

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

JOHANNES BRAHMS OP. 77 KEMAN KONÇERTOSU
ÜZERİNE ÇOK YÖNLÜ BİR İNCELEME

Hazırlayan
Gülce KARAGÖZCÜK

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Johannes Brahms Op. 77 Keman Konçertosu Üzerine Çok Yönlü bir İnceleme**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Gülce KARAGÖZCÜK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 07/07/2014 tarih ve 12 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Gülce KARAGÖZCÜK'ün "Johannes Brahms Op. 77 Keman Konçertosu Üzerine Çok Yönlü bir İnceleme" konulu tezi incelenmiş ve aday 11/08/2014 tarihinde, saat 11.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğu oy BİRLİĞİ ile karar verildi.

BAŞKAN

Onur
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

ÜYE

İsmail
Prof. Dr. İsmail İSİDOĞRU

ÜYE

Sermin
Yrd. Doç. Dr. Sermin Bilen

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: KARAGÖZCÜK

Adı: Gülce

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Johannes Brahms Op. 77 Keman Konçertosu Üzerine Çok Yönlü bir İnceleme

Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı: A Multifaceted Analysis on Johannes Brahms's Op. 77 Violin Concerto

Tezin/Projenin

Yapıldığı Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2014

Diğer Kuruluşlar

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Doktora

☐

Tıpta Uzmanlık

☐

Sanatta Yeterlik

☐

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 60

Referans Sayısı: 11

Tez Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Onur

Soyadı: NURCAN

Türkçe anahtar Kelimeler:

1- Johannes Brahms

2- Joseph Joachim

3- Brahms Keman Konçertosu

4- Konçerto Formu

5- Çift-Serimli Sonat Formu

İngilizce anahtar Kelimeler:

1- Johannes Brahms

2- Joseph Joachim

3- Brahms Violin Concerto

4- Concerto Form

5- Double Exposition Sonata Form

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet :

☒

Hayır :

☐

ÖZET

Johannes Brahms'ın Op. 77 Keman Konçertosu, biçimsel kurgusu, müzikal-dramatik yapısı ve teknik özellikleri bakımından, Romantik Dönem konçertoları arasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Eser, aynı zamanda, müzik tarihine besteci – icracı işbirliğinin en başarılı örneklerinden biri olarak geçmiştir. Brahms'ın, zamanın ünlü keman virtüözlerinden Joseph Joachim ile yapmış olduğu profesyonel işbirlik, ortaya çıkan sonuç hakkında oldukça belirleyici olmuştur. Bu tez çalışmasında, bahsi geçen işbirliği süreci ve sürecin ayrıntıları incelenmiş, eserin biçimsel yapısı analiz edilmiş ve keman icracılarıyla konçerto ve icrası hakkında görüşmeler yapılmıştır.

ABSTRACT

Johannes Brahms Op. 77 Violin Concerto holds an important position among all violin concertos of the Romantic Period in terms of its formal design, musical-dramatic structure and technical features. The work has also been labeled in music history as one of the most successful examples of composer-performer collaboration. The teamwork that Brahms carried out with Joseph Joachim, a famous violin virtuoso of the time, was quite determinative for the ultimate result. In this thesis, the process of aforesaid collaboration is examined in details, the formal design of the work is analyzed, and violin performers are interviewed for various matters regarding the concerto and its performance.

ÖNSÖZ

İlk olarak, tez konumun belirlenmesinden, araştırmanın bitimine kadar bilgisi ve sonsuz anlayışıyla, özverili bir biçimde beni her zaman destekleyen, kendisiyle çalışma fırsatı bulmaktan dolayı kendimi şanslı hissettiğim, sabrından dolayı mutluluk duyduğum, tezimde en büyük emek sahibi olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN' a şükranlarımı sunmak istiyorum.

Yüksek Lisans eğitimim süresince bana yardımcı olan ve katkıları bulunan hocalarım Prof. Jerrold Rubenstein ve Prof. Joshua Epstein'a, yıllardır üzerimden emeklerini esirgemeyen canım hocalarım Sema KORKUT ve yol arkadaşım Doç. Aslı GEDİKLİ'ye, benden desteklerini esirgemeyen, nazımı çeken, canım ailem, birtanelerim ve meleklerim annem Özen KARAGÖZCÜK, babam Engin KARAGÖZCÜK , ablam Ece KARAGÖZCÜK ŞAHİN ve abim Adem ŞAHİN'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

19. Yüzyıl müziğinin en önemli temsilcilerinden biri olan J. Brahms'ı merak edip, yapıtlarına ilgi duyan sanatseverlere ve keman konçertosunu icra edecek meslektaşlarıma yararlı olması dileğiyle.

GÜLCE KARAGÖZCÜK

İÇİNDEKİLER

JOHANNES BRAHMS OP. 77 KEMAN KONÇERTOSU ÜZERİNE ÇOK YÖNLÜ BİR İNCELEME

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

OP. 77 KEMAN KONÇERTOSUNUN BESTELENEŞ SÜRECİ VE JOACHIM'İN ÖNERİLERİ	3
---	---

2. BÖLÜM

ESERİN BİÇİMSEL ANALİZİ	28
-------------------------	----

2.1. BİRİNCİ BÖLÜM (Allegro non troppo)	28
2.2. İKİNCİ BÖLÜM (Adagio)	38
2.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM (Allegro giocoso, ma non troppo vivace)	42

3. BÖLÜM

KEMAN İCRACILARIYLA KONÇERTO HAKKINDA YAPILAN GÖRÜŞMELER	50
---	----

3.1. Joshua EIPSTEIN	50
3.2. Cihat AŞKIN	51
3.3. Tuncay YILMAZ	53
3.4. Atilla ALDEMİR	53

3.5. Pelin HALKACI AKIN	54
3.6. Deniz AKINCI	55
3.7. Arslan BÜYÜKKAYA	56
3.8. Zeynep IŞIK	57
SONUÇ	59
KAYNAKÇA	60
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Johannes Brahms (1833-1897) yoksul bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Çocukluğundan itibaren Alman halk şarkılarına duyduğu ilgi ömrü boyunca sürmüştür. Brahms ilk olarak "halk şarkıları" yazmaya başlamıştır. Çizgi olarak, Bach, Mozart, Beethoven'in geleneğini devam ettirmiştir. Üç Alman bestecisinden oluşan "Bach, Beethoven, Brahms" geleneği sonradan "Üç B" olarak adlandırılmıştır. Brahms'ta diğerlerinden öte Beethoven etkisi çok güçlü olmuştur. O kadar ki, ünlü şef Hans von Bulow 1876'da Brahms'ın ilk senfonisini yönetirken eseri "Adeta Beethoven'in 10. Senfonisi" olarak nitelendirmiştir.

Brahms yazdığı eserleri üzerinde oldukça yetkin bir biçimsel hâkimiyet kurmuştur. Küçük bir motifi sağlam bir işçilikle geliştirerek ilerletmiştir. Zaman zaman kontrpuana başvurduğu da olmuştur. Hiçbir duraksamaya, boşluğa düşmeden, bilinçli bir çabayla eseri örüntülemiştir. Biçimselliğe verdiği bu önem itibariyle, son dönem romantik bestecilerden ayrı bir yere sahip olmuştur (Kaygısız, 2011, s. 253).

Bir Romantik Dönem bestecisi olarak Klasik formlara bağlılığı zaman zaman tepkilere neden olmuştur. Brahms tarzını sistemli olarak zamanla geliştirmiştir. Brahms hem Macar Dansları veya Liebeslieder Walzer gibi erişebilir müzik yazma becerisi hem de Dördüncü Senfoni gibi karışık bir eser yazma konularında stilsel bir esnekliğe sahip olmuştur. Brahms'ın lirisizm ve karmaşık kontrpuan çizgileriyle örülü tarzı, "muhafazakâr" besteci olarak tanımlanmasına neden olmuştur (Flores, 2006, s. 9-10).

Birçok müzik tarihçisinin üzerinde birleştikleri ortak nokta şudur: Brahms yapılabilecek olan herşeyi yapmış, kendisinden önce oluşan tüm akımları kendinde birleştirmiş, bir anlamda son sözü söylemiştir (Kaygısız, 2011, s. 253).

Brahms, yaşamının çoğunu Viyana'da ya da Viyana yakınlarında geçirmiştir. Brahms, Wagner'in gençlik yıllarında yaşadığı devrimci deneyimleri yaşamamıştır. Wagner'in tüm yapıtlarını duygulara seslenerek sunmasına karşılık, Brahms, toplum yaşamıyla yüz yüze gelmekten kaçınmıştır. Hepsi büyük emek gerektiren dört senfoni ve dört konçerto yazdığı halde, en çok oda müziği biçimini yeğlemiştir. Bu biçimi en kişisel, en içe dönük, özlem dolu, en kötümser ve derin düşüncülerin ifade aracı haline getirmiştir.

Wagner'in kendinden önceki tüm müzik geleneklerinden vazgeçmesine karşılık, Brahms, sanki geçmişteki Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert gibi büyük bestecilerin izinden gidiyormuşcasına alçakgönüllülükle beste yapmıştır. Brahms, müziğini zafer kazanmış gericiliğin bir dünya görüşü olarak sunmamıştır; ama siyaset ve onun gibi tüm sorunları mülk sahibine bırakan orta çağ zanaatçısının tutumunu benimsemiştir, yapıtlarını Beethoven'dan ve diğer bestecilerden öğrenilmiş bütün teknikler ve yöntemlerle zenginleştirmiştir. Besteciye göre müzik gizemli bir simge değil de "saf duygu" olarak sunulmaktadır. Brahms müziği kısmen yeniden yazmıştır, yeniden işlemiştir ama bunu bir taklit ya da aşırma amacıyla yapmamıştır (*Finkelstein*, 1986, s. 83-85).

Kendinden önce yaşamış olan büyük ustaların müzik sanatına kazandırdıklarından çıkabilecek bütün sonuçlar Brahms'ın müziğinde bütün anlamlarıyla, bütün gerekleriyle ele alınmış, birleştirilmiş, özetlenmiştir. Bulunabilecek yeni bir anlatım, geliştirilebilecek yeni bir biçim kalmamıştır. Brahms müziğini hep, yerleşmiş biçimlerin sağladığı temeller üzerine kurmuştur. Tonalite ilintilerinden kaçmamış, ritimlerinde ve müziğin genel biçilişinde kendinden önceki örnekleri gözönünde tutmuş, onlardan ayrılmamıştır. Bunun için Brahms devrimci değildir. Biçimler üzerinde sağladığı egemenlikle anlatım özgürlüğünün, romantik anlatımın doruğuna ulaşmıştır.

Brahms'ın tek bir opera bile yazmamış olması, romantizmin dış görünüşlerine karşı olan ilgisizliğinin bir kanıtıdır. Somut, gerçek olayları anlatmak zorunda olan bir müzik, onun amacı değildi. İçeride dönük, kendi başına düşünen, yalnız kişi Brahms, sahnenin dıştanlığını, tiyatro sahnesinin kendi somut gerçeklerini huylarına, görüşlerine aykırı saymış, salt ve soyut bir müzik anlayışına bağlanmayı seçmiştir (*Mimaroğlu*, 1961, s. 111-113).

1. BÖLÜM

OP. 77 KEMAN KONÇERTOSUNUN BESTELENEŞ SÜRECİ VE JOACHIM'IN ÖNERİLERİ

19. yüzyıl keman konçertolarını üç ayrı kategoriye ayırmak mümkündür; virtüözler tarafından kendileri için yazılanlar, tamamlandıktan sonra bestecisi tarafından belirli bir icracıya adananlar ve belirli bir yorumcu için özel olarak yazılanlar. Virtüözler tarafından yazılan konçertolar çok fazla önemsenmemiş, önde gelen icracılara eserlerini adayan besteciler ise, dostluk, hayranlık veya ilk performans heyecanı adına bu şekilde davranmışlardır. Ancak, sadece birkaç eserin ortaya çıkışında besteci ve icracı arasındaki yakın ilişki, icracının kendine has özelliklerinin esere yansıtılmasına olanak tanımıştır. Keman Konçertosu'nu Franz Clement için yazan Beethoven, bu doğrultuda akla gelen ilk örneklerden birisidir. Ancak, besteci ve icracı arasındaki işbirliğinin en aydınlatıcı örneği, Joseph Joachim ile onun için bestelenen, Brahms'ın Keman Konçertosu'dur. Bu eser, 25 yıllık müzikal dostluğun bir ürünü olarak müzik dağarındaki özel yerini korumaktadır. (Schwarz, "Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto," 1983, s. 503-504)

Brahms - Joachim dostluğu, 1853 yılında, 25 yaşındaki Brahms'ın Macar kemancı Eduard Remenyi'nin piyanisti olarak Hanover'e gitmesi ile başlamıştır. "Joachim'in Kemancılığı ve Brahms'ın Yaylı Müzik Performansı" başlıklı makalesinde Clive Brown şunları kaydetmiştir:

"1850'li yıllarda, Joachim ve Brahms, estetik görüşleri ve müzikal sempatileri doğrultusunda, ilişkilerinde zaman zaman oluşan gerginliklere rağmen birbirlerinden etkilenmişlerdir, Brahms'ın Joachim'in müzikal kişiliğine olan saygı ve ilgisine kesinlikle şüphe yoktur."
(Flores, 2006, 9-10)

Besteciden iki yaş büyük ve o yıllarda kraliyet konser maestrosu olan Joachim, birçok defa Brahms'ı, kendi yazdığı keman konçertosunu (Joachim'in Keman Konçertosu) gözden geçirmeye davet etmiş ve beraber performans sergilemişlerdir. İki müzisyen, aynı amaç ve ümitleri taşıyan yoldaşlar haline gelmişlerdir. (Schwarz, 1983, s. 506-507)

Brahms ve Joachim dostluğu Batı Avrupalının en önemli müzik işbirliği olan Brahms'ın 1878 yılında yazdığı Keman Konçertosu Op. 77 'nin doğuşuna yol açmıştır. Schwarz, bu ortak çalışmanın önemini "Bir besteci ve icracı arasındaki işbirliğinin en aydınlatıcı örneği Joseph Joachim ve onunla bestelenen Brahms'ın Keman Konçertosu'dur. Bu müzik yirmibeş yıllık müzikal dostluğun doruk noktası olmuştur." sözleriyle vurgulamıştır. (Flores, 2006, 9-10)

Çok yönlü bir müzisyen olan Joachim, kemancı ve besteci olarak konçertolarını yazmıştır. Macar konçertosu olarak bilinen eseri oldukça büyük bir başarı kazanmıştır. Zamanının en önde gelen icracılarından olması nedeniyle kendisine 20 kadar eser adanmıştır. Joachim, Brahms'ın yanısıra Schumann'ın da güvendiği bir çalışma arkadaşı olmuştur. Üstün bir tekniğe ve sıradışı bir müzikal hassasiyete sahip olması, onun en belirleyici özellikleri olmuştur. Zamanın bestecileri için Joachim'i çekici hale getiren en önemli neden, yaratıcı sürece ve müzikal ilhama yönelik gösterdiği saygı ve hassasiyet olmuştur. Bestecilerin düşüncelerini performans sırasında en ince ayrıntılarıyla aktarma taraftarı olan Joachim, eserlerin partiyonlarındaki en küçük nüansları bile koruma konusunda oldukça katı olmuştur. Bunun yanısıra, alçakgönüllü bir tavırla kendisini geri planda tutmuş, bir eser hakkında ne düşündüğünden bağımsız olarak, yazılanı tam olarak icra etme yönünde çaba göstermiştir (Schwarz, 1983, s. 504).

Brahms cömert ancak iletişim kurulması zor, sert mizacının arkasında altın bir kalbe sahip, arkadaşlığa ihtiyaç duyan ancak kendi yalnızlığından beslenen, çok dürüst zor bir kişiliğe sahipti. Joachim ise alıngan, kıskanç, şüpheli, ancak Brahms'a göre daha dünyevi ve esnek, dürüstlüğüne karşısındakini yaralayabileceğinden korkan ve bu nedenle görüşlerini kendine saklamayı yeğleyen bir karakter yapısındaydı.

Brahms Joachim'i aşırı hassas bulurdu ve Joachim de Brahms'ta onu sinirlendiren bazı özelliklere rastlamıştı. Brahms'ın Hanover'e 1854 yılında kısa ziyaretinden sonra, Joachim besteci hakkında şu görüşlerini dile getirmiştir:

"Kendimi onun etrafında çok rahat hissetmedim, tüm iyi ve sıradışı özelliklerini fark ettim. Brahms farkına varmadan, egonun vücut bulmuş halidir. Neşeli bir şekilde, iyi niyetli düşüncesizlikle dolup taşıyor. O şevk uyandırmayan, tecrübesine ve hatta ruh haline uygun

olmayan şeyler umarsızca ve kötü niyetli bir alaycılıkla kenara itiliyor." ... "onunkine benzer bir yeteneği daha önce görmedim. Benden çok daha iyi."
(Schwarz, 1983, s. 506-507)

Joachim ve Brahms 1850'lerde estetik görüşleri ve müzikal ilgileri yüzünden bir araya gelmiş ve ilişkilerinde sonradan gelişen gerilimden bağımsız olarak, Brahms Joachim'in müzisyen kişiliğine karşı büyük bir saygı ve hayranlık beslemiştir. Brahms, virtüöz müzisyenlerin müzik yapıtlarına karşı saygısız davranışları konusunda Joachim'in tepkisini şüphesiz olarak paylaşmış ve yine Joachim'in müzisyenin görevinin teknik beceriyi ikinci plana atıp, sanatsal eseri sadık bir şekilde yorumlamak olduğuna yönelik düşüncelerine katılmıştır. İki müzisyen de müzik eserlerinin sadık bir şekilde basılması gerektiğine inanmıştır, ancak metinlerle ilgili saflık arayışının yanı sıra, Brahms ve Joachim, bilgili icracıların notasyona harfi harfine bağlı kalmaması gerektiği konusunda hemfikir olmuştur. Brahms genel olarak icracıların müzikte kendi yaklaşımlarını geliştirmeleri konusunda rahat davranmıştır. Tempo ve ifade işaretleri gibi konularda mutlak ve kısıtlayıcı detayları belirtmeye yanaşmaması ve performans sırasında birçok şeyin yoruma açık olacağını düşünmesi, birçok kaynakta net olarak belirtilmektedir. Brahms diğer kemancıların bestelerini seslendirmesini takdirle karşılamış olsa da, solo çalgı ve oda müziği eserlerinde keman partilerini yazarken, yazdıklarını gözden geçirmek ve geliştirmek amacıyla Joachim'e başvurmuştur (Musgravea – Sherman, 2003, s. 48-49-50).

Johannes Brahms Keman Konçertosu anıt niteliğinde bir eserdir. Tartışmalara neden olan ilk seslendirilişinden bu güne, temel keman dağarının önemli bir parçası haline gelmiştir. Müzikal niteliği ve virtüözite içeren teknik yapısı sayesinde oldukça saygı duyulan bir eser olmuştur. Bu nedenle, keman dağarında en çok incelenen ve çalınan eserler olan, Beethoven, Mendelssohn, Tchaikovsky ve Sibelius keman konçertoları arasındaki yerini almıştır (Lee, 2001, s. 1).

Brahms, konçertosunu Joachim'in "mütevazi, alçakgönüllü büyüklük" imajını yansıtarak yazmıştır. Aynı zamanda, Macar tarzındaki finali, icrası oldukça zor ve heybetli bir eser olan Macar konçertosunu Brahms'a adayan Joachim'e saygı duruşu niteliğinde olmuştur (Schwarz, 1983, s. 506-507).

Konçertonun 1 Ocak 1879 yılında Leipzig Gewandhaus'ta gerçekleşen ilk seslendirilişinde, Brahms şef, Joachim de solist olarak görev almıştır. Konserden sonra ilk tebrik mektubu şu şekildedir;

“Sevgili arkadaşım,
Londra'da yapılan iki konçertonun performansları o kadar çok büyük coşku oluşturdu ki sizin önerilen ziyareti yapmanız konusunda bende ikna etme arzusu arttırdı.. Son toplantıda filarmoni yönetmenleri önümüzdeki bahar iki konser yapmak için bir karar aldı. Size iki konser önerilmektedir ve bu da size yeni bir iş imkanı sağlayacaktır. Ücret olarak 100 pound teklif ediyorlar. Bu kabul edilebilir bir fiyat, bildiğim kadarıyla Wagner dışında kimseye böyle bir teklif yapılmadı.
İyi dileklerle ,
Fr.chrysander.”
(*Musgravea – Sherman, 2003, s. 328*)

Keman konçertosu, virtüözite barındıran teknik yapısı ve senfonik özellikleri açısından övgüler almış ve Beethoven Keman Konçertosu'na benzetilmiştir. Yeni yazılan her müzik eserinde olduğu gibi, konçertoyu bazı bakımlardan eleştirenler de olmuştur. Emil Krause, konçertoyu görkemli ifadelerine rağmen “engellenemez ve baskıcı havası” , “hantallığı ve esneklikten yoksun olması” dolayısıyla eleştirmiştir. Kemancı Josef Hellmesberger Brahms Keman Konçertosu Op. 77'nin “keman için değil, kemana rağmen” yazılan bir eser olduğunu, kemancı Bronislaw Huberman ise eserin “keman için orkestraya karşı” yazıldığını ve kemanın galip geldiğini belirtmiştir (Lee, 2001, s. 4-6).

Brahms'ın Ağustos 1879 içerisinde konçerto üzerinde çalışmaya başlamasından Ekim 1879'de yayımlanmasına kadar geçen süreçte, besteci ile Joachim, eseri geliştirmek üzere sık sık mektuplaşmışlar ve buluşmuşlardır.

Malcolm MacDonald mektuplarının içeriğini şu şekilde tarif etmiştir:

“Temel olarak, Brahms, Joachim'i solo bölümünün evrimine dâhil etmiş, Joachim ise herhangi bir pasajı keman açısından yetersiz bulduğunda veya çalgı açısından en etkili şekilde müzikal özü ortaya çıkarmak üzere gelişime ihtiyacı olduğunu düşündüğünde, Brahms'ın ilk fikirlerine alternatifler ve varyasyonlar oluşturmuştur. Joachim aynı zamanda orkestral eşlik için de bazı değişiklikler önermiştir. Keman ve orkestra arasında daha iyi bir denge elde etmek, böylelikle kemancının duyulmak için tonunu zorlamasından kaçınması için eşliği azaltmayı teklif etmiştir.”

Joachim'in, Brahms Keman Konçertosu'nun yazımı sırasında kemancı olarak bilinçli önerileri John Horton tarafından aşağıdaki şekilde tarif edilmektedir:

“Genellikle, Joachim solo partiden memnundu, ancak eşlik olmadan ve konser şartları altında çalmadan, eseri adil bir şekilde eleştiremeyeceğini belirtmiştir. Brahms, her zaman olduğu gibi, Joachim'i çok yumuşak davranmaması için zorlamış, taleplerinin makul olduğunu anlamak üzere beceri seviyesi daha düşük olan bir kemancıyla çalışmayı tercih edeceğini belirtmiştir. Dönemin kemancıları arasında, çift tel çalımları konusunda Joachim'e rakip olabilecek icracıların sayısının çok az olduğu, bunların arasında müzikal içgörüsü Joachim kadar gelişmiş olanların parmakla gösterilebileceği biliniyor.”
(Lee, 2001, s. 3-4)

Brahms, keman konçertosunu 1878 ortalarında gizlice yazmaya başlamış ve ilk bölümünü tamamladıktan sonra Joachim'le paylaşarak sürpriz yapmıştır. Eserin gelişimi de iki yoldan izlenebilir; 21 Ağustos 1878 ve 26 Haziran 1879 tarihleri arasında Brahms ve Joachim arasındaki iletişim okunarak veya Brahms ile Joachim arasındaki fikir alışverişini yansıtan, elle yazılmış notalarda yer alan dipnot ve değişiklikleri inceleyerek.

Brahms ve Joachim'in eser hakkındaki iletişimi, yayımlanmış olan ve içinde konçertodan sözedilen 33 adet mektup ve kartpostaldan oluşmaktadır. Bu mektup ve kartpostallardan, 15'i 1 Ocak 1879 tarihindeki ilk performanstan önce, 18'i ilk performanstan sonra eserin gözden geçirilmesinden önce gönderilmiştir. 33 mektup ve kartpostaldan, 19'u Brahms tarafından (genelde kısa kartpostal şeklinde) ve 14'ü ayrıntılı cevaplar veren Joachim tarafından yazılmıştır. Brahms, Joachim'e gönderdiği mektuplarda esprili bir dil kullanmıştır; Joachim coşkulu bir şekilde cevap vermiş ve 1 Ocak tarihinde Leipzig Gewandhaus'ta ilk performansın verilebileceğini önermiştir. Böylece, bu konuda çekimser olan Brahms'ı alıştığından daha hızlı bir şekilde çalışmasına ve Leipzig'de erken bir prömiyer yapılmasına ikna etmiştir.

Brahms - Joachim yazışmalarında, birçok metin, işbirliklerinin yakınlığını gözler önüne sermektedir. Tartıştıkları konular arasında kullandıkları işaretler, dinamikler, artikülasyon ve ifade belirteçleri, orkestrasyon ve solo partinin teknik özellikleri yer almaktadır; aynı zamanda önemli müzikal konular ayrıntılı şekilde görüşülmüştür. Müzikle ilgili konularda Brahms'ın son kararı verdiği aşıkârdır, ancak tahmin edilenden çok daha sık bir şekilde, Joachim'in önerileri Brahms üzerinde oldukça etkili olmuştur; öyleki Brahms Joachim'in otograf notalarında değişiklikler yapmasına bile izin vermiştir. Joachim'in etkisinin ne boyutta olduğu kısmen belgelenmiştir, çünkü özellikle 1882 öncesinde iki müzisyen çoğunlukla yüz yüze

görüşmüşlerdir. Keman konçertosu hakkındaki yazışmaları ise iletişimleri hakkında fikir vermiş, notasyon konusunda müzikal anlayışlarının farklılaştığı alanları göstermiş, artikülasyon ve legato konularında Brahms'ın yaklaşımını ortaya koymuştur (*Musgravea – Sherman*, 2003, s. 48-50).

İlk performanstan önceki mektuplaşmaların bir özeti aşağıda yer almaktadır.

Mektup	Tarih	Taraflar: B.=Brahms, J.=Joachim.
No. 363	21 Ağustos 1878:	B. "bir dizi keman partisi" gönderdiğini bildirmiştir.
No. 364	22 Ağustos:	B. ilk bölümün solo keman partisini, finalin açılışıyla birlikte "hantal pasajların elenmesi için" göndermiştir.
		B. "zor, ters, imkânsız" gibi yorum ve düşünceler istemiştir. Konçertonun dört bölümünün olacağı belirtilmiştir.
No. 365	24 Ağustos:	J. sevinmiş ve bazı yorumlarda bulunmuştur: "çoğu çalınabilir ve keman açısından oldukça özgün; ancak aşırı ısınmış bir konser salonu ortamında çalımının keyifli olması konusunda, parçanın tamamını çalmadan yorum yapamayacağım".
No. 366	Ağustos sonu:	B. yazı geçirdiği Portsach'ta bir buluşma önermiştir.
Eylül başı:		B. ve J. Portsach'ta birkaç günü beraber çalışarak geçirmişlerdir.
No. 367	11 Eylül:	J. B.'ye: Joachim buluşmadan keyif almış ve yakında daha fazla nota görmek istemiştir.
No. 368	20 Eylül:	B. J.'ye: Brahms bir araya gelecekleri Hamburg'a gelişini duyurmuştur.

Eylül sonu: Brahms, Joachim ve Clara Schumann Hamburg'da buluşmuştur. Clara konçertonun ilk bölümünü dinlemiş ve Brahms'ın ikinci senfonisiyle benzerlik sezmiştir. Berlin'de bir deneme, Leipzig'de performans olasılığı konuşulmuştur.

No. 369 Ekim ortası: J.'den B.'ye: Planlarda gecikme olmuştur. Konçertonun prömiyerinin Leipzig'de 1879 yılbaşı gününde yapılması hala olasıdır.

No. 370 23 Ekim: B.'den J.'ye: Brahms çekinceli, acele ettirilmek istememiştir. "Adagio ve Scherzo'da takıldığını" itiraf etmiştir.

No. 371 5 Kasım: J.'den B.'ye: Joachim, prömiyerin 1 Ocak'ta mutlaka yapılmasını istemiştir.

No. 372 Kasım: B.'den J.'ye: Brahms prömiyer konusunda çekimser ve Viyana'da piyano denemesini tercih etmiştir. Ortadaki iki bölümü atmış ve "zayıf" bir adagio yazmıştır.

No. 373 12 Aralık: B.'den J.'ye: Brahms solo keman partisini göndermiş ve prömiyerin 1 Ocak'ta yapılmasını kabul etmiştir. Orkestra partileri çoğaltılmıştır.

No. 374 15 Aralık: J.'den B.'ye: Joachim sevinmiş, kadans yazmaya hazırlanmıştır.

No. 375 17 Aralık: B.'den J.'ye: Brahms bütün planları kabul etmiş ve birkaç gün öncesinden Berlin'e gelerek konçertoyu piyano ile prova etmek için planlar yapmıştır.

No. 376 19 Aralık: J.'den B.'ye: "... hoşgörü gösterirsen, 1 Ocak'ta Leipzig'de riske ederim; eser bazı sıra dışı zorluklar barındırıyor."

No. 377 21 Aralık: B.'den J.'ye: B. 28 Aralık tarihinde Berlin'e gitmek için hazırlanmıştır. Leipzig performansından Viyana için bir "prova" olarak söz etmiştir.

Berlin'de birkaç gün geçirdikten sonra, Brahms Joachim'e katılarak Leipzig'e yapılacak kısa bir yolculuğa çıkmıştır. Gewandhaus Orkestrası mükemmel bir topluluk olarak tanınmaktadır; konserler için iki prova alınırken, bu provalardan biri "halka açık" olarak yapılmış, hazırlık süresi bir haftasonuna inmiştir. Konser programının ilk yarısının kapanışında Brahms'ın Konçertosu, öncesinde ise Franz Lachner imzalı bir üvertür ve Marcella Sembrich tarafından söylenen ve bilinmeyen bir orkestra şefinin yönetiminde Mozart'ın Die Entführung eserinden "Märtern aller Arten" seslendirilmesi planlanmıştır.

Konçertonun prömiyer performansı beklentileri karşılamamıştır. Joachim tam olarak hazırlanamamış ve rahat değildi, Brahms ise gergin ve sinirliydi. Halk tepkisiz, eleştirmenler soğuktu. Aslında, Brahms bu tecrübeden o kadar kötü etkilenmişti ki, 14 Ocak 1879 tarihinde gerçekleşecek olan Viyana prömiyerinde orkestra şefliğinden çekilerek, yerini Hellmesberger'e bırakmıştır. Bu durum Joachim'in hoşuna gitmemiştir. Viyana'da eleştirmenler çekimserdi, Hanslick bile övgüsünde coşkulu değildi. (17 yıl sonrası yanıldığını kabul edecekti). Ancak, Brahms durumdan etkilenmemiştir ve Joachim'in performansından oldukça memnun kalmıştır. Bu memnuniyetini şu sözlerle ifade etmiştir:

"Her seferinde daha güzel çalıyor ve kadans o kadar güzel oturdu ki, halk kodaya kadar alkış tutuyor".

Ancak, Brahms, eserle ilgili bazı ayrıntıların gözden geçirilmesi gerektiği düşüncesinde olmuştur. (Schwarz, 1983, s. 507-508)

Takip eden süreçte, Brahms ve Joachim arasında, önceki mektuplaşmalardan daha da önemli bir iletişim kurulmuştur. İki müzisyen, performanslardan edindikleri deneyimleri hayata geçirerek, uygunsuz dengeleri düzeltmek ve keman partisindeki ayrıntıları rafine etmek üzere harekete geçmişlerdir. İngiltere turnesine hazırlanmakta olan Joachim, bu yeni konçertoyu İngiltere'de ilk defa çalmayı planlamıştır.

No. 378 21 Ocak 1879: B.'den J.'ye: "İngiltere'ye gitmek üzere ayrılmadan önce lütfen konçertonun solo kısmının kopyalarının benim için bırakılmasını sağla. Senden daha az becerikli bir kemancıyla gözden geçirmek istiyorum, çünkü senin yeterince cesur ve acımasız olmadığından korkuyorum".

Brahms zor pasajların ossia versiyonlarını talep etmiştir.

No. 379 24 Ocak B.'den J.'ye: Konçertonun tam notaları kısa bir süre içerisinde postaya verilmiştir. Kırmızıyla işaretlenen tüm değişikliklerin orkestra partilerine yansıtılması istenilmiştir. Brahms, Joachim' den solo parti ve eşlikte düzeltme ve değişiklik yapmasını istemiştir.

No. 380 8 Şubat: J.'den B.'ye: Joachim konçertonun solo kısmını göndermiş ve 22 Şubat tarihinde Crystal Palace' da gerçekleşecek performansta kullanmak üzere, bir kopyasını Londra'ya götürmüştür.

No. 381 22 Şubat: J.'den B.'ye: Crystal Palace'da başarı. "Çok iyi gitse de, eşlik yeterince hassas değildi." Joachim solo kısmına bazı varyasyonlar eklemeyi planlamıştır. 5 Mart tarihinde Philharmonic'te konçertoyu çalacaktır.

No. 382 8 Mart: J.'den B.'ye: Philharmonic başarılı olmuştur. Joachim konçertoyu ezberden çalmıştır. Tekrar performansı planlanmıştır.

No. 383, Mart: B.'den J.'ye: "Eşlik ve solo kısımlarında el yazınızın ne kadar sıklıkla ve enerjik bir şekilde yer alacağını bilmek için can atıyorum; "ikna" olabilecek miyim, yoksa istemesem de başka birine sormak zorunda kalacak mıyım? Kısacası, eser yayımlanmak üzere yeterince iyi ve pratik mi?" Brahms güvenlik amacıyla, eşlik ve solo notalarının ayrı paketler halinde gönderilmesini talep etmiştir.

No. 384 Mart sonu: J.'den B.'ye: Joachim solo partiyi göndermiş, ancak eşlik notalarını göndermemiştir. Bazı sorunlu noktaları görüşmek üzere Brahms'la buluşmayı istemiştir. Bazı yerlerde eşliğin yoğunluğun azaltılması gerektiğini düşünmüştür. "Diğer açıdan, eseri daha da çok sever oldum, özellikle ilk bölümünü. ... Solo bir konçertonun Philharmonic'te ard arda iki programda yer alması, Mendelssohn ve Sol minör Piyano Konçertosu dışında görülmemiş bir olaydı." Joachim'in finalde armonik bir değişiklik yapma önerisi Brahms tarafından reddedilmiştir. (Schwarz, 1983, s. 508-509)

No. 385 3 Nisan: B.'den J.'ye: Brahms 14 Nisan tarihinde Berlin'de gerçekleşecek olan bir buluşma önermiştir.

No. 386 13 Mayıs: J.'den B.'ye: Brahms'ın talimatı üzerine, Joachim solo keman partisini yayıncı Simrock'a vermiştir. İkinci solonun sonlarında Joachim küçük bir değişiklik önermiştir. Joachim 25 Mayıs tarihinde konçertoyu Amsterdam'da çalmak için Brahms'ın onayını istemiş ve parmak pozisyonlarının geneli bozmayacak şekilde solo partide yer almasını teklif etmiştir.

No. 387 Mayıs ortası: B.'den J.'ye: Brahms notaları Amsterdam'a göndermiş, performansın şefliğini Verhulst üstlenmiştir. Orkestra şefini yanıltmamak adına eşlikte daha fazla değişiklik yapılmamıştır. Brahms kemanda yay kullanımı konusunda tartışma açmıştır.

No. 388 20 Mayıs: J.'den B.'ye: Joachim Brahms'ın yay kullanımı konusundaki sorularını cevaplamış ve finalin ikinci temasını üçgenlerle işaretlemiştir.

No. 389 26 Mayıs: J.'den B.'ye: Joachim konçertonun her zamankinden daha iyi gittiğini ve dev salonun her yerinden seyircilerin seslerinin yükseldiğini anlatmıştır. Joachim bir melodik dizinin güçlendirilmesi için ilk tuttinin orkestrasyonunda iki değişiklik önermiştir. (Brahms ilk öneriyi kısmen kabul etmiş, ancak ikincisini görmezden gelmiştir).

No. 390 30 Mayıs: B'den J'ye: Brahms, konçertonun Portschach'a gönderilmesini talep etmiş ve yay kullanımının ilkeleri konusundaki tartışmasına devam etmiştir.

No. 391 31 Mayıs: B.'den J.'ye: Brahms, Joachim'den "performans esnasında kendisini tatmin etmemiş olan" iki noktayı gözden geçirmesini istemiştir; Adagio'nun orkestral girişi ve finalin 6/8'lik Presto bölümünün başlangıcı.

No. 392 15 Haziran: B.'ya J.'ye: Brahms konçertonun notalarını en kısa zamanda almak istemiştir.

No. 393 22 Haziran: B'den J'ye: Brahms Joachim ile birlikte Salzburg'da konçerto notalarını gözden geçirmek istemiştir. "

No. 394 26 Haziran: J.'den B.'ye: Joachim, Brahms'ın bazı önerilerini kimi pasajlarda uygulamaya çalışmış ve müzikal örnekler vermiştir. Joachim, Brahms'ın konçertoyu kendisine adaması için teşekkür etmiş, duyduğu mutluluğu dile getirmiş ve Brahms'ın yeni keman sonatı (Sol majör, op. 78 olarak yayımlanmıştır) için duyduğu heyecanı belirtmiştir. (Schwarz, 1983, s. 510)

No. 396 28 Temmuz: B'den J'ye: Konçerto notaları ulaşır ulaşmaz, beraber gözden geçirmeleri için Brahms Salzburg'a hareket etmeyi planlamıştır.

No. 399 10 Ağustos: B'den J'ye: Brahms, Joachim ile Salzburg yakınındaki Aigen'de "Perşembe günü"ne katılmayı planlamıştır.

399 no'lu mektup konçertodan dolayı olarak bahsetmiştir. Solo keman partisi (ve olasılıkla orkestral eşliğin piyano indirgemesinin) notalarını almış olan Brahms, Joachim'le konu hakkında son bir görüşme yapmak üzere iki günlük bir yolculuğa çıkmıştır. Aigen'de geçirilen bu günlerde Brahms ve Joachim solo keman partisinin son hali konusunda mutabık kalarak notalarda düzeltmeler yapmışlardır. Buna rağmen, Brahms yine finalin solo pasajında son bir düzeltme yapmıştır. Orkestral eşlik partiyonları tek başına Brahms tarafından düzeltilmiştir.

Brahms'ın kendi el yazısını içeren konçertonun notaları 1948 yılında Fritz Kreisler tarafından Library of Congress'e sunulmuş, konçertonun ilk performansı ve yayımlanmasının 100. yılı olan 1979'da örnek nüshaları basılmıştır. Brahms notaları kahverengi mürekkep ile yazmıştır, ancak mavi, kırmızı, turuncu pastel ve kırmızı mürekkep gibi farklı renklerle düzeltmeler ve değişiklikler yapılmıştır. Kalın pastel notların çoğu, araya alınan prova notları, dinamik işaretler ve şeffaflık kazandırmak üzere, orkestrasyona yapılan rötüşlerden oluşmaktadır. Pastel işaretlerin çoğu, çalışan bir orkestra şefinin, notaların görünürlüğünü artırmak için çabalarını yansıtmaktadır. Şüphesiz olarak, bu kopya Leipzig prömiyerinde Brahms ve 1879'un ilk yarısında diğer orkestra şefleri tarafından kullanılan nüshadır. Renki notları aslına sadık olarak gösteren örnek nüsha, pastel işaretlerinin de Brahms'ın kendisinin yaptığını varsaymıştır. (Schwarz, 1983, s. 511)

Notalardaki solo keman melodisinde kırmızı mürekkeple yapılan değişiklikler Joachim tarafından değil, küçük ve derli toplu bir yazıyla Robert Keller (Simrock'un editörü) tarafından yapılmıştır; Keller bu düzeltmeleri Joachim'in kendi nüshasından kopyalamıştır. Bazı yerlerde son basılı versiyon ile küçük farklılıklar bulunmaktadır; bu farklılıklar kontrol sırasında bazı son dakika değişikliklerinin yapıldığını göstermektedir. Sayfalarında matbaacıya hitaben notlar ve basılı kopyanın sayfa düzenine karşılık gelen, alt kenarda bazı sayılar mevcuttur. Brahms'ın mektuplarında konçerto notalarının ikinci bir kopyasından bahsedilmemiştir; aslında, 1879'un ilk yarısında seyahat ettikçe, tek kopyanın güvenliği hakkında kaygılarını belirtmiştir.

Simrock 5 Temmuz 1879 gibi geç bir tarihte orkestra partilerini Brahms'tan almış ve hemen matbaacıya göndermiştir, ancak basım Brahms ve Joachim'in Ağustos ayındaki kontrol toplantısına yetişmemiştir. Ancak besteci, solo keman partisinin nihai kopyalarını (12 Mayıs tarihinden Simrock tarafından Joachim'e teslim edilmiştir) teslim aldığı anda, bu konuyla ilgili herhangi bir rahatsızlık belirtmemiştir.

Ağustos 1879 başlarında Brahms Simrock'a şöyle yazmıştır: "Joachim ile orkestral partilerin notalarına değil, sadece solo keman partisi ve ilgili piyano redaksiyonuna ihtiyacımız var... Ossia pasajlardan dolayı, solo keman partisi özellikle önemlidir." Brahms, notaları Ağustos ayında Aigen'e teslim etmiş, Joachim'in yardımıyla gerekli düzeltmeler yapılmıştır.

Orkestral eşlik partilerinin tümü aynı kopyadan çoğaltılmış olsa da, ortalıkta solo keman partisinin üç ayrı el yazımı kopyası dolaşmıştır. Birincisi, Brahms'ın elinden çıkmış olan ve 22 Ağustos 1878 tarihinde Joachim'e gönderilen, ilk bölümün tamamı (on sayfa, tutti olmadan) ve final bölümünün iki sayfasından oluşan kopyasıydı. Bu kopya, günümüzde Batı Berlin'de bulunan Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz'de saklanmaktadır. İkincisi, Viyana'da Brahms'ın gözetimi altında yazılan ve 12 Kasım 1878 tarihinde Joachim'e gönderilen (bkz. mektup no. 373), 1 Ocak 1879 tarihindeki prömiyer ve Viyana performansında kullanılan, tam kopyadır. Bu kopya, Joachim'in İngiltere turnesi için bir diğer kopya (üçüncü kopya) yaptırıldıktan sonra, 8 Şubat 1879 tarihinde Brahms'a iade edilmiştir. Üçüncü kopya, Joachim'in notları ve parmak pozisyonlarıyla birlikte, 12 Mayıs tarihinde (bkz.

mektup no. 386) Simrock'a teslim edilmiş, basım kopyası haline gelmiştir. Şu anda, üçüncü kopya Amerikan Kongre Kütüphanesi'nde, ikinci kopya Avusturya Ulusal Kütüphanesi'nde piyano redaksiyonunun basım kopyasıyla birlikte saklanmaktadır. Konçertonun basımında kullanılan tüm kopyalar 1930'a kadar Simrock tarafından muhafaza edilmiştir.

Joachim tarafından başlatılan değişikliklerin tümünün izine mektuplarda rastlanılamamaktadır. Konçertonun ortaya çıkışı esnasından, Joachim ve Brahms, bazıları birkaç gün süren toplantılar yapmışlardır. Bu toplantılar sırasında, elinde kemanıyla Joachim, Brahms tarafından önerilen veya kendi önerdiği alternatifleri denemiştir. En önemlisi, Brahms'ın kavramsal çerçeveyi ilk çizmeye başladığı Eylül 1878'de Portsach'ta gerçekleşen toplantı olmuştur. Ayın sonlarına doğru yeni bölümü Clara Schumann için çalmış ve bu esnada yeni materyalleri denemişlerdir. Aynı zamanda 29 ve 30 Aralık 1878 tarihlerinde prömiyerdan önce gerçekleşen piyano provaları çok önemli olmuştur; Joachim ikinci ve üçüncü bölümlerle ilgili açık bir bakış açısı geliştirmiştir. Ocak 1879'da Viyana'da ise, konçerto daha da geliştirilmiş, yine 14 Nisan tarihinde Berlin'deki buluşmalarında, Joachim'in İngiltere'deki performansta konçertoyla ilgili edindiği birikimden doğan ayrıntıları açıklığa kavuşturmuşlardır.

Son olarak, Ağustos 1879'da yaptıkları nota kontrollerinde, Brahms ve Joachim, işbirliklerine son onayı vermişlerdir. Keman konçertosunun notalarına son rötüşleri yaparken, Brahms'ın tutumu tuhaf şekilde değişken olmuştur. 1879'un Mart ayının ortasında Joachim'e yazdığı mektupta "parça basılacak kadar iyi ve çalınabilir mi?" diye sorması şaşırtıcıydı. Ayın sonlarına doğru, Brahms Frankfurt'a seyahat ederek Clara Schumann'ı ziyaret etme ve konçertoyu Clara'nın konservatuardaki meslektaşı ve beraber çaldıkları konserlerden tanıdığı kemancı Hugo Heerman'a gösterme fırsatını elde etmiştir. Heerman konçertoyu Clara ile birlikte piyanonun başında birçok defa okumuştur.

"Brahms'ın Keman Konçertosu bana gerçekten keyif verdi; Heerman ile birkaç defa çaldık. Özellikle birinci ve üçüncü bölümlerden oldukça heyecan duydum. Adagio çok başarılı ancak diğer bölümler kadar beni heyecanlandırmıyor."

Clara ve Heerman'ın olumlu tepkileri (Heerman sonraki yıllarda konçertonun üstün yorumcularından biri olmuştur) Brahms'ın kalan kaygılarını gidermiş ve

Joachim'in yeteneklerine olan güvenini pekiştirmiştir. Joachim'in konçertoya yönelik sevgisi her başarılı performansından sonra daha da artmıştır; tıpkı Londra Filarmoni'deki provalarından sonra yazdığı gibi:

"Eserden daha da çok keyif alıyorum, özellikle birinci bölümden. Son iki defadır ezberden çalışıyorum."

Eserin kime adanacağı konusu çok geç açılmıştır ve Brahms 22 Haziran 1879 tarihinde yazdığı bir mektupta kısaca konudan bahsetmiştir. Joachim resmîyetle cevap vermiştir:

"Konçertoyu bana resmi olarak adamayı düşünmeniz benim için çok sevindirici. Gerçekten beklemiyordum; nasıl olsa Do Majör Sonatı sevginizin bir ifadesi olarak bana adanmıştı!"

Brahms Konçertosu'nun basımına kadar, Joachim eseri birçok defa icra etmiş, konçerto Joachim'in kişiliği ve tarzıyla özdeşleşme noktasına kadar gelmiştir. Dönemin ünlü kemancıları, Joachim'le bu konuda yarışa girmekten çekinmişlerdir. Emile Sauret ve Pablo de Sarasate'ye basılı kopyalar gönderilmiş, ancak notaları gördükten sonra, ilk başta ifade ettikleri ilgileri kaybolmuştu. Brahms'ın yaylı quartet eserlerini çalmayı seven Sarasate, konçertoyu çok "senfonik" bulduğunu söyleyerek reddetmiştir.

Sonraki on yıl içerisinde, Joachim konçertonun başrol oyuncusu olarak kalmış, ancak quartetlere odaklanmak üzere solo performanslardan çekilmeye başlamış ve yorumu yavaş yavaş tarihe karışmıştır. Joachim kadar ünlü olmayan bazı kemancılar konçertoyu hak ettiği şekilde seslendirmişlerdir. Adolph Brodsky 1880'lerde konçertoyu Leipzig, Mannheim ve Hamburg'da seslendirirken, Hugo Heermann Paris, New York ve Avustralya'da eseri icra etmiştir. Aynı zamanda genç neslin performansları dikkat çekmiştir. 20 yaşındaki Marie Soldat konçertoyu Viyana'da 1885 yılında çalmış, 13 yaşındaki Bronislaw Huberman ise 1896 yılında aynı konçertoyla Viyana'yı şaşkına çevirmiştir. İkisi de yaşlı besteciyi sevinçten çığına döndürmüştür. Huberman kariyeri boyunca konçertonun takdir edilen yorumcusu olarak kalmıştır.

44 yıl süren Brahms-Joachim dostluğu, Brahms'ın 1897 yılındaki ölümüyle sona ermiştir. Karşılıklı sevgileri kişisel yakınlıktan ziyade, müzikal yoldaşlık üzerine

kurulmuştur. İkili hiçbir zaman aynı kentte yaşamamış, mektuplar yoluyla haberleşmişlerdir. Provalar, konserler ve tatillerde bir araya gelmişlerdir, ancak yaşamlarının büyük bir çoğunluğunda tamamen ayrı yaşamlar sürmüşlerdir. Bu mesafe dostluklarını kurtarmıştı. Brahms ayrı oldukları bir dönemde yazdığı bir mektupta bunu itiraf etmiştir: "Onunla arkadaşlığımda dikkatli davranıyorum, olağanın dışında ve gizli ilişkilerimi paylaşmıyorum. Onunla beraber çalışarak aynı kentte yaşamayı hiçbir zaman düşünmem."

Bu mektup ve Brahms'ın Joachim'in eşi Annalie ile boşanmalarını desteklemesi, iki eski dost arasında sert bir ayrıma neden olmuştur. 1881 ve 1883 arasında aralarında hiç iletişim olmamıştır. Barışmalarının ilk adımı Brahms tarafından atılmış, ancak tam anlamıyla barış, 1887 yılında Joachim ve viyolonselci Hausmann için yazılan İkili Konçerto ile gelmiştir.

Joachim geleneği ne kadar başarılı olsa da, Brahms Konçertosu herhangi bir ekol veya milletin tekeline aşmıştır. 20. yüzyılda eser yeniden canlandırılmış, birçok farklı ülkeden gelen kemancılar konçertonun daha önce bilinmeyen güzelliklerini ortaya çıkarmışlardır. Ysaye veya Kreisler, Flesch veya Enesco, Heifetz veya Milstein, Menuhin veya Stern olsun, tüm icracılar konçertoya özel ve kişisel bir dokunuş getirmiş, Joachim geleneğinin ruhani bütünlüğünü korumuşlardır.

Brahms'ın ölümünden sekiz yıl sonra, konçertonun solo keman partisi Joachim-Moser Violin Schule Cilt 3 içerisinde yeniden basılmıştır. 1879'da yapılan ilk baskıdan farklı olarak, Joachim ilk bölüme olağanüstü bir kadans eklemiş ve önsöz olarak oldukça ikna edici bir makale yazmıştır. (Joachim'in kadansı Aralık 1878'de yazılmış ve 1902'de ayrı olarak yayımlanmıştır). Makalesinde, Joachim Brahms'ın Viotti'nin La minör Konçerto No. 22 eserini ne kadar çok sevdiğini ve Brahms'ın Konçertosu'nun ilk bölümünde Viotti'nin "bilinçaltında yansımaları" gördüğünü anlatmıştır. Brahms bilerek yapmış da olabilir, çünkü Brahms'ın konçertonun taslağını çizdiği zamanlarda aklının Viotti'de olduğunu biliyoruz. 1878'in Mayıs veya Haziran ayında Clara Schumann'a yazdığı gibi; "Viotti Konçertosu en sevdiğim eserler arasındadır, muhteşem bir parça".

Solo keman partisinin kullanılabilir varyasyonlarını incelendiğinde şu sonuca varmak mümkündür: Keman konçertosu bestelerken, Brahms'ın pek yardıma

ihtiyacı olmamıştır. Joachim'e gönderdiği ilk örnekler çalınmaya müsait ve Joachim'e göre "keman açısından özgündü". Ancak yine de geliştirmesi için Joachim'den öneriler istemiştir.

Brahms arkadaşından notlar alması, notalar üzerinde "karalamasını" isterken kendi yazdığının yetersiz olmasından kuşkulananmamış, arasında seçebileceği birkaç seçeneğinin olmasını istemiştir fakat çoğu zaman ilk yazdığında karar kılmıştır. Ancak Joachim'in keman açısından yaptığı önerilerin kabul edildiği örneklerin önemli ve hatta eser için hayati olduğu söylenebilir. İşbirliği Brahms'ın kendi yaratıcılığının sınırlarını zorlamış; besteci alternatif yaratmakta zorlanmıştır. Final bölümü başta olmak üzere, Joachim bazı oturmamış pasajları mükemmel ifadelerle dönüştürmüştür.

"Sıra dışı zorlukların" farkında olan Joachim, elleri küçük olan kemancılar için *ossia* pasajlar önermiştir. Final bölümünde "ma non troppo vivace" temposunun korunması gerekliliğini belirtmiş, "aksi takdirde çalınamayacak kadar zor" açıklamasını yapmıştır.

Brahms solistin tonu zorlamadan rahat bir şekilde çalmasına izin vermek üzere Joachim'in orkestrasyonu hafifletme yönündeki önerisini kabul etmiştir. Orkestral eşlik notalarında çalgıların aynı partileri çalmamaları gerektiğini belirten ve nüansları bir kademe düşüren, pastelle çizilmiş işaretler bulunmaktaydı, ancak Brahms gereğinden fazla dinamik (nüans) işaretlemeleri kullanma konusunda çekimser davranmıştır. "Hepsi notalarda yazıyor" demiş ve kastettiği "insanlar keşke yazılanı anlayabilse" olmuştur. (Schwarz, 1983, s. 512- 514)

Belirli pasajların Brahms ve Joachim işbirliğinde yazılan farklı versiyonları, solo keman partisindeki değişimleri gözler önüne sermektedir.

Örnek 1a, Versiyon 1



Örnek 1b, Brahms'ın alternatif solo versiyonu



Örnek 2 ise, solo keman partisinin baskı için hazırlandığı Haziran 1879'da yazılmış olan, 393 ve 394 numaralı mektuplardan alıntıdır. Brahms Joachim'e şöyle yazmıştır:

"Aşağıdaki pasajda önerdiğin değişikliği kabul edemiyorum:

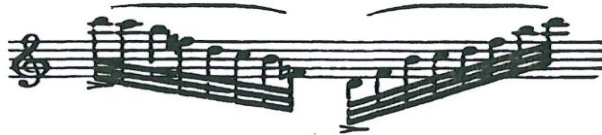
Örnek 2



İlk baştaki alçak ve yüksek notalardan vazgeçmek istemiyorum. Pasajı yeterince güçlü bulmadığımı mı düşünmeliyim? Bazı notaları çıkarırsak veya bazılarını çift olarak çalsak? Veya bu şekilde?



Belki de daha fazla nota eklemeliyiz?"



Joachim 26 Haziran tarihinde cevap vermiştir: "Sevgili Brahms! Belki de bu şekilde olmalı":



Joachim'in solo partisiyonda karalanmış bir diğer alternatif bulunuyordu:

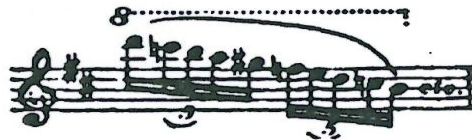


Brahms, Joachim'in bu pasajla ilgili önerdiği çözümlerin hiç birini kullanmamıştır.

Örnek 3 benzer sorunlarla ilgilidir. İlk notanın uzatılması temiz çalımı kolaylaştırmakta, ancak dizinin yavaş bir şekilde başlaması ve bazı notaların değiştirilmesi pasajı daha çalınabilir kılmaktadır.

Örnek 3

Birinci versiyon



İkinci versiyon (holograf)



Üçüncü versiyon (son)



Örnek 4'te yer alan pasaj (13 Mayıs 1879 tarihli 386 numaralı mektup) Joachim tarafından önerilmiş ve işaretli fa diyez dışında, son versiyon olarak basıma girmiştir.

Örnek 4

İlk versiyon (holograf)



Joachim'in önerisi:

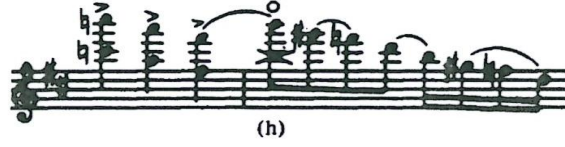


Son versiyonda kırmızı mürekkeple düzeltmeler yapılmıştır.



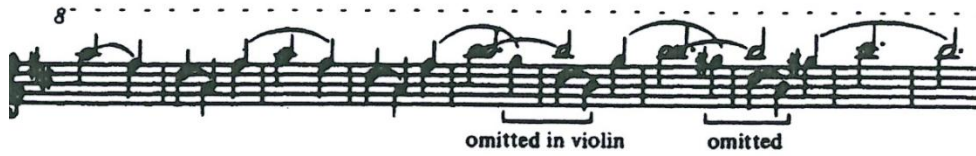
Örnek 5'teki kesitte Joachim tematik son oktav yerine boş armonik kullanarak etkiyi zayıflatmıştır.

Örnek 5



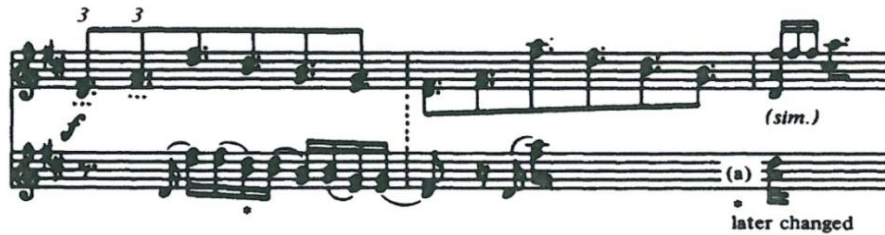
İlk bölümde yer alan Koda (**Örnek 6**) Joachim'in önerisi üzerine konmuştur. İlk olarak, Brahms solo kemanın ana temayı daha süslü bir şekilde tekrarlamasını istemişti, ancak Joachim buna karşılık "rahatsız, ancak çalınabilir" şeklinde yorum yapmıştır. Üflemelilerin keman için yazılan bazı notaları devralıp pasajın kolaylaştırılmasıyla, soliste eşliğin üzerinde uçma özgürlüğü verilmiş, konçertonun en etkileyici anlarından biri ortaya çıkartılmıştır. Aşağıdaki örnekte, sapları aşağıya bakan notalar ilk versiyon olup, sapları yukarıya bakanlar revizyona aittir.

Örnek 6



Sonrasında gelen Animato bölümü (**Örnek 7**), hızla tekrarlayan üçleme figürleriyle daha geleneksel bir yapıdadır. Yapılan değişiklik basit fakat dâhiyane olmuş, kullanılan yay hareketi kemanın doğasına oldukça uygun olmuştur. Geliştirilmiş alternatifi Brahms ya da Joachim tarafından kaleme alındığı kesin olarak söylenemese de, Joachim'in önemli bir payı olduğu kesindir.

Örnek 7

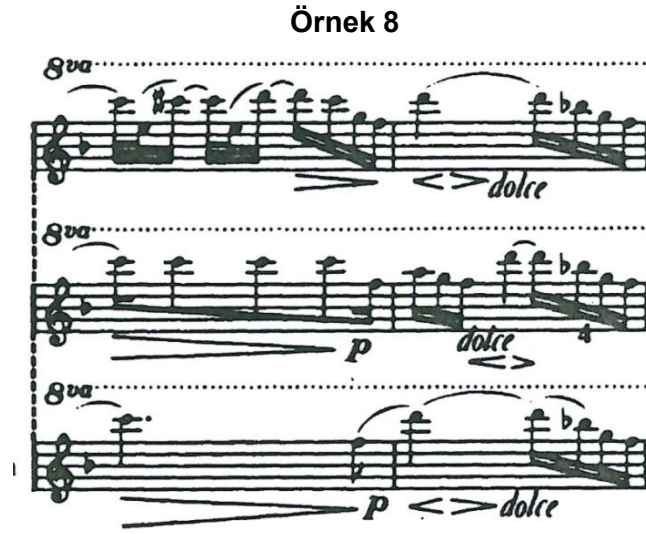


Örnek 8'de Adagio'da yer alan aynı melodinin üç farklı versiyonu gösterilmektedir. Burada amaç melodik dizinin basitleştirilmesi olmuştur.

Birinci dizek: holograf

İkinci dizek: solo parti (Joachim)

Üçüncü dizek: holograf - revize edilmiş son versiyon.



Örnek 9 Brahms'ın Joachim'e yazdığı ikinci mektupta (no. 364) bahsedilen "hantal" pasajların evrimi gösterilmektedir:

Örnek 9a gerçekten de zorlama gibi durmaktadır, ancak basılı versiyonda yer alan **9c**'de görüldüğü gibi, çalınabilir bir hale getirmek zor olmamıştır.

9b holograf notalarda kırmızı mürekkeple belirtilen, basitleştirilmiş bir ossia olup, son versiyonda solo partisinde küçük harflerle gösterilmiştir.

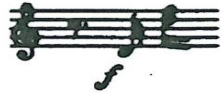
Örnek 9



Ancak, konu görüldüğü kadar basit değildir. Stichvorlagen (holograf notaları ve solo parti no.3) incelendiğinde, aslında versiyon (b)'nin son halinde yer almak üzere işaretlendiği görülmektedir. Bu durumda, ossia olarak (b)'nin kullanımına ve ilk olarak yazılan, tek parmakla çift notanın basılmasının geri getirilmesine kim onay vermiştir? Son dakikada fikrini değiştiren, Brahms'ın kendisi bu değişikliği onaylamıştır. Joachim ile birlikte yapılan kontrolden sonra, Simrock'un editörü Keller'e Brahms'ın yazdığı ve 25 Ağustos 1879 tarihinde ulaşan bir mektupta bu değişikliğin onaylandığı ortaya çıkmıştır. İlk defa burada yayımlanan bu mektubun metni aşağıdaki şekildedir:

“Sayın Bayım,

Konçertonun düzeltmeleri için nazik yardımlarınızı istemek zorundayım. Özellikle, solo partisinin 12. sayfasında yer alan ossialı orijinal versiyonun basılmasını isterim, ancak matbaacıya konuyu yeterince açık edemiyorum. Piyano notalarının dış kapağında kendi versiyonumu yazdım. Umarım notasyonun okunması zor değildir. Piyano notalarında orijinal versiyon yer almaktadır (ancak ossia yoktur). Pasaj tekrarlandığında, olduğu gibi kalabilir. Piyano notalarının 20. sayfası ve solo partisinin 9. sayfasında, crescendo e poco a poco animatonun yerleşimini iyileştirebilir misiniz? Belki de crescendo animato poco a poco ve solo bölümünün ilk sayfasında yer alan onaltılık notalar orkestranın ilk keman bölümünde yer almalıdır.



Her zamanki gibi, sizlere müteşekkir olacağım.

“Saygılarımla, J. Brahms.

Bu önemli mektup birçok amacı yerine getirmiştir:

Brahms ilk taslak olarak 22 Ağustos 1878 tarihinde Joachim'e yazdığına çok yakın olan, "ursprüngliche Lesart" bölümünü yeniden notalara ekletmiştir. Aynı şekilde, holograf notalarında kırmızı mürekkeple yapılan düzeltmelerini ossia durumuna getirmiştir.

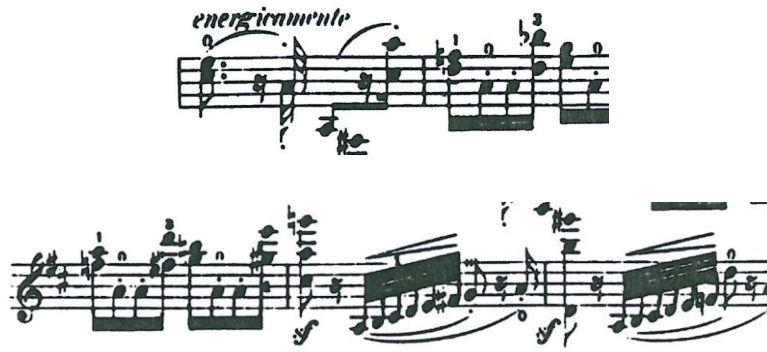
Örnek 10, Final bölümünde Presto başlıklı kodadan önce, oldukça sıradan sayılabilecek bir pedal noktasında ("energicamente") Joachim'in başarılı "süslemesi" gösterilmektedir.

Örnek 10

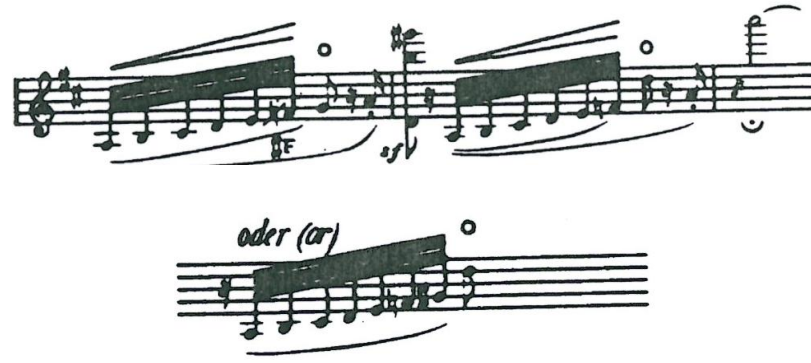
Brahms'ın ilk yazdığı versiyon ve varyasyonu



Holograf notaları ve solo kısmına geç dâhil edilen, Joachim tarafından yazılan öneridir.



Menuhin'e göre, bu "dâhiyane dokunuş" son basılı versiyona girmiştir. Bu varyasyonlar, son dizide sol diyez notasının yer almasından dolayı ilgiyi hak etmiştir. (Joachim kendi partisyonlarında "ya da" olarak işaretlemiştir).

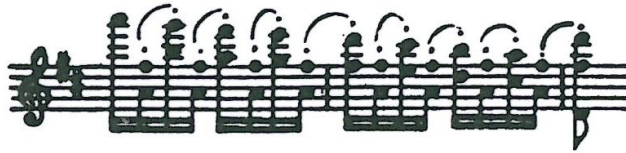


Örnek 11'de Joachim ve Brahms tarafından üzerinde tartışılan başka bir pasaj için önerilen alternatifler yer almaktadır:

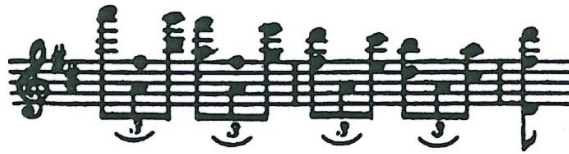
11.a



11.b



11.c



11a ve **11c** kahverengi mürekkeple yazılmıştır. (Brahms tarafından) ve **11b** Joachim tarafından kırmızı mürekkeple yazılmış olan öneridir, ancak sonuç olarak, Brahms en özgün çözüm olan **11c**'ye dönmüştür.

Bu örnekler Joachim'a atfedilen metinsel değişikliklerin eksiksiz toplamı değildir. Joachim, çalınabilirlik ve dinamiklerin yanında, aynı zamanda yay çekme konusuyla çok ilgili ve Brahms bu tür konularda inatçı ve tartışmacı olmuştur. (bkz.

387 ve 390 sayılı mektuplar). Cevabında, Joachim, klavye artikülasyonu ve yay çekme arasındaki farklılıkları açıklamaya çalışmış olsa da, Brahms ikna olmamıştır. Genel olarak Brahms yay kullanımındaki değişiklikleri değil, nota gruplarını belirtmek üzere legatoları kullanmış ve Joachim bazı bölümlerde yay çekme düzenini kemana göre uyarlamıştır. Aynı zamanda nokta ve çizgilerin anlamı konusunda anlaşmazlıkları vardı ve Brahms "bugüne kadar kemancılara boyun eğmedim" diye hayıflanmıştır. Joachim kibarca cevap verip; "en iyi besteciler çoğunlukla veya her zaman piyanist olduklarından, işaretlerde günümüzde yaşanan karmaşa kaçınılmazdır" demiştir. (Schwarz, 1983, s. 513-524)

2. BÖLÜM

ESERİN BİÇİMSEL ANALİZİ

Brahms Op.77 Keman Konçertosu senfonik karakterde bir eserdir. Konçerto ilk aşamada dört bölümden oluşuyordu, sonrasında Scherzo başlıklı bölüm eserden çıkarılmıştır. Brahms eserin dört bölümlü yapısını korumuş olsaydı konçerto daha da senfonik bir yapıda olacaktı. Eserin yapısı üç bölümlü konçertoya dönüştürülmüş olsa da, keman konçertosunun karakteri yine de senfoniktir. (Lee, 2001, s. 4)

2.1. BİRİNCİ BÖLÜM (Allegro non troppo)

Allegro non troppo başlıklı birinci bölüm, diğer birçok Klasik ve Romantik Dönem konçertolarında olduğu gibi, Konçerto-Sonat formunda yazılmıştır. Bu form aynı zamanda Çift-Serimli Sonat Allegrosu formu olarak ta adlandırılmaktadır.

Konçerto-Sonat formu, Sonat Allegrosu formundan hareketle biçimlenen fakat bir serim bölmesi yerine iki serim bölmesi içeren bir yapıdır. Klasik Sonat Allegrosu formu, büyük planda, Serim, Gelişme ve Yeniden-Serim bölmelerinden oluşur. Serim Bölmesi içinde 1. Tema (A Teması), Köprü, 2. Tema (B Teması) ve Kapanış Temaları olarak adlandırılan alt-bölmeler bulunur. Serim'deki tematik malzemenin çeşitli tekniklerle işlenerek geliştirildiği Gelişme bölmesinin hemen ardından Yeniden-Serim bölmesi gelir. Bu son bölme, aynen Serim bölmesinde olduğu gibi, 1. Tema (A Teması), Köprü, 2. Tema (B Teması) ve Kapanış Teması'ndan oluşur. Serim ile Yeniden-Serim arasındaki en önemli fark, alt-bölmelerin (A Teması, Köprü, B Teması ve Kapanış Teması) farklı tonal merkezler üzerine inşa edilmesidir.

Konçerto-Sonat (Çift-Serimli Sonat Allegrosu) formunda ise, Serim bölmesi toplamda iki kez seslendirilir; ilk sefer konçertoya eşlik eden orkestrada, ikinci sefer ise solo çalgıda. Serim bölmesinin solo çalgıda tekrarı sırasında temalar genel karakterleri bozulmayacak şekilde solistik yazıya uygun olarak varyasyonlu bir yapı içerisinde duyulabilirler. Ayrıca Serim bölmesinin solo çalgıda sunuluşu sırasında Üçüncü Tema (C Teması) olarak adlandırılacak yeni bir tema yer alabilir. Özellikle Romantik Dönem konçertolarında bu uygulamaya sıkça rastlanmaktadır. (Green, 1993, s. 218, 219, 246)

Re Majör tonalitesinde olan birinci bölümün Serim bölmesi orkestra ile başlar.
A Teması fagotlar, viyola ve çello grubu ile başlar.

Allegro non troppo

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

p dolce

mp

p

Köprü bölmesi 17. ölçüde tüm yaylılar ve tahta üfleme çalgılarda oktav-ünison içerisinde başlar.

17

12

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

Dr.

Hr.

1. Viol.

2. Viol.

Bc.

Vcl.

K.B.

B Teması 41. ölçüde obua solo ile başlar.

Orkestranın sunduğu ilk Serimin Kapanış Teması 78. ölçüde duyulur. Serim bölmesinin en son fragmanı olan bu temanın Re minör tonalitesinde gelmesi, İkinci-Serim bölümüne minör modda başlayacak olan solo kemanın girişini hazırlama amacı taşımaktadır.

İkinci-Serim 90. Ölçüde solo kemanın katılımıyla başlar. Burada kullanılan tematik malzeme, aslında, A Teması'ndan gelmekte, fakat bir anlamda solistik yazı içerisinde gizlenmektedir. Orijinal olarak Majör tonalitede olan A Teması, solo çalgının ilk girişinde minör tonalitede duyulmakta, bu da konçertonun dramatik yapısını güçlendirici bir etki yaratmaktadır.

“Con fuoco” karakterdeki girişinin ardından, solo keman 136. Ölçüde A temasına Majör modda geri döner. Bu sefer, solistik-virtüöz karakter yerini “espressivo” bir anlatıma bırakmıştır; çalgının teknik kapasitesini sergileme kaygısı ikinci planda kalmış, yerine, çalgının ifade sel kapasitesini keşfetme amacı ön plana çıkmıştır.

Solo kemanın ağırlıklı olarak üstlendiği İkinci-Serim bölümünün Köprü kısmı 164. Ölçüde başlar. Çello ve Kontrabaslar tematik materyali üstlenirken, solo keman üç-sesli akorlarla temanın “gergin” karakterini en üst seviyeye taşır.

158

Fag. (D) Hr. (E)

Solo

1.Viol. 2.Viol.

Br. Vcl. K-B.

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *fp marc.* *fp marc.*

165

Solo

1.Viol. 2.Viol.

Br. Vcl. K-B.

mf marc. *mf marc.* *mf marc.* *mf* *mf*

178. ölçüde, B teması La Majör tonalitede flütte duyulur.

178

F1.

Fag. (D) Hr. (E)

Solo

fp *p* *p dolce*

Oldukça lirik bir karaktere sahip olan C Teması solo çalgıda 206. ölçüde başlar. 214. ölçüde 2. Keman grubu temayı geçici bir süreliğine üstlenir ve dört ölçü sonra solo kemana iade eder.

206

214

Klar. (A)

Fag.

(D) Hr.

(E) Hr.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

pizz.

p

p dolce

arco

dolce

215

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D) Hr.

(E) Hr.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

p

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

pizz.

p

236. ölçüde B Teması'nın ikinci cümlesi yaylı çalgılarda minör modda duyulur.

236

Solo
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

233 236

arco
pp
dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp
dim.

246. ölçü, İkinci-Serim bölümünde yer alan Kapanış Teması'nın başlangıcıdır.

246

Solo
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

246

272. – 280. Ölçüler arası Gelişme bölümüne ayrılmıştır. Bu bölmede, Serim bölümünden materyaller çeşitli tonal merkezler üzerinde solistik yazının ön plana çıktığı bir anlayışla işlenmiştir.

268

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

Yeniden-Serim (Re Majör) 381. Ölçüde başlar; A Teması tekrar orkestradadır.

381 a tempo

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

405. ölçüde başlayan Köprü, bu defa, La minör tonalitesinde duyulur.

405

399

Fl.

(D)

Hr.

(E)

p dolce

Solo

dolce

cresc.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

mf marc.

mf marc.

407

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

mf marc.

mf marc.

mf marc.

pizz.

B teması 419. ölçüde 1. Obua'da başlar.

419

Ob.

Klar. (A)

Fag.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

p

div.

p

div.

441. ölçüde (441. – 444. ölçüler arası temanın ön-parçası olarak gelir) C Teması önce 1. Keman grubunda ve hemen sonrasında solo kemanda duyulur.

441

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

Kapanış Teması 487. ölçüde solo çalgıda yer alır.

477

487

Solo *p*
1.Viol. *arco* *pp*
2.Viol. *arco* *pp*
Br. *arco* *pp*
Vcl. *arco* *pp*
K.-B. *arco* *pp*

513. Ölçüde 1. Keman grubunda gelen A Teması'nın varyantı Birinci Bölüm'ün Kadans kısmını hazırlayıcı niteliktedir. 11 ölçü boyunca süren bu kesitin ardından 525. ölçüdeki orkestral durgu ile Kadans bölmesi başlar. Konçertonun kadansı, Joseph Joachim'in kendisi tarafından yazılmıştır. Tüm bölüm boyunca kullanılan tematik materyallerin, müzikal ve teknik öğelerle işlenmiş doğaçlamasal bir özeti olarak tarif edilebilir.

[illegible]

Adagio başlıklı İkinci Bölüm [A-B-A] planını takip eden Üç Bölmeli Lied formundadır. Bu biçimsel yapıda A Bölmesi ana fikri ve onun uzantılarını sergilerken, B Bölmesi A Bölmesine göre karakter, tema ve tonal boyutlarda zıtlıklar içeren bir yapıdadır. Zıtlıklar içeren bu bölmenin ardından A Teması ana tonalitede geri döner. Bölmeler arasında ani geçişler veya kısa süreli soluklanmalar olabileceği gibi, bölmeler birbirlerine Köprüler aracılığıyla da bağlanabilir. Bu durum bestecinin tercihinin kalmıştır. (Green, 1993, s. 129, 152)

38

leggiro ile yapılmalı ve spiccato ile sürdürülmelidir. Devamında *crescendonun* yükselişiyle B Bölmesi güçlü bir şekilde araya girip aynı karakterde devam etmelidir. (Musgravea – Sherman, 2003, s. 92-94)

Solo obua'nın Fa Majör tonalitesinde 31 ölçü süren uzun soluklu açılışının ardından tema 32. Ölçüde solo kemana geçer. Obua solo ile keman solo, dönüşümlü olarak birbirlerinin tamamlayıcısı olmuştur.

Brahms'ın İkinci Bölüm başında yer alan obua solosunu işleyişi konçerto dağarında oldukça özel bir yere sahiptir. 31 ölçü boyunca süren ve bölümün devamında belirli noktalarda tekrarlanan obua solosu, bir obua konçertosunun ikinci bölümünde kullanılabilecek teknik, müzikal ve solistik özelliklere sahiptir. Soloyu doğru ve istenilen etkiyi verecek şekilde çalabilmek, oldukça sağlam bir ses kontrolü ve ifadeli bir ton gerektirmektedir. Bu nedenle, ilgili pasaj, orkestra sınavlarında obuacıardan icra edilmesi istenen belli başlı orkestral sololar arasında yer almaktadır.

(Obua solosunun başlangıcı)

Adagio

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

2 Hörner in F 1. 2.

Solo-Violine

(Solo kemanın girişi)

32

A Bölmesi ile B Bölmesi'ni birbirine bağlayan Köprü 46. – 51. ölçüler arasında duyulur. Köprü, tematik geçişi hazırladığı oranda Fa Majör ile Fa diyez minör tonaliteleri arasındaki kromatik modülasyonun gerçekleşmesini de sağlamaktadır.

52. Ölçüde B teması Fa diyez minör tonalitesinde başlar, bu başlangıç solo keman tarafından sunulur.

52

69. – 77. ölçüler B Bölmesi'ni A Bölmesi'ne geri bağlayan Dönüş-Köprüsü'dür.

78. Ölçüde A teması bölümün ana tonalitesi olan Fa majör'de obuada gelir.

78 **Tempo I**

Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Hr. (F)
Solo

80. ölçüde tema solo keman partisine geçer.

80

Hr. (F)
Solo
1Viol.
2Viol.

101. ölçüde tema tekrar obuada duyulur.

101

Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.

103

Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.

Obua'nın A Tema'sını son sunuşu olan bu kesitin bitimiyle İkinci Bölüm oldukça sakin bir karakterde sona ermektedir.

2.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM (Allegro giocoso, ma non troppo vivace)

Konçertonun son bölümü olan bu bölümde, bütün yük ve sorumluluk solo keman üzerindedir. Bölüm Macar dansı ritminde, Ana Tema (A Teması) ateşli karakterde ve canlı tempodadır. (Yener, 2005, s. 60-61)

Re Majör tonalitesinde ve Rondo formunda yazılan bölüm, ilk ölçüden itibaren solo keman ve orkestral eşlik ile başlar. Brahms, bölüm boyunca kullanılan çift sesler ve akorlarla, kemanın sadece melodik değil aynı zamanda armonik bakımdan da oldukça etkili bir çalgı olduğunu vurgulamıştır. (Botstein, 1999, s. 52-53)

Rondo formu, temel bir müzik düşüncesi olan Nakarat (İng. Refrain) Bölmesi'nden sonra tonal ve tematik zıtlıklar içeren yeni bir bölmenin sunulması, Epizot (İng. Episode) olarak adlandırılan bu bölmeden sonra Nakarat (A Teması) Bölmesi'ne geri dönülmesi ve bu sürecin birkaç sefer tekrarlanması fikri üzerine kurulmuştur.

A (Nakarat) – B (Epizot 1) – A – C (Epizot 2) – A – B' [ya da D] (Epizot 3) – A

Yukarıdaki şemadan anlaşılacağı üzere, geri dönen A Teması arasında yer alan, B, C, D gibi farklı harflerle simgelenen ara bölmelerin hepsi Epizot olarak adlandırılmaktadır.

Klasik ve Romantik dönem konçertolarının son bölümlerinde yer verilen Rondo formu, Sonat-Allegrosu formunda rastlanan Tek-Serimli / Çift-Serimli farklılığını göstermemektedir. Özetle, [Nakarat – zıtlıklar içeren Epizot – Nakarat'a dönüş] tasarımı konçerto türü içerisinde aynen uygulanmaktadır. Klasik ve Romantik konçertoların önemli bir bölümünde Nakarat bölmesinin bölümün hemen başında solo çalgıda ve daima ana tonalitede sunulduğu gözlemlenmekle beraber, Nakarat'ın ilk önce orkestrada (solo çalgı olmaksızın) duyurulduğu durumlar da vardır. (Green, 1993, s. 156, 162, 166)

A Bölmesi (Nakarat) 1. – 35. ölçüler arasında yer alır. 35. ölçüde Köprü vardır; A Bölmesi'nin tonalitesi olan Re Majör'den B Bölmesi'nin tonalitesi olan Mi Majör'e bir modülasyon içerir. 57. Ölçüde B teması (Epizot 1) Mi Majör'de başlar.

C Bölmesi'nin ardından alışlageldiği üzere A Bölmesi'ne dönmek yerine, Brahms, A Bölmesi'ni duyurmadan B Bölmesi'ne dönmeyi seçmiştir.

143. – 149. ölçüler, C'yi B'ye bağlayan Köprü niteliğinde bir pasajdır.

150. ölçüde B Bölmesi geri döner. B Bölmesi'nin bölüm içerisindeki bu ikinci duyuruluşu Mi Majör (bkz. 57. ölçü) yerine bölümün ana tonalitesi olan Re Majör'de gerçekleşir.

150

The musical score for measures 143-150 is presented in a standard orchestral format. 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 (Soloist), 1.Viol. (Violin 1), 2.Viol. (Violin 2), Br. (Brass), Vcl. (Viola), and K.-B. (Cello/Bass). The score is in G major and 4/4 time. Measure 150 shows a key change to D major, indicated by the key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The Soloist part is marked with a 'Solo' instruction. The Brass section is marked with 'arco' and 'marc.' (marcato). The Cello/Bass part is marked with 'arco' and 'pizz.' (pizzicato). The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

166. ölçüde B Bölmesi'nin teması orkestradadır.

166

The musical score for measures 166-202 is presented for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Klar. (A) (Clarinet in A), Fag. (Bassoon), Hr. (Horn), (D) (Horn in D), (E) (Horn in E), Pk. (Percussion), Solo (Soloist), 1.Viol. (Violin I), 2.Viol. (Violin II), Br. (Trumpet), Vcl. (Violoncello), and K.-B. (Kontrabaş). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout the score. The B section theme is introduced in measure 166 and continues through measure 202, with the Soloist part providing a melodic line that interacts with the orchestral textures.

187. – 202. ölçüler B Bölmesi ile A Bölmesi arasında gelen Köprü'dür. Köprü, tematik olarak A'yı hazırlamak amacıyla A Bölmesi'nin motifleri üzerine inşa edilmiştir.

203. ölçüde A Bölmesi orkestra tuttisi olarak geri döner.

Poco più presto

Poco più presto

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

Pk.

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.B.

p

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

pp

p *ma ben marc.*

p *cresc.*

cresc.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *ma*

leggero

cresc.

292. – 326. ölçülerde ise keman soloda B temasından çeşitli motifler yer alır.

This image shows a page from a musical score, specifically measures 290 through 292. The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, strings, and solo voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 290, 291, and 292 at the top. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hr. (D)), Horn in E (Hr. (E)), Solo, Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (p, pp, f, dim.), and articulation marks (accents, slurs). The bottom of the page is labeled 'J.B.13'.

327. ölçü ile bölümün ve konçertonun en son ölçüsü olan 347. ölçü arasında gelen kesitte A Bölmesi'nin tematik yapısına bir gönderme vardır. *Diminuendo* ile umulmadık şekilde *piano* nüansa kadar inen bu kesit, *forte* nüansta duyulan üç akor ile bölümün genel karakter yapısına uygun olarak sonlanır.

Üçüncü Bölüm – Son Kesit

338

Fl. *f dim.*

Ob. *p dim.*

Klar. (A) *f dim.*

Fag. *f dim.*

Hr. (D) *fpp dim.*

Hr. (E) *fpp dim.*

Trpt. (D)

Pk. *fpp dim.*

Solo *f dim.*

1.Viol. *fpp dim.*

2.Viol. *fpp dim.*

Br. *pizz.*

Vcl. *fpp dim.*

K.B. *fpp dim.*

J.B.13

3. BÖLÜM

KEMAN İCRACILARIYLA KONÇERTO HAKKINDA YAPILAN GÖRÜŞMELER

Bu bölümde, önceden belirlenen ve iletişim kurulabilen keman icracılarına Brahms Keman Konçertosu hakkında teknik, müzikalite ve konçertonun icrası bağlamında aşağıda yer alan altı adet soru yöneltilmiştir.

1. Brahms Keman Konçertosu'nu ne zaman çalıştınız, hangi orkestra/orkestralarla çaldınız?
2. Çalışmaya başlamadan önce kendinizi nasıl hazırladınız? Çalışma sürecinizden bahseder misiniz?
3. Teknik zorluklar hakkında neler söylersiniz?
4. Çalışırken etkilendiğiniz, dinlediğiniz bir kemancı oldu mu?
5. Konçertoyu diğerlerinden ayıran özellikler nelerdir?
6. Çalarken hissettikleriniz ve düşündükleriniz nelerdir?

3.1. Joshua EIPSTEIN

Bu konçerto hakkında özel birşey söylemek zor, her konçertoda aynı problemler var. Her cümleyi, her pasajı tartışmak gerekir.

Klasik formda bir konçertodur. Beethoven konçerto ile benzerlik gösterir. Beethoven'da kemancı konçertoya girdiğinde oktavlar, birkaç gam pasajı ve sonrasında temayı çalar. Brahms konçerto ise daha uzun, daha zor ve daha hızlı bir eserdir.

Birinci Bölüm orkestral bir giriş ile başlar. Daha sonra kemancı girdiğinde kendini tanıtır. Solo çalgıda yer alan bu zor pasajın sonunda orkestranın daha önce tanıttığı tema kemanda duyulur.

Tempoyu kaybetmemek ve ritmi tutmak eserde karşımıza çıkan en büyük zorluklardan birisi; 8'likler, 16'lıklar, üçleme, beşleme, altılama ve suslar tam ritminde olmalıdır.

Orkestranın çaldığı yerlere solist eşlik eder. Bu gerçekten zordur.

İkinci Bölüm lirik bir bölümdür. Yazılan ritm ve tempoda çalmak zordur. Ritmi tutmayan solistlerin çaldığı çok kayıt biliyorum. Her ölçü farklı bir tempodadır, fakat bu bestecinin hissettiği şey değildir. İkinci sayfada yer alan bir pasajı, Heifetz dışında kimse doğru ritminde çalmamıştır. Hayal etmesi zor, şarkı söyler gibi, ifadeli fakat çalması zor.

Üçüncü Bölüm virtüözite gerektiren, insan aklını aşan bir bölümdür. Çalarken “Allegro Giocoso” etkisi daima korunmalıdır. “Giocoso” sözcüğünün anlamı “mutlu”dur. Bu yüzden çalarken mutluluk düşünülmelidir.

Bu bölüm sıklıkla çok fazla hızlı çalınıyor. Hızlı çalanlar, müzik yapmadan keman çalabildiklerini gösteriyorlar. İlk tema çalınması zor, çünkü çoğu zaman ritm, notalar ve notalar üzerindeki aksanlar doğru olmuyor. Birtakım pasajlar var, çalması neredeyse imkânsızdır, çünkü Brahms’ın Keman ve Çello Konçertosu’nda olduğu gibi buradaki pasajlardan birçoğu da Joachim’in eline göredir.

Brahms hem Keman Konçertosu’nda hem de İkili Konçerto’da ilk başta çalınabilir birşeyler yazmıştır, fakat daha sonra Joachim çalınması mümkün fakat zor eklemeler yapmıştır.

Bu konçertoyu çok seviyorum. Çalarken çok zevk aldım. İlk çaldığımda çok zordu. Birkaç öğrencim bu konçertoyu sınavda çalmak istedi, çalmamaları gerektiğini söyledim, çalışıp, birkaç kez çaldıktan sonra çalabileceklerini belirttim.

70’lerde Norveç’in “Stavanger” orkestrasıyla çaldım. Stavanger, Norveç’in en uzak şehirlerinden biridir. Çalarken mutlu değildim, çünkü orkestra ve şef iyi değildi. İyi bir şef ve orkestra varsa sana yardım eder, seni yukarılara taşır. Takip eden yıllarda eseri iyi şeflerle tekrar çalma fırsatı buldum.

3.2. Cihat AŞKIN

Brahms Keman Konçertosu’nu en son Wolfgang Scheidt yönetiminde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile çaldım.

İkinci Bölüm tamamen Lied formunda: A B A. İlk önce obuadan çok güzel bir melodi duyuluyor, daha sonra keman bu temayı işleyerek devralıyor. Ortada bir gelişme bölümü var, keman yine oktavlarla obuaya eşlik ediyor ve tekrar Lied formuna dönüyor. Melodik açıdan dünyanın en güzel ikinci bölümlerinden biridir, ama Brahms'ın müzik yazısı ile Joachim'in müzik anlayışı birbirinden farklı olduğu için, farklı şekilde, müziği bütünselleştirici açıdan değerlendirmişlerdir.

Latin kemancı Sarasate: "Brahms Keman Konçertosu'na dayanamıyorum, ikinci bölümde o güzel melodiyi obuadan duyup da sahnede beklemeye dayanamıyorum." demiştir. Keman virtüözleri arasında Latin dünyası virtüözleri ile Orta Avrupa dünyası virtüözlerinin arasındaki görüş farklılığını da belirtmiştir.

Üçüncü Bölüm bir Macar rondosu, Macar üslubundadır. Brahms'ın çoğu eserlerinde Macar havasını sezinleriz. Brahms'ın en yakın arkadaşı Joachim de Macar kemancıdır, Alman ekolünün büyük temsilcilerindendir. Macaristan'da Macar ekolünü Alman ekolü ile birleştirip Orta Avrupa ekolü yaratmıştır. Joachim, keman konçertosunda Brahms'a çok önemli bir etkide bulunmuştur.

19. yy.'da da bazı besteciler arasında Macar temalarını kullanmak adetti. Brahms da bu geleneği sürdürmüştür. Brahms, Keman Konçertosu'nu Joachim'e ithaf etmiş, bildiğim kadarıyla İkili Konçerto da Joachim tarafından seslendirilmiştir. Joachim, Brahms'ın eserlerini yönetmiş, onun keman sonatlarını ve oda müziği eserlerini çalmıştır. Bu çok önemli bir birlikteliktir.

Üçüncü Bölüm de Macar üslubunda bir Rondo gibi çalınır. İçindeki temalarla formal analizi yaptığımızda, analizde olağanüstü bir boyutlu eser çıkar karşımıza. Eser, Joachim tarafından çalınmış, edisyonu yapılmış, daha sonra da özellikle Orta Avrupa, Alman kemancıları bu eseri sıkça seslendirmiş ve keman repertuarının en önemli eserlerinden biri haline gelmiştir.

Brahms Keman Konçertosu'nu yıllar içerisinde müzikal açıdan çalabilmek çok ustalık gerektiren birşey, o yüzden keman öğrencileri keman eğitiminin sonuna doğru bunu öğreniyorlar, çalışıyorlar ve çalıştırıyorlar. Bunu hakkıyla orkestra ile çalabilmek zor. Çünkü kondisyon açısından büyük bir zorluk içeriyor. Beyin

alışması açısından ve yapılan teknik çalışmaların müzikaliteye uyum göstermesi açısından oldukça zor. Bunun da başarılılabilmesi için olağanüstü bir çaba gerekiyor.

3.3. Tuncay YILMAZ

Brahms Keman Konçertosu'nu Joachim'e sormak gerekir. Bana göre en büyük romantik eserdir. Vivaldi, Hindemith, Bartok, Mozart, Wieniawski, Vieuxtemps ve Mendelssohn çalışarak bu konçertoya hazırlandım. Brahms Keman Konçertosu'nu Almanya'da sanatta yeterlilik diploma sınavında çaldım, daha sonra da Beethoven aldım.

Mozart 3. Konçertoyu 18 kere, 4. Konçertoyu 6 kere, 5. Konçertoyu 3 kere, Bartok Konçertoyu 3 kere, Mendelssohn Konçertoyu 8 kere ve Brahms'ın İkili Konçerto'sunu 2 kere almama rağmen Brahms'ın Keman Konçertosu'nu hiç almadım. alacak kadar olgun hissetmedim kendimi, hatta o gün sınavda karar vermiştim 50 yaşımdan önce almayacağımı. Eseri odada seslendirmek rahat ama sahne çok farklıdır.

Birinci Bölüm, hacmi olan bir bölüm, tüm bölüm boyu gücü tutmak çok zor. İkinci Bölüm müzikal, ton kültürü ile akıp gidiyor. nc Bölüm ise neşeli, ruumlu, Max Bruch Keman Konçertosu'nun nc Bölümü'ne benziyor.

Brahms Keman Konçertosu'nu çalmak çok güzel bir his. Bir film gibi akıp geçiyor.

3.4. Atilla ALDEMİR

Brahms Uluslararası Keman Yarışması'nda finalde Brahms Keman Konçertosu'nu alarak 2.lık dl kazanmıştım. 20'den fazla orkestra ile aldığım bir konçerto olan bu eser özellikle iyi bir yay kontrolü gerektiren bir konçertodur.

Çalışmaya başlamadan önce özellikle bir yıla yakın yay ve gam egzersizleri yaptım. Bu, İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvar'ından mezun olup Detmold'e master eğitimim için gittiğim yıldır.

Brahms Keman Konçertosu, arşenin her milimetresini kullanmak zorunda olduğunuz, entonasyona çok dikkat etmek zorunda olduğunuz ve yoğun bir duyguyla çalınması gereken bir eserdir. Brahms özlem duygularıyla dolu bir bestecidir. Çalarken, Brahms'ın Clara Schumann'a yazdığı mektuplardan esinlenerek oluşturduğum bir duygu iç durumum olmuştur hep.

Sibelius Keman Konçertosu çok büyük bir ton gerektirmeyen bir eserdir, Paganini Keman Konçertosu tekniğin ön planda olduğu bir eserdir. Brahms ise büyük bir ton gerektirir, bunun yanında bu eserin mimarisini şöyle yazabiliriz; Konzertmeister'in büyük soloları içerdiği bir senfonik yapıt.

Ayla Erduran'ın yorumunu özellikle tavsiye ederim.

3.5. Pelin HALKACI AKIN

Brahms Keman Konçertosu'nu herhangi bir konserde çalmadım. Çalışmaya başlamadan önce özel bir hazırlık yapmadım, ama normal şartlarda Brahms Konçerto çalmadan ve çalışmadan önce literatürdeki en büyük konçertolardan dört veya beş tanesini çalışmış olmak gerekir. Örneğin; Tchaikovsky, Beethoven, Mendelssohn veya Sibelius gibi. Tabi onlardan da önce Wieniawski no.2, Saint-Saens no.3, Bruch gibi temel konçertoların da mutlaka çalışılmış, tekniğin geliştirilmiş ve belli bir düzeye getirilmiş olması gerekir.

Teknik olarak çok zor bir konçerto olmasının yanı sıra, çok sade ve gösterişten kaçınılmış yapısını bozmadan güzel müzik yapması zordur. Uzun soluklu müzik cümleleri kullanılmıştır, teknik zorluktan etkilenmeden konçertonun formunu iyi anlayıp, doğru kurgulayarak icra etmek önemlidir.

Bunları yaparken aynı zamanda Brahms için gerekli sonoriteyi yakalamak çok önemli. Ne kadar iyi çalışılırsa çalışılsın, doyurucu olmayan bir keman sesi, hiçbir eserde olmadığı gibi, bu konçertoda da gerekli etkiyi yaratmaz. Aynı Beethoven Konçerto gibi gam ve arpejlere dayalı temel yapısı harika bir entonasyon gerektirir.

Çok sevdiğim bir konçertodur, bir gün çalma fırsatım olursa çok mutlu hissedeceğime eminim.

3.6. Deniz AKINCI

Bu güzel konçertoyu orkestra eşliğinde dört kez çalma imkanı buldum. 1998 yılında Hacettepe Üniversitesi Senfoni Orkestrası eşliğinde Şef Rengim Gökmen yönetiminde CSO Konser Salonu'nda, 1999 yılında aynı orkestra eşliğinde Şef Erol Erdinç yönetiminde Hollanda'nın Rotterdam şehrinde De Doelen konser salonunda, aynı turne Belçika'nın Mons şehrinde Radyo Salonu'nda ve 2008 yılında İZDSO eşliğinde İbrahim Yazıcı yönetiminde İsmet İnönü Konser Salonu'nda.

Birinci Bölüm uzun giriş kısmıyla aslında solist için rahatlama olanağı sağlar. Fakat son derece saldırgan olan giriş eğer sağlam bir sinir kontrolü sağlanmazsa çok yıkıcı sonuçlar doğurabilir. Aşırı bir patlama neredeyse birinci sayfayı kaybetmeye sebep olacaktır. Sonuç olarak doğru başlangıç bence tüm bölümü kurtaracaktır. Birinci sayfanın sonuna geldiğinde eğer özgüvenini zedeleyecek bir kaza yaşamamışsan, tam bir yoğunlaşma ile bölümü tamamlamak zor değil. Bölüm genelindeki en önemli teknik sorun ağır tempoda gelen 10'lu (aralıktaki) çift seslerin mükemmel bir entonasyona sahip olması gerekliliğidir.

İkinci Bölüm çalması keyifli, felsefesi çok yüksek bir bölüm; eğer iyi bir obuacıya denk geldiysen bence yaşamdaki en zevkli deneyim. Eklemeliyim ki ben bu konuda her seferinde şanslı oldum. Ayrıca Brahms'a çok teşekkür etmeliyiz, uzun birinci bölüm ve yorucu final arasında icracıya harika bir dinlenme imkânı verdiği için.

Bu bölümü ilk kez derste öğretmenim Pikaisen'e çaldığımda, bana tek bir tavsiyede bulunmuştu:

-Biraz Rembrandt tablolarını incele, haftaya inan bambaşka olacak!

Özellikle güçlü bir ajilite, üçlü ve altılı çift ses gam bilgisi ve arpej hâkimiyeti gerektirir son bölüm. İkinci Bölümün rahavetinden seyirciyi kurtarmak ve adeta silkelemektir sanki bu bölümün görevi...

Oysa beşinci sayfanın başındaki küçük kadanstan sonra artık enerjiyi toplamak iyice zorlaşmıştır. Çünkü yaklaşık 40 dakikadır sahnede var gücüyle çalan solist neredeyse hiç dinlenme imkânı bulamamıştır. Çalışma aşamasında benim için en zor olan, Koda kısmında orkestrayı ters zamanda duymak ve giriş endişesi taşımaktır.

Yine de keman repertuarının bence bu en güzel eserini çalmak her türlü yorgunluğa değer.

3.7. Arslan BÜYÜKKAYA

Brahms Keman Konçertosu'nu 24 Mart 2011'de şef Stanislav Ushev yönetimindeki Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası ile "Genç Solistler" haftasında çaldım. Mayıs 2013'de ise Sedat-Güzin Gürel Sanat Vakfı ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın düzenlemiş olduğu yaylı çalgılar yarışmasını kazanarak Şef Orhun Orhon yönetimindeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ile çaldım.

2011'de CSO "Genç Solistler" haftasında Sibelius Keman Konçertosu, 2012 Nisan'da Antalya Devlet Senfoni Orkestrası ile Tchaikovsky çaldım. Beni en çok etkileyen ve heyecanlandıran konser İstanbul Senfoni ile Brahms yorumumdur.

Brahms Keman Konçertosu'nun bende ayrı bir yeri vardır. Canlı olarak görüp hissettiğim, ilk keman öğretmenimin eşi, vefat eden korno sanatçısı Ertuğrul Karamenderes bana küçüklüğümde, bu konçertoda hep Ayla Erduran'ı örnek göstermiştir ve ben de her çalışımda Ayla Erduran'ı ve kendisini düşünerek çalarım. Eser öylesine ustaca kurgulanmış ki, solo kemanın yer almadığı orkestra tuttillerinde beklerken bile ayrı bir keyif alıyorum.

Mincho Minchev ile çalıştım, Hilary Hahn'ın çalışından etkilendim. Konserden üç ay önce sıkı bir çalışmaya girdim. Çalışmalarımda renkli kalem kullanmayı seviyorum, işaretleyip işaretli yerlerden çalışıyorum. Provalarda daha heyecanlı oluyorum. Konser anında sahnede orkestrayı dinlerken uzun, heyecanlı bir bekleyiş oluyor ve başlamak için sabırsızlanıyorum.

Birinci Bölümde, uzun bir temadan sonra sıra bana geliyor. Ritimde hiç bir aksama yapmamalı, öne çıkması gereken notalar çıkartılmalı. *A tempo*'larda tempoda kalmak çok önemli, *tranquillo* pasajlarda sakinlik ve denge korunmalı. *Trill*'ler her zaman hızlı arşelerle parlamalı. En zorlandığım yer kadanstan sonra gelen yavaş kısım, orada müzik yapmak her zaman inanılmaz zor gelir.

İkinci Bölümü çok sevmeme rağmen Tchaikovsky Keman Konçertosu'nun İkinci Bölümünü çalmaktan her zaman daha zevk almışımdır. İfadesi zor bir bölüm, obuadan aldığım temayı tekrar aynı şekilde yansıtabilmek gerçekten zor. Üçüncü Bölüm teknik açıdan güçlü bir hakimiyet ve kondisyon gerektirir. Bu bölüm bittiğinde tüm zorluklar yerini mutluluğa bırakır.

3.8. Zeynep IŞIK

Hacettepe Konsevatuarı'ndan 88-89 yılında Brahms Keman Konçertosu çalarak mezun oldum. Okulda daha küçük bir öğrenciyken mezuniyette çalacağım diye demiştim. Her sene sistemledim ve sisteme uydum.

Brahms Keman Konçertou'nu kendime çok yakın buldum, Brahms'ı çok yakışıklı buluyordum ve ona karşı bir aşkımdı. Tüm eserlerini çalmak istedim. Şimdi de kornolu triosunu çalışıyoruz.

Zor bir konçerto, çalışırken, çalarken ilerletiyor, geliştiriyor. Yetiştiren bir konçerto. 2006 yılında Cem Mansur yönetiminde Antalya Devlet Senfoni Orkestrası ile solist olarak çaldım. Orkestrayla çalması çok zevkli.

Brahms Keman Konçertosu kampa girmek demektir. Maratona hazırlanıyormuşcasına kondisyon gerektirir. Formda olmak gerekli, özellikle konser anında ne zaafıların varsa ortaya çıkabiliyor. Bu yüzden önce teknik problem giderilmeli, zaafılar ortadan kaldırılmalıdır.

Çalışırken evden kaçıyordum, kendi kendime kalıyordum, dünyanın dışına çıkıp izledim kendimi, insan ve kişi olarak da geliştirdim kendimi. Belki müziğinden belki bana ifade ettiği şeylerden dolayı kendimle, kemancılığım ile hesaplaştım,

hayatın neresindeyim, ne yapıyorum gibi. Çalışırken Gidon Kremer, Oistrach dinlerdim ve onlarla CD’de birlikte çaldım, orkestrayı dinlerdim.

En zor konçerto Beethoven’dır bence. Mozart’ın üstüne teknik zorlukları da koyarsak yazılmış en zor eserdir, hatta hocam Accordo’nun da görüşü aynıdır. Brahms konçerto bana çok doğal geldi, Tchaikovsky’de daha çok zorlandım.

Birinci Bölüm ilerletiyor, gamlar, arpejler, çift ses, oktav, fakat yatkınlıkla da çok ilgilidir. Son sayfasını hep daha yavaş çalmak istedim, ama zorunluluktan hızlı çaldım.

İkinci Bölümde, iki tel arasındaki geçişlerde sağ el sol el kontrol ile epey uğraştım. Obua gibi mükemmel cümlelemek istedim. İnsan sesi gibi önce şarkı söylerim, sonra çalarım. Çünkü doğal gelir, anti müzikal söyleyemezsin. Şarkısını söyleyip, taklit ederim.

Üçüncü Bölümü ise her gün sistemli çalıştım, baştan sona çalıp parçalara ayırdım, böldüm. Günlük rutinime koyup baştan sona çalıp geçişleri birleştirdim. Piyano eşlik ile çaldıktan sonra orkestra yumuşak bir yatak gibi geldi bana, beni alıp taşıdı. Orkestradaki gibi takibi bıraktım, gözlerimi kapattım ve heyecanı yaşadım.

SONUÇ

Brahms – Joachim işbirliği, müzik tarihinde besteci-icracı işbirliğinin en önemli ve kalıcı örneklerinden biri olmuştur. Günümüze değin ulaşan ve bu tez çalışmasında alıntılar yapılan belgelerden anlaşılacağı üzere, aslında, her iki müzisyen de genel karakter yapıları itibarıyla birbirlerinden tamamen farklı bir görüntü çizmiş, bu farklılık zaman zaman aralarında çatışmalar yaşanmasına, hatta konçertonun tamamlanışından sonra belirli bir süre ilişkilerinin kopmasına neden olmuştur.

Normal şartlar altında arkadaş olamayacak iki kişi, tamamen sanatçı kimlikleri üzerinden iletişime geçmişler, mesleki bir işbirliği kurmuşlardır. Bunun başlıca nedeni, Brahms'ın Joachim'ın kemancılığına ve müzisyenliğine duyduğu saygı, aynı şekilde, Joachim'ın de Brahms'ın besteciliğine ve müzisyenliğine karşı gösterdiği itibar olmuştur. Bu karşılıklı, idealist saygı sayesinde, her iki müzisyen de kişisel egolarını bastırarak birbirlerinde “rahatsız edici buldukları” karakter özelliklerini mümkün olduğunca görmezden gelmişlerdir.

Konçertonun besteleniş süreci mektuplaşmalar ve buluşmalar etrafında şekillenmiş, Joachim, esere başta solo parti ve orkestrasyon olmak üzere birçok katkıda bulunmuştur. Brahms'ın talebi doğrultusunda, Joachim konçertonun belirli pasajları için çeşitli önerilerde bulunmuş, alternatifler sunmuş ve iki müzisyen de bu öneriler ve alternatifler üzerine beyin fırtınası yaparak nihai bir sonuca varmışlardır. Kimi durumlarda, bazı pasajlar üzerine nihai kararın verilmesi çok kolay olmamış, Brahms'ın tüm fikir alışverişine rağmen kendi düşüncelerinde direttiği anlar yaşanmıştır. Ne var ki, eserin notalarının basılmasıyla sonuçlanan süreç, aslında, her iki müzisyen için oldukça öğretici bir tecrübe olmuştur.

Konçerto 19. Yüzyıl ve genel anlamda tüm keman dağarının başyapıtlarından biri olmuştur. Eser, en büyük virtüözlerin bile “düsturla” ele aldığı, teknik ve müzikal özellikleri altında ezilmekten çekindiği bir mertebeye ulaşmıştır. Bunun başlıca nedeni, konçertonun dramatik kurgusunun oldukça yoğun olması ve solistin bu kurguyu aktarabilmek için en üst düzeyde kondisyon, teknik yeterlilik ve müzikal hassasiyet gerektiren bir performans göstermek zorunda olmasıdır. Sonuç olarak, Brahms Op. 77 Keman Konçertosu, besteci – icracı işbirliğinin ne derece verimli sonuçlar doğurabileceğinin en başarılı örneklerinden biri olmuştur.

KAYNAKÇA

Finkelstein, Sidney; **Müzik Neyi Anlatır**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1986

Green, Douglass M.; **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, San Antonio, 1993

J. Brahms, Op. 77 Keman Konçertosu, **Partitür**, Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1926-27. Plate J.B. 13

Josè Gerardo Flores (2006), “**The Violin Concerto and The Second Symphony by Johannes Brahms: Musical Resemblances As A Result Of The Proximity In Their Dates Of Composition**,” Doktora Tezi, University of Arizona

Kaygısız, Mehmet; **Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2011

Mimaroğlu, İlhan; **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1961

Musical Performance And Reception - Performing Brahms: Early Evidence Of Performance Style, ed. Michael Musgravea And Bernard D. Sherman, Cambridge University Press, New York, 2003

Yener, Faruk; **Müzik Kılavuzu: Piyano ve Oda Müziği**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005

Schwarz, Boris; **Joseph Joachim And The Genesis Of Brahms's Violin Concerto**, The Musical Quarterly, Vol. 69, No. 4 (1983), s. 503-526, Oxford University Press

The Compleat Brahms: A Guide To The Musical Works Of Johannes Brahms, ed. Leon Botstein, W.W.Norton & Company Newyork, 1999

Young Jae Lee (2001), “**An Analysis Of The Violin Concerto Of Johannes Brahms**,” Doktora Tezi, University Of Washington

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Gülce KARAGÖZCÜK

Doğum yeri ve yılı: İzmir, 1987

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans, 2005 – 2009, Devlet Konservatuvarı, Müzik, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı.

Lise, 2001 – 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı.

İş tecrübesi:

- _ Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası
- _ Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası
- _ Ege Filarmoni Orkestrası
- _ İzmir Opera Orkestrasında
- _ Sinema Orkestrasında
- _ İzmir Oda Orkestrası
- _ İzmir Filarmoni Orkestrası
- _ Eskişehir Devlet Senfoni Orkestrası
- _ "Oliver Twist Müzikali" nde konzertmeister
- _ Jungenc Filarmoni Orkestrası' nda konzertmeister
- _ Odeon Yaylı Orkestrası
- _ Yaşar Üniversitesi Oda Orkestrası
- _ Marmaris Oda Orkestrası
- _ Apollon Oda Orkestrası
- _ Kadınlar Orkestrası
- _ Ulusal Gençlik Senfoni Orkestrası
- _ Anadolu Filarmoni Orkestrası' nda konzertmeister
- _ Bodrum Oda Orkestrası
- _ İzmir Gençlik Senfoni Orkestrası'nda konzertmeister
- _ Antalya Devlet Senfoni Orkestrası
- _ İzmir Devlet Senfoni Orkestrası
- _ Olten Quartet