

PAPER DETAILS

TITLE: ORKESTRA SEFLİGİ VE BRAHMS SENFONİLERİNİN YORUMUNDA STİL

AUTHORS: Mustafa ELMAS

PAGES: 53-63

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/952358>

ORKESTRA ŞEFLİĞİ VE BRAHMS SENFONİLERİNİN YORUMUNDA STİL*

Mustafa Elmas**

Öz

Bu araştırmada, Brahms'ın Senfoni'lerinin önemli şefler tarafından yönetilmesi ve yorumları ele alınmıştır. Yorumların bestecinin isteğine uygun olabilmesi için hangi unsurların dikkate alınması gerektiği irdelenmiştir. Tarih boyunca Brahms senfonileriyle ilgili dökümanlar taranarak verilere ulaşılmıştır. Bu veriler Brahms uzmanı kaynakların görüşleri dikkate alınarak değerlendirilip yorumlanmıştır. Buna göre, Brahms'ın aslında Klasik geleneklere göre bestelediği senfonilerin bir çok önemli şef tarafından Romantik abartılarla yorumlandığı saptanmıştır. Brahms senfonilerinin nasıl yorumlanması gerektiği hem bestecinin kendi, hem de konunun uzmanlarının yazdığı kaynaklarda belirtilmiştir. Sonuç olarak Brahms'ın senfonileri seslendirilirken, ortaya çıkacak yorumun, tarihsel gerçeklere bağlı kalarak ve bestecinin istekleri göz önünde bulundurularak yapılması önerilmektedir.

Anahtar Kelime: Johannes Brahms, Senfoni, Orkestra Şefliği.

ORCHESTRAL CONDUCTING AND STYLE IN THE INTERPRETATION OF BRAHMS SYMPHONIES

ABSTRACT

In this research, Brahms symphonies and their interpretation by important conductors is investigated. Which elements are required in order to achieve an interpretations for composer's will is also examined. The data is collected from the historical treatises written about Brahms symphonies. The data is evaluated and interpreted by paying attention to the opinions of Brahms specialists. Suggestions about the interpretation of Brahms symphonies is stated in the letters of Brahms himself and treatises of Brahms specialists. As conclusion; it is recommended that the interpretations of Brahms symphonies should depend on the historical facts and the Composer's will.

Keywords: Johannes Brahms, Symphony, Orchestral Conducting.

* Bu makale, 2019'da Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Programında Tamamlanan “Johannes Brahms'ın Op.73 Re Majör II. Senfonisi'nin I. Allegro Non Troppo Bölümü'nün Müzikal Biçim ve Orkestra Şefliği Teknikleri Yönünden İncelenmesi” başlıklı Yüksek Lisans Tezinden oluşturulmuştur.

** Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Yüksek Lisans Mezunu, email: mustafa@tangocyprus.info

GİRİŞ

Senfoni, Klasik dönemde geliştirilmiş en önemli ve yaygın, geniş ölçekli müzikal biçimlerden biridir. 19. ve 20. Yüzyıl'a kadar gelişimini sürdürmüştür ve günümüzde gelişiminin hala daha devam ettiği düşünülebilir. Bir bestecinin orkestral yazı alanındaki ustalığını sergileyen en önemli türlerden biri olarak kabul edilir.

Senfonilerin bestelendikleri dönemden günümüze kadar, dinleyiciye aktarılış şekillerinde, belirleyici olan önemli etkenlerden birinin orkestra şefleri olduğu söylenebilir. *"Sesler, kendilerine özgü şekillerine göre sınırlanmalı ve yönetilmelidir. Sanatın sırrı, çok sayıdaki alternatifi düzene koyan şefin kimliğinde saklıdır."* (Galkin 1988:453). Bu ifadeden de anlaşıldığı üzere şef orkestranın şahsiyetini verendir. Bu şahsiyeti elinde bulundurduğu şeflik tekniğiyle onlara aktarmaktadır. (Vural, 2012, s. 307-317)

Şeflik tekniğiyle ilgili yapılacak herhangi bir tartışma bazı sorunlar içerebilir. Şeflik tekniğini oluşturan konuların neler olduğu konusunda anlaşmazlık yaşanması olasılığı büyüktür. Willem Mengelberg, Wilhelm Furtwängler, Klaus Tennstedt, ve Pierre Boulez gibi şeflerin kaydedilmiş görüntüleri incelendiğinde, her bir şefin, fikirlerini çalıcılara aktarırken kullandığı işaretlerin birbirinden çok farklı olabildiği ve çok fazla sayıda detay içermesine rağmen fikirlerini orkestraya eksiksiz olarak iletme amacı taşıdığı düşünülür. Doğal olarak kullandıkları tek teknik vücut kullanımı ile ilgili değildir. Provalarda kurdukları sözel iletişim ve performans sırasında çalıcılarla kurdukları göz teması gibi farklı iletişim şekillerini de içerir. İyi bir şefin sahip olması gereken en önemli özellik, her ne yaparsa yapsın, fikirlerini ve isteklerini orkestraya eksiksiz aktarabilme becerisidir. (Bowen, 2008, s. 23)

'Senfoni' sözcüğünün kelime anlamı, sesin anlaşma veya uyumu anlamına gelen Yunanca bir kelimeden türemiştir. Ancak günümüzdeki bir müzik formunu tanımlayan anlamına gelmeden önce çeşitli uygulamalardan geçmiştir. İtalyan stilinde senfoni, bir hızlı bölüm, bir yavaş bölüm ve yine hızlı bir bölüm olmak üzere, üç bölümlü bir standart form haline gelmiştir. Bu uygulama zaman içinde yerini, ikinci ve son bölüm arasına bir 'minuet ve trionun' yerleştirildiği, dört bölümlü forma bırakmış ve bu, 18. yüzyıla gelindiğinde, standart bir uygulama haline gelmiştir. Bu standart dört bölümlü form şu şekildeydi: Birinci Bölüm: Açılış bölümü, genelde sonat formunda; allegro gibi hızlı tempoya sahiptir. İkinci bölüm: Tema ve varyasyonların da içinde olduğu çeşitli formlar ve A-B-A formu kullanılmıştır; tempo genelde adagio gibi yavaştır. Üçüncü bölüm: Trio'lu menuet veya scherzo. Dördüncü bölüm: Yine sonat, rondo veya ikisinin birleşimi gibi çeşitli formlar, ya da tamamıyla farklı olarak, varyasyon grupları kullanılmıştır; tempo genelde hızlıdır. Ancak, varyasyon kullanımı genel olarak daha yaygındır (Meyers, 2015, s. 65)

Brahms'ın Yaşamında Etkili Olan Kişiler ve Bu Kişilerin Bestecinin Müzikal Karakterine Etkileri

Brahms'ın Marxsen ile yaptığı çalışmalarda benimsediği kompozisyon anlayışının devamını orkestral eserlerinde de görebiliriz. Marxsen öğrencilerine, her yeni parçanın varlığını daha önceden var olan bir temele borçlu olduğu, bölümler arasında organik bir gelişim hedeflemeyi öğretiyordu. Bairstow, insan bedeninin temelini kemik olarak varsayar ve onun üzerine eklenen birçok farklı materyale rağmen vücut bütünlüğünü ve şeklini kemiklerden almasını örnek gösterir. Tek bir bütünlük sıkıcı; fakat bütünlükten kopuk bir çeşitlilik karmaşa içinde olabilir. 'Bütünlük' şekil verirken, 'çeşitlilik' de zerafet ve kişiselilik kazandırır. Brahms kompozisyon yaklaşımında her iki yönü de çok geliştirmiştir. Marxsen ile yaptığı çalışmalarda form ve tema geliştirme üzerine yoğunlaşırken, özellikle Schumann'larla geçirdiği zamandan sonraki beş yılı 16. yüzyıl kontrpuan tekniğini inceleyerek geçirmesi, Brahms'ın stilindeki 'ekonomik özelliklerin' var olmasını sağlamıştır. Materyalin zenginliği, materyalin sunumu sırasında kullanılacak notalarda ekonomiklik, saklama (mükemmel ana gelinceye kadar temalar, karşı-temalar, tonlar, armoniler, ve orkestrasyon gibi materyalleri bekletme), form, modülasyon, katılık ve sınırlılıkların reddi, dekorasyon (kullanımından veya eksikliğinden doğan kontrastın kullanılması), ve orkestra kullanımı özellikleri, Brahms'ın orkestral müziğine yansıyan unsurlar olarak değerlendirilmektedir (Bairstow, 1937, s. 221-222).

Brahms'ın yaşadığı dönemde, günümüzde de var olan, gösterişçi ve sirkleri andıran şatafatlı bir stil hakimdi. Brown, kimi çalışmalarda Brahms'ın piyanist olarak verdiği konserlerde ustalığını gösterecek eserler seçmekten kaçınmıyor olmasına karşın, kendi bestelediği eserlerinde bu akımdan kendini korumayı başarmış olduğundan söz etmektedir. Brown'a göre bu konu derin Brahms karakterindeki daha erken görülen denge örneklerinden biridir. Normalde utangaç bir genç adam olmasına rağmen bu çekingenlikle birleşen savunma, gösterişçi enerji nöbetleri ile de kendini göstermekteydi. En erken piyano besteleri bunun en mükemmel örneğidir. Yirmili yaşlarda yazdığı piyano eserlerine en az altı adet geniş çaplı virtüözite içeren varyasyonlar yerleştirmiştir. Fakat daha sonra bu stilden uzaklaşmış hatta bundan yıllar sonra bile bu tarza geri dönmeyip solo piyano için eser yazmamıştır. Bu tarza yeterince doymuştu. Bu nedenlerden dolayı bu varyasyonlar popüler olan ve sürekli mırıldanılan Thalberg ve benzerlerinin gösterişli stilinde yazılmamıştır (Brown, 1996, s. 18).

Brahms'ın müziğinde Macar çingene müziğinin önemli bir etkisi vardır. Bu konuda 2 önemli kemancıdan bahsedilebilir. Macar asıllı mülteci Eduard Remenyi (Eduard Hoffmann) 1850 yılının Ağustos ayında Hamburg'taki bir iş insanının evinde düzenleyeceği konserde, Brahms'ın kendine eşlik etmesini istemiştir. Usta kemancının konser repertuvarında çoğunlukla Macar Çingene müziğinin (alla zingarese) vazgeçilmezi olan Macar Dansları'nın, parlak ve gösterişli düzenlemeleri yer almıştır. Bu karşılaşma ikisi için de iyi olmuştur. Remenyi, kendine farklı müzikal kişiliği olan iyi bir eşlikçi kazanmış, Brahms ise

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

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

Brahms'ın Senfoni Anlayışı

Johannes Brahms piyano, enstrüman, oda müziği ve koro alanında verdiği eserlerinin devamında ilk senfonisini 40 yaşında yazmıştır. İlk senfonisinin hemen ardından 3 ay sonra 2. senfonisinin seslendirilmiş olması bestecinin her iki senfoniye de uzun yıllar planlayıp olgunlaştırdığının düşünülmesine sebep olmaktadır. Bestecinin yayımlanmış dört tane senfonisi vardır. Senfoniler dahil tüm diğer eserlerinde ulaştığı estetik düzeyin, eser sayısının fazla olmasından daha önemli olduğu söylenebilir. Senfonilerini besteleden önce geçirdiği olgunlaşma süreci ve senfonilerini yayımlamadan önce yıllar boyunca kafasında olgunlaştırması sebebiyle, Beethoven senfonilerinde 1. ve 9. senfoni arasındaki büyük gelişim ve olgunlaşma süreci, Brahms'ta o kadar açıkça gözlenemez. Brahms, kendi eserlerini eleştirirken son derece tutkulu ve çoğu zaman çok acımasızdır ve yaşamı boyunca sergilenmeye değer bulmadığı birçok eserini yok etmiştir. Örnek olarak bestelediği 20'den fazla yaylı çalgılar dördlüsünden sadece dört tanesi yayınlanmış, gerisi yok edilmiştir (Ravetz, 2002, s. 13). Brahms'ın senfonilerini ancak 40'lı yaşlarında tamamlamaya başlaması, böyle bir titizliğin sonucu olarak değerlendirilebilir.

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

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

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

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

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

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

Zaman zaman eserlerinin Beethoven ile özdeşleştirilmesi besteciye rahatsız etse de, Brahms’ın kendi özgün stiline ve kafasındaki ‘mutlak müzik’ anlayışına ulaşmak için senfonilerini büyük bir özenle bestelediği söylenebilir. Kimi çalışmalarda ilk motifleri 1862 yılına kadar uzanan 1. Senfonisi’nin tamamlanmasının neredeyse 15 yıl sürdüğü belirtilmektedir. Bu süre bestecinin eserleri üzerinde ne kadar detaycı olduğunun göstergesidir. Kimi kitaplarda ise bestecinin kullanmadığı veya değiştirmeye karar verip etrafa savurduğu eskizlerin, bir kütüphaneyi doldurabilecek kadar çok olduğu söylenir.

Göreceli olarak kariyerini ve üreticiliğini kısıtlayan bu durumun uzun vadede bestecinin yayınlanan her eserinin iyice olgunlaşmasına fırsat vermesi gibi bir avantajı olduğu düşünülebilir. Young kitabında bestecinin aynı eser ve malzeme üzerinde bu kadar detaycı düşünmesinin özgüven eksikliğinden değil, bestecinin becerisinin ölçütünden olduğunu vurgular (Young, 2017, s. 28).

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

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

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



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



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

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

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

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

Watson, Hendersonun 'Uluslararası Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi'nin ilk basımında Brahms için yazdığı biyografik yazıda

"Yöntem olarak gelenekçi, fakat ruh olarak romantik. Müziğindeki kişisel özellikler kolaylıkla tanınabilir. Partilerin sıkı organizasyonu, Bach'ın eski kontrpuan yapısına sevgi ve Beethoven'ın Sonat biçimini tercih eden bir yaklaşım. Mantıksal yapısının en belirgin örneği Tema ve Varyasyonlar'a yaklaşımıdır. Belki de başka hiçbir besteci küçük bir kaç motiften bu kadar çok melodi türetememiştir." diye belirtmiştir. Henderson, *"Brahms'ın Sonat biçimine olan sevgisi, eserlerindeki en önemli 'Klasik' etkidir. Fakat burada bile geliştirme çabasına rastlanabilir. Serim kısmının tekrarını genellikle dağıtmış, gelişim ve yeniden serim kısımlarını kısaltarak ve biçimsel ilkelere ters olarak bir arada işleyerek, adeta türün ilerideki gelişimi hakkında bir kehanette bulunmuştur"*

ifadesini kullandığına vurgu yapar (Watson, 1947, s. 68-79).

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

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

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

Thematic Coherence and Its Secret Origin' isimli çalışmasında Brahms'ın senfoniye yaklaşımı irdelenirken, bestecinin koral geçmişinin de göz ardı edilmemesi gerektiğinden bahseder (Musgrave, 1983, s. 121). Özellikle orkestrasyonun yükselme noktalarında armonik olarak zenginleştirilen zirve noktalarında duyulacak etki hayal edilirken koral yükselişlerden esinlenildiği hissedilmektedir.

19. yüzyılda daha açık, gelişmiş ve rafine bir nota yazım stili ortaya çıkmıştır. Beethoven ve aynı dönemde yaşamış büyük usta bestecilerin, eserlerini notaya alırken kesin ve dikkatli oldukları göz önünde bulundurulduğunda, Brahms'ın nota yazımında daha da açık, daha detaylı ve daha kesin bir üslup kullandığı söylenebilir. Müzik dilindeki gelişim ve değişime bağlı olarak giderek artan karmaşık ihtiyaçlar, nota yazımında da yeni aletlerin ve yeni bir terminolojinin gelişmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda bestecilerin büyük bir kısmı, eserlerinin yorumlanmasındaki aşırılık ve hoşnutsuzluktan kendilerini koruyabilmek için, daha gelişmiş bir nota dili kullanmaya özen göstermiştir (Schuller, 1998, s. 279).

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

Brahms Senfonileri'ni Yönetmek

Kimi zaman çeşitli orkestra şefleri tarafından Brahms'ın Romantik döneme ait bir besteci olarak sınıflandırılması, yorumlanma sırasında yazılan nota dışında çeşitli esnemelere sebep olmaktadır. Bu unsur yapılan ses kayıtlarında, tempo ve süre olarak büyük farklılıklar ortaya çıkarmaktadır.

Dyment, Brahms'ın, Hans Von Bülow'un ayrıntıcı planlı yaklaşımına karşı çıktığını ve onun önceden planlanmış sürekli tempo değişikliklerini içeren ve her yeni tema girişinde müzisyenlere bir nefes ekleyerek temaları birbirinden ayıran yorumundan *"Şefliği, her zaman bir etki yaratmak için planlanmış. Her yeni cümle başlangıcında biraz boşluk bırakıyor ve sürekli olarak tempoyu değiştirmekten hoşlanıyor. Eğer böyle çalınmasını isteseydim öyle yazardım"* diyerek şikayetçi olduğuna vurgu yapar (Dyment, 2016, s. 21).

Yukarıdaki paragraftan yola çıkarak Brahms'ın kendi yazdığı notasyona bağlı kalınarak yapılan yorumları onayladığı söylenebilir.

Müzisyenlerin, orkestraların ve şeflerin, Brahms Senfoni'lerini teknik kolaylık ve kontrol bakımından nasıl seslendireceğini öğrenmesi uzun yıllar almıştır. Brahms eserleri, bugün bile, özellikle armonik anlayış, entonasyon ve Brahms stiline ritmik/metrik problemlerden dolayı, 19. yüzyıl repertuarı içinde seslendirilmesi en zor eserlerdendir. Fakat, Brahms'ın orkestral müziği bir kez repertuvarlara kabul edildikten sonra, çok yaygın yanlış yorumlar ve olağanüstü açık yazılmış olmasına rağmen, notasyonlara yapılan bariz saygısızlıklar yüzünden sanatsal olarak boğulmuştur. (Schuller, 1998, s. 279-280)

Erken 20. yüzyıl orkestra şeflerinden sadece birkaçı Brahms müziğindeki Klasik netliği, dengeyi ve müzik yapısındaki bütünlük ve uyumu doğru algılamıştır. Bu noktadaki iki

istisna, kendilerinden önceki tüm yanlış yorumlamaları ve kalıplaşmaları yok sayarak, notadaki gösterildiği şekilde, müziğin gerçek kalbini ve özünü yorumlarına yansıtmayı başaran Toscanini ve Weingartner'dır. (Schuller, 1998, s. 279-280)

Frisch, Weingartner'in Brahms'ın 2. Senfoni yorumu üzerine Peter Rabinowitz'in şöyle vurguladığından bahseder:

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

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

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

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

Tablo 1. Kayıtlarda yer alan 2. Senfoninin farklı şefler tarafından seslendirilme sürelerini gösteren tablo (Dyment 2016, 169)

Yukarıdaki tabloda görülenlere ek olarak, Dyment'in açıklıkla ortaya koyduğu gibi Brahms'ın tüm senfonileri, şefler tarafından süreler açısından birbirinden farklılıklar

içerecek biçimde yorumlanmıştır. Burada söz konusu olan sadece süreler değil, seçilen metronom hızları ve cümleler arasındaki tempo düşüş ve yükselişleri göz önünde bulundurulduğunda yorumların farklılığı belirginleşmektedir. (Dyment, 2016, s. 169-172)

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

SONUÇ

Bir orkestra şefinin çalıştığı eserin tarihsel, sosyal, armonik ve biçimsel öğelerini doğru analiz edebilmesi, eserin icraya taşınmasına kadar tüm aşamalarında önemli rol oynamaktadır. Bestecinin ustalık özelliklerini bilen; ana temaları, yan temaları ve bunların eser içindeki uzantılarını iyi analiz edebilen bir şef, bu öğelere gerekli önemi vererek, eserin yorum kalitesini arttırabilir. Eserin doğru seslendirilmesinde, orkestra şefinin fikirlerini oluşturduğu 'analiz' aşaması çok önemlidir.

Weingartner, özellikle şeflikte ritim unsurunu, eserin cümlelerindeki motifleri öne çıkarıcı değil, bütünleştirici bir unsur olarak görmektedir. Weingartner'in bu yaklaşımının Brahms'ın senfonilerini yönetecek şefler için önemli bir başlangıç noktası olması gerekmektedir.

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

Brahms'ın emaneti olan senfonilerinin, bestecinin isteğine uygun olarak seslendirilebilmesi için, bu çalışmanın bulgularından yola çıkarak açıklanmış tarihsel gerçeklere bağlı kalmak, bestecinin anısına yönelik önemli bir saygı göstergesi olacaktır.

KAYNAKÇA

- Bairstow, E. (1937). "Brahms's Fourth Symphony, Op. 98.". *The Musical Times* , 78 (1129), 220-224
- Bowen, J. A. (2008). *The Cambridge Companion to Conducting*. New York: Cambridge University Press.
- Brown, J. (1996). *Johannes Brahms, An Essential Guide To His Life and Works*. London: Pavilion Books Ltd.
- Burkholder, J. P. (1984). Brahms and Twentieth-Century Classical Music. *19th-Century Music* , 8, 75–83.
- Deas, J. (1933). The Symphonies of Brahms. *Music & Letters* , 14 (2), 112-116.
- Dymont, C. (2016). *Conducting The Brahms Symphonies, From Brahms To Boult*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Frisch, W. (2003). *Brahms: The Four Symphonies* . New Haven & London: Yale University Press.
- Lee, E. M. (1916). *The Story of Symphony*. London: The Walter Scott Publishing Co. Ltd.
- Musgrave, M. (1983). Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin. *Music Analysis* , 2 (2), 117-133.
- Meyers, R. (2015). *Western Classical Music From 1600 to 1899*. New York: Lulu Press, Inc.
- Schoenberg, A. (1975). Brahms The Progressive. A. Schoenberg içinde, *Style and Idea* (s. 398-441). London: Faber & Faber.
- Schuller, G. (1998). *The Compleat Conductor*. New York: Oxford University Press
- Steen, M. (2003). *Brahms The Great Composers*. London: Icon Books.
- Ravetz, E. (2002). *Earl Wild - Brahms*. Ohio: Ivory Classics.
- Vural, T. (2012). Ludwig van Beethoven'ın Op 21, 1 Numaralı Senfonisi'nin Orkestra Şefliği Tekniği Açısından İncelenmesi. *e-Journal of New World Sciences Academy* , 7 (3), 307-317.
- Watson, S. R. (1947). The Romantic Brahms. *The Phi Beta Kappa Society* , 17 (1), 69-78.
- Young, J. B. (2017). *Brahms A Listener's Guide*. New York: Dover Publications.