerçeküstü gibi temaların birleştirildiği bir sentez ortaya koymaktadır. Schubert'in Erköning bestesi, Sturm und Drang ruhunu tam anlamıyla taşıırken, aynı zamanda bu akımın edebi ve duygusal derinliğini müzikal bir formda ifade etme konusundaki ustalığını sergilemektedir (Antokoletz, 2016, s.139).

## **2.2. Milliyetçilik**

Romantizm, başlangıcında siyaset ya da devletle doğrudan bağlantılı olmasa da, 1800 sonrasında Alman milliyetçiliğinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Kohn, 1950, s. 443).

Fransa'nın siyasi gücü, 1814-1815 Viyana Kongresi'nin ardından azalmıştır; bu dönemden sonra, Avrupa'nın büyük bir kısmında siyaset, öncelikle 1848'deki Alman devrimi ve sonrasında 1870-1871 Fransa-Prusya Savaşı gibi devrimlerle kesintiye uğramıştır. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde, günümüzde Çek Cumhuriyeti ve Slovakya olarak bilinen Ruslar ve Doğu Avrupalılar, Avusturya-Alman kültürel ve siyasi hegemonyasına karşı ulusal müzik okulları geliştirmiştir. Milliyetçilik, orta sınıfın sürekli yükselmesiyle birlikte, bireyleri toplumsal sözleşmeden kaynaklanan sorumluluk ve haklara sahip olarak tanımlayan cumhuriyetçilik ve demokrasinin yükselişle beslenmiştir. Bu durum, insanları aile, sınıf

veya inançlarıyla birlikte bireyler olarak görmeye yönlendirmiştir (Klupal & Kramer, 2018, s.162).

Romantik dönemde müzik, bir ulusun karakterinin gerçek bir ifadesi olarak kabul edilmekteydi. Ancak, özgün ve farklı bir milli kültürel geleneğin yansıması olduğunu iddia eden tarzlar, genellikle Avrupa'nın metropol başkentlerinde ortaya çıktı ve besteler bu başkentler arasında yayılmıştır. Örneğin, "İskoç ezgileri" seçkin İngiliz besteciler tarafından kaleme alınmış ve "Macar tarzı" melodiler, iddia edildikleri bölgelerden ve güncel uygulamalardan oldukça uzakta olan ünlü Avusturyalı müzisyenler tarafından popülerleştirilmiştir. Ancak, bu melodiler popülerlik kazandıktan sonra, kökenlerine dayandığı düşünülen bölgelerde daha çok benimsenmiştir. Bu bölgeler, melodileri kendi halk müzik miraslarıyla, gururla sahiplenerek coşkuyla karşılanmıştır.

Her ne kadar bu millileştirilmiş müzik unsuru, özgünlüğünü kaybetmiş olsa ve artık otantik olarak değerlendirilemese de, ulusal duyguları harekete geçirmiştir. Böylece üç süreç birbiriyle etkileşime girmiş olmuştur: Klasik geleneğin ilham verici zenginleştiricisi ve ulusal bir doğrulayıcısı olarak, kırsal çevrenin yerel renklerinin benimsenmesi, bu çevrede yeniden kültürleşme ve bu tarzların otantik olarak onaylanması, ulusal müziğin gerçek özelliklerini tanımlayan çevresel bir söylemi içermektedir. Ulusal müzik, ulusun veya anavatanın sınırlarına odaklandığında, milliyetçi müziğe dönüşebilir ve dinleyicilerini ülke topraklarının ve mirasının çıkarları için harekete geçirebilmektedir. Milliyetçi müzik doğrudan günümüzün sosyal ve siyasi meseleleriyle ilgilenirken, ulusal müzik kültürel bir geçmişi ve kimliği çağırır ve genellikle idealize edilmiş halk geleneklerinden derlenen "ulusal karakteri" ifade etmeyi amaçlamaktadır (http-12).

Şarkı ve dans, ulusal müziği inşa edenler için temel bir yapıdır. Yöntem, bu yapıdan bir parçanın seçilmesi ve modern sanatçının bu parçanın bazı karakteristik özelliklerini (arkaik melodi ya da armoni, monoton ritim ya da ilkel tını) kendi amacı doğrultusunda kullanmasıdır (Einstein, 1937, s.191).

Bedrich Smetana ve Antonín Dvořák'tan sonra Çek ve Slovak ulusal müzik kültürlerinde, çok sayıda besteci halk şarkılarını ve müzik danslarını kullanmayı, yaratıcı faaliyetlerinin temel amacı olarak belirlemiştir. Leoš Janáček (1854-1928), Josef Suk (1874-1935) ve Bohuslav Martinu (1890-1959), tarihi konuları veya insanların hayatlarının olağanüstü hikayelerini içeren dramatik müzik eserlerinde, ulusal temaların kullanılmasını

teşvik eden sanatçılardan bazılarıdır. Polonya'da tüm müzikal yaratım, ulusal bağımsızlık mücadelesinde önemli bir rol oynayan güçlü bir vatanseverlik duygusu tarafından yönlendirilmektedir. Ulusal müzik okulunun kurucusu Stanisław Moniuszko'dan sonra Polonya ulusal müzik kültürü üç prestijli besteci tarafından temsil edilmektedir: Władysław Jeleński (1837-1921), Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) ve Karol Szymanowski (1882-1937).

1913'te Paris'te Igor Stravinsky'nin antik ayinleri çağrıştıran ritimleri ve müzikal tonlamalarıyla büyük bir etki yaratan Bahar Ayini balesinin ilk gösterimi gerçekleşmiştir. Bu yankı uyandıran olaydan önce Batı, ilk ulusal okullarının halk ilhamına zaten aşındı, George Enescu'nun "Poema Romana" adlı ilk olgun eserinin ve Romen Rapsodilerinin ilk seslendirilişleriyle, canlanma belirtilerini zaten bilmekte ve coşkuyla alkışlamaktaydı. Ancak halk ilhamının meşalesini ateşten bir iradeyle taşıyan sadece Enescu değildi, Avrupa'nın doğusundaki çağdaşı besteciler de aynı şeyi yapmıştır (Spiridon, 2020, s.144-145).

Müziğin, milliyetçilikle etkileşimi, son iki yüz yıllık kültür tarihinin temel yapıtaşını oluşturmaktadır. Bu etkileşim çeşitli biçimlerde kendini göstermektedir. Tchaikovsky'nin 1812 Uvertürü ve Köle Marşı, Sibelius'un "Finlandiya" adlı senfonik şiiri, Elgar'ın savaş zamanında bestelediği kantatı olan "İngilterenin Ruhunu" adlı eserleri, dönemin vatanseverlik içeren önemli yapıtlarıdır. Bu dönem bestecilerinden Smetana'nın "Vatanım" adlı senfonik şiirinde, "Borodin'in Orta Asya Stepleri" isimli orkestra parçasında, Sibelius ve Vaughan Williams'ın eserlerinin çoğunda olduğu gibi bestecilerin, ülkelerinin tarihini ve manzarasını ses ile betimleme girişimleri hissedilmektedir.

Temelde kozmopolit olarak düşünülen besteciler, Liszt'in Macar Rapsodileri, Bizet'den Debussy ve Ravel'e kadar birçok Fransız bestecilerinin, "İspanyol" ezgilerini kullandıkları eserler gibi ulusal tarzda eserler bestelemişlerdir. Ulusun geleneksel popüler müziğinin, halk şarkılarının ve danslarının, keşfedilmesini ve incelenmesini gerektiren, kendine özgü ulusal bir müzik tarzı geliştirmek için önemli girişimlerde bulunmuşlardır. Bu girişimler 1830'larda Polonya'da Chopin ve Glinka'dan, 1860'lar ve 1870'lerde Smetana ve Mussorgsky'ye; İngiltere'de Vaughan Williams ve Holst'a; Macaristan'da Bartok ve Kodaly'ye ve yirminci yüzyılın başlarında Copland'a kadar tekrarlanan bir proje haline gelmiştir.

Bazı bestecilerin kendi uluslarının, ulusal siyasi bağımsızlık ya da kültürel özerklik ve yenilenme mücadelesiyle açık bir şekilde özdeşleşmesi söz konusudur. Buna örnek olarak

Verdi'nin İtalyan bağımsızlığı ve birliğine olan tutkulu desteği, Smetana, Janacek, Sibelius, Glinka, Mussorgsky ve Borodin'in operalarının vatanseverliği, Wagner'in "Die Meistersinger" ve Parsifal adlı eserinde açıkça hissedilen Almanya'nın geleceği ve Alman "ırkı" ile meşguliyeti verilebilir (Arblaster, 2002, s.259-260).

Chopin'den sonra milliyetçilik, tüm müzik alanlarına yayılmıştır. Polonya'nın öncülüğünü, çeşitli Kuzey halklarının birbiri ardına ya da eşzamanlı olarak kendilerini ortaya koymaları izlemiştir. Danimarka, Mendelssohn'un romantik klasisizmini benimseyerek ona hafif bir İskandinav iması katan Gade ve Carl Nielsen tarafından; Norveç ise armonik üsluba duyarlı Grieg tarafından temsil edilmiştir. Rus ekolü Glinka ile başlayarak Tchaikovsky'i de içine almış ve Alman duygusal romantizminin zayıf melodik tarzıyla uzlaşmıştır. Finlandiya, Sibelius ile; İngiltere Elgar'ın o zamanki sade ve hassas sanatı ile ses bulmuştur. Ulusal deyimleri ılımlı bir şekilde kullanmasıyla Schubert'i hatırlatan Smetana, tüm ulusal besteciler arasında en yaratıcı ve spontane besteci olan Antonin Dvorak ve Moravya'nın temsilcisi Leos Janacek gibi Çek besteciler, tuhaflığı vurgulayan, egzotizmi ve şaşırtıcı etkileri kendi çıkarları için geliştirenlerin aksine, ulusal ve evrensel unsurlar arasında iyi bir denge kurmuştur (Einstein, 1937, s. 193).

On dokuzuncu yüzyılın başlarında, müzik bilimi öğrencileri ulusal fikri keşfetmişler ve müziğin mükemmel olup olmadığı, müziğin nereden gelip nereye gittiğine dair değerlendirmelerinin merkezine koymuşlardır. İlerleyen süreçte Avrupa'da rejim değişiklikleri ve Avrupa'yı saran savaşların sonrasında, bilim olgunlaşmış ve ulusal fikir etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin büyük bir bölümünde ulusal fikrin, müzik bilimsel hayal gücü üzerinde çok az etkisi olmuştur ancak müzik bilimsel bakış açısını şekillendiren yargılama geleneği, ulus takıntılı on dokuzuncu yüzyılın mirasıdır.

Günümüzde ise müzikologlar, disiplinler bir öz eleştiri ve eleştirel bir tarihi analiz aracı olarak ulusal fikri yeniden değerlendirmeye açık bir şekilde yaklaşıyor gibi görünmektedir. Müzik teorisi ve müzikoloji okulları, milliyetçi bağlılıklarını vurgulayarak, bu alanda yapılan çalışmalara atıflarda bulunmaktadır. Müzisyenlerin milliyetçi gündemlere katkılarını araştırmak artık müzikoloji eğitiminin uygun bir konusu olarak kabul edilmekte ve bu alandaki çabaların artması beklenmektedir (Applegate, 1998, s.274).

### 2.3. Gerçekçilik (Realizm)

Gerçekçilik, çeşitli sanat biçimlerinde gerçek nesnelere, kişileri veya manzaraları doğrudan taklit etmeyi amaçlayan bir sanat teorisidir. Bu teori, Antik Yunan döneminden bu yana görsel sanatlarla ilişkilendirilen "mimesis" terimini kullanarak, gerçek hayata son derece benzeme niteliğini vurgulamaktadır. On dokuzuncu yüzyılda, "Gerçekçilik" terimi, 1848'deki ikinci Fransız devrimi sonrasında ortaya çıkan sanatsal ve edebi bir harekete atıfta bulunmaktadır. Bu dönemde, Fransız toplumunun dikkati, orta sınıf ve işçi sınıfının devrimcileri tarafından devrilen monarşi sonrasında bu sınıflara çevrilmiştir. Gerçekçilik akımı, Romantizm ve İdealizm'e karşı çıkarak, toplumun gerçekliğini yansıtmayı amaçlamaktadır. Gerçekçi resimler, hayali figürler yerine sıradan insanları tasvir ederken, gerçekçi romanlar aristokrat yaşamı yerine alt sınıflardan birinin gündelik yaşamını ele almaktadır. Bu akım, on dokuzuncu yüzyılın toplumsal gerçekliğini sunmayı amaçlarken, gerçek fiziksel temsilleri kullanarak gerçekçilik duygusunu benimseyen Romantik karşıtı bir yaklaşımı temsil etmektedir (Charuprakorn, 2021, s.29-30).

Yazarlar Tansey ve Kleiner'a göre, "romantizm, dramatik duyguları ya da ideal güzelliği ifade etme hedefleriyle yüzyılın ilk on yılına egemen olurken, Gerçekçilik akımı da sanatta görsel gerçeğin temsil edilmesine yönelik bir tavır benimseyerek, genellikle ortak ve günlük deneyimi kullanmaya başlamaktaydı. Gerçekçilik, 1848'de Paris'te, Kral Louis-Philippe yönetimindeki Temmuz Monarşisinin devrilmesiyle başlayan siyasi bir arka plana sahipti. Sosyalistler, anarşistler ve işçilerden oluşan bir koalisyonun devrimi, Avrupa çapında büyüyen devrim dalgasına dönüşmüştür. Bu olaylar, Alman devletlerinden İtalya'ya, Avusturya'dan Macaristan ve Bohemya'ya kadar birçok bölgede siyasi çalkantılara neden oldu. Stokstad'ın ifadesiyle, isyanlar, hükümet yolsuzluğu ve dar oy hakları nedeniyle 1848'in Şubat ayında başlamış, kısa sürede Avrupa'nın birçok büyük şehrine yayılarak III. Napolyon'un önderliğinde yeni bir anayasanın yürürlüğe girmesine yol açmıştır. Aralık 1848'de III. Louis Napoleon başkan seçildi ve İkinci Cumhuriyet ilan edilmiştir; bu sırada geçici hükümet, şair Alphonse de Lamartine tarafından yönetilmiştir (Thakar, 2012, s. 4-5).

Gerçekçi kurgu, genellikle romantik kurguya karşı çıkar. Romantizmin, hayati gerçekte olduğundan daha pitoresk (abartılı resmetme), fantastik, maceralı, kahramanca ve olmasını istediğimiz şekilde sunduğu söylenirken; gerçekçiliğin, hayati gerçekte olduğu gibi

temsil ettiği söylenmektedir. Gerçekçiliği okuyucu üzerinde amaçlanan etki açısından tanımlamak daha yararlıdır; gerçekçi kurgu, hayatı ve sosyal dünyayı sıradan okuyucuya görüldüğü gibi temsil etmek ve karakterlerinin gerçekten var olabileceği ve bu tür olayların da olabileceği hissini vermek için yazılmaktadır (Hames, 2013, s.62).

Gerçekçilik akımının temel amacı, sanatçının gördüklerini tam ve sosyal normlardan bağımsız bir şekilde eserlerine yansıtmasıdır. Bu akım, sanatın gözün gördüğü ve inandığı şeyi doğru bir biçimde temsil etmeyi amaçlamaktaydı. Soğuk gerçeğin estetik gerçek ve kişisel dürüstlük üzerindeki üstünlüğü, Gerçekçilik hareketini temel olarak şekillendirmiştir. Stokstad'a göre, Millet, Courbet, Bonheur ve diğer Gerçekçiler, işçi sınıfına duydukları sempati nedeniyle "1848 Kuşağı" olarak adlandırılmaktadır.

Gerçekçilik, sadece Fransa'da değil, hızlı sanayileşme ve kentleşme ile birlikte diğer bölgelere de yayılmıştır. Bu akım, köy yaşamının sona ermesine duyulan endişelerin sosyal bir platforma dönüştüğü bir döneme denk gelmiştir. Hem Romantizm hem de Gerçekçilik, sanatsal tekniklerde devrim yaratmış olup, her iki hareket de siyasi restorasyonlardan veya devrimlerden etkilenmiştir. Stokstad, "Romantiklerin insanların rasyonel olmayan bilinçaltı özelemlere sahip olduklarını savunduğunu ve monarşinin gücüne odaklandığını, Gerçekçilerin ise sıradan insanların mücadelelerine odaklandığını" ifade etmektedir. Gerçekçilik, kırsal varoluşun zorluklarını tasvir etmek amacıyla ortaya çıktı ve farklı tekniklere rağmen her iki akım da siyasi değişimin birer göstergesi olarak kabul edilebilir (Thakar, 2012, s. 5-6).

Gerçekçilik tarzında eserler veren bazı ünlü besteciler arasında Peter Ilyich Tchaikovsky, Antonín Dvořák ve Johannes Brahms bulunmaktadır. Bu kompozisyon tarzı, 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmış ve 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında zirveye ulaşmıştır. Müzikteki gerçekçilik, genellikle alt sosyal sınıflardan hikayelere veya karakterlere vurgu yaparak gerçek hayattaki konuları tasvir etmeye odaklanma ile karakterizedir. Bu müzik tarzı genellikle halk melodilerinden ve geleneksel şarkı formlarından ilham almaktadır ([http-13](http://13)).

Paul L. Frank bu konuda "Müzikte gerçekçiliğin, seslerdeki dışsal içeriği ifade etmenin bir yolu olmadığı konusunda Cazden'e katılıyorum. Bunu tüm müziklerde bulunan gerçek, evrensel bir içerik olarak görmek yerine, gerçekçiliği müziğin dış görünüşünde, biçimsel unsurlarında kendini ifade eden temel bir tutum olarak adlandırmayı tercih ediyorum" diyerek fikrini ifade etmiştir (Frank, 1952, s. 57).

## 2.4. Egzotizm ve Oryantalizm

Müzikte "egzotizm", batı müziğinde yerel olmayan, genellikle yabancı, uzak veya egzotik kültürlerden esinlenen unsurların kullanımını ifade eder. Bu terim, 19. yüzyılın sonlarına doğru özellikle romantik dönemde popüler hale gelmiştir. Egzotik unsurlar, farklı coğrafyalardan gelen melodi, ritim, enstrümanlar veya genel müzikal öğeleri içerebilir. Örneğin, bir besteci Asya, Afrika, Orta Doğu veya Latin Amerika müziği gibi farklı kültürlerin motiflerini müziğine dahil ederek, dinleyiciye olağanüstü ve farklı bir deneyim sunmaya çalışabilir. Egzotizmin kullanımı, müziği zenginleştirebilir ve dinleyiciye farklı kültürlerin seslerini keşfetme fırsatı tanıyabilir. Ancak, bu tür kullanım aynı zamanda kültürler arası anlayış eksikliği veya stereotipleri de içerebilir. Egzotizmin etik kullanımı, kültürel öğelerin saygılı bir şekilde ele alınması ve anlaşılmasıyla ilgilidir.

15. yüzyıldan itibaren Doğu kültürü, Avrupa sanatını etkileyerek, Batılı sanatçıları Doğu sanatının unsurlarını benimsemeye teşvik etmiştir. Ancak, 17. yüzyıldan itibaren Uzak Doğu'ya yönelik ticaret ve hac yolculukları, Doğu'yu Avrupalılar için daha erişilebilir hale getirmiştir. Bu etkileşim, Noémi Karácsony'un belirttiği gibi, Romantik dönem müziğinde egzotizmin açığa çıkmasına öncülük eden Félicien David gibi sanatçılar aracılığıyla da kendini göstermiştir (Karacsony, 2017, s-136-137).

Ancak, 19. yüzyıla kadar, emperyalizmin henüz yaygın olarak kullanılmadığı bir dönemde, Avrupa'da çeşitli egzotizm biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Bizet, Mozart, Liszt, Rameau ve Bártok gibi müzisyenler, Manet, Klimt, Ingres ve Gauguin gibi ressamalar, Lord Byron ve Oscar Wilde gibi yazarlar, "yabancı" kültürel unsurları övdü ve eserlerine taşımıştır (Nicolau, 2015, s.13).

Yeni manzaralar ve alışılmadık ifade biçimlerinden ilk etkilenenler, Akdeniz'in çok dilli yaşamının merkezi olan melez kültürde yaşayan halktır. Bu bölgede, Doğu'dan gelen kervanlar, tüccarlar aracılığıyla eski Doğu şiiri ve resminden etkilenen ipekler ve baharatlarla birlikte yeni unsurları getirmişlerdir. Yunanistan'da Orpheus ve Arion efsanelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, müziğin zihin ve beden üzerindeki gücü erken fark edilmiş ve kültür sevgisi batıya doğru yayıldıkça, özellikle İtalya ve İspanya'da büyük bir etki bırakmıştır.

Müzik ve Yunan arasındaki ilişki, orkestra ve koro kelimelerinin Yunanca kökenli olması ve opera terimi anıldığında Floransa'nın akla gelmesi gibi unsurlarla daha derin ve

köklüdür. Kozmopolit yaşamın, eski besteciler üzerinde büyük ölçüde etkili olmamış olması şaşırtıcıdır. Modlar, kesinlikle Yunan kökenlidir, ancak egzotik olarak tanımlanabilecek çok az müzik bulunmaktadır. Bu durumun nedeni, orkestranın geniş kaynaklarının ancak modern zamanlarda kullanılabilir hale gelmiş olmasıdır (Parker, 1917, s-135,136).

1500'ler boyunca İngiltere'de, dram ve müzik eşliğinde kullanılan maskeler, karakter olarak Türkleri, Mağribileri ve Barbarları içeriyordu. Ancak, 17. yüzyıla kadar müziğin tınısına dair hiçbir notanın kalmadığı belirtilmiştir. "Türk enstrümanları" gibi tanımlamalar, söz konusu ülkelerin stillerini temsil etmek için en azından bir girişimde bulunulduğunu ima etmektedir. Barok döneminin genellikle Avrupa'nın egzotizme olan hayranlığından önce geldiği düşünülse de, aslında bu dönem egzotik müzikten etkilenmiştir. Teorik olarak, duygular doktrini egzotizmden faydalanmamış, bunun yerine geleneksel unsurlara odaklanarak tek bir duygunun müzikal gelişimine izin vermiştir.

1600'lerin başında Fransız Ballet de Cour, yerli Amerikalıları, Afrikalıları ve Türkleri tasvir eden dramatik saray dansı olarak ortaya çıkmıştır. Fransız "operalarında" dahi yabancı unsurlar kullanılmış, Moğol imparatorları, Hintliler, Siyah Afrikalılar, Korsanlar, Mısırlılar ve Bohemyalılar gibi karakterler 1670'ten önce sahneye çıkmıştır. Özellikle Lully'nin kendisi kastanyet ve nakkerler (Arabistan kökenli kettledrum) eşliğinde gitar çalmıştır. Handel'in Orta Doğu'yu konu alan eserlerinde egzotik erkeklere dair çeşitli stereotipler kullanılmıştır. Fransız opera bestecisi Sarti, Rokoko döneminde kontrpuan kurallarının ötesine geçmek için Rus ve Yunan tarzı müziği kullanmıştır. Klasik dönemde de egzotik müzik, "uygun" kontrpuan müziği kurallarının çiğnenmesini meşrulaştırmak için kullanılmıştır (Raiche, 2013, s.14).

Egzotizm, günümüzde minimalistlerin kelime dağarcıklarını genişletmek için diğer kültürlerden türetilen teknikleri kullanmasında olduğu gibi, bestecilere taze ilham sağlamak için hala kullanılmaktadır. Ayrıca, birçok film müziği batı ve doğu müziğinin bir kombinasyonunu kullanarak izleyicilerin ilgisini çekmeye devam etmektedir.

Kişinin kendi ülkesi olmayan bir yere ya da egzotik olana duyduğu özlem, Alman Romantik müziği, edebiyatı ve sanatında da tanıdık bir temadır. Egzotizm genellikle Oryantalizm ve doğu ile batı kültürleri arasındaki karşıtlıkla ilişkilendirilse de birçok Alman, Güney Avrupa'yı egzotik olarak görmekteydi  
Nelson Moe'nun dediği gibi:

On sekizinci yüzyılın ortaları ile on dokuzuncu yüzyılın ortaları arasında, kuzey ve güney kavramları, Avrupa'nın kültürel imgesinde yüklü ahlaki kategorilere dönüştü. Filozoflar, şairler, tarihçiler ve romancılar, eserlerinde Avrupa'nın kuzey ve güney halkları arasında var olan bölünmeyi vurgulayarak, bu düşünceye yeni bir çağrışım gücü ve açıklayıcı güç kazandırdı. İtalya, birçokları için mükemmel bir güney ülkesi olarak kabul edildi. İtalya'nın toprakları ve halkı, güney fikrinin geliştirilmesinde merkezi bir rol oynarken, güney de İtalya'nın ve İtalyanlığın temsilinde önemli bir rol üstlendi (Zhang, 2015, s.2).

Sanat tarihi, Oryantalizm terimini, Doğu temalı Batı sanat eserlerini ve Doğu kültürlerini taklit eden ya da tasvir eden eserleri tanımlamak için kullanır. Ancak bu terim, giderek emperyalizmin kültürel yönlerine egemen olan kültür ile emperyalizm kültürü arasında eşitsiz bir ilişkinin yaratılması ve sürdürülmesine atıfta bulunmaya başlar. Edward W. Said, "Oryantalizm" adlı eserinde Oryantalizmin bir anlamının, "Doğu ile ilgilenen kurumsal bir kurum, onunla ilgili açıklamalar yaparak, onun görüşlerine izin vererek, onu tanımlayarak, öğreterek ve hükmederek onunla ilgilenir" olduğunu ileri sürer. Kısacası, Oryantalizm, Batı'nın Doğu'ya hükmetme, onu yeniden yapılandırma ve onun üzerinde otorite sahibi olma tarzıdır.

Egzotizm, özellikle Romantizm döneminde, Doğu temalı sanat eserlerini karakterize eden bir eğilimdir. Avrupa sanatında, egzotizm, egzotik, farklı ve olağandışı olarak algılanan yabancı topraklardan gelen halkları, gelenekleri ve sahneleri temsil etmek veya tasvir etmek amacıyla özellikle operalar ve oyunlar gibi sahnelenen eserlerde yaygınlaşmıştır. Fransız müzikolog Hervé Lacombe, egzotizm ve oryantalizm arasında belirgin bir ayrım olması gerektiğine inanmaktadır. Egzotizm, Batı dünyasından farklı, sahnelenen eserlerde (operalar, oyunlar) görsel araçlarla temsil edilen renklerle dolu bir dünyaya atıfta bulunur.

19. yüzyılda Doğu; Türkiye, Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin ve Kuzey Afrika kıyılarının yanı sıra Mağribi Müslümanların fethi ve yönetimi nedeniyle İspanya'yı ve Konstantinopolis ile bağlantıları nedeniyle Venedik'i de kapsamaktaydı (Karacsony, 2017, s-136-137).

Bu dönemde Batı'nın Doğu'ya yönelik tutumu değişmiştir. Avrupa ile sömürgeleri arasındaki ilişki, ihtiyaç ve ticaret etrafında şekillenmekten çıkıp daha resmi emperyalist hükümetlere dönüştükçe, himayelerdeki ve sömürgelerdeki yerli halkın tasviri de evrim geçirmiştir. "soylu vahşi"den "aşağı ırk"a geçiş, hem müziği hem de dramayı etkileyen geniş kapsamlı yeni bilimsel düşüncenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın uzak

sömürgelere artan ilgisi, konsere giden halkın müzik bilgisinin artmasının katkısı ile belirli kültürler hakkında bilgi düzeyinin yükselmesine neden olmuştur. Besteciler, inandırıcılıklarını sürdürebilmek için, izleyicilerin beklentilerine dikkatle kulak vererek, tasvir edilen kültürlerin gerçek müziklerine bakmaya başlamışlardır (Raiche, 2013, s. 16-17).

Müzik teorisyeni Ralph P. Locke, müzikal egzotizm üzerine yazdığı bir makalede, egzotizm terimine çeşitli tanımlar sunmaktadır. Locke'a göre egzotizm, "Yabancı bir sanatsal dilden ödünç alınmış gibi görünen anlam birimlerini kullanarak kültürel ve coğrafi ötekiliği çağrıştıran prosedürlerin bir kombinasyonu" içerir. Jean-Pierre Bartoli'nin ifadesiyle, müzikal egzotizm "müzik içinde ya da müzik aracılığıyla ('egzotik tınılı' olsun ya da olmasın) tamamen hayali olmayan ve 'ana' ülke ya da kültürden derin farklılıklar gösteren bir yeri, bir halkı ya da sosyal ortamı çağrıştırma sürecidir" (Karacsony, 2017, s. 136-137).

Saint-Saëns'ın "Samson et Dalila" operasındaki Dalila karakteri, tarihteki en etkileyici egzotik karakterlerden biridir. Ancak, operada Dalila'nın Samson'u alışıya ettiği iki aşk şarkısı olan "Printemps qui commence" ve "Mon coeur s'ouvre à ta voix" egzotik bir tarza sahip değillerdir. Bunun yerine, bu şarkılarda güzellik, tutku ve çekiciliği aktarmak için standart Romantik dönem teknikleri kullanılmıştır. Coşkulu vokal sıçramaları, asimetrik olarak uzayan melodik cümleler, zengin armoni ve üflemeliler için akıcı partiler gibi teknikler, müziği dramatik bir şekilde belirgin hale getirir.

Bu teknikler, librettonun Dalila'nın ikiyüzlü karakterini tasvir etmesine yardımcı olur. Müzik, estetik olarak tatmin edici bir deneyim sunarak Dalila'nın düşüncelerini, duygularını ve eylemlerini dinleyiciye aktarır. Ayrıca, opera genelinde (iyi ve kötünün sistemli karşıtlığı, Yahudi-Hristiyan geleneği ve Doğulu düşmanları arasında) Dalila'nın kurnazlıklarını anlamamıza yardımcı olur. Operadaki egzotizm, akademik çevreler tarafından genellikle göz ardı edilen ve üzerinde pek durulmayan müzikal tasvir anlarını içerir.

Özellikle, eserin son perdesindeki büyük bale olan Filistin Bacchanale'i, Saint-Saëns'ın Kuzey Afrika'daki kış tatillerinde deneyimlediği Arap müziğini çağrıştıır. Ancak, bu dikkat çekici egzotik müzikal anlar, akademik çevreler tarafından genellikle göz ardı edilmiş ve eserdeki diğer daha belirgin egzotik unsurlara gölge düşürmüştür (Locke, 2007, s. 477-478).

## 2.5. Romantik Dönem Müziği

Romantik Dönem müziği, Batı kültürünün önemli bir yapı taşı olarak kabul edilmektedir. Çünkü on dokuzuncu yüzyılın büyük baş yapıtları ve besteleri, bugün hala dinlenmekte ve icra edilmektedir. Berlioz ve Schumann'dan Strauss ve Mahler'e kadar uzanan besteciler, Viyana klasikleri olarak adlandırılan Haydn, Mozart ve Beethoven'ın olağanüstü başarıları üzerine inşa ettikleri tutkulu, hayranlık uyandıran ve her neslin dinleyicisine heyecan veren güçlü bir müzik mirası bırakmışlardır.

On dokuzuncu yüzyılda ifade, dil ve teknik arasındaki denge oldukça uyumlu bir şekilde ayarlanmıştır. Örneğin, Schumann'ın genellikle piyano eserlerindeki mesajı, herkesin anlayabileceği bir müzik dili oluşturmak ve onu en etkili bir şekilde dinleyiciye sunmaktır. Bestecinin ifade etmek istediği, hedef kitlesi için karmaşıklık veya belirsizlik değil, müziğin tonalitesi ve kromatik tonlamaları ile kulağa hoş gelen esnek bir müzik anlayışıdır. Ayrıca, piyano, hemen hemen herkesin çalışıp ustalaşması için uygun bir enstrümandır.

Bu dönemde, enstrümanların, armoninin ve müziğin halka sunumunda önemli ilerlemeler kaydedilmiş ve bestecileri birbiriyle karşı karşıya getiren bazı sert tartışmalar yaşanmıştır. Ancak, bu tartışmalar müzik çevresini uzaklaştırmak yerine, aksine müziğe katılım ve takdiri artırmıştır (Burton, 2002, s. 3).

Aydınlanma çağından etkilenen büyük besteci Ludwig van Beethoven, müzikte Klasik ve Romantik dönemlerin birleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Beethoven'ın yapıtlarındaki müzikal anlayışı, dili ve kişiliği sadece Avusturya'yı değil, tüm Avrupa'yı derinden etkilemiştir.

Beethoven'ın bestelerindeki stilin yorumlanması, icracının karmaşık yapı formlarını basit bir şekilde icra etmesini, müzik metnine bağlı kalarak yorumlamasını ve tüm nüanslara tavizsiz olarak uymasını gerektirir. Eserlerindeki devrimsel nitelikler, kendisinden sonra gelen birçok müzisyeni etkilemiş ve onlara ilham kaynağı olmuştur (Akdeniz & Cinxo, 2022, s. 134).

Bu dönemin önde gelen isimleri olan, Schille, Hoffmann, Schlegel, Goethe, Scott ve Byron gibi yazarların, Turner, Friedrich, Goya, Delacroix gibi ressamın ve Beethoven'ın son dönem eserlerindeki ortak temaların birleşmesiyle Romantizm şekillenmeye başlamıştır (Schwartz,2018, s.78).

Romantik dönem müziği, her zaman tarihçiler ve akademisyenler tarafından atfedilen belli bir zaman dilimine ait değildir. Batı müziği tarihinin tüm dönemlerinde olduğu gibi, birçok besteci bir sonraki çağa kadar "modası geçmiş" olarak adlandırılan tarzlarda yazmaya devam ediyordu. Tarihçilerin müzik dönemlerini bir zaman dilimi ile birbirinden ayırma amacı ile belli tarih aralıklarına Barok, Klasik ve Romantik dönem gibi isimler koymaları, popüler kompozisyon eğilimindeki büyük değişimlerden etkilenmiştir. Genellikle bu tür bir değişim, bir besteci veya besteci grubuyla başlar. Yazar E.T.A. Hoffman, Haydn ve Mozart'ın müziğini sadece "romantik" olarak nitelendirirken Beethoven'ı ise "tamamen romantik bir besteci" olarak tanımlamıştır.

Elbette Hoffman, Romantizmin aşk ya da kara sevda gibi niteliklerine değil, Schumann, Wagner, Berlioz ve Mendelssohn gibi yüksek-Romantik bestecilerin bestelerine nüfuz eden idealist ve fantastik bir duyguya atıfta bulunmaktaydı. Bununla birlikte, armoni, yapı, ritim ve konu bakımından 1825-1900 yılları arasındaki müziği benzer bir kategoriye mümkün kılan ortak noktalar mevcuttu. Önceki yüzyıllarda büyük saygı gören eski gelenekler yıkılmaya ve yerini Avrupa'daki yazarların ve dinleyicilerin hayal gücünü yakalayan daha yeni, keşfedilmemiş alanlara bırakmaya başlamıştı (http-14).

Yazar E.T.A Hoffmann romantizm terimini kullanan ilk kişidir. Beethoven'ın Beşinci senfonisi ile ilgili yazdığı yazısında romantizme değinmiştir (Schwartz, 2018, s.79).

“Hoffmann'a göre, enstrümantal müzik bağımsız bir sanat olarak ele alındığında, tüm sanatlar arasında en romantik olanıdır ve hatta neredeyse tek gerçek romantik olanıdır çünkü konusu sonsuzluktur. Hoffmann, müziğin Orpheus'un lirin yeraltı dünyasının kapılarını açması gibi, insanoğlu için bilinmeyen, duyuları çevreleyen dış dünya ile hiçbir ortak yanı olmayan bir alemin kilidini açtığını belirtir.

Haydn'ın müziği, insan yaşamını daha uzlaşmacı ve anlaşılır bir şekilde kavrar; Mozart'ın müziği, daha çok insanüstü olana, içsel ruhta yaşayan harikuladeliğe odaklanırken, Beethoven'ın müziği bize canavarca ve ölçülemez olanın dünyasını açar. Hoffmann, Beethoven'ın müziğinde korku, huşu, dehşet ve acıyı kullanarak romantiklerin özünü yansıttığını ve o sonsuz özlemi uyandırdığını ifade eder.

Romantik zevkin nadir olduğunu, romantik yeteneğin daha da nadir olduğunu ve belki de bu nedenle tonlarla romantik olanın muazzam alemini tasvir edebilen çok az kişi olduğunu söyler. Beethoven, müziğinde sonsuzluk aleminden gelen duyguları yalnızca kelimelerin

kesin etkileriyle temsil edebilen vokal müziğin sınırlamalarından dolayı vokal müzikte daha az başarılı olmuştur.

Hoffmann, tüm bu düşünceleri Beethoven'ın 5. Senfonisi üzerinden açıklar. Bu eserin her ölçünün ötesinde görkemli olduğunu belirterek, dinleyiciyi giderek artan doruk noktalarından sonsuzluğun ruhani alemine taşıdığını ifade eder. Hoffmann'a göre, bu eser, içerdiği endişe, huzursuzluk ve özlemle dinleyiciyi, etkileyici bir şekilde büyüler.

Hoffmann'ın, Beethoven'ın müziğine getirdiği eleştirel yorum büyük beğeni toplamıştır. İlk kez 1810'da yayımlanan ve 1813'te gözden geçirilen bu çalışmada, Beethoven'ın üslubunu edebi bir terim olan "Romantizm" ile tanımlamış, tamamen enstrümantal eserlerin doğasında var olan güçlü ifade ve duygusallığı içinde bulundurduğunu ifade etmiştir. Hoffmann'ın enstrümantal müziğe yönelik övgünün en üstün örneği olan Beethoven'ın 5. Senfonisi hakkındaki makalesi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Eduard Hanslick gibi yazarların "mutlak" müzik teorilerinin habercisidir" (http-15).

Romantik dönemde müzik, 19.yüzyıla kadar gelişimini sürdürmüştür. Romantik dönem operasının kurucusu olarak kabul edilen Weber, bu sanat dalında önemli bir etki bırakmıştır. Weber'den sonra Schubert, Mendelsshonn, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz ve Wagner de bu sanat dalına olan ilgiyi artıran önemli bestecilerdir.

Beethoven, Liszt, Berlioz, Wagner gibi romantik besteciler, eserlerinde toplumsal konulara değinmişlerdir. Sanatçıların kişisel özelliklerinin ön plana çıkmasıyla özgürleşmeleri ve bunu yapıtlarına yansıtmaları, Romantik dönemde başlar. Klasik dönemde sipariş üzerine verilen bestelerin seslendirilmelerinde sahnelemeye ihtiyaç varken Romantik dönem bestecilerinde bu ihtiyaç gözükmez. Bu duruma en güzel örneklerden bir tanesi, Wagner'in kendi anlayışına göre bestelediği operalarını, sahnelenme ihtimali düşük olmasına rağmen yine de yazması gösterilebilir. Bu da romantik bestecilerin yaratma özgürlüğünü gösteren en önemli delildir (Kutluk, 1998, s. 168-170).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. JOHANNES BRAHMS

#### 3.1.Hayati

Johannes Brahms, 7 Mayıs 1833 tarihinde Hamburg, Almanya'da doğdu. Babası, şehir tiyatrosu orkestrasında kontrbas sanatçısı olarak görev yapmaktaydı ve aynı zamanda diğer enstrümanlarda da başarılı bir icracıydı. Brahms, müziğe olan bu erken yaşlardaki teması sayesinde müzikle yakın bir bağ kurmuştur. Küçük yaşlarda piyanoda olağanüstü yeteneklerini göstermeye başlayan Brahms, klasik müziğe olan tutkusunu keşfetmiştir. Müzikal yetenekleri hızla gelişti ve Hamburg'un müzik sahnesinde tanınmaya başlamıştır. Genç yaşta bestecilikle de ilgilenmeye başlamıştır ve ilk bestelerini oluşturmuştur. Brahms, klasik müziğin büyük ustalarından etkilenmiştir ve Beethoven, Mozart ve Schubert gibi bestecilerin eserlerini incelemiştir. Bu ustalardan ilham alarak kendi müzikal tarzını geliştirdi ve romantik dönemin önemli bir bestecisi olarak kabul edilmiştir. Müziği, tutkulu ifadeleri, zengin melodi hatları ve derin duygusal içeriğiyle tanınmaktadır (Deiters, 2009, s.3).

Brahms, dünyaya geldiğinde üç kardeşin ortancası ve hayatının büyük bir kısmını derin bir öğrenme sevgisiyle geçiren sessiz bir bireydir. Ailesi maddi zorluklarla boğuştuğu için sık sık taşınmak zorunda kalmış ve istikrarsız gelirlerle mücadele etmiştir. Brahms, doğrudan yoksulluk içinde doğmamış olmasına rağmen, ailesinin yaşamı belirli bir çevrede geçmiştir.

Müzikle tanışması, amatör bir müzisyen olan babası Johann Jakob'dan aldığı müzik eğitimiyle erken yaşlarda başlamıştır. Yedi yaşındayken piyano çalışmalarına Otto Friedrich Willibald Cossel ile başladı. Cossel, genç Brahms'ın sürekli beste yapma tutkusunu gözlemlemiş ve gelecekte büyük bir müzik yeteneği olacağını öngörmüştür. Birkaç yıl sonra, Hamburg'un önde gelen müzik öğretmenlerinden Eduard Marxsen, Brahms'ı müzik teorisi ve piyano eğitimi için ücretsiz olarak kabul etmiştir. Marxsen, genç Johannes'i müziğin temelini atan büyük bestecilerin eserleriyle tanıştırmak onun müzik yeteneğini geliştirmesi için önemli bir eğitim deneyimi sağlamıştır.

Brahms'ın hayatı boyunca müziğe olan bu derin bağlılık ve öğrenme isteği, onu sonunda dünyaca ünlü bir besteci haline getirecektir (Norton, 2017, s. 4).

Brahms'ın ailesi, onun müzik yeteneğini erken yaşta fark etti, ancak başlangıçta onu Hamburg'un barlarında piyano çalmaya yönlendirmiştir. Bu tür mekanlar, genç Brahms'ı karanlık ve rahatsız edici bir ortama maruz bıraktı. Çalıştığı barlarda piyano çalmak sağlığına zarar vermeye başlamıştır. On dört yaşına geldiğinde, ailesi onun yerine piyano dersleri vermeye başlamasına izin vermiştir. Genç Brahms, bu dönemde müziğe adanmış bir şekilde kendini geliştirmiştir.

Zamanının çoğunu özel besteler yaparak, prestijli müzik kurumlarında piyano çalarak ve konserler vererek geçirmiştir. Yalnız genç bir adam olarak müziğe derinlemesine dalmıştır. Bu dönem, onun müziğe olan bağlılığının ve yeteneğinin bir yansımasıdır. Brahms'ın hayatındaki bu süreç, müziğe olan tutkusunun ve kararlılığının ne kadar güçlü olduğunu göstermiş ve sonunda büyük bir besteci olarak yükselişinin yolunu açmıştır (Greenberg, 2002, s. 1).

Kurt Hofmann'ı takip eden ve Jan Swafford'un verdiği bilgilere katılmayan Avins, Brahms'ın çocukluğunun fakir olarak tasvir edilmesinin gerçekçi olmadığını ve ailesinin onu çocukken çalıştırmadığını savunmaktadır. Avins, Brahms'ın ilk gençlik yıllarında para kazanmasına rağmen barlarda sahne almadığını iddia eder. Ayrıca, Brahms'ın ailesinin yaşadığı yerler ve aile koşulları hakkında Kalbeck tarafından sunulan bilgilere karşı argümanlar sunar. Ortaokul yıllarına gelindiğinde, Hamburg'daki aile yaşam koşulları üzerine yapılan araştırmalar, Brahms'ın barlarda sahne almadığı iddiasını yeniden gündeme getirir. Aynı zamanda Brahms'ın gelirini konserler, özel dersler ve G.W. Marks adıyla yayımladığı eserlerden elde ettiğine de dikkat çekilerek, Cossel ve müzik öğretmeni Marxsen ile yaşadığı müzikal deneyimlerden bahsedilir. Brahms'ın Filarmoni Derneği'nde bir pozisyon elde etme girişimleri de bu bağlamda ele alınmaktadır (Platt, 2003, s.79).Avins, Brahms'ın hayatının bu kritik dönemini derinlemesine analiz ederken, Kalbeck'in iddialarına yeni bir bakış açısı getirmektedir.

O dönemdeki olağanüstü hafızası sayesinde Brahms, gençliği ve hayatının koşulları hakkında daha kesin ve ikna edici veriler sunmuştur. Özellikle Bach ve Beethoven gibi klasik ustaların eserlerini içtenlikle analiz etmiş ve onların ruhunu anlamaya çalışmıştır. Bu süreç, Brahms'ın müziğe olan derin bağlılığının ve onların eserlerinden aldığı ilhamın bir yansımasıdır. Brahms henüz on dört yaşındayken ilk kez halk önünde piyano çalmış ve büyük alkış almıştır. Bu icrada kendi bestesi olan "Variations on a Volkslied "i seslendirmiş olması,

müziğin ulusal unsurlarına duyduğu ilginin bu erken yaşta bile kalbinin derinliklerine işlediğini gösterir. Bu eser Brahms'ın kariyerinin belirleyici anlarından biridir ve onun ulusal müziğe olan duyarlılığını ve bağlılığını vurgular. Brahms'ın bu dönemdeki başarıları, müziğe olan tutkusunun ve yeteneğinin parladığı bir dönemin sadece başlangıcıdır.

Brahms daha sonraki gençlik yıllarında Macar mülteci Eduard Remenyi ile tanıştı ve bu sayede Macar çingene müziğine ilgi duymaya başlamıştır. 1853 yılında Brahms, Remenyi'ye bir konser turnesinde eşlik etmek üzere evden ayrıldı. Bu turne sırasında Hannover, Göttingen ve Weimar gibi şehirleri ziyaret etmiştir. Bu şehirlerde çaldığı eserler ve bestelediği müzikler ünlü müzisyenler Joachim ve Liszt'in dikkatini çekmiştir. Bu deneyimler Brahms'ın müzik kariyerinin ilerlemesinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir ve müziğinde farklı kültürel etkilerin izlerini bulmamıza yardımcı olur (Deiters, 2009, s.3-5).

Brahms, Almanya'nın Düsseldorf kentinde Joseph Joachim, Clara ve Robert Schumann ile tanışmıştır. Bu tanışma sonucunda yakın arkadaş olacaklar ve Brahms Alman müziğinin geleceği olarak büyük umutlarla karşılanacaktır. Özellikle Robert Schumann, Brahms'ın Do Majör Piyano Sonatı, Fa Minör Piyano Sonatı ve Mi Minör Scherzo gibi erken dönem eserlerini yayınlamak için nüfuzunu kullanmıştır. Bu önemli destekle Brahms Hamburg'a döndü ve kariyerini inşa etmeye başlamıştır. Bu dönem, Brahms'ın müzik dünyasında kendini kanıtlamasının ve gelecekteki büyük başarılarının başlangıcını simgeler (Greenberg, 2002, s.1).

Yüzeysel bir ruhani özlem duygusu, on dokuzuncu yüzyılın yaygın kavramlarından biridir. 1850'lere gelindiğinde, müzik eleştirmenleri senfoninin geleceğini ve ikinci bir Beethoven'ın olup olmayacağını mesihçi terimlerle açıkça sorgulanmaktaydı.

Schumann, bu konuda önemli bir söz sahibi olarak öne çıkmıştır ve 'yeni mesih' keşfetmenin ve ilan etmenin bir anlamda kendi sorumluluğu olduğunu düşünmekteydi. Schumann, Lachner, Mendelssohn ve diğer adayları inceledikten sonra, Schumann'ın Brahms ile ilk buluşması "Neue Bahnen" adlı denemesiyle duyuruyu mühürlemiştir. Bu deneme, Schumann'ın Brahms'ı kamuoyuna "yeni mesih" olarak tanıttığı an olarak kabul edilir:

"Böyle bir öncülde sonra, çağın en yüksek ifadesini ideal bir şekilde dile getirmeye çağrılan, ustalığı bize adım adım bir gelişim sürecinde değil, bunun yerine Cornus'un

başından tam zırhlı Minerva gibi fıskırarak biri aniden ortaya çıkmalıydı. Ve o geldi, beşiğinde zarafet ve kahramanların nöbet tuttuğu yeni bir kan. Adı Johannes Brahms; karanlık bir durgunluk içinde eğitim gördüğü Hamburg'dan geldi, ancak mükemmel ve hevesli bir öğretmen olan Eduard Marxen tarafından sanatın en zor unsurları konusunda eğitildi ve yakın zamanda saygın ve tanınmış bir usta olan Joeseph Joachim tarafından bana tavsiye edildi.”

“Schumann'ın bildirisi yayınlandıktan sonra Brahms büyük bir baskı hissetmeye başladı. Besteci henüz 20 yaşında olmasına ve daha önce övgüye değer bir eser yazmamış olduğu için kamuoyunun bu makaleye verdiği tepki büyük şaşkınlık yaratmıştır. Kamuoyu Schumann'ın açıklamasını ciddiye almamış olabilir ancak Brahms bu sözleri içselleştirdi ve hayatının bundan sonra asla aynı olmayacağını derinden hissetmiştir” (Norton, 2017, s.5-6).

Brahms, Schumann'larla tanıştığı anın hayatını ölçülemez bir şekilde değiştireceğini fark etmemiştir. Hem Clara hem de Robert Schumann Brahms'ın müziğinden çok etkilenmişlerdir. Genç bestecinin kendileriyle kalması için ısrar ettiler ve Brahms daha sonra Schumann'larla geçirdiği zamanı hayatının en güzel dönemi olarak nitelendirmiştir. Ancak Brahms'ın, Schumann ailesiyle tanışmasından kısa bir süre sonra Robert psikotik bir kriz geçirmiş ve hastaneye kaldırılmıştır. Brahms, ailenin bu zor döneminde Clara'ya destek olmak için seyahat etmiştir. Sonunda Brahms Clara'ya aşık oldu ancak Robert hayattayken duygularını ifade etmekten çekinmişti. Bekleyiş ve hayal kırıklığı Brahms'ın beste yapması için uygun bir ruh hali yaratmamıştır.

1856 yılına gelindiğinde, hayatında bazı değişiklikler yapması gerektiğini fark etmiştir. Robert Schumann Temmuz 1856'da ölmüştür ancak daha sonra Brahms, Clara ile evlenmeyeceğine karar vermiştir. Clara Schumann'a karşı tutumlarındaki ani değişikliğe rağmen Brahms ve Clara Schumann hayatlarının geri kalanında arkadaş kalmışlardır. Bu dönem Brahms'ın hem kişisel hem de müzikal olarak büyüdüğü ve olgunlaştığı bir zamanı temsil etmektedir (Greenberg, 2002, s.11).

Johannes Brahms ailesine büyük hayranlık duymuş ve aile hayatına önem vermiştir, ancak evlenmemiştir. Nazik ve cömert bir kişiliğe sahip ancak zaman zaman başkalarına karşı kaba olabildiği bilinmektedir. Küçük bir servet biriktirmiş olmasına rağmen her zaman tutumlu bir yaşam tarzını benimsemiş ve mütevazı giyinmiştir.

Brahms Robert ve Clara Schumann arasında özel bir insani bağ oluşturmuştur. Clara Schumann'ı sevmiş ve onunla birlikte yaşamıştır; Robert Schumann'ı da onurlandırmış ve hastaneye düzenli ziyaretler yapmıştır. Her ikisi için de piyano çalmış, birbirleri hakkında konuşmuş ve duygusal mesajlarını iletmiştir. Bu bağlayıcı ilişki, Brahms'ın 1854 yılında bestelediği ve Clara Schumann'a ithaf ettiği "Robert Schumann'ın Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler" (op. 9) adlı eserinde güzel bir şekilde sembolize edilmiştir. Eser, Clara Schumann'ın bir zamanlar varyasyonlarını yazdığı bir Schumann melodisiyle başlar ve Schumann'ın müzikal stilini yansıtan, bazen de Brahms'a özgü zenginleştirilmiş varyasyonlarla devam etmektedir (Frisch& Karnes, 2009, s. 27).

1856 yılında, dönemin önde gelen ansiklopedik müzik sözlüğünde Johannes Brahms'ın ironik bir şekilde klasik estetiğın altını oyan şekilsiz ve radikal bir ruh olarak görüldüğünü açıklayan başka bir makale yayınlanmıştır. Bu makalenin yazarı Julius Schladebach (1810-72) aslında gazetecilik yapan eğitimli bir doktordur ve kilise müziği besteleriyle de tanınmaktadır.

Schladebach, Schumann'ın değerlendirmesine katılan meraklıların yanı sıra Brahms'ı şüphesiz yetenekli ve cesur ama aynı zamanda oldukça kaba, beceriksiz ve olgunlaşmamış bulan daha ılımlı insanlar olduğunu yazmıştır. Bu cesaret Brahms'ın gizemli sanatsal yeteneklerinden kaynaklanmamaktaydı. Daha ziyade, beceri eksikliğinden kaynaklanıyor gibi görünmekteydi. Bu nedenle, cesaret onlar tarafından sanatsal kuralları ve yasaları yeterince anlamadan ve içselleştirmeden, yani sanatsal eğitim seviyesine ulaşmadan ve estetik özgürlüğü ahlaki sınırlardan ayırt edemeden özgürlüğü yasadışı bir şekilde kullanmak olarak algılanmıştır. Bugün, iki tarafın kimin haklı olduğuna dair bir karar verilememiştir (Frisch & Karnes, 2009, s. 5-6).

Wagner'in yaşadığı dönemde, Johannes Brahms onunla hemen hemen aynı seviyede sayılabilecek tek büyük Alman bestecidir. Ancak bu iki müzik dehası arasında önemli farklar vardır. Wagner geleceği şekillendiren bir devrimcidir. Özellikle opera alanında büyük bir dönüşümün öncüsü olarak kabul edilirken, kendine özgü bir müzik dili ve dramatik yaklaşım geliştirmiştir. Brahms ise soyut formlarla çalışan bir klasikçiydi ve tüm kariyeri boyunca opera da dahil olmak üzere program müziği türünde tek bir nota bile yazmamıştır.

Wagner'in etkisi gelecek nesiller üzerinde derin olacak ve müziği sahne sanatları ve estetik üzerinde derin bir etki yaratacaktır. Brahms ise Beethoven, Mendelssohn ve

Schumann gibi önceki bestecilerin izinden giderek daha geleneksel bir müzikal yaklaşım benimsemiştir. Bu nedenle Brahms senfonik geleneğin bir devamı olarak kabul edilirken, Wagner'in müziği ve fikirleri daha radikal ve yenilikçi bir yaklaşımı temsil etmekteydi. Bu iki büyük besteci, kendilerine özgü tarzlarıyla Alman müziği üzerinde derin bir etki bırakmış ve dönemlerinin önemli figürleri olarak kabul edilmişlerdir (Norton, 2017, s.4).

Johannes Brahms, "Magelone Lieder", Yaylı Çalgılar Beşlisi ve Do minör Senfoni'yi yazmaya başladığında ilk kez Viyana'yı ziyaret etmiştir. Viyana'ya yaptığı bu ziyaret Brahms'ın müzik kariyerinde bir dönüm noktasıdır. Kış boyunca Viyana'da kaldı ve birçok konser vermiş; bu süre zarfında ünlü müzik eleştirmeni Eduard Hanslick, müzikolog Johannes Nottebohm ve virtüöz piyanist Carl Tausig gibi önemli müzisyenlerle yakın ilişkiler kurmuştur. Ancak bu dönemde Hamburg Filarmoni Orkestrası'nın şefliği için başvurduğunda reddedilmiştir. Bu olay Brahms'ın kariyerindeki bazı zorlukları ve mücadeleleri yansıtırken, müziğinin olgunluğuna ve derinliğine ulaştığı bu dönemi de vurgulamaktadır (Siepmann & Britton, 2002, s.99).

Besteci, Hamburg Filarmoni Topluluğu'nun direktörlüğüne atanma arzusunun dile getirdikten sonra bu prestijli görev için arkadaşı ve şarkıcı Julius Stockhausen seçildiğinde, Brahms reddedilmiş ve kırgın hissetmiştir. Ancak ilginç bir şekilde, Brahms'a Berlin, Köln veya diğer büyük şehirlerde eşdeğer pozisyonlar teklif edildiğinde, çeşitli nedenlerle bunları geri çevirmiş ve sonunda Hamburg görevi teklif edildiğinde, bunu kabul etmek için çok geç olduğunu iddia etmiştir.

Brahms kariyeri boyunca birkaç kez iş kabul etmiş ancak genellikle kısa bir süre sonra istifa etmiştir. Otuzlu yaşlarında Viyana Singakademie'nin şefi olarak görev yaptı, on yıl sonra Gesellschaft der Musikfreunde'nin sanat yönetmeni oldu ancak üç yıl sonra istifa etmiştir. Bu noktada artık bir maaşa ihtiyacı kalmamıştır. Brahms konserler vererek yeterli geliri elde etmeye başlamış ve bestelerinin satışı ve yayınlanmasıyla oldukça zenginleşmiştir.

Brahms'ın bekârlığı, yalnızlığına başka bir boyut katmıştır. Zaman zaman bu durumdan duyduğu üzüntüyü dile getirmiş ve "Kein Haus, keine Heimat, op. 94, no. 5" gibi eserler yalnızlığın ve köksüzlüğün insanı nasıl etkilediğini ifade etmiştir. Bekârlığını bir erdem olarak görmeye çalıştığı, evliliğin neden artık istemediği bir şey olduğunu ve başarısızlıktan neden korktuğunu açıkladığı zamanlar da olmuştur.

Örneğin, Brahms'a daha önce Mendelssohn ve Schumann'ın sahip olduğu Düsseldorf Müzik Topluluğu'nun direktörlüğü teklif edildiğinde, Düsseldorf gibi küçük bir şehirde yaşlı bir bekar olarak kalmasının daha uygun olduğunu açıklayarak bu teklifi kabul etmemiştir. Evlilik konusundaki olumsuz görüşleri ve bekârlığı tercih etmesi Brahms'ın özel hayatının önemli bir yönünü oluşturmuştur (Frisch & Karnes, 2009, s.33).

Clara Schumann, Johannes Brahms'ın ömrü boyunca yakın arkadaşı olmuştur ve 1896 yılında vefat ettiğinde Brahms, bu kayıp nedeniyle derin bir üzüntü yaşamıştır. Bu kaybın etkisi Brahms'ın sağlığını olumsuz yönde etkilemiş ve 1897 yılında karaciğer kanserinden hayatını kaybetmiştir. Brahms'ın bize bıraktığı miras, müziğinin ve bestelerinin olağanüstü ustalığı ve sanatsal güzelliğidir.

Brahms'ın eserleri, derin duygusal içerikleri, teknik ustalıkları ve müzikal derinlikleriyle bilinektedir. Bu miras, onun müziği aracılığıyla nesiller boyu yaşamaya devam etmektedir (Greenberg, 2002, s.1-2).

### **3.2.Kariyeri**

Johannes Brahms, 19. yüzyılın ikinci yarısında müzik dünyasında etkili bir figür olarak öne çıkan önemli bir bestecidir. Bu dönem, romantizmin hüküm sürdüğü, büyük değişimlerin yaşandığı ve müziğin kendini yeniden tanımladığı bir zamandır. Brahms, bu dönemin merkezinde yer aldı ve klasik müziğin zirvesindeki bestecilerden biri olarak kabul edilmiştir. Kendi dönemi ve sonrasındaki müziğin evrimine büyük katkılarda bulundu ve bu süreçte özgün müziğini geliştirmiştir.

Brahms'ın kariyeri, bestecilik, orkestrasyon ve piyano icracılığı alanlarındaki büyük başarılarla dolup taşmıştır. Eserleri, büyük senfonilerden görkemli konçertolara, oda müziğinden şarkılara kadar geniş bir yelpazede yer almıştır. Özellikle piyano eserleri, teknik zorlukları ve duygusal derinlikleriyle dikkat çekmiştir. Brahms, çağdaşları tarafından takdir edilen bir özellik olarak çeşitli müzik formlarına deneysel bir yaklaşım benimsemesiyle bilinmektedir.

Müziği sadece notalardan ibaret değil, aynı zamanda duygu ve düşüncelerini ifade etmenin bir aracı olarak gören Brahms, müziğin ruhani bir ifade biçimi olduğuna inanmaktadır. Bu nedenle eserleri derin duygusal katmanlara sahiptir ve dinleyiciye

büyüleyici bir müzik deneyimi sunmaktadır. Müziği, döneminin büyük çatışmalarını ve duygusal yoğunluğunu yansıtırken aynı zamanda klasik müziğin geleneksel değerlerini ve yapılarını da korumuştur. Bu denge, eserlerine zamansız bir çekicilik kazandırmış ve Brahms'ın müziğin önde gelen isimlerinden biri olarak tanınmasına yol açmıştır.

Brahms'ın kariyeri Hamburg'da genç bir müzisyen olarak başlamış ve kısa sürede dikkate değer bir yetenek olarak kabul edilmiştir. Besteci hem orkestra hem de oda müziği alanında çok sayıda önemli eserler bestelemiştir. Büyük senfonileri, piyano konçertoları ve yaylı çalgılar dörtlüleri, Romantik dönemde müziğin zirvesi olarak kabul edilen eserler haline gelmiştir. Lied (şarkı) türünde de önemli eserler üretmiştir. 19. yüzyılın ortalarında genç bir yetenek olarak tanınan besteci, bu yüzyılın sonlarına kadar müzikte büyüleyici bir evrim yaşamıştır.

Piyano çalışmalarına başladığı 1833 yılı, Romantik müziğin yükselişini yaşadığı bir döneme denk gelmektedir. Bu dönemde müzik daha duygusal ve kişisel bir ifade biçimi olarak vurgulanmış ve Brahms bu duygusal ifadede ustalaşmış bir besteci olarak parlamıştır. Aynı zamanda bu dönem, romantizmden modern çağa geçişi temsil eder ve müziğin de birçok tarihi olaydan ve sosyal değişimden etkilendiği bir dönemdir. Brahms'ın kariyeri bu tarihsel bağlamın bir parçası olarak şekillenmiş ve müziğin evrimine önemli katkılarda bulunmuştur.

1843'te Johannes Brahms, ilk halka açık performansını bir oda konserinde gerçekleştirmiştir. İlk solo resitalini ise 1848 yılında vermiştir. Bu dönemde piyano eserlerinin yanı sıra, 1847'de Winsen'deki yaz tatili sırasında arkadaşları için yazdığı bir erkek korusu da dahil olmak üzere vokal parçalar da bestelemiştir. Gençliğinde, yerel organizasyonlarda piyano çalarak, öğretmenlik yaparak ve Hamburglu yayıncı August Cranz için piyano düzenlemeleri yazarak geçimini sağlamıştır. Bu düzenlemeler, G.W. Marks adıyla yayımlanmıştır. Bu gelir Brahms'ın kütüphanesini oluşturmasına yardımcı olmuş ve aynı zamanda onun gençlik yıllarında çalıştığı halk şarkılarının birçok cildini içermektedir.

Johannes Brahms'ın edebiyat zevki, klasik yazarlardan Jean Paul ve E.T.A. Hoffmann gibi romantik yazarlara kadar geniş bir yelpazede uzanmaktadır. Bu yazarların eserleri Brahms'ı derinden etkilemiştir. Brahms, E.T.A. Hoffmann'ın karakterlerinden birinin adı olan "Kreisler"i imzası olarak seçmiştir. Brahms, yaşamı boyunca kütüphanesini genişletmiş ve sadece edebi eserleri değil aynı zamanda Alman siyaseti ve tarihi üzerine yayınları, Bach,

Beethoven ve Mozart gibi bestecilerin eserlerinin çok sayıda edisyonunu ve gençliğinde çalışmaya başladığı halk şarkılarının birçok cildini de edinmiştir (Platt, 2003, s. 14).

1848 Devrimleri Brahms'ın müziği ve besteciliği üzerinde önemli bir etki yaratmış ve Alman kültürel mirasına olan bağlılığını yansıtmıştır. Bu dönem, müziğin yanı sıra sosyal ve politik dünyayı da büyük ölçüde etkilemiştir. Özellikle Almanya ve Avusturya'da, 1848 Alman Devrimi'nin başarısızlığı ve 1857'deki dünya çapındaki mali krizin neden olduğu sıkıntılar, Brahms'ı derin bir depresyona sürüklemiştir.

19. yüzyılın Romantizm döneminin zirvesinde yaşayan Brahms, içsel bir mücadele içine girmiş ve çaresizlik duygularıyla başa çıkmak zorunda kalmıştır. Bu dönemde özellikle Beethoven'ın müziğinden etkilenmiş ve klasik müziğin disiplin ve biçimsel yapılarına karşı güçlü bir eğilim göstermiştir. Beethoven'ın müziğindeki tempoyu ve hızı benliğinde hissetmiş ve bu geleneği sürdürmeye çalışmıştır. Brahms, diğer dönemin bestecileriyle karşılaştırıldığında son derece bilinçli ve müziğine derinlik ve içsel bir anlam katma konusunda kararlı bir yaklaşım benimsemiştir (Zhou, 2021, s.82).

Brahms, 1849 yılında Macar müziğiyle ilgilenmeye başlamıştır, ancak bu ilgi o dönemde hala devrimci olan Macaristan'a değil, müziğin kendisine yöneliktir. Bestecinin bu dönemdeki ilgisi, o sırada çocuk olmasına rağmen apolitik bir nitelik taşımaktadır. Brahms, Macar Devrimi hakkında herhangi bir yazılı veya sözlü görüş bırakmamış olması, Jan Swafford'un Brahms'ın bu konudaki ilgisizliği konusundaki görüşünü makul kılmaktadır.

Swafford, Reményi ve Joachim gibi isimlerin "Macar" halk müziğinin sadece stilini değil, aynı zamanda ruhunu da içselleştirdikleri yönündeki tespitini paylaşmıştır. Ancak Brahms, bu iki meslektaşıyla kıyaslandığında, onların müziğe olan bağlılıklarının temelinde yatan Macar milliyetçiliğiyle özdeşleşmemiştir. Brahms'ın çingene tarzına duyduğu ilgi, sadece müziğin estetik zevkine odaklanmış birçok sanatçı gibi, Macar milliyetçiliğinden ziyade müziğin kendisine yöneliktir.

Brahms'ın bu tarza olan derin ilgisi, Rácóczi Marşı'nın kendi versiyonunu dinleyicilere sıkça sunmasıyla belirginleşir. 1850'lerin başında, Brahms'ın müziğindeki evrimin bir yansıması olarak, özellikle de sonatları ve erken dönem varyasyon setleri gibi ilk özgün piyano eserleri ortaya çıkar. Reményi'nin etkisi, bu dönemdeki bestecinin çalışmalarında en belirgin şekilde Op. 2 Fa diyez minör Sonat'ta kendini gösterir. Op. 2'nin

son bölümü, yavaş bir girişe sahip allegro formunda bir sonat olmanın yanı sıra, aynı zamanda Macar lasso ve friss unsurlarını içermesiyle dikkat çeker (Herzog, 2010, s.52).

Brahms'ın bu eserindeki Macar motifleri, Reményi'nin etkisiyle birleşerek, bestecinin müziğinde döneminin çeşitli müzikal etkilerini ustalıkla sentezlediği bir örnek teşkil eder. Bu dönemdeki eserleri, Brahms'ın müzikal evrimindeki önemli adımları temsil eder ve onun estetik anlayışının zenginleştiği bir dönemi simgeler.

1857'de Brahms, Clara Schumann'ın yardımıyla Detmold sarayında bir pozisyon elde etti. Her yıl üç ay boyunca prensesler için piyano çalmış ve yerel amatör koro topluluğunu yönetmiştir. Bu, Brahms için iyi bir gelir kaynağı oldu ve yılın geri kalanında seyahat etmesine ve bestelerini yazmasına olanak sağlamıştır.

1858'de Göttingen'de Jacob Grimm'i ziyaret ederken Agathe von Siebold (1835-1909) ile tanışmıştır. İkili arasında, birçok kişi tarafından evliliğe dönüşmesi beklenen bir dostluk başlamıştır. Ancak Brahms, daha sonra kadınlarla olan ilişkilerinin simgesi haline gelecek bir şekilde ilişkiyi aniden ve kaba bir şekilde bitirmiştir. Daha sonra kurduğu ve yönettiği Hamburg Kadınlar Korosu'nun bazı üyeleriyle de ilişki kurmasına rağmen bu derin bir yakınlığa yol açmamıştır.

Bu dönemde kadınlar korusu için eserler ve Agathe için şarkılar yazmıştır. Ayrıca deneyimini orkestra eserlerini de kapsayacak şekilde genişletmiştir. İki serenat (Op. 11 ve Op. 16) besteledi ve uzun uğraşlardan sonra 1859'da Op. 15 Piyano Konçertosu'nu tamamlamıştır.

Ancak, çağdaş müzikteki eğilimler Brahms'ı rahatsız etmiş ve 1860'ta arkadaşları Joachim, Grimm ve Bernhard Scholz (1835-1916) ile birlikte popüler bestecilik tekniklerine karşı bir manifesto yazmıştır. Bu proje, erken yayınlanması ve ardından alay konusu olması nedeniyle büyük bir skandala neden olmuştur.

Liszt ve takipçilerini eleştiren bu makale "Neue Bahnen" (Yeni Yollar) başlığı altında yayımlanmış ve Brahms'ın destekçileri ile Yeni Alman Okulu'nun destekçileri arasındaki ayrımı derinleştirmiştir. Bu tür zorluklara ve hayal kırıklıklarına rağmen, Brahms'ın bestecilik tarzı hızla gelişti ve 1860'ların başında ürettiği eserler, sofistike armonileri, motif gelişimleri ve sonat formları nedeniyle genellikle erken olgunluk döneminin işareti olarak kabul edilmektedir. Bu eserler arasında Op. 25, 26 ve 34 numaralı oda müziği eserleri, 32 ve

33 numaralı Lieder'ler ve 1859'da tamamladığı Op. 15 numaralı Piyano Konçertosu yer alır (Platt, 2003, s. 15).

İlk olarak 1858 yılında anonim olarak yayınlanan "Sandmännchen", 1870'lerin başında Brahms'ın yazarlığının ortaya çıkmasıyla Volkskinderlieder koleksiyonunun en tanınmış eserlerinden biri haline gelmiştir (Berry,2014, s.5).

Bestecinin Re Minör Piyano Konçertosu'nun 1859'daki Leipzig prömiyeri beklenen başarıyı getirmedi ve hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Ancak zaman içinde Hamburg'da koro şefi ve besteci olarak çalışırken müziğinde büyük bir olgunluğa ve kimliğe ulaşmıştır. Bu dönemde icra ettiği ve bestelediği Romantik öncesi müzik, Brahms'ın nesnel ifadeye dayalı bir müzikal yaklaşım benimsemesini sağlamıştır.

1860'a gelindiğinde Brahms, on dokuzuncu yüzyıl Romantizminin entelektüel disiplini ve biçimsel yapıları ile Klasik ve hatta Barok dönemlerin parlak bir bileşimini temsil eden olgun bir besteci haline gelmiştir. Bu dönemdeki eserlerinden biri olan 1861 tarihli Sol Minör Piyano Dörtlüsü, bu kombinasyonu nasıl ustalıkla yarattığının bir örneğidir. Viyana'da geçirdiği bu dönemde yaratıcılığının zirvesine çıkmış ve kariyerinde büyük başarılarla imza atmıştır (Greenberg, 2002, s.15).

Brahms, Hamburg'da kalıcı bir iş bulma umuduyla yaşarken, arkadaşı şarkıcı Julius Stockhausen'in Hamburg Filarmoni'nin yeni müzik direktörü olarak atanması, Brahms tarafından bir hakaret olarak algılanmıştır. Bu olayın ardından Brahms, yeni fırsatlar arayışına girişmiştir. 1862'deki başarılı çıkışından sonra, hem icracı hem de besteci olarak Viyana'ya döndü ve 1863'te Singakademie'nin şefi olarak atanmıştır. Ancak, Brahms Viyana'da müzikal ortama tam anlamıyla uyum sağlayamamış ve bir sonraki yıl istifa etmiştir.

Bu dönemde Brahms, Almanya, Avusturya, Macaristan, Danimarka, Hollanda ve İsviçre'yi kapsayan bir dizi konser vererek dolaşmıştır. Bu süre zarfında, ünlü cerrah Theodor Billroth gibi önemli dostlar ve destekçiler edinmiştir. Bu çevre, onun müzikal kariyerine ve eserlerinin kabulüne önemli katkılarda bulunmuştur. Brahms'ın seyahatleri ve çeşitli ülkelerdeki konserleri, onun müzikal etkileşimini artırmış ve geniş bir hayran kitlesi kazanmasına yardımcı olmuştur. Dolaştığı yerlerde edindiği deneyimler, müziğinde çeşitli etkilerin izlerini bırakmış ve onun eserlerinin zengin ve çeşitli bir repertuvar oluşturmasına katkı sağlamıştır (Platt, 2003, s.16).

1865-1870 yılları, Brahms'ın bestecilik kariyerinde son derece verimli bir dönemi temsil etmektedir. Bu süre zarfında, Brahms'ı hala endişelendiren bir senfoni yazma düşüncesi vardır. Neredeyse tamamen vokal müziğe odaklanan Brahms, bu dönemde bir dizi eser bestelemiştir. Bu eserler arasında en tanınmış olanı "Cradle Song" (Beşik Şarkısı) olarak bilinmektedir.

1871'de Brahms, Viyana'daki Müzik Dostları Derneği'nin yöneticisi olmuştur. Bu pozisyon, Brahms'a müziği üzerinde daha fazla özgürlük ve eserlerini yönetme fırsatı tanımıştır. Bu dönemde, Mendelssohn, Schumann, Handel, Bach ve Beethoven gibi büyük bestecilerin eserlerini inceleme ve yönetme şansını yakalamıştır. Yedi yıl boyunca vokal müziğe odaklanmanın ardından Brahms, tekrar orkestra besteciliğine yönelmeye karar vermiştir.

Joseph Haydn'ın bir teması üzerine yazdığı çeşitlemeler ve Do Minör ile La Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüleri, Brahms'ın yaylı kuartet türünü yeniden canlandırmasına katkıda bulunmuştur. Bu eserler aynı zamanda Brahms'ın bir senfoni yazmaya hazırlandığının bir göstergesi olarak kabul edilmiştir (Greenberg, 2002, s.1).

Brahms, 1858'de Hamburg'da bir kadınlar korosunu yönetirken, Bayan Bertha Faber'in güzel sesinden çok etkilenmiştir. On yıl sonra, 1868'de, Brahms, Bayan Bertha Faber'in ikinci çocuğunun doğumunu kutlamak için Wiegenlied adlı eseri yazmıştır. Fa majör tonundaki bu eser, her mısrasında 8 ölçü bulunan bir vals formundan türetilmiştir. Zarif eşlik, Bayan Bertha Faber'in 1859'da seslendirdiği Vals'ten esinlenmiştir. Sözler Viyana halk şarkılarından alınmış ve yeniden düzenlenmiştir. Melodi, annenin sevgisini ve korumasını ifade eder. Annenin sakinleştirici kucağını yansıtan senkoplar özellikle önemlidir. Bu eser, ebeveyn sevgisini ve ebeveynlerin çocukları için en iyi dileklerini yansıtan bir lirik eser olarak yorumlanabilir.

Wiegenlied'in, benzer sözlere sahip diğer çocuk ninnilerinin genel adı olan "Cradle Song"un (Beşik Şarkısı) kökenine katkıda bulunduğu bilinmektedir. Brahms, temasını on yıl sonra Re majör Senfoni No.2'nin ilk bölümünde yeniden kullanmıştır. Eser, güzel melodisi nedeniyle birçok besteci ve müzisyen tarafından çeşitli enstrümanlar için düzenlenmiştir. Ayrıca, "folk" terimi, yarım yüzyıl önce Herder ve Alman Romantikleri tarafından popülerleştirilen ve ulusal müziğe uyarlanan "bir bütün olarak halk" anlamına gelen Almanca "Volk" kelimesinden türetilmiştir (Zhou, 2021, s.83).

Brahms, yazlarının bir kısmını Lichtenthal'da Schumann ailesinin evinde geçirmiştir. Orkestra şefi Hermann Levi (1839-1900) ve Karlsruhe bölgesindeki diğer müzisyenler ve müzikseverlerle dostluklar kurmuştur. Bu çevre, Brahms'ı cesaretlendirmiş ve eserlerini tanıtmıştır. Bu yazlar, büyük bir üretkenlik dönemi olmuştur ve birçok toplantı, Brahms'ın yeni eserlerinin piyano versiyonlarının performanslarını içermektedir.

Bu dönemdeki çalışmalar, Brahms'ın kariyerinin en büyük başarılarından biri olan "Ein deutsches Requiem" (op. 45)'in tamamlanmasıyla doruğa ulaşmıştır. 1868'de prömiyeri yapılan bu eser, Brahms'ın yeteneklerini Avrupa çapında tanınan birinci sınıf bir besteci olarak ortaya koymuştur. Birçok eleştirmen, bu büyük başarının, Robert Schumann'ın Brahms'ın potansiyelini öngördüğü bir kanıt olduğunu düşünmektedir.

Brahms, "Ein deutsches Requiem"den sonra Alto Rhapsody (op. 53) ve Triumphlied (op. 55) gibi koro eserleri de dahil olmak üzere bir dizi etkileyici eser bestelemiştir. Brahms'ın bu eseri, annesinin 1865'teki ölümüyle yakından bağlantılıdır. Aile, Brahms için çok değerliydi ve annesinin ölümü onu derinden etkilemiştir. Brahms, ailesine duyduğu bağlılığı sadece aile üyeleriyle olan ilişkilerinde değil, aynı zamanda mali danışmanı ve yakın arkadaşı Fritz Simrock'a yazdığı mektuplarda da göstermiştir. Babasının ikinci eşi Caroline'e olan bağlılığı, yaşlı Brahms'ın 1872'deki ölümünden sonra bile devam etmiştir. Bu bağlılık, Brahms'ın insan ilişkileri ve müziği üzerinde derin bir etki bırakmıştır.

1871'de Brahms, Viyana'da Karlsgasse 4 numaralı bir apartman dairesine taşındı ve ölümüne kadar burada yaşamıştır. Aynı yıl, Viyana'daki Gesellschaft der Musikfreunde'nin müdürlüğüne atanmıştır. Bu topluluk için konserler düzenlemek için büyük çaba sarf etmiş ve programlarda Rönesans ve Barok dönemlerinden bestecilerin eserlerine yer vererek yenilikçi yaklaşımlar sunmuştur. Ancak, idari sorumlulukları ona fazla gelmiştir ve 1875'te bazı programlarla ilgili gerginlikler nedeniyle istifa etmiştir. Bu ayrılığa rağmen, Gesellschaft ile ilişkisini sürdürmüş ve faaliyetlerini etkilemeye devam etmiştir. Finansal güvenliği sağlandığı için resmi bir pozisyona ihtiyaç duymamış, bu da ona beste yapma özgürlüğü tanımıştır.

Viyana'daki yakın arkadaş çevresi, Brahms'ın müziğini savunmaya kararlı bir şekilde devam etmiştir. Arkadaşları arasında orkestra şefi Hermann Levi, Karlsruhe'deki müzisyenler ve müzikseverler de bulunmaktaydı. Brahms, bu dönemdeki yazlarını Schumann ailesinin Lichtenthal'daki evinde geçirmiştir. Bu yazlar, büyük bir üretkenlik

dönemine denk gelerek, Brahms'ın yeni eserlerinin piyano versiyonlarının performanslarını içermektedir. Özellikle, bu dönemde Brahms'ın 1868'de prömiyeri yapılan "Ein deutsches Requiem" (Op. 45) adlı eseri tamamlanmıştır. Bu eser, Brahms'ın kariyerindeki en büyük başarılarından biri olarak kabul edilir ve müziğindeki derinlik, duygusal yoğunluk ve teknik ustalığıyla dikkat çeker (Platt, 2003, s. 17).

1875 yılında Brahms, idari görevinden istifa ederek, Do Minör 1. Senfoni'sini tamamlamak üzere daha fazla müzikal özgürlük kazanmıştır. Bu dönemde Brahms'ın Birinci Senfonisi, Romantik melodi, armoni ve duygusal yoğunluk gibi unsurları, Klasik disiplin ve biçimsel yapılarla başarıyla birleştiren parlak bir örnek olarak değerlendirilir. Brahms, bu dönemde zengin ve ünlü bir besteci olarak tanındı ve Viyana'nın sanatsal yaşamına rahatça yer edinmiştir. İkinci Senfoni, Re Majör Keman Konçertosu ve Si bemol Majör Büyük Piyano Konçertosu No. 2 gibi birçok önemli yapıtı arka arkaya besteleyerek müziğine önemli katkılarda bulunmuştur (Greenberg, 2002, s.1).

Brahms'ın ilk senfonisinin prömiyeri 1876 yılında gerçekleşmiş ve bu olay, bestecinin yoğun bir orkestra çalışması dönemini başlatarak müzik tarihinde önemli bir kilometre taşı olmuştur. Bu dönemde Brahms, diğer üç senfoni (73, 90 ve 98. eserler), Keman Konçertosu (77. eser), İkili Konçerto (102. eser), İkinci Piyano Konçertosu (83. eser) ve Akademik ve Trajik Uvertürleri (80 ve 81. eserler) gibi önemli yapıtları tamamlamıştır.

Brahms, eserlerini tanıtmak ve geliştirmek amacıyla yoğun konser turlarına çıkmıştır. 1881 yılında Meiningen Orkestrası ile özel bir ilişki kurdu ve orkestrayı, yeni bestelerini resmi prömiyerlerinden önce test etmek ve üzerinde çalışmak için bir laboratuvar olarak kullanmıştır. Bu dönemde sahne aldığı konserlerde şef ya da piyano solisti olarak da yer almıştır. Ancak, 1890 yılında bestecilik kariyerini noktalama kararı aldı. Emeklilik döneminde, Meiningenli klarnetçi Richard Mühlfeld'in çalışmalarından esinlenerek klarnet için oda müziği eserleri ve dört grup piyano parçası bestelemiştir. Ayrıca 49 Deutsche Volkslieder adlı koleksiyonu büyük bir özenle ele aldı ve halk şarkılarının düzenlemelerine özel bir önem vermiştir (Platt, 2003, s. 17).

1881 yılındaki profesyonel programı, Scheffel'in şiirine yapılan göndermenin hem o dönem hem de kariyeri için önemli olduğunu göstermektedir. Elisabeth'in halk şarkısı düzenlemelerini almadan sadece bir ay önce uzun bir sessizliğin ardından ve İtalya'da altı hafta kaldıktan sonra Herzogenberg çiftiyle yeniden temas kurmuştu. Mektuplarında,

tatilinin canlı bir anlatımının yanı sıra yakında Op. 83 olarak yayınlanacak olan yepyeni bir orkestra eseri olan Bb Majör Piyano Konçertosu'nu tanıtmıştı. Herzogenberg çifti de bu esere aşinaydı ve son konçerto, tipik metodik besteci için yoğun bir üretkenlik döneminin kapısını açmıştır. Sadece beş yıl içinde iki senfoni, iki konser uvertürü, iki konçerto, bir yaylı çalgılar dörtlüsü, bir keman sonatı, on piyano parçası, üç koro eseri ve yaklaşık iki düzine şarkı ve düet bestelemiştir.

Brahms'ın Viyana'daki kütüphanesinden geriye kalanlar arasında, Elisabeth von Herzogenberg tarafından düzenlenmiş bir çocuk halk şarkıları derlemesi de mevcuttur. Bu derleme 1888 yılına kadar yayınlanmamıştır ancak Brahms'ın versiyonu, Ağustos 1881'de bir kopyacı tarafından el yazması olarak hazırlanmıştır. Elisabeth von Herzogenberg bu koleksiyonu kurşun kalemle yazdıktan sonra "onurlu ve sevgili öğretmeni ve arkadaşı Heini von Steyer'e" yazısıyla ithaf etmiştir. İlginçtir ki Elisabeth, Brahms'ın yerine, Joseph Victor von Scheffel'in 1863 tarihli, Frau Aventure adlı derlemesindeki belki de en ünlü şiirlerden biri olan "Dörpertanzweise "den (Köylü Dansı Ezgisi) bir nakarat kullanmıştır (Berry, 2014, s.3-4).

1886 yazı Brahms'ın Thun Gölü yakınlarında geçirdiği ve son derece verimli çalıştığı bir dönemdir. Bu dönemde birbiri ardına önemli eserler bestelemiştir. Bu eserler arasında Op. 99 Viyolonsel ve Piyano için Fa Majör Sonat, Op. 100 Keman ve Piyano için La Majör Sonat ve Op. 101 Do Minör Piyanolu Trio sayılabilir (MacDonald, 2001: 330). Özellikle keman ve piyano için yazdığı sonatlardan ikincisi olan Op. 100 La majör Sonat, bu ikili için yazdığı eserler arasında en lirik olanıdır. Ayrıca Keman ve Piyano için Op. 78 Sonatı "Regenlied" (Yağmur Şarkısı) olarak da bilinir. Brahms'ın Op. 59/3 "Regenlied" şarkısının ana teması Op. 78 sonatın son bölümünün ana temasıyla tamamen örtüşür (Özkan, 2022, s.142).

1929 yılında, Johannes Brahms'ın doğumunun yüzüncü yıldönümünden sadece dört yıl önce, Henry-Louis de La Grange Schuffler, Brahms'ın yaşamını daha kapsamlı bir şekilde ele alan yeni bir biyografi yazmaya karar vermiştir. Bu biyografi, Brahms'ın hayatını daha dengeli ve abartısız bir bakış açısıyla sunmayı amaçlamaktadır. Schuffler, Almanya'dan ABD'ye dönmeden önce İsviçre ve İtalya'ya da seyahat ederek Brahms ile yakın ilişkileri olan diğer insanlarla görüşmüştür.

Schauffler'in Brahms'ın özel yaşamı hakkında daha fazla bilgi edinmesine yardımcı olanlar arasında Dr. Max Friedländer ve eşi, Robert ve Clara Schumann'ın torunu Ferdinand Schumann, Viyana Konservatuari'nda keman profesörü olan Profesör Julius Winkler, Brahms'ın fotoğraflarını çeken Viktor von Miller zu Aichholz ve Brahms'ın Viyana'daki evinin eski hizmetçisi Dr. Celestina Truxa bulunuyordu. Schauffler ayrıca Brahms'ın köylülerle etkileşimlerini rapor eden Else Kurzbauer'den de bilgi toplamıştır.

Ancak Schauffler, tanıkların ifadelerini yazılı kaynaklarla doğrulamadan kabul etmek yerine, bu anıların bilimsel bir titizlikle ele alınabileceğini iddia etmiş ve bu bağlamda amatör psikanalizden yararlanmıştı. Psikanaliz, bu dönemde özellikle üst ve orta sınıflar dışındaki insanlar için erişilmezdi, ancak 1920'lerde psikanalitik teoriler ve kavramlar kitle kültürünün bir parçası haline geldi, popülerleşti ve hatta bazen bir tür sosyal araç olarak kullanıldı.

Schauffler, 1932 yılında "Musical Quarterly" dergisinde "Brahms, Poet and Peasant" (Brahms, Şair ve Köylü) başlıklı bir yazı yayımladı. Bu yazı daha sonra "The Unknown Brahms" (Bilinmeyen Brahms) adlı kitabın bir bölümü olacaktı. Yurtdışı seyahatleri sırasında edindiği eserleri, Brahms'ın yüzüncü doğum yıldönümü vesilesiyle Pennsylvania Üniversitesi'nde düzenlenen büyük bir sergiye ödünç verdi. Bu koleksiyon, Willy von Beckerath'ın 1896 tarihli "Brahms am Flügel" tablosunda yer alan rafya puro kutusu ve Otto E. Albrecht'e göre Brahms'ın el yazmalarını düzeltmek için kullandığı mavi kalem gibi parçaları içeriyordu.

Schauffler, "The Unknown Brahms"ı Brahms'ın farklı yönleri etrafında yapılandırmış ve kitabı dört bölüme ayırmıştır. Birinci Bölüm "Bilinmeyen Brahms'ın Peşinde Maceralar" başlığını taşıyor ve Schauffler'in Brahms'ın esrarengiz yaşamı ve kişiliğinin ardındaki sırları araştırdığı Orta Avrupa seyahatlerini anlatmaktadır.

İkinci Bölüm "Bilinen Brahms" başlığını taşır ve Schauffler'in besteci hakkında yanlış olduğunu iddia ettiği bilgileri özetler. "Bilinmeyen Brahms'ın Yönleri" başlıklı Üçüncü Bölüm, geniş bir bölüm içeriyor ve eleştirel bir değerlendirmenin odağını oluşturur.

"Müzik" başlıklı Dördüncü Bölüm, Brahms'ın müziğini önceki bölümlerde yapılan karakter analizleriyle bağlantılı olarak inceliyor (Nicolau, 2015, s.86-87).

Bu yazının öyküsü şu şekilde gelişmiştir: Johannes Brahms'ın doğumunun yüzüncü yıldönümü olan 1933'te, birçok kişi hâlâ Brahms'ın gerçek bir portresinin eksik olduğuna inanmaktaydı. Quarterly dergisinden Guido Adler, Brahms hakkında net bir biyografinin

ihtiyacını dile getirerek, "Brahms hakkında gerçekten kesin bir kitap bekliyoruz" ifadesini kullandı. Benzer bir görüş Cushing tarafından dile getirilmiş ve 7 Mayıs'ta Brooklyn Daily Eagle'daki köşesinde bu eksikliği eleştirmiştir: "Genellikle girişimci olan kitap yayıncılarımız, kendilerine nadiren para kazandıran bir iş kolunda kar etme fırsatını görmezden geliyor gibi görünüyor. Brahms'ın doğumunun 100. yıldönümünü besteci hakkında yeni biyografiler, eleştirel çalışmalar vs. yayınlamak kutlama konusundaki başarısızlıklarını kastediyorum."

Ancak, bu eksiklik Amerikalı bir yazar tarafından giderildi ve Ekim ayında Brahms'ın ilk büyük biyografisi olan "Bilinmeyen Brahms" yayınlanmıştır. Schaffler, kendi alanında tanınmış bir isim olup müzikle ilgili eserlerin yanı sıra müzik üzerine yazdığı kitaplarla da bilinmektedir. "Bilinmeyen Brahms" adlı kitabı, Brahms'ın ilk büyük biyografisi olma özelliğini taşımaktadır. Schaffler, Brahms'ın yaşamı ve eserleri hakkında detaylı bir inceleme sunarak, yıllardır aranan eksiksiz bir portrenin oluşmasına öncülük etmiştir. Bu eser, Brahms'ın yaşamına ve müzikal etkileşimlerine daha geniş bir bakış sunarak, bilgi eksikliğini büyük ölçüde gidermiş ve o dönemdeki Brahms üzerine yapılan çalışmalara yeni bir boyut kazandırmıştır (Weitzer, 2022, s.85-87).

Brahms ellili yaşlarında iken, kendi sağlığının hala iyi olduğu ve müzikte hala üretken olduğu bir dönemde, hayatındaki arkadaşlarının çoğu vefat etmiştir. Bu döneme ait eserleri arasında Üçüncü ve Dördüncü Senfonileri, şarkıları, sonatları, Do Majör Trio'su ve Keman ile Viyolonsel için İkili Konçerto gibi önemli yapıtlar bulunur. Brahms, ömür boyu arkadaşı olan Clara Schumann'ın 1896'da vefat etmesiyle derin bir üzüntü yaşamıştır (Greenberg, 2002, s.2). Bu üzüntünün ardından Brahms yeni bestesi Dört Ciddi Şarkı'yı (op. 121) arkadaşları için çalmıştır. Bu eserler İncil metinlerine dayanmaktadır ve Brahms'ın kişisel inançlarını yansıttığı düşünülmektedir.

Brahms'ın 1897 yılında babasının ölümünden kısa bir süre sonra karaciğer kanseri nedeniyle vefat etmesinin ardından yayımlanan, org için koral prelüdlere oluşan Op. 122 numaralı derleme, bestecinin Kuzey Alman müzik mirası ve özellikle Bach'tan etkilendiği kontrpuan geleneğini belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. Bu eserler, Brahms'ın büyük müzikal mirasının bir parçası olarak değerlendirilmekte olup, onun müziğine vefatından sonra bıraktığı anlamlı bir katkı olarak nitelendirilmektedir (Platt, 2003, s. 17). Brahms'ın bıraktığı miras, bir ömür boyu süren olağanüstü sanatsal yetenek ve zanaatın bir

yansımasıdır, koleksiyonundaki her eser olağanüstü güzellik ve ustalığı yansıtır (Greenberg, 2002, s.2).

### 3.3. Müziği

Brahms, yaşamı boyunca yaklaşık 400 lied, 100 halk şarkısı ve çocuk şarkısı yazmış bir besteci olarak öne çıkar. Müzik ve şiiri mükemmel bir uyum içinde bir araya getirmeyi hedeflemeyen farklı bir yaklaşım benimsemiş olan besteciye göre müzik, her zaman şiirle yakından bağlantılı olmak zorunda değildir. Brahms daha çok müziğin kendi içsel gelişimine odaklanmıştır. Şiir bestelerken, metinlerin dikkatli bir şekilde seçilmesi ve düzenlenmesi kendisi için önemlidir.

Bu noktada Goethe, Heine, Schiller ve Tieck gibi büyük şairlerin eserlerinin yanı sıra besteci genellikle Daumer ve Groth gibi müzikal potansiyeli olan daha az tanınan şairlerin şarkı metinlerini seçmiştir. Kendi içsel duygusal durumu ve ihtiyaçları, metin seçiminde daha etkili bir rol oynamıştır. Besteci için önemli bir kaynak olan "Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen" derlemesi ona değerli halk şarkıları malzemesi sağlamıştır.

Brahms, Schumann'lar ile ilişkisinin başlamasıyla birlikte hayatında büyük duygusal dönemler yaşadı. Schumann'ın hastalığı ve Clara Schumann'ın 8 çocuk yetiştirme zorunluluğu, sanatçının içsel duygularıyla daha derinden ilgilenmesine neden olmuştur. Bu duygusal zorluklar son dönem eserlerinde somut bir ifade buldu. Bestecilik kariyeri boyunca sıklıkla romantik temalara odaklanmıştır. Özellikle kayıp aşk, şairin düşünceleri, çocukluk anıları ve geçmişe duyduğu saygıyı sembolize etme eğiliminde olmuştur. Halk müziğinin Brahms üzerindeki etkisinin açık bir örneği, 1868 yılında bestelediği "Wiegenlied, Op.49, No.4" adlı eseridir. Yaşadığı dönemde, Op.49, No.4 olarak bilinen Wiegenlied (Ninni), diğer Wiegenlied'lerden daha ünlü ve stil olarak da farklıdır. Bu şarkı genellikle Brahms'ın ninnisi olarak kabul edilir (Zhou, 2021, s.83).

Akademisyenler, icracılar ve klasik müzik tutkunları, Brahms'ın besteciliğinin çeşitli yönlerini genellikle övmüş ve kabul etmiş olsa da, liedlerindeki şiir anlayışı çeşitli çelişkili değerlendirmelere neden olmuştur. Olumsuz eleştirilerin bir kısmı, akademisyenler arasındaki söz ve müziğin birlikte değerlendirilmesi gerekliliği üzerine olan genel

tartışmalardan kaynaklanmaktadır. Brahms'ın metin-müzik ilişkisi ile ilgili daha spesifik detayları ve kendi anlayışını yeterince açıklayamadığı eleştirileri de gelmiştir.

Özellikle İran, Türk ve Macar temalarını ele aldığı liedler, eksikliği iddia edilen egzotik nitelikleri sebebiyle eleştirilmiştir. Önceki araştırmacılar, bu eserlere herhangi bir müzikal egzotizm atfetmemiş ve bu nedenle Brahms'ın egzotik temalı liedleri müzikolojik çalışmalarda yeterli ilgiyi görmemiştir. Bu tür eleştiriler, müzikoloji literatüründe egzotizmin yaygın bir şekilde yanlış anlaşılmasını yansıtmaktadır.

Bazı eleştirmenler, Brahms'ı popüler Alman yazarların eserleri yerine daha az bilinen yazarların şiirsel metinlerini bestelediği için eleştirmişlerdir. Onlar, Brahms'ın tercihlerinin popüler Alman yazarlarının, özellikle Goethe, Eichendorff veya Heine'nin metinlerine yönelmesi gerektiğini savunmuşlardır. Birçok akademisyen, bestecinin egzotik temalı lied'lerini müzikal açıdan egzotik bulmamış ve bu nedenle eserlerinin müzikolojik çalışmalarda yeterli ilgiyi görmemesine neden olmuştur. Ancak, bu eleştirilerin çoğunun, özellikle olumsuz olanların, her zaman analitik kanıtlarla desteklenmediği gözlemlenmiştir (Eckelhoff, 2014, s.1).

Brahms'ın geç dönem eserleri üzerine yapılan mevcut araştırmalar özellikle klarnet ve piyano için yazdığı oda müziğine odaklanmıştır. Bu odaklanma, bestecinin yaşlandıkça oda müziğine olan bağlılığının arttığını gösterebilir. Bununla birlikte, daha sonraki lied'leri de geç dönem stilinin incelenmesi gereken önemli bir alanını temsil eder.

Yaşamı boyunca yaklaşık 206 şarkı bestelemiş ve bu şarkılarda halk şarkılarına, strofik forma ve çeşitli varyasyon tekniklerine olan ilgisini ortaya koymuştur. Bu şarkılar bestecinin müzikal gelişiminin ve olgunluğunun önemli belgeleridir ve Brahms'ın geç dönem stilini anlamak için analiz edilmeyi hak etmektedir. Bu nedenle, geç dönem lied'lerine odaklanan daha fazla araştırmanın bestecinin evrimini ve estetiğini daha iyi anlamamıza yardımcı olabileceği söylenebilir (Casey, 2019, s.1).

Brahms'ın liedlerini bestelerken genellikle az bilinen şairlere duyduğu ilginin bilinmesi nedeniyle Georg Friedrich Daumer gibi daha az tanınan bir şairin "gazellerini" seçmiş olması şaşırtıcı değildir. Eserleri yayınlandığında akademisyenler, Daumer'in Hafız koleksiyonundaki şiirlerini, yanlışlıkla Hafız'ın gazellerinin doğrudan çevirileri olarak nitelendirmişlerdir. Besteci, Daumer'in Hafız koleksiyonundan yedi şiir bestelemiştir: Opus 32'den üç (No. 7, 8 ve 9), Opus 47'den iki (No. 1 ve 2) ve Opus 57'den bir (No. 2). Opus 32,

No. 2, bir gazel olarak kabul edilmiştir, ancak Daumer bunu “Farklı halklardan ve topraklardan - Moldavya'dan ek şiirler” bölümüne dahil ettiğinden, Opus 32 koleksiyonunun gazel emülasyonları üzerine yapılan bu çalışmaya dahil edilmeyecektir (Eckelhoff, 2014, s.4-5).

Notley, sonat formu üzerine yaptığı tartışmada, 1840'lardan sonra meydana gelen değişiklikleri inceler ve bu dönemin müzik anlayışının, stilistik ilkelerin özgürce geliştirilmesinden ziyade klasik formların taklit edilmesi yoluyla mükemmelliğe ulaşma çabası olduğunu savunur. Ayrıca, Adorno'nun sonat formundaki bu değişiklikleri kabul ettiğini, ancak Brahms'ın bunları nasıl kullanacağını anlamakta zorlandığını belirtir ve 1934 tarihli makalesine atıfta bulunur.

Notley, örnek olarak, Fa Majör Viyolonsel Sonatı'nın biçimsel yaklaşımını vurgular. Bu eserde katı kalıplardan kaçındığını ve esnek bir tasarım yarattığını belirtir, bu da müziğinin akademik bir kalıba sıkıştırılmayacağını göstermektedir.

Lucien Stark, Brahms'ın Solo Şarkıları Rehberi'nde gençlik şarkılarının hem romantik bir özgünlüğe sahip olduğunu hem de usta bir besteci tarafından yazıldığını vurgular. Ancak olgunluk dönemine geçişte, müziğinde incelik ve armoni süreçlerinin devam ettiğini ve bestecinin yaklaşımında gözle görülür değişiklikler olduğunu gözlemlemiştir.

Stark'a göre Brahms'ın bestecilik yetenekleri genç yaşta gelişmeye başlamış ve bu gelişim yaş ilerledikçe devam etmiştir. Halk şarkılarının ilk düzenlemeleri basit ve zaman zaman naif olarak tanımlanırken, bestecinin yetenekleri olgunlaştıkça bu düzenlemeler daha fazla önem arz etmiş ve kendi bağımsızlıklarını kazanmıştır.

Geç dönem şarkılarına odaklanan analizlerde, metinsel seçimlerin de önemli bir rol oynadığına işaret edilmiştir. Bu seçimler, bestecinin duygu ve anlam ifadesindeki değişimlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Brahms'ın hayatının farklı dönemlerindeki besteleri arasındaki süreklilik ve değişimlerin daha derinlemesine bir analizi yapılabilir (Casey, 2019, s.11).

Johannes Brahms, gençliğinden beri büyük bir ilgi duyduğu Alman halk müziğinin önde gelen bir figürü olarak tanınır. Özellikle 1856'da 28 Deutsche Volkslieder'den (Alman Halk Şarkıları) oluşan bir derleme hazırladı ve 1858'de Schumann ailesine ithaf ettiği 15 Volkskinderlieder (Halk Çocuk Şarkıları) besteledi. Hayatı boyunca Alman-Avusturya halk şarkılarına katkıda bulunmuş ve 1894'te 49 Deutsche Volks-lieder (Alman Halk Şarkıları)

bestelemiştir. Brahms'ın kendi halk müziğinde görülen melodi ve ritim sadeliği, Alman halk şarkılarının temel özelliklerinden biridir. Halk temalarını işlerken ileri tekniklerle derin duygusal ifadeyi birleştirmiştir. Bunlar arasında pedal kullanımı, kontrpuan teknikleri, ritmik unsurların ustaca kullanımı, kesintili melodilerin tercihi ve bas kromatik hareketlerin ustaca kullanımı yer alır. Piyano eşliklerinde karmaşık ritmik kalıplar kullanmış ve eserlerinde hüznün ve derinlik temasını vurgulamıştır.

Macar Milliyetçiliği'nin başarısızlığının ardından, Brahms, Hamburg'a yerleşen birçok Macar besteciyle tanışmış ve bu süreç Macar halk müziğine olan ilgisini artırmıştır. Bu etkiyle, özellikle babasının orkestrası için bestelediği 21 Macar Dansı gibi eserler üretmiştir. Toplamda, genellikle halk temalarını ve kırsal yaşamı tasvir eden 90'dan fazla Alman halk şarkısı bestelemiştir. Halk müziği düzenlemeleri gerçek halk şarkıları olarak kabul edilir ve bestecinin halk müziği anlayışını yansıtır. Brahms'ın Lied'leri, türkü tarzını sanatsal olarak idealize etmeyi amaçlar ve bu eserlerdeki sevgi ve saygı duygusunu etkileyici bir şekilde ifade eder.

40 yıldan fazla süren halk müziği üzerine yaptığı çalışmalar, eserlerinin temelinde önemli bir unsurdur ve halk müziği, bestecinin müzik tarzının ideal bir ifadesi olarak kabul edilir (Zhou, 2021, s.83).

Hongrois terimi zor bir terimdir, çünkü bu tarzın orijinal icracıları, etnik olarak Macar olmayan Macar Çingeneleridir. Hongrois tarzı hem bir repertuvara hem de Çingene müzisyenlerin dış etkileri müziklerine özgürce dahil ettikleri bir icra geleneğine işaret eder. Dahası, Brahms gibi besteciler bu stili kendi yaratıcı amaçlarına uyacak şekilde uyarlamıştır (Herzog,2010, s.51).

Brahms'ın eserleri yaşamı boyunca büyük başarılar elde etmiştir. Özellikle Ungarische Tänze WoO 1, melodi hakları konusunda bazı anlaşmazlıklar olmasına rağmen 1870'lerde büyük bir popülerlik kazanmıştır. Brahms'ın en ünlü eserlerinden biri olan "Guten Abend, gut Nacht" ninnisi gerçek bir halk şarkısı olarak kabul edilmektedir ve geniş bir hayran kitlesi tarafından sevilmektedir. Françoise Sagan'ın "Aimez-vous Brahms?" adlı romanının film uyarlaması, bestecinin kitle iletişim araçları çağında daha da popüler olmasına yardımcı olmuştur. Özellikle Senfoni No. 3, Op. 90'ın üçüncü bölümü (Poco allegretto), birçok filmde kullanılan klasik bir film müziği parçası haline gelmiştir. Bu eserin

sinema dünyasındaki etkisi, Brahms'ın eserlerinin geniş kitleler tarafından tanınmasına ve sevilmesine önemli bir katkı sağlamıştır ([http-16](http://16)).

Johannes Brahms'ın "Ein deutsches Requiem Op. 45" adlı eseri, bestelendiği dönemin milliyetçilik akımlarını doğrudan yansıtmaktan ziyade, daha evrensel ve insanî duygulara odaklanır. Eser, Katolik geleneğinden farklı olarak Luther'in İncil çevirisine dayanarak ölüm ve ölüm sonrası inançlarla ilgili derin bir hüznün atmosferi oluşturur. Brahms, bu eseri özellikle kaybettiği yakınları, annesi ve Clara Schumann gibi önemli kişileri anmak ve hatırlamak amacıyla bestelemiştir. Bu açıdan, eser hüznün ve anma duygularının bir ifadesi olarak da görülebilir.

Aynı zamanda, Brahms'ın kendi inançlarına yansıttığı bir yapıt olan "Ein deutsches Requiem," ölümün korkutucu olmadığını aksine Tanrı'nın huzur ve rahatlık sağladığını ifade eder. Brahms'ın duygusal karmaşıklığı ve inançlarının derinlikleri bu eserde kendini gösterir. Bu eser, bestecinin iç dünyasını keşfetmek isteyenler için değerli bir kaynak olarak kabul edilir, zira Brahms'ın tüm yaşamının bir izi olarak onun duygusal ve düşünsel derinliklerini anlamak isteyenler için önemli bir referans noktasıdır (Zhou, 2021, s.82).

On dokuzuncu yüzyılın başlarında Alman şairler, Orta Doğu ve Doğu şiirine olan ilgiyi keşfetmeye ve taklit etmeye başlamışlardır. Bu dönemde birçok Doğu eseri çevrilmiş ve önde gelen akademisyenler, örneğin Friedrich Rückert gibi, bu alanda çalışmaya başlamışlardır. Alman şiir geleneğini etkileyen formlardan biri, on dördüncü yüzyılın ünlü şairi ve dindar sufisi Muhammed Şemseddin Hafız-ı Şirazi'nin, kısaca Hafız'ın, eserlerinin etkisi altına girmiştir.

Bu etki özellikle Goethe'nin "West-östlicher Divan" adlı derlemesinde kendini gösterdi. Goethe, Hafız'dan esinlenerek yazdığı lirik şiirlerini bu derlemede toplamış ve bu eser, özellikle Franz Schubert gibi birçok Lieder bestecisi tarafından bestelenmiştir. Rückert ve August Graf von Platen gibi şairler de Hafız'dan ilham alarak şiirler yazmışlar ve geleneksel gazel yapısını daha yakından takip etmeye çalışmışlardır.

Bu eserlerde, kafiye düzeni ve beyit kullanımı gibi özellikler öne çıkmıştır. Beyitlerin kullanımı, bazen gazelerde bulunan tekrarların varlığı ve kafiye yapısı, özellikle on dokuzuncu yüzyılın başlarında Alman Lieder geleneğine oldukça uygun bir şekilde entegre edilmiştir. Bu etkileşim, Doğu şiir geleneğinin ve özellikle Hafız'ın estetik ve biçimsel unsurlarının Alman edebiyatına ve müziğine derin bir iz bırakmıştır.

"Sadece Egzotik" yaklaşımı Brahms'ın sanatsal tercihlerinin sınırlı bir değerlendirmesini sunar ve müzikoloji çevrelerinde tartışmalara neden olmuştur. Ancak "Tam Bağlam" yaklaşımı, egzotik unsurları nasıl tasvir ettiğine dair daha geniş bir anlayış sunar ve "kaside"nin duygusal derinliğini vurgular (Eckelhoff, 2014, s.4-5).

On dokuzuncu yüzyıl müzik tarihi yazımı genellikle büyük etkinliklere odaklanarak kamusal sahneyi vurgulamış ve daha samimi bağlamları gölgede bırakmıştır. Brahms'ın dört senfonisi ve birkaç koro ve orkestra eseri, uzun bir süre müzikoloji literatürünün odak noktası olmuş ve geniş ilgi görmüştür. Ancak, küçük ölçekli eserler - şarkılar, partiyonlar, sonatlar, piyano trioları ve piyano minyatürleri gibi daha özel türler - zenginliklerine ve önemlerine rağmen genellikle daha az dikkat çekmiştir.

Brahms, kariyeri boyunca eserlerini daha samimi ortamlarda hazırlamış, yakın arkadaşlarıyla paylaşmış ve onların önerilerini dinlemiştir. Hem müziğine dair izlenimlerini paylaşmış hem de bazı eserlerinin tasarlandığı açıkça kişisel bağlamları tartışmıştır. Yazışmaları yirminci yüzyılın başlarında yayınlanmış ve önde gelen müzikologlar, bestecinin müziğini kişisel yaşamıyla nasıl ilişkilendirebileceğimizi anlamaya çalışmışlardır.

Ancak zamanla, eser seçimlerinin hayatının ve sosyal çevresinin belirli yönleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini anlamak zorlu bir görev haline gelmiş ve zaman zaman göz ardı edilmiştir. Brahms'ın geniş müzik bilgisi, önceki bestecilerin eserleri hakkındaki derin bilgisi ve kendi müziğine yansıyan modern tarzı, dinleyicileri çoğu zaman nostaljik veya çağrışımsal bir şekilde etkilemiştir (Berry, 2014, s.6). Bu durum, Brahms'ın eserlerini ve seçimlerini anlamak için daha derinlemesine bir araştırmayı ve eserlerini kişisel yaşamıyla bağlantılı olarak değerlendirmeyi gerektirebilir.

Brahms'ın Beethoven'ın meşru halefi olup olamayacağı sorusu, on dokuzuncu yüzyılın ilerici ve muhafazakâr fraksiyonları arasındaki temel bölünmenin merkezinde yer alan önemli bir konudur. Besteci ile 1860'ta bir manifesto imzaladığı ilerici "Yeni Almanlar" grubu arasındaki farklı bakış açıları, müzik tarihi üzerine temel bölünmelere dayanıyordu. Liszt ve Wagner gibi ilerici besteciler, senfonik şiirler ve müzikal dramalar aracılığıyla müziği ileriye taşıma misyonuna adanmışlardır ve "geleceğin müziğini" yaratmayı amaçlamışlardır. Brahms ise müziği zamana ve tarihsel değişime dayanabilecek "kalıcı bir müzik" yaratmak amacıyla benimsemiş ve sık sık ifade ettiği gibi müziğin doğasında var olan özgün niteliklere güvenmiştir. Özellikle içe dönük ve yalnızca "saf müziğin yasalarına"

odaklanan oda müziğine ilgi duymuştur. Müzik felsefesindeki bu ayrışma, dönemin müzik tartışmalarının şekillenmesinde ve Brahms'ın müzikal konumunun belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır (http-17).

Brahms'ın müzikal evrimi ve son dönemiyle ilgili anlayış, onun zamanındaki eğilimlerle uyumlu olmadığı için zor olmuştur. Özellikle Üçüncü Senfoni (Op. 90, 1883), bestecinin yaratıcı yaşamının son döneminde bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Bazı akademisyenler, Brahms'ın son on iki yılının tarzında büyük bir değişiklik olmadığını ancak müziğinde organik bir bütünlüğe olan eğiliminin 1860'ların ortalarından itibaren hep var olduğunu savunmuşlardır.

Bu dönemde, motivasyon ekonomisi ve tonal akıcılık daha belirgin hale geldi ve bu, "geç dönem" olarak adlandırılan bir stile yol açmıştır. Bu tarz, zengin düşünce özgürlüğü ve derinlikle birlikte ustaca bir yapı özlülüğünü birleştirmiştir. Özellikle Üçüncü Senfoni, bu eğilimlerin muhteşem bir örneği olarak görülmüştür.

Çağdaşları, Brahms'ın Üçüncü Senfonisi ve Fa Majör Birinci Yaylı Çalgılar Beşlisi'nde, yeni bir melodi duyduklarını belirtmişlerdir. Eleştirmenlere göre Üçüncü Senfoni, sadece uzmanları değil genel dinleyiciyi de memnun eden büyük bir lirik yeteneği sergiliyordu. Ancak bu daha basit ve anlaşılır yaklaşım tartışmalara da sebep olmuştur. Bazı eleştirmenler bu değişimi överken, diğerleri bunu bir gerileme işareti olarak görmüştür.

Örneğin, Brahms'ın tonal bulmacalar yerine, samimi ve kalp fetheden melodik netlikle hitap etme eğilimini öven eleştirmenler olmuştur. Bazıları ise bestecinin bu stil değişikliğiyle bütünlüğünden ödün verdiğini ve onun bireyselliğiyle ilgili bir sorun olduğunu belirtmiştir.

Mevcut çalışmaların çoğu bestecinin geç dönem stiline odaklanırken, bazı akademisyenler, örneğin Margaret Notley, Brahms'ın sonat formunu nasıl uyarladığını ve değiştirdiğini incelemekte ve vurgulamaktadır. Brahms'ın sonat formunu klasik formların taklidi yerine özgün bir şekilde nasıl geliştirdiği üzerine yapılan çalışmalar, müziğinin evrimindeki önemli bir unsuru açığa çıkarmaktadır (Casey, 2019, s.8).

Brahms'ın bestecilik tarzında önemli olan unsurlardan biri, motif gelişimi ve metrik uyumsuzluktur. Son dönemde yapılan araştırmalar, metrik süreçlerin tüm bölümlerde daha iyi anlaşılmasına yönelik yeni bir bakış açısı sunmuş ve metrik uyumsuzlukların, müziğin

biçimsel tasarımı ve yapısal unsurları yönlendirdiği motif gelişimine katkıda bulunduğunu belirtmiştir.

Walter Frisch'in çalışması, Brahms'ın sonat formlarında, özellikle ekspozisyonun sonunda veya yeniden geçişlerde metrik değişiklikleri nasıl kullandığını ve bu değişiklikleri tonal olarak önemli bir noktada nasıl çözmeye meyilli olduğunu vurgular. Peter Smith'in araştırması ise özellikle korno ve klarnet üçlüsünün ilk bölümlerinde, metrik olarak değiştirilmiş ölçülerin baskın armonik işlevle nasıl ilişkilendirildiğini ve metrik ve tonal çözümlerin bu bölümlerin sonuna kadar nasıl paralel bir gelişim gösterdiğini göstermektedir.

Tonal ve metrik çözümlemenin geniş kapsamlı bir koordinasyonunun en çarpıcı örneklerinden biri, Brahms'ın ikinci senfonisinin ilk bölümünde bulunur. Burada, başlangıçtaki iyimser figürler, melodiyle yalnızca koda'da dört ölçülük gruplar halinde örtüşmektedir. Bu, Brahms'ın eserlerinde metrik yapıların ve tonal çözümlerin karmaşık bir şekilde etkileşime girdiğini ve bu etkileşimin eserlerinin yapısal bütünlüğüne katkıda bulunduğunu gösterir (McClelland, 2006, s.1).

Brahms'ın müziği son derece çeşitli ve etkileyicidir. Bestecinin repertuvarında 3 piyano sonatı, 3 keman sonatı, 2 viyola sonatı, 2 viyolonsel sonatı ve 2 klarnet sonatı gibi çok sayıda önemli eser yer almaktadır. Bu eserlerinde Klasik dönemin sonat formunu romantik ve modern bir yaklaşımla ele almış, hayal gücü ve zengin müzikal ifadeleriyle sonat formunu yüceltmiştir. Sadece sonatlar konusundaki üretkenliği bile Brahms'ın müziğinin önemini ve etkisini göstermektedir. Ancak Brahms'ın sonatlarla sınırlı kalmadığını da belirtmek gerekir. Besteci senfoniler, konçertolar, oda müziği, liedler ve daha birçok türde eserler bestelemiştir. Tüm bu eserler müziğinin çeşitliliğini ve derinliğini vurgulamakta ve klasik müzik dünyasındaki ölümsüz etkisini göstermektedir (Akdeniz & Artaç, 2023, s.266).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. J.BRAHMS OP.77 RE MAJÖR KEMAN KONÇERTOSU

#### 4.1. Hikayesi

Johannes Brahms, Re Majör Op. 77 Keman Konçertosu'nu 1878 yazında Avusturya'nın güneyinde tatildayken bestelemeye başlamıştır. Bu eserin yaratılması, kemancı-besteci Joseph Joachim'in dostluğu sayesinde gerçekleşmiştir. Brahms, Joseph Joachim'i Almanya'nın Hamburg kentinde Beethoven'ın Keman Konçertosu'nu çalarken dinledikten sonra bu konçertoyu yazmak için ilham almıştır. Joachim'in "sevgi dolu anlayışına, ilhamına, yüksek ve yüce ideallere olan özverili bağlılığına" hayran kalmıştır. Aralarındaki bu ilişki Brahms'ın, Robert ve Clara Schumann ile tanışmasına da vesile olmuştur. Clara, Brahms'ın Keman Konçertosu ile bestecinin ikinci senfonisi arasında dikkate değer benzerlikler olduğunu fark etmiştir. Bu eserler arasındaki paralellikler Brahms'ın karakteristik temalarını ve bestecilik tarzını paylaşmakta ve kariyerindeki tutarlı temaları yansıtmaktadır (Woodard, 2017, s.42).

Brahms'ın Op. 77 numaralı Keman Konçertosu, keman konçertoları arasında önde gelen bir eser olarak kabul edilir ve Joseph Joachim'e adanmıştır. Bu konçerto, bestecinin kişisel müzik dilini, klasik konçerto formuyla ustalıkla birleştirdiği bir örnek olarak değerlendirilir. Esasında, bu eser muazzam bir virtüozite yanında sofistike armonik yapısı ile de olgun bir sanatsal vizyon gerektirir.

Brahms'ın bu eseri, sadece teknik bir zorluk olmaktan öte, icracılara müzikal derinlik ve anlam açısından bir meydan okuma sunar. Enstrümantal zorlukları ve teknik gereksinimleriyle tanınan bu konçerto, kemanın sınırlarını zorlayan zengin figürasyonlar ve karmaşık pasajlar içerir.

Özellikle dikkate değer olan noktalardan biri, Brahms'ın eserde senfonik bir yaklaşım benimsemesi ve konçertonun diğer keman eserlerinden ayrılmasını sağlayan önemli bir özelliktir. Brahms, eseri keman için yazmış olmasına rağmen, ona senfonik bir derinlik ve genişlik kazandırmıştır. Dr. Michael Musgrave'un ifade ettiği gibi, "Brahms, eserinde temel müzik geleneğini bireysel bir şekilde yeniden inşa eder. Keman için yazılmış bu eserin figürasyonları oldukça talepkârdır, bu nedenle müzikal çizgi daha zengin, karmaşık ve geniş görünür."

Buna rağmen, eserin karmaşık doğası ve özellikle keman için zorlu geçişlere rağmen, Brahms'ın Keman Konçertosu, yüzyılın en sevilen ve en çok icra edilen keman konçertolarından biri olarak kabul edilir. Sanatsal derinliği ve teknik zorluklarıyla, müzik dünyasında özel bir yer edinmiş ve icracılar için hem bir mücadele hem de bir başarı simgesi haline gelmiştir (Neglia-Khachatryan, 2015, s.8-9).

Brahms, döneminde duygusal ifadeye odaklanan diğer bestecilerden farklı olarak sistematik bir yaklaşımla farklı türlerde ustalaşmıştır, bu da onu önemli bir sanatçı yapmıştır. O, uzmanlaşmanın hakim olduğu bir dönemde, disiplinli bir şekilde farklı türler arasında dolaşarak kendini geliştirmiştir. Bu esnek kompozisyon yeteneği, hem erişilebilir eserleri yazabilmesine (örneğin Macar Dansları ya da Liebeslieder Walzer gibi) hem de karmaşık yapıdaki eserlerde ustalaşabilmesine (örneğin Dördüncü Senfoni gibi) olanak tanımıştır.

Lirizm ve karmaşık kontrpuan kullanımı, Brahms'ın bestecilik yaklaşımında belirleyici bir rol oynamıştır. Bu öğeler, dinleyicilere genellikle zorlu bir müzikal deneyim sunar ve Brahms'ın tarzını belirlemede önemli unsurlardır. Bu nedenle, Brahms'ın tarzını tanımlamak zordur çünkü geniş ve derin bir repertuvara sahiptir.

Brahms, genellikle "muhafazakâr" bir sanatçı olarak etiketlense de, bu basit ve talihsiz bir genellemedir. Onun ve Joachim'in, büyük müzik eserlerinin doğru yorumlanmasına olan tutkulu bağlılıkları, müziği özenle icra etme ve anlama konusundaki kararlılıklarını yansıtır. Bu tutku ve bağlılık, Brahms'ın eserlerinin çeşitliliği ve derinliğiyle birleşerek onun müzikal mirasını daha da zenginleştirir (Flores, 2006, s.9).

Brahms, Beethoven ve Mendelssohn gibi büyük besteciler, keman için tek bir konçerto bestelemiştir. Joachim'e ithaf edilen bu büyüleyici eser, Gotik bir katedralin zirveleri, kuleleri, sivri kemerleri ve zengin oymaları gibi yükselir. Kemanın güçlü ve etkileyici sesini kullanarak, gerçek anlamda maskülen bir konçerto ortaya koymuştur (Swalin, 1936, s.66). Eser, sadece teknik virtüoziteye değil, aynı zamanda derin müzikal anlam taşıyan güçlü bir ifadeye de sahiptir. Bu eserinde, klasik formu ustalıkla kullanarak, Gotik mimarinin etkileyici öğelerini müzikal bir şahesere dönüştürmüştür. Dinleyicilere duygusal bir zenginlik ve sanatsal derinlik sunan bu konçerto, Brahms'ın bestecilik yeteneğinin zirvesini temsil eder.

Brahms'ın eserleri, sert fakat mantıklı bir uyumsuzlukla dikkat çeker. Bu eserlerde, bireysel ve zengin armoniler, düzensiz cümle yapıları, yoğun tematik malzeme kullanımı,

anakriz ve senkop gibi esnek ritmik kavramlar bulunur. Özellikle, Brahms'ın bu üslup özelliklerini en belirgin şekilde sergilediği eserlerden biri, Op.77 Re Majör Keman ve Orkestra için Konçertosu olarak vurgulanır.

Swalin Bernsdorf'a göre Brahms'ın eserlerinin ayırt edici özellikleri, sert ancak mantıklı uyumsuzluklar, bireysel ve zengin armoniler, düzensiz cümle yapıları, tematik malzemenin yoğun kullanımı, anakrizm ve senkop gibi esnek ritmik kavramlarla karakterizedir. Bernsdorf'un ifadesine göre, bu konçerto Brahms'ın özgün karakteristik özelliklerini açıkça gösterir ve bestecinin yeteneği ile eşsiz müzik dili arasında zengin ve karmaşık bir dünya sunarak doruğa ulaşır. Bu eser, Brahms'ın müzikal kimliğini en net şekilde yansıtır ve onun kompozisyon ustalığını öne çıkarır (Hart, 2006, s.20).

Brahms-Joachim dostluğu, besteci Johannes Brahms'ın 1853'te Hannover'de Macar kemancı Eduard Reményi ile bir turne sırasında başladı. Joachim, başlangıçta Reményi'yi çekingen bir şekilde karşılarsa da, daha sonra onun mütevazı ve yetenekli yanını keşfetti. Joachim, o dönemde genç olmasına rağmen Kraliyet Baş Kemancısı unvanını taşımaktaydı ve müzik dünyasında önemli bir konuma sahiptir. Brahms'ı Hannover'e davet ederek, ikili birlikte bir konser vermeye karar vermişlerdir. Joachim, bu işbirliğini "İki müzisyen aynı ideallere ve arzulara sahip olarak silah arkadaşı oldular." şeklinde ifade etmiştir. Brahms ve Joachim arasındaki müzikal dostluk, Batı Avrupa müziği tarihinde önemli bir işbirliğine dönüştü ve bu ortaklık, Brahms'ın ünlü Op. 77 Keman Konçertosu'nun ortaya çıkmasına yol açtı.

Bu konçerto, yirmi beş yıldan fazla süren derin bir müzikal dostluğun doruk noktasını temsil eder. Brahms, bu konçertoyu gizlice yazmaya başladı ve 1878'in ortalarında tamamlanan ilk bölümle birlikte Joachim'i büyük bir şaşkınlıkla karşı karşıya bırakmıştır. Keman Konçertosu, Brahms'ın İkinci Senfonisi'nden sonraki ilk büyük orkestra eseri olarak müzik literatürüne giriş yapmıştır. Bu eser, ikilinin işbirliğinin önemli bir ürünü olarak kabul edilir ve Brahms'ın bestecilik kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur (Flores, 2006, s10).

1878-1879 yıllarında, Brahms ve Joachim'in Keman Konçertosu üzerinde birlikte çalıştıkları dönem, ikili ilişkilerinin yeni bir zirveye ulaştığı bir süreçtir. Bu işbirliği, eserin gelişimini derinden etkilemiştir. Brahms, konçerto üzerinde çalışırken Joachim'den hem müzikal hem de teknik görüşlerini sık sık talep etmiştir. 21 Ağustos 1878'de Brahms, Joachim'e konçerto üzerindeki çalışmalarını paylaşarak finalin ilk iki sayfasını ve birinci

bölümün keman kısmını gönderdi. Brahms, yazısında şunları dile getirmiştir: “Yazdıktan sonra, solo bölümden tek başına ne elde edeceğinizi gerçekten bilmiyorum. Niyetim elbette kompozisyonun kalitesini göz ardı etmeden düzeltmeniz ve notaya dökmeye layık olmadığını düşünüyorsanız belirtmenizdir. Çalması zor, garip ya da imkansız olan kısımları işaretlerseniz memnun olurum. Tüm Konçerto dört bölümden oluşuyor.” Joachim, bu materyalleri inceledikten sonra Brahms'a cevap vermiştir. Cevabında, gönderilen materyallerde yaptığı birkaç düzeltme ve eklemenin yanı sıra, sıcak bir konser salonunda çalınıp çalınamayacağını görmeleri gerektiğini belirtmiştir (Hsieh, 1997, s.17-18).

Brahms, Keman Konçertosu'nun yapısını değiştirerek, başlangıçta dört bölümlü olan eserin ortadaki iki bölümünü birleştirerek tek bir Adagio bölümü haline getirmeye karar verdiğini Joachim'e iletmiştir. Eserin tarihi prömiyeri, 1879 Yılbaşı Günü Leipzig'deki ünlü Gewandhaus konser salonunda gerçekleşti. Brahms yönetirken, keman virtüözü Joachim ise solist olarak sahneye çıkmıştır.

Ancak, prömiyer sonrası tepkiler, dönemin ünlü eleştirmeni Eduard Hanslick'in değerlendirmesine göre biraz soğuk kalmıştır. Hanslick, dinleyicilerin eseri saygıyla dinlediklerini ancak tam anlamıyla coşkuya kapılmadıklarını ifade etmiştir. Ona göre, eser oldukça kuru bir buluşa ve solmakta olan bir hayal gücünün yarı gerilmiş yelkenlerine sahiptir.

Buna karşın, bazı müzik tarihçileri, prömiyerdan sadece iki ay sonra özellikle İngiltere'deki Kraliyet Filarmoni Topluluğu'nda sık sık tekrarlanan bu eserin zaman içinde daha geniş bir kabul gördüğüne inanmaktadır. Keman Konçertosu, sıkça çalınarak, Brahms'ın bestecilik mirasının önemli bir parçası haline gelmiştir. Tarihçiler, eserin zaman içindeki evrimini ve algılanma biçimini inceleyerek, farklı bakış açıları sunmuş ve bu eserin müzik dünyasındaki yerini daha iyi anlamaya çalışmışlardır (Woodard, 2017, s.43).

İlk performanstan sonra Joachim başka önerilerde de bulunmuştur. Joachim bu eseri İngiltere'de icra etmeye devam etti. Brahms tarafından Joachim'e ithaf edilen konçerto, Joachim'in yazdığı kadansla birlikte Ekim 1879'da yayımlanmıştır. Yıllar içinde aralarında Fritz Kreisler, Leopold Auer ve Jascha Heifetz'in de bulunduğu pek çok müzisyen bu büyük keman konçertosu için kadanslar yazmıştır (Hsieh, 1997, s.19).

Brahms, Keman Konçertosu'nu besteleme sürecinde solo keman partisindeki teknik zorluklar ve orkestrasyon konusundaki fikirleri için Joachim'le sürekli olarak işbirliği

yapmıştır. Bu işbirliği, Brahms'ın bir yaylı enstrüman solisti için bir eser üzerinde çalışırken Joachim'in yardımına olan ihtiyacını vurgular. Brahms, Clara Schumann'a yazdığı bir mektupta, enstrümanları sadece şans eseri bildiğini ve anladığını belirtmiş, bu da keman için yazdığı eserin özel bir önem taşıdığını dile getirmiştir.

Brahms, solo keman partisini Joachim'e gönderdiğinde, kemancıdan bazı bölümleri çıkarmasını istemiş ve Joachim bu isteği memnuniyetle yerine getirmiştir. Joachim, Brahms'ın ilk taslağını aldığı anda, bestecinin keman için büyük bir orkestra eşliğinde konçerto yazma tercihini sorgulamıştır. Brahms, Joachim'in bu endişesine karşılık olarak, eserin orkestrasyonunu hafifletmek için değişiklikler yapmaktan memnuniyet duyduğunu belirtmiştir. Bu süreç, Brahms'ın eserinin olgunluğuna ve etkileyici doğasına katkıda bulunan önemli bir müzikal işbirliğini göstermektedir (Chae, 2019, s.12).

Konçertonun, Joachim'in kişiliği ve çalışma tarzıyla özdeşleşmesi o kadar güçlüydü ki, diğer kemancıların bu eseri repertuarlarına almaktan bile isteksiz oldukları söylenir. Ancak, 1880'ler ve 1890'ların sonlarında Adolph Brodsky, Marie Soldat ve Branislaw Huberman gibi kemancılar konçertoyu çalmaya başlamıştır. Joachim'in Brahms'ın Keman Konçertosu'ndaki hassasiyeti günümüzde bile hissedilmeye devam edilmektedir. Program notlarında onun konçertoya katkısından neredeyse hiç bahsedilmez ve Joachim'in yazdığı kadans, konçerto salonlarında en çok icra edilen seçenek olarak neredeyse metinsel bir statü kazanmıştır.

Boris Schwarz'un 1983'teki yazısında ifade ettiği gibi, konçerto sadece Joachim'in değil aynı zamanda "Brahms'ın sanatı ile Joseph Joachim'in sanatı arasındaki soyut etkileşimi" temsil eder. Ancak, bir icracının bir müzik eserinin "içinde" olması, onunla bu kadar yakından ilişkili olması ve kişiliğinin eserin kimliğinin ayrılmaz bir parçası gibi görünmesi, önemli bir konsepti ortaya koyar.

Schwarz ve Keman Konçertosu'nun iki yeni eleştirel basımı, Joachim'in besteciliğe katkısını daha iyi anlamamıza yardımcı olmuştur. Ancak, sanatçı olarak rolü genellikle daha az ilgi görmüştür. Performans pratiği odaklı teknik çalışmaların ötesinde, eleştirel tartışmalar genellikle Joachim'in performanslarının önemini belirsiz terimlerle vurgulama eğilimindedir. Joachim'in bu konçertodaki rolünü tam olarak anlamak için, bir icracı olarak detaylı kişiliğinin ve bu kişiliğin harekete geçirdiği kültürel anlamların rolünü anlamak önemlidir (Jones, 2015, s.243).

Brahms'ın Keman Konçertosu'nun yayımlanması sürecindeki endişeleri ve prömiyer sonrası revizyon çabaları, eserin tarihsel önemini daha da vurgulamaktadır. Brahms, eserini yayınlama konusunda çekinceler yaşadı ve prömiyerin ardından dahi keman virtüözü Joachim'e danışmaya devam etti. Ancak, bu işbirliği, solo partinin revizyonu konusundaki önerilere dair anlaşmazlıkları da beraberinde getirmiştir.

Joachim'in solo partiyi basitleştirme önerilerinin çoğunu Brahms göz ardı etmiştir ve bu durum, Keman Konçertosu'nun “keman için değil, kemana karşı” bir eser olarak anılmasına yol açmıştır. Bu ifade, eserin keman kısmının oldukça zorlu ve zahmetli olduğu anlamına gelmektedir, bu da birçok müzisyenin ilk yıllarda eseri çalmaktan kaçınmasına neden olmuştur. Ancak, bazı öncü müzisyenler, eserin zorlu yapısına rağmen bu mücadeleyi üstlenerek eseri başarıyla yorumlamışlardır.

Örneğin, De Ahna, Hair, Heermann, Brodsky, Soldat gibi müzisyenler, Keman Konçertosu'nu çalmayı kabul eden az sayıdaki sanatçılardır ve eseri özgün ve başarılı bir şekilde icra etmeleriyle bilinirler. Brahms'ın eserinin zaman içindeki evrimi ve müzik dünyasındaki yerinin değişimi, Keman Konçertosu'nun güçlü bir sanat eseri olarak kabul edilmesindeki önemli faktörlerden biridir (Woodard, 2017, s.44).

## **4.2. Johannes Brahms Op.77 Re Majör Keman Konçertosunun Obua Partilerinin İncelenmesi**

### **4.2.1. 1. Bölüm Allegro non Troppo**

Johannes Brahms'ın Keman Konçertosu, klasik müzik repertuarının en önemli eserlerinden ve romantik dönemin önde gelen yapıtlarından biridir. Brahms tarafından 1878 yılında tamamlanan Keman Konçertosu, solo keman ile orkestra arasında etkileyici bir diyalog sunar.

İlk bölüm derin bir dramatizm ve duygusal zenginlik ile karakterize edilir. Orkestranın güçlü ve dinamik teması, kemanın melankolik ve virtüöz temaları ile karşılaşır. Brahms bu bölümde geleneksel konçerto formunu takip eder ve solist ile orkestra arasında sürekli bir etkileşim sağlar. Keman, kendine özgü melodik ve teknik özellikleriyle öne çıkarken, orkestra zengin ve yoğun bir ses paleti sunar. Büyük ölçekli romantik eserlerde sıkça rastlanan tutkulu bir anlatıma sahiptir ve melodi, ritim ve orkestrasyonun ustaca

birleşimi dinleyiciye zengin ve duygusal bir müzik deneyimi yaşatır. Brahms'ın müzikal dehasının ve Romantik dönemin güzelliklerinin bir örneği olan konçertonun bu bölümü, klasik müzik severler için unutulmaz bir eser olarak kabul edilir.

# Konzert

für Violine mit Begleitung des Orchesters

Joseph Joachim zugeeignet

Johannes Brahms, Op.77  
(Veröffentlicht 1878)

**Allegro non troppo**

2 Flöten

2 Oboen

Klarinetten in A

2 Fagotte

in D  $\frac{1}{2}$

4 Hörner

in E  $\frac{3}{4}$

Trompeten in D

Pauken in D, A

Solo-Violine

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß

**Allegro non troppo**

*mp* *p dolce*

Şekil 4.1 Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1-11. Ölçüler Arası

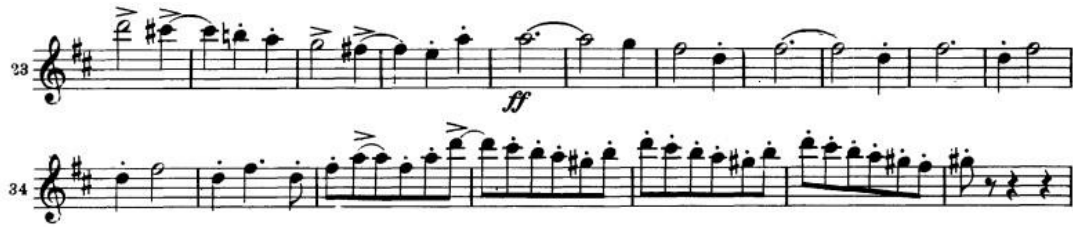
İlk bölüm, keman solonun başladığı 90. ölçüye kadar uzun bir orkestra girişine sahiptir. Bölümün temposu, hızlı ve enerjik bir tempoda çalınmasını, ancak aşırı hızlı olmamasını ifade eden Allegro non Troppo'dur, Re majör tonunda ve tartımı 3/4' lüktür ve Sonat Allegrosu formunda yazılmıştır. Brahms'ın sanatsal anlayışı, ilk bölümün acımasız ve ciddi karakterinde kendini gösterir. Neredeyse tamamen tonik akorundan oluşan bu ustaca tema, Hanslick'e Beethoven'ın "Eroica" Senfonisi'nin açılış temasını hatırlatır. Ana tema başlangıçta fagotlar, viyolalar ve viyolonseller tarafından duyurulur ve dördüncü ölçüde iki korno tarafından güçlendirilir (Swalin, 1936, s.68).

Şekil 4.2. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1.Obua Partisi 1-22. Ölçüler Arası

Şekil 4.3. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2.Obua Partisi 1-26. Ölçüler Arası

Ana temayı duyurduktan sonra, 9. ölçüde piyano nüansından başlayarak, hafif bir kreşendo ile karşı temayı duygusal ve tatlı bir şekilde 2 obua solo olarak duyurur. 14. Ölçüden itibaren 3 ölçülük daha büyük bir kreşendo ile birlikte 17. ölçüdeki forteyle parlak ve güçlü bir sese ulaşılmalıdır. 17. ölçüdeki bu forteye ulaşmak için diyaframın tüm kapasitesi doğru bir şekilde kullanılmalıdır ve doğru bir entonasyon ile çalınmalıdır. Doğru entonasyon için ağız, parmak ve tüm vücut pozisyonunun uyumu, sağlam ve esnek bir duruş, etkili diyafram kullanımı ve doğru kamış seçimi önemli faktörlerdir. 21. ölçüde gelen do ve

si bemol notalarındaki aksanlar, dil sert bir şekilde kamışa vurularak ve diyafram kuvvetli bir şekilde ittirilerek keskin bir şekilde çalınmalıdır. Devamında gelen aksanlar da aynı şekilde yapılmalıdır. 22. ölçünün ikinci vuruşundaki la notasıyla başlayan dörtlük staccatolar, ard arda gelen notaların vurgularla birbirinden net olarak ayrılmış bir şekilde çalınması gerekliliğine rağmen, eserin Romantik dönem eseri olmasından dolayı çok da kısa çalınmamalıdır. Ancak bestecinin o pasajda nasıl bir karakter istediği de göz önünde bulundurulmalıdır. Staccatodan önce bağlı olarak gelen herhangi bir nota, olduğundan daha kısa çalınmalıdır. Örnek olarak 22. ölçüde obuada gelen, 3. Vuruşta başlayan ve 24. ölçünün ilk vuruşunu kapsayan do diyez notasını ele alabiliriz. Staccato tekniğinin derinlemesine anlaşılması ve geliştirilmesi için, özellikle Rudy Jettl'in 'Method for Saxophone' ve '144 Praludien und Etüden für Oboe' metodları, enstrüman becerilerini zenginleştiren ve öğrencilere geniş bir repertuvar sunan değerli referanslar olarak tavsiye edilmektedir.



Şekil 4.4. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1.Obua Partisi 23-34. Ölçüler Arası



Şekil 4.5. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2.Obua Partisi 27-64. Ölçüler Arası

27. ölçüde gelen çift forte önceki forteden daha güçlü olmalıdır. Bunu başarmak için daha güçlü bir diyaframa sahip olmak gerekir, bu da akciğerlerin ve diyaframın maksimum kapasitede çalıştığı anlamına gelir. Başka bir deyişle, en iyi solunumu elde etmek için akciğerleri tamamen genişletmek ve diyaframı tam kapasitesiyle kullanmak önemlidir. Bu tür pasajların rahat çalınabilmesi için diyafram geliştirme egzersizleri yapılmalı ve uzun ses üflenmelidir. Bu egzersizde enstrümanın en pes notasından başlanır ve kromatik olarak en tiz notaya kadar çıkılır. Her nota belirli bir tempoda, yapılabilecek en fazla vuruş sayısına

denk gelen süre boyunca çalınır. 35. ölçünün son vuruşunda *aufakt* ile başlayan ve aksanla birlikte gelen sekizlik senkop notalar, dörtlük notalara göre akıcı ve kısa bir şekilde çalınmalı, staccato ve bağlı notalar arasındaki karakter farkı belirgin bir şekilde gösterilmelidir.

The image shows a page of a musical score for Brahms' Violin Concerto, Op. 77, 1st Movement, measures 38-49. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn (D) (Hr. (D)), Horn (E) (Hr. (E)), Trumpet (D) (Trpt. (D)), Percussion (Pk.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Brass (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The score is marked with 'A' and '3'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a complex texture with many sixteenth notes and dynamic markings such as 'p', 'poco cresc.', 'div.', and 'arco'.

Şekil 4.6. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 38-49. Ölçüler Arası

Yaylıların 16'lık pasajlarla gerilimi artırmalarından sonra obua ve korno, 41. ölçüdeki forte-piyano nüansı ile gelen sakin ve lirik ikinci temayı başlatır. Bu temada obua, korno ile birlikte mi sesini, uyumlu ve dengeli bir entonasyon ile çalmalıdır. Kornolar ve obuaların 41. ölçüde başlayan bu duygusal melodiyi 45. ölçünün ilk dörtlüğüne kadar çalmasından sonra aynı ölçüde yaylılar melodiyi devralarak ahengi 52. ölçünün sonuna kadar devam ettirir. 48. ölçünün 3. vuruşunda obuada yaylıların o güzel melodisine eşlik ederek orkestra tınısına renk katar.

Şekil 4.7. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 50-64. Ölçüler Arası

Bu ölçülerde bağlı dörtlüklerin deviniminden sonra 53. ölçüde obuada gelen ve 57. ölçünün ilk dörtlüğüne kadar devam eden uzun notalarda nefesin yetmesi ve doğal duyulması için diyaframı etkili kullanabilmek önemlidir. J.H. Luft'un '24 Etudes pour Hautbois ou Saxophone' metod kitabı, özellikle yüksek performanslı diyafram çalışmaları ve enstrümental tekniklerin geliştirilmesi için kapsamlı bir kaynak olarak tavsiye edilir. 57 – 60. ölçülerde fagotlar ve kornoların yaylıların eşliğinde küçük bir bağlantı cümlesini duyurmasından sonra 61. ölçüde flüt, klarnet ve fagotların piyano nüansı ile çaldığı yeni tema, gelişme bölümünü başlatır.



Şekil 4.9. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 84-89. Ölçüler Arası

Diğer orkestra enstrümanları temayı gittikçe geliştirir 84.ölçüde gelen yaylıların onaltılık notaları ile de bu bölüm zirveye taşınır.

Şekil 4.10. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1. Oba Partisi 65-89. Ölçüler Arası

Şekil 4.11. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2. Oba Partisi 65-138. Ölçüler Arası

Gelişme bölümünde 86. ölçüye kadar yer almayan obualar zirve noktasının en görkemli son 5 ölçüsünde dahil olur. Bu son 5 ölçüde obua, senkop ve aksanlı gelen ritimlerle gerilimin daha da artmasına öncülük eder ve 90. ölçüde orkestra ile birlikte gelişme bölümünün sonundaki zirve noktasına ulaşılır.

90

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

Hr. (D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

*pp*

*f marc.*

*f marc.*

*f marc.*

*f marc.*

*f marc.*

Şekil 4.12. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 90-96. Ölçüler Arası

Solo keman 90. ölçüde zirve noktasında orkestranın hazırladığı görkemli bitirişten sonra yeniden sergi bölümünü duyurur.

102

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

Hr. (D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

J. B. 13

Şekil 4.13. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 102-105. Ölçüler Arası

102. ölçünün ikinci vuruşunda forte-piyano nüansında ve keman solonun virtüözik onaltılık gelen üçlemelerinin eşliğinde obua, 3 ölçü boyunca gelen, la sesi ile başlayan ana temayı solo olarak duyurur ve diğer üflemeli çalgılar da armonik olarak ona eşlik ederler.

106

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. 1 (D) 2  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.

Şekil 4.14. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 106-109. Ölçüler Arası

Bu solo 6 ölçü boyunca devam eder ve 108. ölçüde klanetler temayı devralarak cümlelerin gelişimini sürdürürler.

110

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. 1 (D) 2  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.

J. B. 13

Şekil 4.15. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 110-114. Ölçüler Arası

8

115

Şekil 4.16. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 115-120. Ölçüler Arası

112. ölçüde re notasıyla başlayan flütün solosunu obua, alttan üçlüsü olan sib notasıyla destekler ve böylece güzel ve sakin bir tınının oluşumuna yardımcı olur. (Birlikte tınlatmak için düet etütler) Obua partisindeki si bemol, 112. ölçüden 118. ölçüye kadar 8 ölçü boyunca devam eder. Bu tür uzun notaların bulunduğu pasajları çalmada kolaylık sağlaması amacıyla dairesel nefes tekniği kullanılabilir. Dairesel Nefes Tekniği, enstrümana sürekli bir nefes akışı sağlamak için üfleme enstrüman icracısı tarafından kullanılan bir tekniği ifade eder. Bu teknik, havanın ağza alınması ve ardından yanak kasları ile dilin koordineli bir şekilde çalıştırılmasıyla gerçekleştirilir. Bu süreçte akciğerler pasif bir konumda tutulurken, burundan nefes alarak sesin kesintisiz bir şekilde devam etmesi sağlanır (Yeşilli Pangallo, 2018, s. 53-54).

Enstrümana verilen hava, normal nefes alımı ve sürekli nefes kullanımı sürecinde eşit bir basınç altında tutulmalıdır. Bu, enstrümanda istikrarlı ve kontrollü bir ses üretimi sağlamak için kritik bir faktördür. Yanak kaslarının ve dilin koordinasyonu, enstrümana giden hava akışının yönetilmesinde, sesin sürekliliğinin ve tekdüzeliğinin korunmasında önemli bir rol oynar. Dairesel Nefes Tekniği, özellikle nefesin düzenlenmesi ve çalgı performansının

kalitesinin artırılması amacıyla kullanılan bir teknik olarak müzik alanında önemli bir yer tutmaktadır. Bu teknik, yorumcuya uzun süreli performanslarda ve teknik zorlukları olan eserlerde üst düzey bir kontrol sağlama yeteneği sunar.

121

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Hr. (D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

muta D in E

espr.

J. B. 13

Şekil 4.17. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 121-126. Ölçüler Arası

121. ölçüde birinci kemanlar ile başlayan dört bağlı dörtlük notalardan oluşan temayı, ilk olarak ikinci kemanlar sonra viyola ve daha sonra da 126.ölçünün 3. vuruşunda obua devralır. Bu sırada solo keman varyasyonları onaltılık ve üçleme gelen notalarla çeşitlendirerek eşlik etmektedir.

127

Fl.

Ob.

(D)  
Hr.

El.

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

Şekil 4.18. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 127-131. Ölçüler Arası

Yaylıların ve obuların bu hareketi 128. ölçüde sona ererken solo keman ana temayı, kromatik hareketlerle yavaş yavaş bu çalgılardan devralarak orkestranın da yardımıyla köprü niteliğindeki küçük bir kadansla duyurur.

132 rit. a tempo

Fag.

Hr. (D) (E)

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

rit. a tempo

J. B. 13

Şekil 4.19. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 132-139. Ölçüler Arası

158

Fag.

Hr. (D) (E)

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

2.

cresc.

f

esp.

cresc.

cresc.

cresc.

fp marc.

fp marc.

11

Şekil 4.20. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 158-164. Ölçüler Arası

135. ölçüde kadansın bitişiyle gelen puandorgtan sonra 136. ölçüde *a tempo* ya dönülür. 136. ölçüde yine solo kemanda duyulan ilk tema motifi, çeşitli tonlardaki modülasyonlarla gelişerek devam ederken orkestra ise bas partisi 164. ölçüde dışında güçlü akorlar eşliğinde sona erer.

Şekil 4.21. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 197-205. Ölçüler Arası

Obuanın bu süreç içerisinde 198. ölçüye kadar bir partisi yoktur. 202. ölçüde orkestra ile başlayan ikinci tema motifi, 204. ölçüde solo keman tarafından devralınır Aynı ölçüde tutti ile birlikte başlayan do diyez minör tonunda obua, klarnet ve fagot ile 7 ölçü boyunca temayı duyurur ve 204. ölçüde keman soloya devreder. 204-219 ölçüler arasında obua partisi yoktur, solo kemana üflemeli çalgılar uzun seslerle, yaylı çalgılar ise sekizlik pizzacato notaları eşlik ederler.

Şekil 4.22. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 215-223. Ölçüler Arası

219. ölçünün üçüncü dörtlüğünde obua la sesi ile başlayan ve 221. ölçünün ilk vuruşunda sol diyez notasıyla çekende gelen majör 7 akoru ile temaya katkıda bulunur.

Şekil 4.23. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 257-261. Ölçüler Arası

Obuanın 260. ölçüye kadar orkestrasyonda herhangi bir partisi yoktur. Bu ölçüde çift forte ile gelen tutti, üflelemeli çalgılarda iki vuruşlu aksanlı notalarla başlar ve dörtlüklerde staccato notalarla devam ederken, yaylılarda on altılık pasajlar yer alır.

Şekil 4.24. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 1. Obua Partisi 256-269. Ölçüler Arası

Şekil 4.25. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 2. Obua Partisi 256-267. Ölçüler Arası

Obua partisinde aksanlı iki vuruşluk mi, iki vuruşluk fa natürel, dörtlük staccato fa diyez ve nihayetinde dörtlük staccato sol diyez notalarıyla kromatik bir çıkış vardır.

Şekil 4.26. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 262-267. Ölçüler Arası

262. ölçüde solo keman, üflemeli çalgılardan devraldığı kromatik hareketi sürdürürken, kemanlar on altılık notalarla destekler ve bas grubu 268. ölçüye kadar senkoplu, staccato ve aksanlı notalarla gerilimi artırarak tonal değişimle bir köprü oluşturur.

Şekil 4.27. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 268-273. Ölçüler Arası

268. ölçünün başında yaylıların çaldığı sekizlik akorlarla bu köprü sona erer. Üflemeli çalgılar ise uzun sesleriyle solo kemanın yaptığı la minör tonunda dominant akorlar

çevresinde gezinen virtüözik hareketlere zemin hazırlar. 271. ölçünün son dörtlüğünde ve 272. ölçünün ilk dörtlüğünde solo kemanda ve onu destekleyen orkestra çalgılarında gelen çift forte akorlarla birlikte cümle, eksene (la minöre) çözülür. Keman solodan sonra orkestra tutti olarak görkemli bir şekilde melodiyi devam ettirir. Bu pasajda üflemeli çalgılar uzun seslerle gerilimi devam ettirirken yaylı çalgılarda kemanların önderliğinde notaların art arda, hızlı ve aksanlı ritimlerle gelmesi bestecinin, bir müzikal düşünceye güçlü bir vurgu yapma isteğinden kaynaklanır.



Şekil 4.28. Brahms Op 77 Keman Konçertosu I. Bölüm 256-281. Ölçüler Arası

Obua partisinde ise 271. ölçünün son dörtlüğünde forte nüansta staccato dörtlük mi, 272. ölçüden itibaren 4 ölçü boyunca çift forte la notası bulunur.

Şekil 4.29. Brahms Op 77 Keman Konçertosu I. Bölüm 274-282. Ölçüler Arası

276. ölçüde ise noktalı sekizlik esten sonra gelen onaltılık, onu takip eden noktalı dördlük aksanlı ve sekizlik mi notaları mevcuttur. 278. ölçüden itibaren mi notaları art arda ve vurgulu gelerek 280. ölçüden itibaren dört ölçülük uzun mi notasına bağlanır.

18 283

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D) Hr.

(E)

Trpt. (D)

Pk.

E muta in D

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vel.

K.-B.

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

Şekil 4.30. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 283-291. Ölçüler Arası

Aynı hareket 284. ölçüde sol notası üzerinden 287. ölçünün sonuna kadar aynı ritmik hareket tekrarlanır fakat uzun sese bağlanmaz. Bu sefer uzun nota yerine dört ölçülük bir es vardır.

Şekil 4.31. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 292-301. Ölçüler Arası

292. ölçüde piano-forte nüansında gelen mi, re, do notalarının üç bağlı tekrarları mevcuttur. Üçüncü tekrarda son nota olan do notası çalınması beklenirken havada kalır ve kemanlarla birlikte yepyeni bir cümle başlar. Bu tema diğer cümlelere nazaran adeta mutlu bir aşkı anlatan romantik bir melodiden oluşur. 304. ölçüden itibaren solo kemanda forte - espressivo nüansında gelen ve 292. ölçünün ana sesleri olan mi, re, do notaları, akorun minöre dönüşmesi sonucu diğer notalara da sirayet ederek hüzünlü bir melankoliye dönüşür.

Şekil 4.32. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 282-295. Ölçüler Arası

296. ölçüden tranquillo'nun başladığı 312. ölçüye kadar obua partisinde ise sessizlik hakimdir. Aynı ölçüde obua, melodiyi piano ve dolce nüansında bağlı bir şekilde çalarak sona erdirir.

312 **tranquillo**

Ob. *p dolce*

Klar. (A) *p*

Fag. *p*

Solo *p legg. ma espr. (grazioso) simile*

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl. *pizz.* *arco*

Şekil 4.33. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 312-318. Ölçüler Arası

Solo kemanda ise kendini farklı notalarda tekrarlayan iki onaltılık ve bir sekizlik ritimden oluşan bağlı ama ifadeli virtüözük hareketlerle birlikte cümle bambaşka bir havaya bürünerek devinim kazanır.

332 **a tempo**

Solo *f cresc.*

1.Viol. *mf marc.*

2.Viol. *mf marc.*

Br. *mf marc.*

Vcl. *mf marc.*

K.-B. *mf marc.*

*a tempo* *mf cresc.*

Şekil 4.34. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 332-338. Ölçüler Arası

332. ölçüde a temponun başlamasıyla birlikte bu ritmik hareket değişir ve yerini 337. ölçünün ilk notasına kadar trilli dörtlüklüklere bırakır. İkinci dörtlüğünde ise onaltılık altılamalı ritimlerden oluşan ve tel atlayışlarıyla üç ölçü boyunca devam eden arpejler mevcuttur.



Bu ölçüde obuada iki ölçü boyunca aksanlı dörtlük notalar varken bu hareket 342. ölçüde bir noktalı dörtlük, üç tane sekizliğe, 344. ölçüden itibaren de tamamen staccato sekizliklere dönüşür. 347. ölçüde çift forte nüansında üst oktavda üç vuruşluk bir la notası ve 348. ölçüde alt oktavda tek vuruşluk bir la notası ile sona erer.

The image shows a page of a musical score for Brahms' Violin Concerto No. 1, Op. 77, measures 344-350. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. 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), Solo (Solo Violin), 1.Viol. (Violin I), 2.Viol. (Violin II), Br. (Trombone), Vcl. (Violoncello), and K.-B. (Double Bass). The Solo Violin part is marked 'piu f' and 'fp marc. div.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 4.38. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 344-350. Ölçüler Arası

348. ölçünün son sekizliğinde forte nüansı ile başlayan keman solo, senkop ritimde iki sekizlikten oluşan çeşitli tonlardaki karakteristik hareketleri 361. ölçüye kadar devam eder.

222 360

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Şekil 4.39. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 360-366. Ölçüler Arası

361. ölçüden itibaren orkestradaki yaylıların tremolo hareketler ile birlikte solo keman daha kararlı ve ritmik hareketlerle gelişme kısmının doruk noktasını sergilemeye başlar. Bu sergide noktalı ritmik hareketlerin yanı sıra çeşitli ritimlerde gelen on altılık arpejler de mevcuttur. Obua partisi ise tahta üfleme çalgılar ile birlikte 363. ölçüden itibaren sekizlik notalarla soloya eşlik eder.

367

Fl. *p*

Ob. *p*

Klar. (A) *p*

Fag. *p*

(D) Hr. *p*

(E) Hr.

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1.Viol. *pp*

2.Viol. *pp*

Br. *pp*

Vcl. *pp*

K.-B. *pp*

J. B. 13

Şekil 4.40. Brahms Op 77 Keman Konçertosu I. Bölüm 367-374. Ölçüler Arası

Bakır üflemelilerde ise sadece korno partisinde 369. ölçüde başlayan ve 4 ölçü boyunca devam eden uzun sesler vardır.

375

poco rit. 23

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

poco rit.

Şekil 4.41. Brahms Op 77 Keman Konçertosu I. Bölüm 375-380. Ölçüler Arası

381

a tempo

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D)

Hr. (E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

a tempo

J. B. 13

Şekil 4.42. Brahms Op 77 Keman Konçertosu I. Bölüm 381-389. Ölçüler Arası

373. ölçüde gelen forte- piano ile birlikte üç vuruşluk re diyez ve 374. ölçüde noktalı dördlük mi notasının gelmesiyle başlayan melodi ile birlikte 381. ölçüde tutti olarak gelen temaya bir bağlantı cümlesi oluşturur. Aynı ölçüde obuanında diğer çalgılar ile birlikte ilk girişin (sergi) aksine ana melodiye dahil olmasıyla yeniden sergi bölümü başlar. Bu kısım bakırlar hariç çift forte nünasta ve ana ton olan Re Majör tonundadır.

Şekil 4.43. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 1. Bölüm 522-534. Ölçüler Arası

525. ölçüdeki kadansa kadar olan bu kısımda hareketler ve tema yeniden sergideki gibi olmasına rağmen sadece tonu ve bazı cümlelerdeki varyasyonlar farklıdır. Kadans, genellikle icracının teknik ustalığını sergilemek amacıyla yazılmış, yapı olarak doğaçlamaya benzeyen, değişen uzunlukta bir pasaj veya bölümdür. Erken dönem konçertoların çoğunda yazılı bir kadans yoktu ve icracının kadansı kendisinin yazması beklenirdi. Bu durum ilk olarak Beethoven'ın 5 numaralı Piyano Konçertosu için icracı tarafından çalınması gereken bir kadans yazmasıyla değişmiştir (Apel, 1974, 120-121). 512. ölçünün son dördlüğüyle birlikte tutti olarak başlayan tüm orkestra enstrümanlarının yer aldığı hazırlık cümlesi, 525.

ölçüdeki çift forte gelen puandorg ile birlikte solo kemanın kadansına zemin hazırlar. 526. ölçüde solistin müzikalitesini, tekniğini ve yeteneğini, sergilediği eserin ana kadansı Joseph Joachim tarafından yazılmıştır. Brahms bu bölümde Joseph Joachim'ın yazdığı kadansı, Sonat Allegrosu formunun gelişme kısmının doruk noktasına yerleştirmiş ve icracının teknik becerisini ve müzikal donanımını gösterme amacı taşıyan bölümü soliste, eserin içsel derinliğini ve duygusal zenginliğini ifade etme şansı vererek, performansın dinleyiciler üzerinde derin bir etki bırakmasına olanak tanımıştır.

527. ölçüde solo kadansın sona ermesi ile birlikte koda çift piano nüansla sakin bir şekilde (tranquillo) başlar. Bu ölçüden itibaren eserin girişinde orkestranın çaldığı ana tema, bu defa piano nüansta, solo kemanda duyurulur. Eserin ilk bölümünün temalarının kısa bir duyurusunun ardından, 555. ölçüden itibaren giderek daha canlı ve hızlı hale gelen eser, 571. ölçüdeki kodaların ve ana tondaki akorların bitimiyle forte ve görkemli bir şekilde sona erer.

#### **4.2.2. 2. Bölüm Adagio**

Eserin ikinci bölümü olan, sakin ve yavaş bir tempo anlamına gelen Adagio'da Brahms, obuanın melankolik tınıları dinleyiciyi etkileyici bir müzikal serüvene davet eder. Besteci, bu beklenmedik solo konçertonun genel atmosferine çeşitlilik ve zenginlik katarken, obuayı kemanla da etkileşime sokarak iki enstrümanın farklı özelliklerini ustalıkla birleştirmiştir. Romantik dönemin ifade zenginliğini taşıyan obua, Adagio bölümündeki duygusal yoğunluğu derinleştirir ve Brahms'ın orkestrasyon becerisini gösterir. Bu özel kullanım, Brahms'ın bestecilik becerisini ve eserin evrensel anlamını vurgular.

Ünlü Amerikalı obuacı John Ferrillo'ya göre, "Brahms konçertosundaki olağanüstü melodiyi obuacı çalarken solo kemancının beklemesi, müzikal denge ve ifade uyumu açısından her zaman potansiyel bir rahatsızlık kaynağı olmuştur." Ferrillo'nun rekabet duygusu eğlenceli ama aynı zamanda bu solonun neden orkestra obua seçmelerinde her listede yer aldığına da işaret eder. Brahms'ın keman konçertosunun ilgili bölümünde, besteci, birinci obua partisini keman solistine eşit bir solo obua seviyesine yükseltir; bu düzenleme, otuz iki dikkat çekici müzikal ölçü boyunca belirgin bir şekilde kendini gösterir. Obuacının, şef ve solist kemancıyla uyumlu bir şekilde koordine edilmesi gereken bu özel solo, içinde bir dizi zorlukla karşılaşması olasıdır (Woodard, 2017, s.41).



Adagio

Fag. Tutti Hr. (Solo)

*p dolce*

8

13

Ob.II *p* *dim.*

20

*p*

28

*mf* *f* Solo 11 Solo-Viol.

Şekil 4.45. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 1. Obuga Partisi 1-45. Ölçüler Arası

Bu an, bestecinin eserinin yenilikçi ve duygusal derinliğini açıkça ortaya koyar. Ferillo'nun da dediği gibi obuacının melodiyi şekillendirdiği bu anlarda solo kemanın beklemesi, eserin dinamik dengesini korumak ve ifadesini tutarlı kılmak adına hassas bir denge gerektirir. Bu bekleme, bir yandan obuacının bu muhteşem melodiyi öne çıkarmasına neden olurken diğer yandan solo kemanın müzikal karakterini sürdürmesini sağlamalıdır. Bu özenli dengeleme, dinleyiciye derin bir müzikal deneyim sunabilmek için icracıların özgün ifadelerini koruma ve birleştirme becerisi gerektirir. Brahms'ın bu konçertosu, bu zorlu dengeleme meydan okumasını ustalıklı aşarak, obua ve solo keman arasında kusursuz bir uyum ve etkileyici bir müzikal bütünlük oluşturmayı başarmıştır.

Bu soloya, piano nüanslarına tatlı ve yumuşak bir giriş yapmak, cümleleri bağlantılı ve müzikal bir ifadeyle çalmak önemlidir. Doğal ve abartıdan uzak, homojen bir vibrato kullanımıyla, enstrümanın sesini olabildiğince müzikal bir kaygıyla çalmak gereklidir. Müzisyen, notalar arasındaki geçişleri özenle ele almalı ve melodik ifadeyi vurgulamak adına her bir cümleyi özenle işlemelidir. Böylece, solonun bütününde sürdürülecek olan yumuşaklık ve müzikal derinlik, dinleyicilere etkileyici bir deneyim sunacaktır.

26

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (F)

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

*mf*

*p*

*p dolce*

J. B. 13

Şekil 4.46. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 26-33. Ölçüler Arası

Obua solo 32. ölçüye kadar devam eder ve bu ölçüde yerini solo kemana bırakır.

34 37

Fl.  
Ob.  
Klar.  
(B)  
Fag.  
Hr.  
(F)  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Şekil 4.47. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 34-40. Ölçüler Arası

Obuanın çaldığı ana melodiye devralan solo keman, bu melodiye genel olarak tiz notalarda çeşitlendirilerek 46. ölçüye kadar devam ettirir.

J. B. 13

Şekil 4.48. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 41-47. Ölçüler Arası

Diğer partilerde bu tatlı melodiye uyumlu bir şekilde eşlik ederler. Bu ölçüde üflemelilerin sekizlik notalarda gelen kromatik hareketlerine 46. ölçünün son sekizliğinden itibaren yaylılarda katılır.

38 48

Fl.  
Ob.  
Klar. (B)  
Fag.  
Hr. (F)  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.B.

Şekil 4.49. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 48-53. Ölçüler Arası

48. ölçüde gelen ve iki ölçü devam eden keman solo çeşitli ritmik varyasyonlar yaparak yaylılar ve üflemeli çalgılarla küçük soru cevap cümleleri oluşturur.

52. ölçüden itibaren başlayan değişiklikle birlikte, eser Pastoral atmosferini terk ederek tutkulu Fa diyez minör tonuna geçer. Brahms'ın bu tonal değişikliği, eserin duygusal atmosferinde önemli bir dönüşüm yaratır (Hsie, 1997, s.92).

Fa diyez minör tonu genellikle daha yoğun, dramatik ve tutkulu duyguları çağırır. Pastoral atmosferi terk etmek, doğadan esinlenen huzurlu ve pastoral bir havayı bırakarak, daha derin ve içsel duygulara odaklanmayı ifade eder. Bu tonal değişiklikle birlikte enstrümental dokuda da farklılıklar göze çarpar. Örneğin, yaylı çalgılar daha yoğun ve duygusal bir ifadeyle bu kısmı çalarken üflemelilerin sesleri daha vurgulu ve dramatik olabilir. Bu da armonik yapılarda daha karmaşık ve duygusal geçişleri gösterir. Melodik olarak, Fa diyez minör tonu daha melankolik ve içsel bir niteliğe sahiptir. Melodilerin yapısı değişerek, dinleyiciye yeni duygusal katmanlar sunar. Belki de bu değişiklikle birlikte, Brahms'ın eserinde anlatmak istediği duygusal bir hikaye veya içsel bir çatışma ortaya çıkar.

Şekil 4.50. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 54-59. Ölçüler Arası

İkinci bölümün üçüncü kısmında 54. ölçüde gelen tutti ile birlikte ikinci vuruşun son onaltılığında obua partisi de bu harekete katılır. 56. ölçüde gelen "più largamente" bölümüyle birlikte solo keman öne çıkar. Solo keman, ana temayı öne çıkararak, eserin başlangıcındaki temaya bir dönüş yapar, bu da eserin duygusal derinliğini artırır ve dinleyiciyi ana tema ile daha yakın bir bağ kurmaya davet eder. Belki de solo kemanın melodik süslemeleri, müzikal ifadesi ve teknikte gösterdiği beceriler, temayı daha zengin ve etkileyici bir şekilde sunmaya olanak tanır. Ayrıca eserin içsel dramatik gelişimini vurgular ve dinleyiciyi müziğin duygusal yoğunluğuyla daha fazla etkileşime sokar. Bu etkileşim 78. ölçüye kadar devam eder. 54. ölçüde gelen tutti ile birlikte ikinci vuruşun son onaltılığında obua partisi de bu harekete katılır.

Şekil 4.51. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 2. Bölüm 78-83. Ölçüler Arası

78. ölçüde rekspozisyonda tekrar gelen solosuna kadar obua partisinde herhangi bir nota yoktur. Bu ölçüden itibaren başlangıçta ki tema ile aynı olan obua solo ile birlikte, ilk bölümdeki cümleler ve varyasyonlar ana ton olan Fa Majör'de tekrarlanır ve eser 116. ölçüde sona erer.

### 4.2.3. 3. Bölüm Allegro Giocoso, Ma Non Troppo Vivace

Ünlü besteci Johannes Brahms'ın Keman Konçertosu'nun üçüncü bölümü, eserin geniş kapsamlı ve duygu yüklü yapısının doruk noktasıdır. Bu bölüm genellikle "Allegro giocoso, ma non troppo vivace" olarak adlandırılır, Re Majör tonunda, 2/4'lük ölçüde tempolu bir karaktere sahiptir ve Sonat Allegrosu formundadır. Konçertonun üçüncü bölümü, önceki bölümlerin duygusal yoğunluğunu devralır ve daha neşeli ve eğlenceli bir atmosfer sunar. "Allegro giocoso" ifadesi hızlı tempolu, coşkulu bir oyun anlamına gelir ve Brahms bu bölümde dinleyiciyi enerjik ve neşeli bir müzikal yolculuğa davet ederken neşeli ve hızlı

tempolu karakterin altında, zaman zaman içsel bir hüznü ve romantik bir duygusallığı hissettirir. Bu, bestecinin müzikal ifadesinin zenginliğini ve çok yönlülüğünü vurgular.

Brahms'ın Keman Konçertosu'nun üçüncü bölümü, eserin bütünündeki dramatik gelişimi zirveye taşıyarak coşkulu bir sonuca ulaştırır. Keman partileri, sadece teknik ustalığı değil aynı zamanda duygusal derinliği de vurgulayarak, dinleyicilere unutulmaz bir deneyim sunar. Canlı orkestrasyonun etkileyici katkısıyla birleşen bu bölüm, eserin genel yapısına katkıda bulunarak, izleyicileri büyüleyici bir müzikal yolculuğa çıkarır. Hafızalarda iz bırakan bu kesit, Brahms'ın bestecilik becerisi ve duygu yüklü ifadesiyle birleşerek keman konçertosunu unutulmaz kılar.

Bu bölüm büyük bir güçle doludur ve neşeli bir canlılıktan esinlenmiştir. Başlangıçta solo keman, canlı bir enerjiyle Macar müziği etkisi taşıyan ikili duraklar (double-stops) ile dikkat çeker. Ardından, orkestra, ana temayı tekrarlayarak müziğe zenginlik katar. İkinci tema, belirgin bir noktali ritimle güçlü bir şekilde kendini gösterir ve kemanın tekrarladığı ilk tema takip eder, bu da dinamik bir müzikal ilerleme sağlar. Kemanın kısa bir kadans çaldığı bölümden sonra, ritmik ve duygusal bir değişimle coda'ya geçiş yapılır. Bu, eserin sona erişini güçlendiren etkileyici bir an yaratır. Coda'da, ilk temanın aynı motifi tekrar ortaya çıkar ve ardından üç güçlü akor, bir tür Macar dansı benzeri bölümle bu kesiti etkileyici bir şekilde sonlandırır. Bu, eserin zengin ve çeşitli motiflerini bir araya getirerek dinleyiciye unutulmaz bir final sunar (Hsieh, 1997, s.92-93).

**Allegro giocoso, ma non troppo vivace**

2 Flöten  
2 Oboen  
Klarinetten in A  
2 Fagotte  
4 Hörner  
in D  $\frac{1}{2}$   
in E  $\frac{3}{4}$   
Trompeten in D  
Pauken in D, A  
Solo-Violine  
1.Violine  
2.Violine  
Bratsche  
Violoncell  
Kontrabaß

Şekil 4.52. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 1-5. Ölçüler Arası

Konçertonun üçüncü bölümü, büyüleyici bir atmosfer oluşturan çift ses çalan solo kemana yaylıların eşlik ettiği muazzam bir başlangıçla karşımıza çıkar. Bu bölüm, ritmik çeşitlilik ve canlılık ile dikkat çeker. Yaylılar, ritmi destekleyen güçlü bir temel oluştururken, kemanın virtüözitesiyle birlikte muhteşem bir uyum içinde hareket eder.



J.B. 13

Şekil 4.55. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 18-24. Ölçüler Arası

Şekil 4.56. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 25-32. Ölçüler Arası

16. ölçüde solo keman mi notasından başlayan ve aşağı doğru hareket eden 32'lik gamsal geçiş notalarıyla temayı tekrar üflemelilerden devralır ve 27. ölçüye kadar işlemeye başlar. Aynı ölçüde bu sefer ana temayı yaylılar devralırken obua ile birlikte diğer üflemeli çalgılar ritmik ve trilli hareketler ile eşlik ederler.

33

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D) Hr.

(E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

J.B.13

Şekil 4.57. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 33-39. Ölçüler Arası

35. ölçüde solo kemanda üçlemeli onaltılık ritimde tel değişimleri ile gelen virtüözik hareketler varken obua dahil tüm orkestra partilerinde sekizlik es ve notalarla gelen ritmik hareketler bulunmaktadır.

40

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

legg.

legg.

legg.

legg.

pizz.

Şekil 4.58. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 40-44. Ölçüler Arası

43. ölçüde ise kemanın üçlemeli onaltılık ritimleri devam ederken yaylılardaki ritim sıkıştırılmış onaltılık ve sekizlik nota ve eslerden oluşmaktadır.

50

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

cresc.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

J. B. 13

Şekil 4.59. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 50-54. Ölçüler Arası



Şekil 4.61. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 71-78. Ölçüler Arası

73. ölçünün ilk sekizliğinde kemanın pasajı sona erdirmesiyle tutti olarak başlayan gelişime 75. ölçünün ikinci dörtlüğünde, çift forte sol diyez notası ile obua tam doruk noktasında katılır.

79

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D) Hr.

(E) Hr.

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

J. B. 13

Şekil 4.62. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 79-89. Ölçüler Arası

Bu görkemli tuttiye solo keman, 79-82. ölçüler arasında ritmik hareketlerle eşlik eder.

50 90

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (D)  
Hr. (E)  
Trpt. (D)  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Şekil 4.63. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 90-97. Ölçüler Arası

Bu bölümün en önemli tuttisi 93. ölçünün ilk sekizliğinde bitmesiyle birlikte solo keman rekspozisyona (yeniden sergi) başlar.

263

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (D)  
Hr. (E)  
Trpt. (D)  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

J.B.13

Şekil 4.64. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 263-266. Ölçüler Arası

Bu ölçüden itibaren başlangıçta ki tema ile aynı olan keman solo ile birlikte, ilk bölümdeki cümleler, ritmik yapılar ve varyasyonlar ana ton olan Re Majör’de tekrarlanır ve eser orkestrada 265. ölçüde gelen puandorttan sonra 266. ölçüde keman solo kısa bir kadans yapar.

62 267 **Poco più presto**

Fl. 1. *p* *cresc.*

Ob. 1. *p* *cresc.*

Klar. (A) 1. *p* *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

Pk. *pp* *cresc.*

Solo *p* *ma ben marc.* *cresc.*

1.Viol. *p* *cresc.* *cresc.*

2.Viol. *p* *cresc.*

Br. *p* *cresc.*

Vcl. *p* *leggiero* *cresc.*

K.-B. *p* *cresc.*

**Poco più presto**

Şekil 4.65. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 267-274. Ölçüler Arası

Coda, 267. ölçüde, poco piu presto temposu ve piano nüansıyla başlar. Bu bölüm, konçertonun önceki kısımlarına kıyasla daha hızlı ve enerjik bir tempoya sahip olup, aynı zamanda daha hassas bir dokunuşla, yumuşak bir şekilde çalınması gerekir. 271. ölçüde solo kemanda, aksanlı dörtlük ve spiccato üçlemelerle çift ses gelen hareketli bir tema başlar. Bu tema, kemanın virtüözitesini ve melodik derinliğini vurgulayarak, dinleyicinin dikkatini çeker. Kemanın bu güçlü tema ile etkileşimi, eserin duygusal zenginliğini artırarak dinleyicide derin bir izlenim bırakır. İlk olarak Fagot ve klarinette başlayan 269. ölçüde flüt ve 273. ölçüde obuanın katıldığı süslemeli staccato dörtlük notalar 277. ölçüde yerini iki ölçü boyunca forte nüansta staccato üçlemelere bırakır.

Şekil 4.66. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 275-282. Ölçüler Arası

Bu enstrümanların süslemeli staccato dörtlük notaları, eserin renk paletini genişleterek dinleyicide tınısal bir zevk yaratır. Enstrümanların uyumlu sesleri, müziğin dokusunu zenginleştirir ve Brahms'ın özgün tarzını yansıtır. 277. ölçüde, bu zengin temayı daha da güçlendirmek adına süslemeli staccato dörtlük notalar, iki ölçü boyunca forte nüansında çalınan üçlemelere yerini bırakır. Bu dinamik değişim, eserin enerjisini artırır ve dinleyicide bir yükseliş hissi uyandırır. Aynı zamanda, farklı enstrümanlar arasındaki etkileşimi vurgulayarak konçertonun son kısmına doğru güçlü bir geçiş sağlar. 279. ölçüde de tekrar süslemeli staccato dörtlük notalar 289. ölçüye kadar devam eder.

283 63

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (D)  
Hr. (E)  
Trpt. (D)  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K. B.

Şekil 4.67. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 283-289. Ölçüler Arası

279. ölçüde solo kemanda Coda'nın başındaki ana tema aynı notalar ile bir oktav üstten gelerek 288. ölçüye kadar devam eder.

290

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (D)  
Hr. (E)  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

J.B.13

Şekil 4.68. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 290-297. Ölçüler Arası

64 298

Fl.  
Ob.  
Hr. (D)  
Hr. (E)  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Şekil 4.69. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 298-305. Ölçüler Arası

292. ölçünün ikinci dörtlüğünde piano nuansta ritmik hareketlerle başlayan daha sonra uzun sesler ve tekrar ritmik hareketlerle devam eden obua soloya, 300. ölçüde 2. Obua, 302. ölçüde de flütler dahil olur. 304. ölçüde süslemeli dörtlük olan ilk temaya dönülür. Solo keman ise 292. ölçünün son dörtlüğünde onaltılık kromatik oktavlarla geçiş temasını 304. ölçüye kadar devam ettirir. Aynı ölçüde orkestra partilerinde süslemeli dörtlükler varken solo kemanda ise piano nuansta bazen çift sesle gelen üçlemeli virtüözük pasajlar vardır.



Şekil 4.70. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 1. Obua Partisi 303-326. Ölçüler Arası



Şekil 4.71. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 2. Obua Partisi 302-332. Ölçüler Arası

313. ölçüde piano nuansta iki bağlı dörtlük notalarla 2 obua partisi başlar, 1. obua, 315. ölçünün son dörtlüğünde noktalı sekizlik onaltılık ritmik notalarla beliren kısa bir solo yapar. Bu anımsatıcı solo, dinleyicide bir kontrast yaratır ve önceki temaların yoğunluğunu hafifletir. Noktalı sekizlik onaltılık ritmik figürler, obuanın ifadesini vurgular ve bu enstrümanın karakteristik sesini ön plana çıkararak müziğe özgü bir renk katmış olur.

315

Fl.  
Ob.  
Klar.  
(A)  
Fag.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Şekil 4.72. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 315-322. Ölçüler Arası

315. ölçünün son dörtlüğünde başlayan yaylıların eşliğindeki solo kemanın geçiş cümlesine, 319. ölçüde obualar bağlı dörtlük kromatik notalar ile katılır.

323

Fl.  
Ob.  
Klar.  
(A)  
Fag.  
Hr.  
(D)  
(E)  
Trpt.  
(D)  
Pk.  
Solo  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Şekil 4.73. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 323-330. Ölçüler Arası

Bu geçiş sonunda 327. ölçüde ana tema, çift forte nüansta görkemli bir şekilde tüm orkestra partilerinde son kez kendini duyurur. Burada solo kemanın güçlü çift forte çıkışları, orkestranın heyecan verici yanıtları ile bir araya gelir.

338

Fl.

Ob.

Klar (A)

Fag.

(D)

Hr.

(E)

Trpt. (D)

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.B.

J.B.13

Şekil 4.74. Brahms Op 77 Keman Konçertosu 3. Bölüm 338-348. Ölçüler Arası

348. ölçüye gelindiğinde, bu muazzam diyalog ve etkileşimlerin ardından eser, çift forte nüansındaki muazzam bir kapanışla sona erer. Bu görkemli final, Brahms'ın ustalığı ve eserin bütünlüğü ile birleşerek, konçertonun unutulmaz bir sona erişini sağlar.

## SONUÇ

Obua, müzik tarihinde evrimleşen bir enstrüman olup, özellikle romantik dönemde belirgin bir rol oynamıştır. Bu dönemde, besteciler duygusal ifadelerini geniş bir tonal aralıkla iletebilen obuayı sıklıkla tercih etmişlerdir. Obuanın zengin ve duygusal tonu, romantik dönem müziğinin lirizm ve duygusallığını ifade etmek için ideal bir enstrüman haline gelmiştir.

Romantik dönemde obua, duygusal ifadesi ve tonal zenginliğiyle ön plana çıkan bir enstrüman olmuştur. Brahms'ın keman konçertosu gibi eserlerde obuanın rolü, bu dönemin müziğindeki romantik öğelerin vurgulanmasında etkili olmuştur. Obuanın geniş tonal aralığı, lirik melodileriyle romantik dönem bestecilerine ilham vermiş ve bu enstrüman, büyük orkestral yapıtlarda ve odaklı kompozisyonlarda önemli bir rol oynamıştır.

Romantik dönem, müzik tarihinde bireysellik, milliyetçilik, egzotizm, gerçekçilik ve Sturm und Drang gibi çeşitli estetik akımların etkili olduğu bir dönemdir. Bu dönem, sanatçıların eserlerinde kendilerini ifade etmeye yönelik güçlü bir eğilimi, ulusal kimlik ve kültürel unsurlara duyulan özlemi, egzotik konuların ve temaların sanat eserlerine entegrasyonunu, gerçek hayatın detaylı bir şekilde tasvir edilmesini ve derin, tutkulu duygusal ifadelerin müzikal eserlerde öne çıkmasını içerir. Romantik dönemde müzik, duygusal zenginlik, özgür ifade ve çağının sosyal, politik ve kültürel bağlamına duyarlılık gibi özellikleriyle tanınır.

Romantik Dönemde müzik anlayışı, duygusal derinlik, bireysel ifade özgürlüğü, doğaçlamaya verilen önem, çeşitli duygu durumlarını ifade etme çabası ve özgün müzikal ifade biçimleriyle karakterizedir. Sanatçılar, eserlerinde içsel dünyalarını keşfetme ve duygusal zenginliklerini müziğe yansıtma amacıyla daha önce görülmemiş özgürlüklerle çalışmışlardır. Bu dönemin müziği, derin duygusal ifadelerin vurgulanması, ulusal kimlik arayışları, egzotik temaların kullanımı ve gerçek hayatın detaylı tasvirine olan ilgi ile karakterizedir. Romantik besteciler, eserlerinde sıklıkla kişisel duygusal deneyimleri ve toplumsal olaylara duyarlılıklarını yansıtmış, müziği aracılığıyla duygusal derinlik ve özgünlük arayışına girmişlerdir. Bu dönemin eserleri, dinleyiciyi duygusal bir yolculuğa çıkararak müzikal ifadeyi genişletmiş ve müzik sanatını zenginleştirmiştir.

Johannes Brahms, romantik dönemin önemli bestecilerindendir ve geniş orkestral eserleriyle tanınır. Onun keman konçertosu, bu enstrümanın romantik dönemdeki önemini

vurgular. Brahms, keman konçertosunda klasik formları ve romantik ifadeyi birleştirerek dikkat çeker. Orkestra ve keman arasındaki etkileşim, obua gibi üflemeli enstrümanlarla duygusal zenginliği artırır. Brahms'ın eserlerindeki obua partileri, bu enstrümanın duygusal derinliği ve eserlere katkısı açısından önemli bir yerde durur.

1878 yılında Re Majör Op. 77 Keman Konçertosu'nu bestelemeye başlayan Johannes Brahms'ın bu önemli eserin yaratmasında, kemancı-besteci Joseph Joachim'ın dostluğu önemli bir rol oynadı.

Brahms'ın Keman Konçertosu'nun ilk bölümü, müziğin derinliklerine dokunan dramatik bir anlatı ve duygusal zenginlikle karakterizedir. Orkestranın güçlü ve dinamik temaları eserin atmosferini oluştururken, kemanın melankolik ve virtüöz temaları dinleyiciyi derin bir duygusal yolculuğa çıkarır. Brahms, bu bölümde geleneksel konçerto formunu ustalıkla kullanarak solist ile orkestra arasında sürekli bir etkileşim sağlamıştır. Keman, kendine özgü melodik ve teknik özellikleriyle öne çıkar. Orkestra ise zengin ve yoğun bir ses paletiyle destek vererek, eserin bütününde epik bir anlatı oluşturur. Brahms'ın Keman Konçertosu'nun ilk bölümünde, obua partisi belirgin bir şekilde kendini hissettirmez ve genellikle keman solosu ile orkestra arasındaki yoğun etkileşime odaklanılır. Brahms'ın müzikal dehasının ve Romantik dönemin güzelliklerinin bir örneği olan konçertonun bu bölümü, müzik otoritelerince başyapıt olarak kabul edilir.

Brahms'ın Keman Konçertosu'nun ikinci bölümü, ilk bölümden farklı bir atmosfer sunarak daha içsel, huzurlu ve lirik bir nitelik taşır. Bu bölümde odak, genellikle solo keman ve obua arasındaki etkileşimdedir. Kemanın duygusal derinliği bu bölümde daha da vurgulanırken obua solosu naif ve içsel bir tonalite ile öne çıkarak, eserin duygusal derinliğine dokunan zarif bir melodik katkı sağlar. Obuanın hassas tonu, kemanın melankolik temalarıyla etkileşime girer, romantik bir atmosfer oluşturarak dinleyiciyi duygusal bir yolculuğa çeker. Obuanın parlak ve duygusal tonu, müziğe tinsel bir dokunuş katar ve dinleyiciye duygu dolu bir serenadın tadını sunar. Brahms, obua solosunu kullanarak eserine zarafet ve duygusal zenginlik katarken, bu enstrümanın özel tonalitesiyle romantik bir atmosfer yaratmıştır.

Brahms'ın Keman Konçertosu'nun üçüncü bölümü, eserin geniş kapsamlı ve duygu yüklü yapısının zirvesini oluşturur. Bu bölüm, genellikle "Allegro giocoso, ma non troppo vivace" olarak adlandırılır ve hızlı tempolu bir karaktere sahiptir. Brahms, coşkulu oyun

anlamını taşıyan ifadesi altında zaman zaman içsel bir hüznü ve romantik bir duygusallığı ustaca işler. Keman solisti, etkileyici teknik zorluklar ve virtüözik figürlerle bezeli temaları büyük bir ustalıkla icra ederken, orkestra da bu enerjiyi çeşitli ses renkleri ve dinamikleriyle destekler. Bu bölümde obua partisi, eserin genel atmosferine zarif bir dokunuş katmakla birlikte, özellikle romantik duygusallığı ve hüznü vurgulayan önemli bir rol oynar. Obuanın parlak tonalitesi, keman solosu ve orkestranın enerjik temaları arasında duygusal bir denge sağlayarak, müziğin içsel derinliğini ve zenginliğini artırır.

## KAYNAKÇA

- Akdeniz, A. Ö. & Artaç, A. (2023). *Konservatuvar eğitiminde Brahms'ın op.108 re minör keman piyano sonatının, bestecinin müzikal stil ve çalış teknikleri açısından incelenmesi ve öneriler..* Araştırma Makalesi. Eskişehir, Türkiye: Rast Müzikoloji Dergisi.
- Akdeniz, A. Ö. & Cinxo O. (2022). *Klasik Dönem Bestecilerinden Ludwig van Beethoven'ın Müzikal Yaşamı*. Güzel Sanatlarda Akademik Çalışmalar Livre de Lyon.
- Antokoletz, E. (2016). *Sturm und Drang Spirit in Early Nineteenth-Century German Lieder: the Goethe-Schubert "Erlkönig"*. Austin, Texas: International Journal of Musicology :Peter Lang AG.
- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music: second edition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Applegate, C. (1998). *How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century*. Vol. 21, No. 3. California: The Regents of the University of California.
- Arblaster, A. (2002). *Self-Identity and National Identity in Classical Music*. Vol. 30, No. 2.
- Berry, P. (2014). *Brahms Among Friends. Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. New York: Oxford University Press.
- Blais, Z. (2011). *Effects of Time on the Sound Quality of Cane Oboe Reeds*
- Burton, A.(2002). *A Performers Guide to Music of The Romantic Period*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Cai, C. (1989). *Performance Practice Review, Vol.2, No.1, Brahms's Pianos and the Performance of His Late Works*.
- Casey, N. (2019). *Defining the Late Style of Johannes Brahms: A Study of the Late Songs*. West Virginia University.
- Chae, L.M. (2019). *Collaboration Between a Composer and a Performer in the Creation of the Violin Concerto κένωσις (Kenosis) by Elliott Bark*. Music Indiana University.
- Charuprakorn, P. (2021). *Musical Realism: From Verismo to Phonorealism*. The New Viridian Journal of Arts, Humanities and Social Sciences.
- Cleveland, S. (2001). *Eighteenth-Century French Oboes: A Comparative Study*

- Dahlqvist, R. (1973). *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese*-(The Galpin Society Journal Vol. 26 (May, 1973), pp. (Jstor)
- Dick, A. (1984). *The Earlier History of the Shawm in India DERGÍ!!!*
- Eckelhoff, K.M. (2014). *Brahms the Ex ahms the Exotic: The Repr otic: The Representation of Non-E esentation of Non-European and opean and Ethnic `Others' in the Hafiz/Daumer Settings of Opus 32, "Romanz. "Romanzen aus L. Tieck' en aus L. Tieck's Magelone, s Magelone," and "Zigunerlieder " and "Zigunerlieder," Opus 103. Fayetteville: University of Arkansas*
- Einstein, A. (1937). *A Short History of Music*. America: First American Edition.
- Flores, J.G. (2006). *The Violin Concerto and the Second Symphony by Johannes Brahms: Musical Resemblance as a Result of the Proximity in their Dates of Composition*. The University of Arizona.
- Frank, P.L. (1952). *Realism and Naturalism in Music, Vol. 11, No. 1*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism.
- Greenberg, R. (2002). *Great Masters: Brahms-His Life and Music Robert Greenberg*. The Teaching Company Limited Partnership. San Francisco Conservatory of Music
- Haijiao, J. (2019). *The characteristics of piano music style in Romantic Period*. UK: Francis Academic Press.
- Hames, S. (2013). *Realism and Romance*. New YorkF: The Modern Language Association of America.
- Hart, H.A.W. (2006). *An Exploration of Underplayed Violin Concertos Appropriate for Intermediate and Advanced Students*. The Florida State University College of Music.
- Haynes, B. (1988). *Lully and the Rise of the Oboe as Seen in Works of Art*
- Herzog, J. (2013). *Brahms and the Style Hongrois*. Escola De Musica Da Ufrj. Rio de Janeiro: Revista Brasileira De Música
- Jones, E.J. (2016). *A Topical Survey of Nineteenth-Century Music*. Texas: A&M University.
- Karacsony, N. (2017). *Félicien David: The Revealer of Musical Exoticism in The Romantic Era.. Special issue Series VIII: Performing Arts • Vol. 10 (59) No. 2*. Bulletin of the Transilvania University of Braşov.
- Karnes, K.C. ve Frisch, W. (2009). *Brahms and His World Revised Edition*. New Jersey ve Oxfordshire: Princeton University Press.

- Klupal, J. & Kramer, E. (2018). *Nineteenth-Century Music and Romanticism*. Clayton State University
- Kohn, H. (1950). *Romanticism and the Rise of German Nationalism*. Michigan: Cambridge University Press.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çivi Yayınları.
- Locke, R.P. (2007). *A Broader View of Musical Exoticism*. University of California Press.
- Lopinski, J. & Ringhofer, J. ve Zarins, P. (2010). *A Music History Overview*. The Frederick Harris Music.
- Marx, J. (1951). *The Tone of the Baroque Oboe*
- McClelland, R. (2006). *Metric Dissonance in Brahms's Piano Trio in C Minor, Op. 101*. Intégral.
- Montagu, J. (2019). *Shawms Around the World*. Hataf Segol Publications.
- Neglia-Khachatryan, D.M. (2015). *Schumann's Violin Concerto: A Neglected Treasure?* Indiana University.
- Nicolau, M. (2015). *From exoticism to diversity The production of difference in a globalized and fragmented World vibrant v.12 n.1*. Netto State University of Campinas.
- Norton, S. (2017). *Living in the shadow: A closer look at Brahms and his first symphony*. Independent Study. Style Analysis, Final Paper
- Özkan, Ç. (2022). *J. Brahms'ın Op. 100 Keman ve Piyano Sonatının Birinci Bölümü Üzerine Bir İnceleme*. İdil Yayınaevi
- Parker, D.C. (1917). *Exoticism in Music in Retrospect*. Oxford University Press.
- Pirgon, Y. (2017). *Rasyonalizmden Sezgiselliğe Geçiş: Sturm und Drang Akımı ve Carl Philipp Emanuel Bach'ın Klavyeli Çalgılar Sonatlarına Genel Bir Bakış*. Ekev Akademi Dergisi Yıl: 21 Sayı: 71.
- Platt, H. (2003). *Johannes Brahms\_ A Guide to Research*. Newyork ve London: Routledge
- Primmer, B. (1982). *Unity and Ensemble: Contrasting Ideals in Romantic Music*. California: University of California Press.
- Raiche, J. (2013). *Romantic Exoticism The Music of Elsewhere in the Nineteenth Century*. Liberty University.
- Ralph, P.L. (2007). *A Broader View of Musical Exoticism*. The Journal of Musicology. University of California Press.

- Rogers, J. (2015). *History of Music The Romantic Era*. Gower College Swansea.
- Rose, R. (2017). *A Master's Thesis Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in Music Education*
- Schwartz, W.H. (2018). *The Story of Musical Instruments*. Creative Media Partners, LLC.
- Siepmann, J. ve Britton, J. (2002). *Life and Works: Johannes Brahms*. Naxos.
- Şipiridon, S. (2020). *The symphonic music of the national schools in 20th century Europe in the repertoire of the Philharmonic of Cluj (1955-1989). Creative perspectives of C. Silvestri's Chants Nostalgiques op. 27 no. 1. Romania:*
- Snodgrass, V. (1959). *A Survey of the Literature of the Oboe and English Horn*
- Stephens, P. (1955). *A History of the Oboe From Antiquity to 1750*
- Swalin, B.F. (1936). *The Brahms Violin Concerto: A Stylistic Criticism*. Members of the American Musicological Society.
- Şahin, H.H. (2018). *Mey Enstrümanının Yapısal Ve Teknik Özelliklerine İlişkin Uzman Görüşleri*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler enstitüsü Müzik Bilimleri. Online Journal Of Music Science.
- Thakar, S. (2012). *A Current Study and Comparison of Realism and Romanticism*. Graduate International Studies Program Independent Study. St. John Fisher College.
- VanMeter-Drew, L. (1984). *The Musical Sturm und Drang*. Michigan: Western Michigan University Kalamazoo
- Weitzer, A. (2022). *The Vibrant, Passionate Human Soul He Was': Robert Haven Schauflyer's The Unknown Brahms (1933) and the American Middlebrow*. Context 48
- Willets, C. (1977). *First Steps on the Shawm*
- Woodard, M. (2017). *On The Record: Interpreting Recorded Orchestral Excerpts For The Oboe, 1910 – 2016*. Temple University Graduate Board.
- Yeşilli Pangallo. H. (2018). *Richard Strauss Re Majör Obua Konçertosu ve Orkestra Sololarının İncelenmesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Zhang, X. (2015). *To The South! A Study of Exoticism in Fanny Hensel's Lieder*. Wellesley College Digital Scholarship and Archive, Wellesley College.

Zhou, T. (2021). *Brahms as a nationalist inherited from the tradition of German-Austria*. International Journal of Frontiers in Sociology. China: Ningbo University of Technology.

### İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1:** <https://www.worthpoint.com/worthopedia/1950s-mgm-movie-prop-roman-tibia-1866168107>(Erişim tarihi: 11.02.2021)
- http-2:** <https://en.wikipedia.org/wiki/Aulos> (Erişim tarihi: 11.02.2021)
- http-3:** <https://www.ancestral.co.uk/romanreeds.htm> (Erişim tarihi: 11.02.2021)
- http-4:** <https://mimirbook.com/tr/cbe5b96c6d1> (Erişim tarihi: 11.02.2021)
- http-5:** <https://www.theoi.com/Gallery/T61.3.html> (Erişim tarihi: 11.02.2021)
- http-6:**  
[https://jguaa2.journals.ekb.eg/article\\_6042\\_eb4bad8e3f35201a99ebd4aefaf08980.pdf](https://jguaa2.journals.ekb.eg/article_6042_eb4bad8e3f35201a99ebd4aefaf08980.pdf)  
(Erişim Tarihi: 14.02.2021)
- http-7:**<https://www.ilimvemedeniyyet.com/dogunun-sazlari-mey-balaban-duduk.html>  
(Erişim tarihi: 14.02.2021)
- http-8:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Taille\\_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Taille_(instrument)) (Erişim Tarihi: 09.04.2020)
- http-9:**[https://mimo-international.com/MIMO/detailstatic.aspx?RSC\\_BASE=IFD&RSC\\_DOCID=OAI\\_ULEI\\_M0001336&TITLE=%2Foboe-da-caccia&lg=it-IT](https://mimo-international.com/MIMO/detailstatic.aspx?RSC_BASE=IFD&RSC_DOCID=OAI_ULEI_M0001336&TITLE=%2Foboe-da-caccia&lg=it-IT) (Erişim Tarihi: 10.04.2020)
- http-10:** <https://www.oboefiles.com/history-of-the-oboe/#:~:text=Classical%20Oboe,ubiquitous%20in%20orchestras%20across%20Europe>
- http-11:** <https://www.britannica.com/topic/individualism> (Erişim Tarihi: 09.05.2023)
- http-12:** <https://ernie.uva.nl/viewer.p/21/56/object/122-160641> (Erişim Tarihi: 10.05.2023)
- http-13:**<https://brightstarmusical.com/realism-in-music-a-brief-history/> (Erişim Tarihi: 14.07.2023)
- http-14:**[https://www.academia.edu/18506480/Music\\_in\\_the\\_Romantic\\_Era\\_1825\\_1900](https://www.academia.edu/18506480/Music_in_the_Romantic_Era_1825_1900)
- http-15:** [Hoffmann Beethovenla ilgili makalesi.pdf](#) (Erişim Tarihi: 02.04.2023)
- http-16:** [Johannes Brahms - Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck](#) (17.07.2023)
- http-17:** [press\\_info\\_brahms\\_biography\\_engl.pdf](#) (18.07.2023)