

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

ROBERT SCHUMANN'IN ROMANTİZMİ VE
EDEBİ YÖNÜNÜN MÜZİĞİYLE ETKİLEŞİMİ

Hazırlayan
Gözde TANYERİ GÖÇMEN

Danışman
Yrd. Doç. Demet EYTEMİZ

İzmir / 2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "**Robert Schumann'ın Romantizmi ve Edebi Yönünün Müziğiyle Etkileşimi**" 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.

...../...../2016

Gözde TANYERİ GÖÇMEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Gözde TANYERİ GÖÇMEN'in "**Robert Schumann'ın Romantizmi ve Edebi Yönünün Müziğiyle Etkileşimi**" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerinin sorduğu sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ FORMU**Tez No:** **Konu No:** **Üniv. Kodu:**

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının:**Soyadı:** TANYERİ GÖÇMEN **Adı:** Gözde**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** "Robert Schumann'ın Romantizmi ve Edebi Yönünün Müziğiyle Etkileşimi"**Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı:** "The Interaction of Robert Schumann's Romanticism and Literal Aspect With His Music"**Tezin/Projenin Yapıldığı:****Üniversitesi:** D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2016**Diğer Kuruluşlar:****Tezin/Projenin Türü:****Yüksek Lisans:** ☒ **Dili:** Türkçe**Doktora:** ☐ **Sayfa Sayısı:** 120**Tıpta Uzmanlık:** ☐ **Referans Sayısı:** 40**Sanatta Yeterlilik:** ☐**Tez Danışmanının****Ünvanı:** Yrd. Doç. **Adı:** Demet **Soyadı:** EYTEMİZ**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1- Romantizm
- 2- Müzikte Romantizm
- 3- R. Schumann
- 4- Clara Wieck Schumann
- 5- R. Schumann'ın Müziği

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Romanticism
- 2- Romanticism in Music
- 3- R. Schumann
- 4- Clara Wieck Schumann
- 5- The Music of R. Schumann

Tarih:**İmza:**Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet: ☒ Hayır: ☐

ÖZET

Robert Schumann'ın besteleme sürecindeki sosyal ve dönemsel etkileşimleri ile edebi yönünün müziğiyle birleşiminin araştırıldığı bu çalışma 3 bölümden oluşmuştur. Sanatçının, sanatsal yaklaşımını biçimlendiren romantik dönem, tezin 1. bölümünde incelenmiştir. Dönemin özellikleri tüm sanat biçimlerini etkileyerek, müzikte düşüncenin temel fikri olarak yer almıştır. Romantik dönemde müzik, sanatsal konuşmayı aşır "tasvir edilemeyi tasvir eden" en güçlü sanat türü olarak ön plana çıkmıştır.

Robert Schumann'ın kimliği, romantizmi ve edebi yönünün ele alındığı ikinci bölümde, sanatçının hayatı, şair ruhu, ilgi duyduğu yazarlarla olan etkileşimi, yazdığı mektuplar ve makaleler incelenmiştir. Dönemsel ve çevresel faktörlerin etkisiyle oluşan düşüncelerini paylaştığı yazıları, sanatçının romantik ruhunu yansıtmış, müziği dönemin karakteristik özelliklerini barındırmıştır. Tezin son bölümü olan 3. bölümde ise bestecinin, kendine özgü dil estetiğini yaratıcı kimliğiyle müziğinde kullanması sonucu ortaya çıkan romantik yönü ve gücü vurgulanmıştır. Müziğinde kullandığı materyallerin çeşitliliği, gerçek ilham kaynağı olan dizelerin ifadesini verebilmek için geliştirilmiştir. Bu kullanımlar bestecinin eserlerinde, betimlenen dizelere denk gelen müzik cümleleri ile karşılaştırılarak incelenmiş ve verilen örneklerle hayatının müziğiyle olan ilişkisi anlatılmıştır.

Sonuç olarak Robert Schumann'ın romantizmi ve edebi yönünün müziğiyle etkileşimi konusunun irdelendiği bu çalışma, sanatçının eserlerinin daha doğru anlaşılmasını, literatür ve yorumculara; teknik ve müzikal anlamda katkı sağlamasını hedeflemiştir.

Anahtar Sözcükler: Romantizm, Müzikte Romantizm, R. Schumann, Clara Wieck Schumann, R. Schumann'ın Müziği

ABSTRACT

This study, which deals with the effects of Robert Schumann's social and periodic interaction while he was composing and with the combination of his literal aspect with his music, consists of 3 parts. The Romantic Period, which shaped the composer's artistic attitude, is analyzed in the first part of this thesis. The features of the period, influencing all kinds of art, have been shown as the main point of the thought of music. Music in the Romantic Period, came to the forefront as the most important branch of arts by going beyond just speaking and by "describing the indescribable".

In the second part, where Schumann's literal aspect, romanticism and personality is analyzed, the artist's life, his poetic shade, the interactions of the writings he was interested in, the letters written by him and articles are analyzed. His articles and writings, which reveal his pure thoughts consisting of the effects of the period and the surrounding and these written works reflect the romantic mind whereas his music reflects the typical features of the period. In the third part- the last part- of this thesis, the romantic aspect and strength of the artist, being an outcome of his distinctive use of his language in his music using a rather creative style, is emphasized. The variety of the materials used in his music were improved to make the expression of the lines, which were the true inspiration, understood. These usages were analyzed by comparing the describing lines with the relevant musical sentences in the artist's works and by giving numerous examples the relationship between the artist's life and music was also described.

As a conclusion, this study, which deals with Robert Schumann's romanticism and his literal aspect interacting his music, aims to contribute to litterateurs commentators in means of technic and music and to better the understanding of the artist's works.

Key Words: Romanticism, Romanticism in Music, R. Schumann, Clara Wieck Schumann, The Music of R. Schumann

ÖNSÖZ

Öğrencilik yıllarımda ve mesleki hayatımda, eserlerini yorumlamaktan zevk aldığım besteci R. Schumann, müziğinde barındırdığı farklı ve özel anlatımlarla beni her zaman çok etkilemiştir. İcra ettiğim Schumann eserlerinin kendine has, bireysel sunumu, besteciye odaklanmamı ve bu araştırmayı yapmamı sağlamıştır. Araştırmaların sonucunda, Schumann'ın iç dünyasını, yaşadıklarını, duyarlılığını, romantizmini ve şair ruhunu yansıtan, dışavurumlu bestelerindeki bu anlatımlar, incelenen örnekler ile doğrulanmıştır. Merakla ve özenle yapmaya çalıştığım bu araştırma, yorumculara ve literatüre katkı sağlamayı hedeflemiştir.

Lise, lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince, teknik ve müzikal gelişimimde, bana görmeyi, duymayı, doğru yorumlamayı, anlamlandırmayı ve araştırmayı öğreten, hedeflerime ulaşmaya çalıştığım bu yolda benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen çok değerli hocam ve danışmanım olan Yrd. Doç. Demet EYTEMİZ'e, müzik ile tanıştığım yıllarda beni sabırla yetiştiren ve teknik yetimin temellerini veren ilk hocam Okt. Çimen GELİŞEN'e, güzel sesi ve yorumuyla performansını benimle paylaşan, olumlu desteğini hep hissettiğim Doç. Pınar UÇMAN KARAÇALI'ya, tezimde kullandığım çok sayıdaki yabancı kaynağın Türkçeleştirilmesinde katkıda bulunan Sezen ÜZMEN ve Devrim AKKAYA'ya, hayatımın her anında ve her koşulda yanımda olan, azmimi ve cesaretimi daima destekleyen hayat arkadaşım, değerli eşim Emre GÖÇMEN'e, mesleki seçimimi gerçekleştirmem konusunda en etkin rolü üstlenen, her aşamada benimle birlikte çabalayan, maddi ve manevi tüm imkanlarını bu yolda benimle paylaşan aileme; Sadık TANYERİ, Azime TANYERİ ve Görkem TANYERİ'ye, burada saydığım ve sayamadığım birçok nedenden dolayı, sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim.

ROBERT SCHUMANN'IN ROMANTİZMİ VE EDEBİ YÖNÜNÜN MÜZİĞİYLE ETKİLEŞİMİ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	viii
TABLO LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM VE MÜZİKTE ROMANTİZM

1.1. Romantik Kelimesinin Etimolojisi ve Tanımı.....	4
1.2. Romantik Akımın Tarihsel Süreçteki Yeri, Düşüncesi ve Özellikleri.....	6
1.3. Müzikte Romantizmin Doğuşu.....	15
1.4. Romantizmin Müzikteki Etkisi ve Özellikleri.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN KİMLİĞİ, ROMANTİZMİ VE EDEBİ YÖNÜ

2.1. Robert Schumann'ın Yaşamı ve Müzisyen Kimliği.....	37
2.2. Clara Wieck Schumann.....	57
2.3. R. Schumann'ın Romantizmi ve Edebi Yönü.....	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN ROMANTİZMİ VE EDEBİ YÖNÜNÜN MÜZİĞİYLE ETKİLEŞİMİ

3.1. Piyano Müziğinde Schumann.....	73
3.2. Schumann'ın Şarkıları.....	86
3.3. Schumann'ın Orkestra, Koro, Oda Müziği ve Opera Yapıtları.....	100
3.4. SONUÇ.....	108
SÖZLÜK.....	110
KAYNAKÇA.....	117
ÖZGEÇMİŞ	

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 - Jan LaRue'nin "SHMRG" çalışmasının C Bölümü.....	26
Tablo 2 - Schumann'ın Piyano Eserlerinin Listesi.....	42
Tablo 3 - Schumann'ın Liedlerinin Alfabetik Sıra ile Verilmiş Listesi.....	45
Tablo 4 - Clara Schumann'ın Besteleri.....	60



KISALTMALAR

Fr. : Fransızca

Prof. : Profesör

vb. : ve benzeri

yy. : yüzyıl

p. : piano

f. : forte

Op. : Opus

No. : Numara

Maj. : Majör

Min. : Minör

GİRİŞ

Robert Schumann'ın duygusal dünyasını besleyerek, sanatçı ve yaratıcı kimliğinin oluşmasını sağlayan romantik döneme adını veren romantik kelimesi ortaçağda ortaya çıkan, düz yazı ya da şiir biçiminde yazılan "romance" dan türemiştir. Romantik sözcüğü klasik gelenekten uzak, insani tüm duyguları ve bireyselliği savunan, tabuları aşan yapısıyla, kişinin hislerine bağlı gelişen ifade biçimleri ile kendine özgü farklılıkları ve insancıl ahenkleri içinde barındırmıştır. Klasisizmin kuralcı anlayışına karşın romantizm hayal gücünün, coşku ve bilinçdışının anlık şekillenen doğasını kalıplardan daha üstün tutmuştur. Sanat ve edebiyat dallarında önemli çalışmalar yapan bir grup entelektüelin, farkında olmadan kullandığı bu romantik anlayış, yıllar sonra tarihçiler, müzik eleştirmenleri ve yazarlar tarafından sürecin romantik dönem olarak adlandırılmasını sağlamıştır. Sanat yapıtının ve yaratıcının mistik yanının öne çıktığı bu akımda önemli figürlerden olan F. Schiller ve J. W. von Goethe gibi romantik ruhu benimseyen yazarlar, diğer sanatçıları etkileyerek tüm sanat dallarının müzik ile kaynaşmasına neden olmuşlardır. Schiller ve Goethe'den etkilenen J. P. F. Richter ve E. T. A. Hoffmann, romantik dizelerin, müzikal kompozisyonla bir arada olması gerektiğini düşünmüş ve en iyi öğrencilerinden biri olan Robert Schumann'ın bu alana yönelmesine vesile olmuşlardır. Bu yönelim sonucunda Schumann, hayal gücünü dizelerle müziğinde uygulaması yoluyla edebiyatın müzikte varolmasını sağlamıştır. Yaşamından yola çıkarak şekillendirdiği müziğinde konuyu, teknikten çok edebi yaklaşımlarla ve şiirsel konuşmayla oluşturduğu bir anlatımla belirlemiştir. Onun besteleri bir müzik kompozisyonundan çok, iç dünyası, şair ruhu, duyarlı yapısı ve anılarının dışavurumunu sergilemiştir.

Alman romantizminin öncülerinden olan Schumann, ilk ilhamlarını, çocukluk yaşlarından itibaren kulağına gelen seslerden, şiir ve edebi romanlardan almıştır. Babası Friederich Schumann'ın işlettiği basımevinde geçirdiği zamanlar, edebiyata yönelik ilgisinin gelişmesini sağlamış ve müzik hayatındaki ilham-i dokunuşların esin kaynağı olmuştur. 5 yaşında L. Moscheles ve F. Schubert'in eserleriyle derlenmiş bir konser programını dinlemesiyle birlikte ciddiyetle piyano çalışmaya başlamıştır. Çocukluk yaşlarından itibaren küçük çapta besteler yapan Schumann, ilk ciddi beste denemesini

Frankfurt'ta dinlediği keman virtüözü N. Paganini'nin etkisiyle gerçekleştirmiş, Op. 1 ve Op. 2'yi bestelemiştir. 1834'te kuruculuğunu üstlendiği "Neue Zeitschrift for Musik" (Müziğin Yeni Dergisi) adlı dergide yazdığı yazılar, onun romantik görüşünü ve müzikal duruşunu ifade etmiştir.

İç dünyasında yaşadığı tüm gelgitleri, aşkını, öfkesini ve anılarını paylaştığı müziğinde kullandığı kendine has yöntemler ile Schumann, bireyselliği ve imgelemeyi ön plana çıkarmıştır. Besteleme sürecindeki ilhamın en güçlü esin kaynağı olan Clara Schumann, bir çok eserinin ana karakterini oluşturmuştur. Hayatında yaşadığı ruhsal travmalar, benliği ile özdeşleştirdiği lirik dizelerle müziğinde somut ve soyut anlatımlarla romantik üslupta sunulmuştur. Geliştirdiği müzikal ve teknik kullanımlar, derin duygulara hitap eden dramatik bir etkiyi meydana getirmiştir.

Oldukça iyi bir okur olan Schumann, şiirleri çok iyi anlayan ve aktarmayı başarabilen ender bestecilerdendir. Şiirin karakterine göre şekillenen müziğinde uyguladığı anlatımlar, şarkının özü ola şiirle ilişkilendirilmiştir. Şiirin yüceltilmesini romantizmin bir amacı olarak gören Schumann, piyano eserleri ve liedlerinde (şarkı) şiiri en yüksek ifade noktasına taşımıştır. Alman lirik edebiyatının ilgi duyduğu yazarlarına olan hayranlığını eserleriyle ortaya çıkarmış, bu yazarlarla ortak özelliği olan duygularla var etme ilkesi üzerinde durmuştur.

Sanatçının erken dönem eserlerinden olan piyano eserleri, lirik dizelerin etkileşimini, söz yazılmışçasına bir anlatımla işlenen sunumuyla iletmiştir. Ezgi, betimlenmek istenen dizinin sözcüsü konumuna erişerek, armonide en önemli rolü üstlenmiştir. Kişisel ruh halinin esintisiyle doğaçlama gelişen yaratıları, duygu durumuna göre şekillenen zihnindeki resimlerin portreleşmiş halidir. Onun bu bireyselliğini içeren eserlerinin iç dünyasına dönük kurulumu, anı günlüğünün sayfalarını anımsatmıştır. Kullandığı motifler, harf-nota arasındaki ilişkiye bağlı geliştirdiği özel şifrelemeler, imgeyi betimleyen ezgi ve diğer müzikal yenilikler en çarpıcı karakteristik ifadelerinden sadece bir kaçıdır. Schumann bestelediği bütün piyano eserlerinde kullandığı kendine özgü yöntemleriyle oluşturduğu teknik ve müzikal materyalleri, sonraki yıllarında yaptığı farklı alanlardaki çalışmalarında da

uygulamıştır. Birbirinden bağımsız bölümlerin bütünü oluşturduğu piyano eserlerinin emsallerinden farkı, cezbedici ve fantastik katmanlarla işlediği müzikal pasajların, otobiyografik doğasıyla sunumudur. Schumann'ın besteleme hayatının daha ilk yıllarında yazılan, klasik armoniye sahip olmayan piyano eserleri, onun sıradan bir besteleme süreci geçirmeyeceğinin göstergesi olarak değerlendirilmiştir.

Schumann'ın aslında piyano müziğinin bir uzantısı olan liedleri şiir, ses ve enstrümanı bir araya getirerek, şairin sesinin, şiirsel metnin yarattığı müzik ile dile gelmesini sağlamıştır. Liedlerin temel esin kaynağı olan şiir, farklı anlatım özellikleri ile sunulmuştur. Tek bir şair tarafından yazılan şiirlere adanmış kısa lirik eserlerin bütünü oluşturulan albümler, genel olarak bir olay örgüsünü anlatırcasına kurgulanmış, birbirlerine tematik bağlantılarla ilişkilendirilmiştir. Tek bir şaire ait şiirlerin toplanmasıyla oluşan bu albümler, Schumann'ın organize ve kategorize etmedeki takıntısını açığa çıkartmıştır. Bu takıntı birbirine bağlantılı motiflerin ve nota-harf şifrelemesinin çıkış noktası olarak düşünülmüştür. Liedlerinin piyano eşlik partisi, sanatçının piyanoya olan hakimiyeti sonucu piyanistik pasajlar içermiş ve polifoniye beslemiştir. Liedin sözleri başlamadan önceki uzun piyano girişleri ve yine söz sona erdikten sonra devam eden piyano eşliği (coda) onun getirdiği yeniliklerden biridir. Onun geliştirdiği bu kullanımlarla lied, özgür ve açık bir biçime dönüşerek zengin ruhsal anlatımlara erişmiştir.

Schumann'ın yaratı sürecinde, bilinçli ya da bilinçdışı etkileşim içinde olduğu somut ve soyut olguları müziğine yansıtma şekilleri ve biçimlerini değerlendirilen bu çalışma, yapılan araştırmalar sonucu elde edilen bilgiler ile kapsamlı bir perspektifle sanatçının besteleme hayatını ve eserlerini ele almıştır. Tezde gösterilen nota ve dize örneklerinde bu saptamalar doğrulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM VE MÜZİKTE ROMANTİZM

1.1. Romantik Kelimesinin Etimolojisi ve Tanımı

Romantik döneme adını veren romantik kelimesi, ortaçağda ortaya çıkan, düz yazı ya da şiir biçiminde yazılan ve romanın öncülü olarak tanımlayabileceğimiz "romance"dan türemiştir (fr: roman) (Kutluk, 1997: 167). Romance edebiyat türünün ortaya çıkışı, romantik edebiyatın temellerini oluşturmuştur (Mckinney ve Anderson, 1957: 441). Klasik dönem edebiyatında karşılığı olmayan "romance" sözcüğü, "belirli kalıplardan kurtulmuş" anlamıyla, klasik gelenekten oldukça uzak, sınır tanımayan yaratıcı imgelemi ve kendine özgülüğü ön planda tutan bir tanımla belirlenmiştir (Kutluk, 1997: 167).

Romantik sözcüğü, ilk olarak "Lingua Romanica" (Romantik Ayrılış) ismiyle barbarlar tarafından 18. yüzyılda Latinceye yerel bir kelime olarak kullanılarak eski Fransızca (Provans ve Provençal), İspanyolca ve diğer Latin dillerinde yer almıştır. Fransızlar romantik kelimesini ikiye ayırarak, hayata ve sanata yönelik yaklaşımlar için "romanesque" kelimesini estetik anlamında kullanmış, "romantik akım" diyerek de tarihsel açılımından söz etmişlerdir. Bu ayrımla beraber kelimenin açılımı daha net kalıplar halinde sunulmuştur (Mckinney ve Anderson, 1957: 441).

19. yüzyılın başlarında romantik sözcüğü, W. H. Wackenroder, J. L. Tieck, Novalis ve Schlegel kardeşlerin yapıtları için kullanılmış, Almanya'daki edebiyat akımını temsil etmiştir (Say, 1997: 337). Edebiyatta ilk kullanımı, Alman Friedrich ve August Schlegel kardeşlerin "Romantische Poesie" (1790-Romantik Şiir) isimli yapıtında gerçekleşmiştir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>). İsviçre asıllı Fransız yazar Anne Louise Germaine de Staël'de, romantik kelimesini ilk kullananlardandır. "De L'Allemagne" (Almanya'dan) isimli çalışmasında, Hristiyanlığın kuruluşundan sonraki iki dönemi "klasik" ve "romantik" adlarıyla ayırmıştır. Henry A. Beers 18. yüzyılda "A History of English Romanticism in the Eighteenth Century" (18. Yüzyılda İngiliz Romantizminin Hikayesi) isimli kitabında sanat ve edebiyatı, romantik özellikleri açısından incelemiştir (Niecks, 1899: 803).

İngiltere'de 1815 yılında W. Wordsworth, şiirlerinin olduğu bir kitaba "romantic harp" (romantik arp) ve "classic lyre" (klasik lir) önsözünü yazmıştır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>). Fakat 1820 yılında G. G. Byron'ın katkılarıyla kelime İngiltere'de kullanılarak işlenmeye başlanmıştır. Byron "*1920 yılından önce Almanya ve İtalya'da klasik, romantik nedir, konusu üzerine tartışmalar başlamışken, İngiltere'de bu konunun daha tam bir ayrımı bile yoktu*" demiştir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>). 1820 yılından itibaren romantik kelimesi İngiltere'de daha sık kullanılmaya başlanarak bu ayrım üzerine tartışmalar oluşmuştur (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>). Müzikte bu terimi ilk olarak E. T. A. Hoffmann, L. van Beethoven'ın 5. senfonisini değerlendiren bir yazısında kullanırken, felsefe tarihinde ise "romantizm" F. Schelling'in düşünsel açılımında yerini bulmuştur (Say, 1997: 337).

Romantizmin tanımı, sanatçıdan sanatçıya farklı ifadelerle ve görüşlerle şekil bulmaya çalışmıştır. Örneğin, İngiliz yazar, şair, sanat ve toplum eleştirmeni olan John Ruskin (1819-1900) romantizmi iki farklı şekilde tanımlamıştır. "The Art of England" (İngiltere'nin Sanatı) isimli kitabında romantizmi burnu havada bir terim olarak kullanmıştır. Fakat başka bir kitabında ise güzellik, erdem ve fazilet gibi kavramların romantizmi oluşturduğundan bahsederek kavramın açıklanmasının ne kadar güç olduğunu anlamamızı sağlamıştır. Prof. Niecks, Ruskin'in bahsettiğimiz iki farklı tanımından biri olan "romantik his, içten gelen haz, güzellik, fazilet" gibi duyguların daha üstün tutulduğunu ifade ettiği düşüncesini doğru bulmuş, romantizmin ideal ve mistik olan anlamıyla tanımlamıştır. Niecks'e göre, mistik kavramı kişinin kendi hislerine bağlı bir ifade biçimiyle oluştuğu için, bireysel farklılıklar gösterir. Aynı zamanda romantizm klasisizmden daha çok realizmdir. Klasisizmin kuralcı anlayışına karşın romantizm hayal gücünü, coşku ve insani duyguları kurallardan daha üstün tutmuştur. Ancak, romantizm her zaman güzel bir şeyi ifade etmemiştir. Agincourt ve Bannockburn savaşlarındaki gibi, savaşın şiddeti, insan figürünün büyümesiyle romantikleşmiştir. İnsani açıdan, duygular ön plana çıkarak, formal aklın önüne geçmiştir (Niecks, 1899: 803).

Ruskin gibi, sanatın hayattaki yeri üzerine makaleler yayınlayan bir diğer İngiliz edebiyatçı olan Walter H. Pater (1839-1894) romantizm kelimesini "güzelliğin gücü", Alman yazar Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825) ise "limitsiz güzellik" diyerek tanımlamıştır (Niecks, 1899: 803). G. Lucas da, "vahşi doğa, gotik yıkıntılar, bilinçdışının hoş terörü" gibi anlatımlarla bu kelimeyi ifade etmiştir (Mckinney ve Anderson, 1957: 441).

Isaiah Berlin ise romantizmi şöyle açıklamıştır:

"Yeni ve yorulmaz bir ruh, eskinin yoğun formlarından şiddetle uzaklaşarak ve bilinçaltının derinliklerine giderek vücut bulmuştur. Bu değişim hareketi, kendini ifade edebilmek için anlamlar ararken, hayatın unutulmaz kaynaklarını çok çaba sarf etmeden benimsemiştir." (Say, 1997: 337).

Genel anlamda 17. ve 18. yüzyıl edebiyatında romantik kelimesi, masalı, fantastik özellikleri dile getirmiş ve "usçu" anlayışın karşıtı olarak kullanılmıştır: "duygu dolu", "duyarlıklı", "düşsel" vb. gibi (Say, 1997: 337).

1.2. Romantik Akımın Tarihsel Süreçteki Yeri, Düşüncesi ve Özellikleri

Tarihçiler, tarihsel periyotları incelerken, dönemin mihenk taşı olan belirtileri ele alıp çeşitli dönemlere ayırmışlardır. Onlar, diğer disiplinlerin tarzlarının incelenmesiyle, dönemin etkisi altına giren dalların analizinin daha doğru olacağını belirtmişlerdir. Bir süreklilik arz ederek gelişen bu değişim, tarihsel perspektifin oluşumunda çoğu zaman bireye ipuçları vermiştir (Godt, 1984: 33-34). Ortak özelliklere sahip olmalarına rağmen değişkenlikler gösteren bu periyotlar, tarihsel süreçte birbirleriyle iç içe girmiş dönemlerdir. Paul Henry Lang tarikteki bu girift bütünlüğü *"Ölmekte olan geçmiş, çiçek açıp parlayan şimdiki zaman ve parlak olan gelecek"* (Godt, 1984: 35) diyerek birbirleri ile ilişkilendirmiştir. Bu kesişen dönemlerde ortaya çıkan yapıtlar, genelde her iki dönemin stilistik özelliklerine sahip olmuşlardır (Godt, 1984: 35). Örneğin; Beethoven'ın eserlerinin klasik ya da romantik döneme ait olup olmadığının analizi,

çoğu müzik eleştirmeni tarafından bir tartışma konusu olmuştur. Sonuç olarak dönemler, bulunduğu tarihsel süreç içerisinde değil, geçmişi ve geleceği üzerinden sorgulanmalıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, barok dönemde hissedilen ve ortaya çıkan tutku, klasik dönemin tavrıyla dengeli bir biçimde sunularak, romantik duyarlılığın bireysel şekilde dışavurumuna neden olmuştur (Godt, 1984: 40).

Romantik dönem sanatçılarla beraber ülkeden ülkeye değişiklik gösteren ve genellikle kesin tarih belirtilemeyen bir süreçtir. Bu sürecin bir dönem olarak kabul edilmesi, dönemin bitiminden çok daha sonra tarihçiler, müzik eleştirmenleri ve yazarlar tarafından gerçekleşmiştir. Bu düşüncenin oluşmasına, popüler trendlerdeki değişimden ziyade, sanat ve edebiyat dallarında önemli çalışmalar yapan bir grup entelektüelin, farkında olmadan kullandığı ortak bir anlayış neden olmuştur (Lesser, 2013: 1).

Romantik dönemin başlangıç tarihi, sanatçıdan sanatçıya farklılıklar göstermiştir. Örneğin; Margaret Drabble, İngiliz edebiyatında romantik dönemin 1770 ve 1848 yılları arasında başladığını savunanlardan olmuştur. M. H. Abrams ise 1789 ile 1798 yılları arasında dönemin başladığını, 1830 yılında ise bittiğini belirtmiştir. Fakat genel olarak diğer yazarlar, edebiyattaki romantik dönemi 1780 ile 1830 yılları arasına koymuşlardır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>).

Sanatsal ve entelektüel bir akım olan romantizm, 18. yüzyılın ortalarında Avrupa'da Endüstri Devrimi ve aydınlanmanın fikirlerinden hareketle ortaya çıkmıştır (Holloway, 2003: 1). Temelleri aydınlanma çağıyla beraber Almanya'da atılmasına rağmen olay ve ideolojileri, Fransız devrimi belirlemiştir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>). Devrimi hazırlayan düşünsel ve kültürel akımlar aslında toplum normlarını elli yıl öncesinden etkilemeye başlamıştır (Say, 1997: 313). Fransız devrimini takiben gelişen ve 1815'e kadar süren Napoleonik savaşlar toplumu değiştirerek romantik döneme bir arka plan oluşturmuştur. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>) Rönesans'tan Fransız Devrimi'ne kadar olan süreçte, sürekli olarak ilerleyen ve aydınlanma hareketi sırasında tüm uygar

dünyada en önemli yeri tutan akılcılık önemini yitirmeye başlamıştır (Say, 1997: 313-314).

Devrimlerle beraber tüm Avrupa, ardından dünya toplumları ve sonraki kuşaklar, derinden etkilenmiş; "özgürlük ve eşitlik" ilkeleri, modern ulusların ve devletlerin temel sloganı haline gelmiştir. İnsanların özgür ve kendi aralarında eşit olduğu düşüncesi, demokrasinin temelini oluşturmuştur. Bütün toplumsal sınıf ve katmanlar, yasaların gözünde eşit hale gelmeye başlamıştır. Zengin olsun, fakir olsun, herkes birer "yurttaş" olarak kabul edilmiş ve yurttaşların eşitliği ilkesi, demokrasinin ilk koşulu olmuştur (Say, 1997: 313-314).

18. yüzyılda aydınlanma hareketinin temeli olan "uşculuk" karşısında Fransız Devrimi ile beraber gelişen "kişiselliği" ve "duyguyu" öne süren anlayış, romantik akımın düşüncesi olmuştur. Romantikler, bireyin benliğine öyle inanmışlardır ki "uşçu çağın" klasisizmini bile kimi zaman kendi romantik bakış açılarıyla görüp değerlendirmişlerdir (Say, 1997: 338).

Romantik hareket, klasisizmin kurallarından, saray aristokratlarına özgü yapmacıklıktan uzaklaşarak, yetkin bir orta sınıf sanatı olmuştur (Say, 1997: 338). Aristokrat hükümetlere, kiliseye ve devlete bir başkaldırı olan bu akımı J. J. Rousseau, F. Schiller ve Byron gibi düşünürler, Avrupa'nın politik ve kültürel tavrını değiştirmeyi hedefleyerek görevleri olarak benimsemişlerdir. Bu ruhu içeren duyguların ifade edilişi ile toplumda doğal sofistike olmayan insan tipi oluşmaya başlamıştır. Başkaldırının doğal sonucu olarak gerçekleşen devrimlerle beraber orta sınıf burjuvalar ortaya çıkmıştır (Mckinney ve Anderson, 1957: 444-445). Orta sınıfın kendi kimliğini tanımlama çabası, yalnızca sosyo-ekonomik bir sınıf yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda, tüm Avrupa kültürünü etkileyecek bir dönüşüme neden olmuştur (Kutluk, 1997: 187). Aydınlanma çağının sanatı, klasisizmin aristokratik beğenisi üzerine konuşlanıp burjuvayı överken, daha üst sınıflara saldırmaktadır. Romantik sanat ise, itirafları haykıran, yaraları açığa çıkartan bir "insan belgeselinden" ibarettir. Duyarlılığın gelişimi, romantizmden aldığı gücü başka hiçbir akımdan almamış, sanatçı duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini, hiç bir zaman bu kadar kesin

bir biçimde belirtmemiştir. Romantizmin düşüncesi öznelliğe, kişiselliğe, öznel duyarlılığa dayanmış, "bireyselciliğin" geliştirilmiş biçimi olarak kabul edilmiştir. Bu hareket, biçimsel bütünlük ilkesini temsil eden ve sürekli olarak yeni düşünceler üreten, klasisizme bir "karşıt akım" olarak ortaya çıkmıştır (Say, 1997: 338-339).

Romantizmin düşüncesi din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılmasına neden olmuştur. 18. yüzyılda klasik, artık antik bir fikir olarak kabul gördüğünden, entelektüeller ve din adamları zamanın en aydınlık ve avantajlı döneminde hayatta olmalarının öneminin farkına varmışlardır. İnsan aklı bütün hurafelerden arınmış, aklın süreçleri yükselmeye başlamıştır. Fransız devrimi ile Napoleonik savaşlar sonrasında, papazlar ve din adamları kendilerinden önceki din adamlarının düşüncelerinin gerçekliliğini sorgulamışlardır. Bu sorgulayışlar, *"Akıl, insana iyi yolu göstermesi için doğru bir kaynak mı? Duygular görmezden mi gelinmeli? Aklın egemenliğindense, kişi egemenliği mi daha önemli?"* (Mckinney ve Anderson, 1957: 446) gibi soruları akla getirerek, toplumu din, politika, hayat ve ahlakta klasisizme karşı tepki olan romantik akıma doğru götürmüştür (Mckinney ve Anderson, 1957: 445-446).

17. ve 18. yüzyıl sanatında, klasik modellerin kopyalanması ve taklit edilmesi oldukça yaygın bir süreci kapsamıştır. Bunun sonucunda 18. yüzyıl başlarında bu akımlar gerileyerek genelliğin bütününe oluşturmuşlardır. Bu sayede tavra fikirden daha çok önem verilmiş ve klasik dönem standartları, sahte klasik dönemi beraberinde getirmiştir (Mckinney ve Anderson, 1957: 445).

Batı sanat tarihi, açıklanan bu dönemleri üç bölüme ayırmıştır. Birinci bölüm, klasik öncesi ya da sembolik dönem olarak adlandırılırken 2. bölüm, içerik ve formun homojen birleşimi olarak ifade edilen klasik dönemi içermiştir. 3. bölüm olan romantik dönem ise duyguların kişiselliğinin ön plana çıkışıyla birlikte, eskilerin yeni tekniklerle sunulmasını takiben ortaya çıkan tutarsızlıklar ile gerileyerek son bulan dönem olarak tanımlanmıştır (Mckinney ve Anderson, 1957: 443).

Romantik dönemin etkilerini edebiyat, sanat, resim, müzik ve felsefede gördüğümüz gibi politika ve ulusalcılıkta da görebiliriz. (Holloway, 2003: 1) Gerçekleşen devrimlerle beraber, toplumun ortak dileği, kendini ulusça kanıtlamak ve

anavatanını dış tehditlerden kurtarmak olmuştur (Pamir, 1989: 67). Kültür ve sanat dünyasının bu durumdan etkilenmesiyle eserlerde, Cumhuriyetçi ya da politik öğelerin kullanımı belirginleşmiş, hatta yalnızca bu amaçla yazılan yapıtlar olmuştur. Daniel Francois Esprit Auber'in (1782-1871) *La muette de Portici* (Portici'nin salak kızı) operası, gerçek bir politik öyküyü işlemesiyle, operayı izleyen halkın sokaklara dökülerek Belçika'nın Hollanda egemenliğine başkaldırısına neden olmuştur (Kutluk, 1997: 187). 19. yüzyılın sonlarında etkin olan bu anlayış, daha çok merkez Avrupa ülkeleri dışındaki ülke sanatçılarının elinde şekillenmiştir (Kutluk, 1997: 191).

Toplum Fransız Devrimi'ne rağmen, tam anlamıyla eşit ve özgür hale gelememiştir. Bu nedenle toplumdaki iyimserlik yerini şüpheye bırakmış; memnuniyetsizlik ve kötümserlik gibi duygular ön plana çıkmıştır. Bu duyguların yansımaları, birçok sanat dalında görüldüğü gibi Victor Hugo'nun *Sefiller* eserinde de görülmektedir (İlyasoğlu, 1999: 81).

Klasisizmin özelliklerinden olan dinginlik, armonik plan, denge, idealleştirme ve akılcılığın kendine özgü fiziksel materyalizmine karşıt düşünceyle gelişen romantik dönem, bireyselliği, sübjektifliği, bilinçdışını ve imgelemi ön plana çıkarmıştır. (<http://www.britannica.com/art/Romanticism>) Bu özelliklerden etkilenen Sophocles, Horace ve Pemosthenese gibi düşünürler, Yunan ve Roma kültürlerini benimsemelerine rağmen, klasisizmin standartlarına uydukları için klasik olarak nitelendirilmiştir. Bu standartlar, kendi içinde belli bir dengeyi içermiş, akla ve gerçekliğe hitap edip ideal olanı ararken ortak normlara sahip olmuşlardır. Bu nedenle, sanat tarihçileri; J. Milton'un şiirleri, Michelangelo'nun heykelleri, W. A. Mozart'ın müziği ve J. Racine'nin oyunlarını klasik yapıtlar olarak değerlendirmişlerdir (Mckinney ve Anderson, 1957: 441).

19. yüzyılın başında romantizmin gerekliliği olan bireysellik, klasisizmin genelleşilgelmiş mükemmel bir düzen içeren anlayışından çok daha farklı bir anlamla var olmuştur. Örneğin, J. B. P. Moliere'nin *Misanthrope*'sinde (Anti hümanist) duygular yükselmişse de klasisizmin bireyselliği ön plandadır. Aynı şekilde J. S. Bach'ta da duyguya kıyasla bireysellik vardır ama romantik sanatta, S. T. Coleridge ve J. Keats'in

şiiirleri, J.Brahms'ın eserleri, insanı ve insani duyguları her şeyden üstün tutmuştur. Yani klasisizm akla, romantizm duygulara hitap etmiştir (Mckinney ve Anderson, 1957: 442).

Profesör Niecks, klasik dönem ve romantik dönem arasındaki farklılıkları değerlendirirken, antik çağ ve orta çağ arasındaki ayrımın referans alınabileceğine dikkat çekmiş ve şöyle demiştir: *"Antik Çağ'da ruh ve beden bir denge içerisindeyken Orta Çağ'da ruh kavramı bedenin üzerine çıkmıştır. Orta Çağ'da spiritüellik; güzele karşı olan aşk, gizem ve maddenin ötesine olan merak odak noktasındadır."* (Niecks, 1899: 803).

Romantik düşüncenin doğasındaki hayal gücüne dayalı, özgür, kısıtlandırılmamış ve sıradan olmayan düşüncelerin hakimiyeti, insanların duygularının ışığında artistik yaratıcılığının önünü açmıştır. Görülmemiş sular, hayal edilmemiş kıyıları, renkli, farklı ve eksantrik unsurlara olan eğilim, bilinenin tüketilmesine neden olmuş ve özgün arayışlarla yeni bir düşünce oluşmasını sağlamıştır (Mckinney ve Anderson, 1957: 445). Sanat yapıtının ve sanatçının mistik yanının öne çıktığı bu akım, tanımlanamayan, uçsuz bucaksız ruhani bir dünyaya giriş yapmıştır (Kutluk, 1997: 168).

Romantizmin önemli sanatçı ve filozoflarından olan Rousseau, insanların duygu ve içgüdülerinin, eylemlerini yönlendirmesi gerektiğini savunarak Decorum (kuralcılık) prensibine karşı çıkmıştır. Doğal içgüdüleri ortaya çıkartabilmek için, toplumun kısıtlamalardan ve yapaylıktan uzaklaşması gerektiğini düşünmüştür. Hayata ve sanata dair ortaya çıkan bu paradoksal düşüncenin toplumca, zaman içinde benimsenmesi, Hristiyanlık tarihini derinden etkilemiştir (Mckinney ve Anderson, 1957: 446-447).

"Romantik felsefe, 'Kant' metafiziğinden kaynaklanır; 'Hegel' in diyalektik (gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmaya yarayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi) felsefesindeki tarihin sürekliliği kavramı ile özleşir, 'Schopenhauer' in çağ bunalımını açıklayan kuramı ile perçinleşir; 'Nietzsche' nin bireysel yaşamdan

kaçışı, ölüme ve intihara övgüsü ve üstün insanı arayışı ile abartılır" (İlyasoğlu, 1999: 81).

Romantik dönemde doğal olana inanmak ve önem vermek ön planda olmuştur. Doğayla, akılca ve ruhça bir bağ vardır. Sanayileşmenin ve kent yaşantısının getirdiği stresten kaçan romantik sanatçılar, doğadan edindikleri bilgileri, eserlerinde; içsel çekişmeleriyle birleştirerek sunmuşlardır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>). Doğanın güzelliğine, gücüne ve vahşi yalınlığına önem vererek doğayı yüceltmişlerdir (Holloway, 2003: 1). Bu dönemde kahramanlaştırılarak izole edilmiş bir figür ya da açıklanamayan, korku salan bazı doğaüstü durumlar ve öğeler de kullanılmıştır (Liden, 2003: 2) Mitolojik ve dini semboller, edebi betimlemelerde oldukça sık uygulanmıştır ki ortaya çıkan fantastik ve kurgusal ifadeler, romantik edebiyatın özelliği haline gelmiştir (Mckinney ve Anderson, 1957: 441). Bu tür yaklaşımlara F. Raimund ve A. Stifter'in hayal gücü ürünü olan cinli, perili, büyülü masallarında da rastlamak mümkündür (Pamir, 1989: 68) Kullanılan dini semboller klasik dönemden farklı olarak, güzelliğin vurgulanabilmesi için bir materyale dönüştürülmüştür. Romantik dönemde din dogmalarının daha az saygı duyulması bir olgu olarak görülmesi, mitolojiye olan ilginin artmasına neden olmuştur (Liden, 2003: 4).

Romantik dönemde şiir ve resimde duyguların içten geldiği gibi şekil bulması gerektiğine inanan yaratıcı, artistik ilham kaynağını özgür bırakmıştır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>). Romantik ilhamın sonucunda Almanya'da Heinrich Heine'nin öncülüğünde ortaya çıkan "lirik şiir", Fransa'da Alphonse de Lamartine, Victor Hugo ile devam etmiştir. İngiltere'de lirik şiirin ön plana çıkmasıyla, W. Cowper, R. Burns, Wordsworth, Coleridge, Byron, M. Shelly ve Keats'in öncülüğünde, klasik dönemin şekilselliğine karşı bir başkaldırı oluşmuştur. Bireyselliğin gelişimiyle, her sanatçının birbirinden farklı olduğu düşünülmüştür. J. J. Rousseau'nun; *"ben gördüğüm tüm insanlardan farklıyım"* sözü bu görüşü destekler niteliktedir (Abit, 2004: 4). Romantizmin şiire etkisi, ilk olarak, İngiltere'de kendini göstermiştir. Klasik dönemde ortaya çıkan bu yapıtlar, sonrasında romantizmin en eski manifestolarından kabul edilen "folklor ve şiire olan aşk" ile tüm ülkelerde görülmeye başlamıştır. Bishop Percy'nin halk efsaneleri koleksiyonundan oluşan "Reliques of

Ancient English Poetry" (Antik İngiliz Şiirinin Kalıntıları-1765) adlı kitabı, Edward'ın en çok tanınmış anonim baladlarını ortaya çıkarmış ve romantik müzikte birçok farklı esere esin kaynağı olmuştur. 1761-1765 yılları arasında yazılan, 3. yüzyılın İskoç ozanlarından derlenen, James Macpherson'un destansı eseri, şiirde bu yeni fikirle yazılmış ilk somut örneklerden biridir. Bu eserlerin birçok farklı dile çevrilip çoğaltılışıyla Almanya'da romantik ruh gelişmiştir. Bu ruh daha önceden dini bir akım olan "Pietizm"den (insani özelliklerde hislerin önemini savunan düşünce) etkilenecek, 17. yüzyılda duygusal Alman ruhunda deneyim kazanmış, devamında kendini gösteren yeni bir eğilim olan aşırı duygulardan haz alma ile gelişmiştir. Pietizm 1740'tan sonra yok olmasına rağmen, Alman hayatı ve sanatı üzerinde çok büyük etkiler bırakan düşüncelerin birçoğunu desteklemiştir (Mckinney ve Anderson, 1957: 447-448).

Şiir ile ilgili olarak 1830'da J. W. von Goethe, "Eckermann ile söyleşi" isimli kitabında şöyle demiştir:

"Şiirin romantik ve klasik ayrımı Schiller ile benden ortaya çıkmıştı. Daha sonrasında konu konuşulmaya başlanınca fikir ayrılıkları oluşmuştu. Schiller şiirde subjektifliği savunurken ben objektifliğin önemli olduğu kanısındaydım. Schiller düşüncesinin doğruluğunu kanıtlamak için 'Essay on Simple and Sentimental Poetry' (Basit ve Duygulara Hitap Eden Şiir) isimli eseriyle dünyaya bu fikri yayarak, benimsemesine neden olmuştu. 50 yıl önce kimsenin klasisizm ve romantizm hakkında bir fikri yokken artık arasındaki farklar konuşulmaya başlanmıştı" (Mckinney ve Anderson, 1957: 439).

Dönemin en önemli figürlerinden biri olan Goethe, fen ve felsefe dışında edebiyat ve sanatta da oldukça başarılı olmuştur. Goethe klasik formun savunucularından biri olmasına rağmen *Werther'in Acıları* gibi önemli yapıtlarıyla da Almanya'da romantik akımı yükseltmiştir. Romantik dönemin bir diğer önemli figürü olan Schiller de, Goethe gibi romantik ruhu benimseyip, diğer sanatçıları etkisi altına alarak tüm sanat dallarının müzik ile kaynaşmasını sağlamıştır. Schiller ve Goethe'den etkilenen J. P. F. Richter ve Hoffmann, romantik yazarlık ve müzikal kompozisyonun bir arada olması gerektiğini düşünmüş ve en iyi öğrencilerinden biri olan Schumann'ı

etkilemişlerdir. Bu etkileşim sonucu, Schumann gibi bazı romantik dönem bestecileri, hayal gücünün hem müzik hem de kelimedede kullanılması yoluyla, edebiyatın müzikte varolmasına neden olmuşlardır (Mckinney ve Anderson, 1957: 451-452). 18. yüzyılın ortasından sonra edebiyat, söyleşi, sanat ve özellikle müzikte çok uzun bir süre Almanların "Gefühlsduselei" dedikleri duygusal uçarılık hazzı ortaya çıkmış, bu haz aynı zamanlarda İngiltere'yi de etkisi altına almıştır (Mckinney ve Anderson, 1957: 448).

Dünya tarihinin çok farklı dönemlerinde ortaya çıkan *The Rime of the Ancient Mariner* (Yaşlı Gemici), *The Arabian Night* (Arap Gecesi), *Macbeth* ve *The Afternoon of a Faun* (Bir Faun'un Öğleden Sonrası) gibi eserler, romantik akımın özelliklerini taşımışlardır. Ayrıca Schiller'in şiirleri ve Beethoven'ın senfonileri de belli bir dengeye sahip olmasına rağmen, Electra ve Clytemnestra'da, Don Giovanni'nin ki gibi korku ve öfke duygusunu, son derece yoğun hissettirerek romantik bir etki oluşturmuşlardır (Mckinney ve Anderson, 1957: 441-442).

Resim sanatı küçük şeylere, enteryörlerin ince ayrıntılarına, doğaya, çiçeğe ve hayvana eğilmiştir. Moritz von Schwind ve Leopold Kupelwieser, bu resim üslubunun başlıca temsilcilerindendir. Moritz von Schwind, atlı arabayla bir yola çıkış anını gösteren *Düğün yolculuğu* ile, mehtabın aydınlattığı büyük bir portalın önündeki *Gece düellosu* gibi resimlerinde, masal havasının hareket ve sessizliğini, parlak ışık ve gölge oyunları ile sunmuştur (Pamir, 1989: 68). Ayrıca bireyseliği savunan İtalyan ressam M. M. da Caravaggio, Rönesans klasisizminin karakterine meydan okuyarak, daha 17. yüzyılın başlarında, resimde romantizmin önemli bir güç olmasına sebep olmuş ve Salvador Rosa, Richard Wilson, Francesco Guardi gibi sanatçıları etkisi altına almıştır (Mckinney ve Anderson, 1957: 447).

Romantik dönem tutarsızlıklar ile gerileyerek, aşırı kullanımlar sonucu denge ve kontrol kaybı yaşayıp 20. yüzyılın başında değerini yitirmeye başlamıştır. Bu gerileme ile ilgili Irving Babbitt birçok kitap yazarak, modern hayatın disiplinine olan ihtiyacı vurgulamış ve Rousseau'nun felsefesi tarafından oluşan formların aşırılığından korunmamız gerektiğinden bahsetmiştir (Mckinney ve Anderson, 1957: 454).

Sonuç olarak romantizmin düşüncesi, tüm uluslara yayılmakla kalmamış, günümüzü de derinden etkilemiştir. Hemen hemen bütün modern sanat ürünleri, coşkusal iç tepkiler, modern insanın tüm ruh durumlarının işlenişlerinin, inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlılığa borçlu olmuştur. Modern sanatın taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçsüz ve kısıtlanamayan teşhirciliği de bu duyarlılıktan kaynaklanmıştır. Dönemin karakteristik özelliklerinden biri olan öznel ve *ben* 'e dönük tavır, bugün de o denli kaçınılmaz ve olağan karşılanmıştır ki soyut bir düşünce dizisinin bile, kişisel duygulardan bağımsız bir şekilde üretilmesi beklenemez hale gelmiştir (Say, 1997: 338-339).

1.3. Müzikte Romantizmin Doğuşu

Müzikte romantik dönem, dönemin bitiminden çok daha sonra, bestecilerin farkında olmadan kullandığı ortak bir anlayışın ve tarzın ortaya çıkarılmasıyla, müzik eleştirmenleri ve yazarlar tarafından belirlenmiş olsa da net bir tarihe oturtulamamıştır (Lesser, 2013: 1). Irving Godt, tarihçilerin, dönemin stilistik özelliklerini bulmasıyla daha doğru bir tarihsel değerlendirme olacağını ve müzik tarihinin, müzisyenlerin değil, müzik stillerinin bir tarihi olduğunu düşünmüştür. Ayrıca Godt, tarihi kategorize etmek için kullanılan başlıkların ve tarihi derinden etkileyen sembolik değişimlerin, bize dönem ile ilgili bazı ipuçları gösterebileceğini belirtmiştir. Fakat tamamen bu başlıklarla hareket edilmemesi gerektiğini, dönemin stilini bulunduğu zaman çerçevesinde değerlendirerek, daha doğru bir analiz olacağını ifade etmiştir. Dönemin stilistik özelliklerinin, belirlenmiş net bir listesi olmadığından, beklentilerin ve saptamaların kişiden kişiye değişkenlik göstereceğini savunmuştur (Godt, 1984: 33-34).

Fırat Kutluk "Müziğin Tarihsel Evrimi" isimli kitabında romantik dönemi iki ayrı bölüm adıyla değerlendirmiştir:

"Avrupa müzik tarihinin 19.yy başlarından kimi yeni eğilimlerin başladığı 20.yy başlarına değin süren dönemi. 1850 öncesine ilişkin bir ön romantik (preromantik) ve 1890 sonrasında yerleşen yeni romantik

(neoromantik) adlarıyla evrenin alt bölümlerinin ele alındığı da görülür. Bu terimler tarihsel oluşumu ve romantik dönemin 20. yüzyıla taşan izlerini belirtmede kullanılır." (Kutluk, 1997: 167).

Ahmet Say ise "Müzik Tarihi" kitabında dönemi üç evrede incelemiştir. "Doğaldır ki, 100 yılı kapsayan uzun bir zaman diliminde romantik anlayış gelişmiş, değişim göstermiş, evrelere ayrılmıştır. Romantizmin evrelerini genel çizgileriyle şöyle gösterebiliriz: Erken romantizm (1800- 1830), Yüksek romantizm (1830- 1850). Geç romantizm (1850- 1890)" (Say, 1997: 336-337). Ahmet Say, Erken romantizm evresini şöyle anlatmıştır:

"E. T. Hoffmann'ın masalsı öğelerden örülmüş *Undine* operası (1816), müzikte romantizmin ilk örneklerindendir. Weber'in *Freischütz*'ü (1821) ilk büyük romantik yapıt kabul edilir: halk arasında yüzyıllardan beri anlatılabilen masallardan yararlanarak ormanların gizemli renkleriyle bezenen bu operanın başkarakterleri düşler ülkesinin insanlarıdır. Schubert'in *Lied*'leri, *Avusturya*'ya özgü romantik akımın parlak örnekleridir. Erken romantizm, İtalyan hafif operasının son ve en büyük temsilcisi Rossini'nin "*Oyunu*" ve "*Yapay*" operalarıyla Avrupa'nın tüm ülkelerinde, hatta Amerika'da kitlelere malolmuştur" (Say, 1997: 337).

Ahmet Say'a göre, 1830 Temmuz devriminin politik etkileriyle yönelen yüksek romantizmini, Fransız edebiyatının ünlü romantik yazarları (Victor Hugo ve A. Dumas vb) derinden etkilemiştir. H. Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'si (1830), bu evreyi temsil eden ilk yapıtlardan biridir. N. Paganini'nin "çifte kişiliği" ve çalgı ustalığını geliştirmesi, F. Liszt'in piyanoda virtüöziteyi üst noktaya çıkarması, F. Chopin'in büyüleyen tınıları, R. Schumann'ın şiirsel müziği ve düşünsel derinliği, F. Mendelssohn'un romantik klasisizmi, bu evrenin temel taşlarını oluşturmuştur. Say'a göre, geç romantik evre; Mendelssohn, Chopin ve Schumann'ın ölümünden sonra, Liszt'in senfonik şiirleriyle başlamış, R. Wagner'in "*Musikdram*" (müzikli dram) kavrayışı ve G. Verdi'nin operalarında görülmüştür. Ayrıca, geç romantik evrede ortaya

çıkan yapıtlarda, doğalcılık ve ulusalcılık renkleri kendini göstermeye başlamıştır (Say, 1997: 336-337).

Müziğin gelişim sürecinde, bestecilerin birbirlerinin üslup formüllerini ve teknik yöntemlerini, çağın ruhunu özümseyerek birbirlerinden devraldıkları görülür (Pamir, 1989: 13). Her dönemin var olma süreci bestecilerin ve çevresindekilerin stiline, yavaşça ve süreklilik arz eden bir biçimde değişmesiyle gelişmiştir. Fakat stilistik bilinmezlikler, iki durumla ortaya çıkmıştır. Genel olarak, ya bir sürekliliğin içerisinde bulunmuştur ya da nadiren de olsa anomali göstererek açıklama gerektirmiştir (Godt, 1984: 34). Açıklama gerektiren büyük ustaların eserleri, gelecek olan değişim hareketinin gelişmesine öncülük etmiştir. *"Müzik tıpkı senkoplarındaki gibi, hep öncellemelerin içinde, ileriye doğru bir atılımı sergilemiştir. Zaman zaman çağ istemlerinin dışına çıkmış, daha geniş bağımsız alanlara yönelmiş, derin özgürlük özemlerini yansıtmıştır."* (Pamir, 1989: 13-14).

Zamanın diyalektiği, 15. ve 16. yüzyılda anomali gösteren değişim hareketlerinin ortaya çıkışı, romantizmin farkında olmadan temellerini atmaya başlamıştır. Aslında romantizm Chopin, Schumann ve Berlioz ile ortaya çıkmamıştır. Saray müziği ve etnik müzik yapan Beethoven, C. W. von Weber, F. Schubert ve L. Spohr'da da romantizm görülür ki bu bestecilerin müzikleri coşku, keder, mutluluk, umut, özlem yani güzellik içeren mistik duygular barındırmıştır. J. S. Bach, Beethoven, Weber, Spohr ve Schubert ile başlayan romantizm, romantik dönemin başlarında Mendelssohn, Chopin, Berlioz ve Schumann ile devam etmiştir. Dönemin ruhu Liszt, A. von Henselt, Stephen, A. Heller ve Wagner ile sonuçlanmıştır (Niecks, 1899: 804-805).

Alman romantizmi, müzik tarihine azımsanamayacak oranda yapıtlar kazandırmıştır. Fransızlar bir çok kaynakta romantik müzikte Almanların ne kadar derin ve çeşitli eserler verdiklerini ifade etmişlerdir. Alman romantiklerinin gerçek müzikal değerlerinden öte ekstra müzikal özellikleri bu döneme önderlik etmelerini sağlamıştır. Aynı zamanda Polonya, Macar, Rus, Çek ve İskandinavlı müzisyenler, ulusalcı bir bakış açısıyla bu alanda ilham kaynağı olmuşlardır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>).

Guido Adler, Schubert ve Beethoven'ı klasik dönemden romantik döneme geçişteki besteciler olarak görmektedir. "Der Still in der Musik" (Müzik Yazarı-1911) isimli kitabında ise Yeni Alman Okulu bestecilerinin, 19. yüzyıl sonlarına kadar romantik değil ulusalcı olduklarından bahsetmiş ve bu bestecileri realist olarak nitelendirmiştir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>).

Barok-Klasik / Klasik-Romantik dönem arasındaki farklar çok net tablolarla açıklanamadığı için bazı yazarlar tarafından klasik stil, müzik tarihinde belirli bir dönem ile sınırlandırılmamış ve 18. yüzyıla yakın bir zaman olarak tanımlanmıştır. Daniel Hertz ve F. Blume da bu dönemi klasik dönem olarak nitelendirmeyip "klasik an" yani 18. yüzyıla yakın bir an olarak değerlendirmişlerdir (Godt, 1984: 38).

Edebiyatçılar kelimelerle, insani duygulara dokunabilmek için vurgusal ses özellikleri kullanarak etkileyici betimlemeler yapmalarıyla, farkında olmadan müzikte de bu akımın oluşmasına neden olmuşlardır (Liden, 2003: 1). Romantik akım müzik alanında edebiyattan ilham alsa da, aslında edebiyatçılar tarafından romantizmin müzikte varoluşu teşvik edilmiştir. Tarihte kültürel bir faktör olan müzik, diğer bütün sanat dallarından oldukça fazla yararlanmıştır. Schumann ile Chopin'in piyano eserleri, Brahms'ın senfonileri, Wagner'in operaları, J. Strauss'un senfonik şiirleri önemli romantik eserlerdir ve romantik ruhu taşıyan diğer dallardaki eserlerden daha çok ilgi görmüşlerdir. Çünkü, romantik sanatın özünde müzik vardır. Besteci eserinde, hayal gücünün sınırlarını zorlayarak, dinleyicinin hissettiği ama nitelendiremediği soruları cevaplamıştır (Mckinney ve Anderson, 1957: 453-454). J. P. Richter "*müzik sonsuz yaşamda hiç bulamadığım ve bulamayacağım şeyleri anlatır*" (Mckinney ve Anderson, 1957: 452) diyerek romantik unsurları kullanımda müziğin daha etkili olduğunu savunmuştur (Mckinney ve Anderson, 1957: 452).

Müzikte romantik gücün asıl sırrı, birçok farklı olgudan yararlanarak meydana gelmesidir. Bu romantik güç, Beethoven'ın orkestra ve dini eserlerinde, Schumann'ın aşk şarkılarında, Berlioz'un hayal gücü unsurlarında, Wagner'in tanrı ve insanlığın kaderiyle ilgili eserlerinde ve Strauss'un hayal gücünü kullanarak insanlığın zayıflığını vurguladığı çalışmalarında çok yoğun hissedilmiştir (Mckinney ve Anderson, 1957:

455). Müzik sanatının, tüm sanatlar içinde üst-sanat olarak kabul edilmesi, içeriğinin usa aykırılığı, ifade araçlarının bağımsızlığı ve özgür dışa vurumu sağlayan olguları anlatım özelliğiyle gerçekleştirmiştir (Say, 1997: 340).

"Klasisizm için şiir, en ileri gelen sanat dalıydı; erken romantizm, belli bir ölçüde resim üzerine temellendirilmişti. Geç romantizm ise tümüyle müziğe bağımlıdır. Gautier için resim en etkin sanat dalıyken, Delacroix için müzik, en derin sanatsal deney kaynağıdır. Bu yeni gelişim Schopenhauer'in felsefesinde ve Wagner'in mesajında doruk noktasına ulaşır. Romantizm, en büyük zaferini müzik alanında kazanmıştır. Meyerbeer'in, Chopin'in, Liszt'in ve Wagner'in kazandığı ün, tüm Avrupa'ya yayılmış ve en tanınmış şairlerin başarısını gölgede bırakmıştır. Müzik, 19.yy ın sonuna dek romantik olarak kalmıştır ve öteki sanatlardan daha katıksız bir biçimde romantik olma özelliğini korumuştur. Bu yüzyılda, sanatın doğası gereği müzik ile romantizmin nasıl iç içe olduğunu belirtmek yeterlidir." (Say, 1997: 340).

Romantik çağ 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın ilk 20 yıllık zaman dilimi boyunca devam etmiştir. "The Oxford Companion to Music" (Müzikte Oxford Ekolü) ve Grout'un "History of Western Music" (Batı Müziği Tarihi) adlı kitabı bu dönemlerde ortaya çıkmış ve F. Blume'nin "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" (Geçmişte ve Günümüzde Müzik-1949-86) isimli kitabının ilk basımı gerçekleşmiştir. Bu kitaplar klasisizmin ve romantizmin harmanlandığı ilk kitaplar olarak nitelendirilmiştir. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>)

1.4. Romantizmin Müzikteki Etkisi ve Özellikleri

Romantik dönemde müzik halka mal olmuş ve her kesimin ulaşabileceği bir duruma gelmiştir. Şato ve sarayların salonlarından çıkıp orta sınıf tarafından doldurulan konser salonlarına geçilmesi ile orkestra ve oda müziği eserleri, soyluların hegemonyasından çıkarak, orta sınıfın çalışma odaklarına girmiştir (Say, 1997: 339). Romantik sanatçılar, Bach, J. Haydn ve Mozart gibi sipariş üstüne yazma ya da

sahneleme gereksinimi duymamışlardır. Wagner kendi anlayışına göre biçimlendirdiği operalarını, sahnelenme olasılığının azlığına rağmen bestelemiştir. Romantik dönem sanatçılarına yaratma özgürlüğü veren bu durum, sanatın ne amaçla yapılacağını belirlemiş ve halk "dinleyici" olarak en etkin rolü üstlenmiştir. Sipariş dışı ve herhangi bir işleve hizmet etmeden beste yapma geleneği ilk olarak Beethoven'la başlamıştır. Bu dönemde, emsallerine göre daha bağımsız ve özgür olan sanatçı, artık canı istediğinde, her türde, eski geleneklerden uzak, patrona bağlı kalmadan, özgün çalışmalar yapmaya yönelmiştir (Kutluk, 1997: 169-170). Müziğe ilgi duyan kitleler, daha hafif, daha bütün halinde ve daha az karmaşık olan müzikler bestelenmesini beklemişlerdir. Bu beklentiye yönelik yazılan eserlerle, müzik yapıtları ikiye ayrılarak, "ciddi" ve "hafif müzik" olarak adlandırılmıştır (Say, 1997: 339). Sektörün baskısı sonucu, sanat olmasından önce "eğlence" işlevi için yapılan müziğin ayaklar altına düştüğünü ve yozlaştığını düşünen besteciler, bu duruma tepki göstererek eğlence amacı gütmeyen dinletiler düzenlemişlerdir (F.kutluk, 1997: 188-189).

Rönesans müziği hatırlandığında, sanatın ve özellikle müziğin çoğunlukla egemen güçlerin (kilise, aristokrasi) elinde olduğu görülür. Bu bağlamda, 18. yüzyıl operalarıyla müziğin ilk kez orta sınıfa açılmasına neden olduğu söylenebilir. Beethoven'ın yapıtlarını basan yayınevleri, müziğin egemen güçlerden uzaklaşmasına ve saray müzik yaşamının bitmesine, müziğin orta sınıfın en gözde sanatı konumuna gelmesine neden olmuştur. Kısaca müzik toplumsal bir fenomen olarak, estetik ve politik açıdan kilise ve soyluların tekelinden orta sınıfın eline geçmiştir. Orta sınıf kendi kimliğini tanıtmak için sosyo-ekonomik açıdan bir sınıf yaratmakla kalmayıp tüm Avrupa kültürünü de etkileyecek bir sosyo-kültürel oluşumu sağlamıştır. Bu durum dinleti yaşamını canlandırarak Paris, Viyana, Leipzig, Londra gibi şehirlerde dernekler tarafından dinletiler organize edilmesine ve patronun, yayıncı ya da salon sahibi olmasına neden olmuştur. Artık, burjuva evlerinde düzenlenen dinletiler için piyano, dans ve karakter parçalarından oluşan şarkılar bestelenmeye başlanmıştır. Amatörlere yönelik koro dernekleri, orkestralar ve bando gibi oluşumlar geniş yer tutarak, bu alana yönelik uygun parçalar oluşturulmuştur. Böylece J. Strauss valsleri ve J. Offenbach operetleri müzik yaşamının gözde konumuna erişmiştir (Kutluk, 1997: 187-188).

Ayrıca, toplumun beğenisi ve isteği üzerine yapılan bestelerin dışında, icra sanatında da, yalnızca profesyonel sanatçılar tarafından çalınabilecek zorlukta eserler yazılmaya başlanmıştır. Kompozisyonlar güçleşmiş, yapıtı çalarken karşılaşılabilecek teknik zorluklar artmıştır (Say, 1997: 339). Müzik sanatında besteciler, yorumcular ve halk, virtüözlüğe, özellikle de piyano virtüözlüğüne çok önem vermiştir. Bir çok piyanist, teknik ve ses açısından modern piyano üslubunun yaratıcı adımlarını atmaya başlamıştır. J. L. Dussek, M. Clementi, J. Field ve C. Czerny dönemin en ünlü piyanistlerini yetiştirmişlerdir (The Grove Dictionary of Women Composers, 1996: 411). Müzikte virtüöze Paganini ile belirmiş ve bundan etkilenen romantiklerden özellikle Liszt ve Schumann, Paganini'nin "Kaprîs" adlı eserini piyano için düzenlemiştir (Kutluk, 1997: 181). Ayrıca Schuman, Chopin ve Liszt, Konser salonlarının virtüözleri için müzik yazmış ve bu işin ustaları tarafından yapılabileceğini kanıtlamak isteyerek, yazdıkları bu parçalarla, işe yabancı olanları hata yapmaya yönlendirmişlerdir. Say'a göre *"Amatör ile virtüözün, hafif olanla daha güç sayılan müziğin arasında uçurumların açılması, Klasik türlerin unutulmasına neden olmuştur. Virtüöz tarafından beste yapılması, büyük müzik yapıtlarını kaçınılmaz bir şekilde minyatürleştirmiştir."* (Say, 1997: 340).

Kadın müzisyenlerin yükselişi bu dönemde doruk noktasına ulaşmış, özellikle İtalya, Almanya, Avusturya, İtalya ve İngiltere’de bir çok kadın; besteci, yorumcu, piyanist ve eğitimci olarak başarı kazanmıştır (Tunçdemir, 2004: 277). Kadın yorumcular arasında ise olağanüstü yeteneğe sahip piyanonun "Harika Çocuğu" Clara Wieck, çağının en ünlü virtüözü olmuştur (The Grove Dictionary of Women Composers, 1996: 411).

Müzisyenin entelektüelliğinin gündeme gelmesiyle, kimliğine ve geçmişine olan merak artmıştır. Felsefe ve edebiyatla oldukça yakından ilgilenen sanatçı tipi, romantik dönemde yoğunluk kazanarak etkinleşmiştir. Einstein, sanatçıları, kültürel kimliğine ve geçmişine bakarak sorgulayıp bestecilik dışındaki diğer beceri ve uğraşlarını ortaya koyarak, yeni bir sanatçı profili oluşturmuştur. Weber ve Berlioz'un yazar ve yayıncı kimliğini vurgulayarak, Berlioz'un tıp doktoru olan babasının bir dönem belediye başkanlığı yaptığından bahsetmiştir. Ayrıca Mendelssohn'un Leipzig'in en zengin ailelerinden birinden geldiğini ve Liszt'in babasının Eszterházy'nin sarayında görevli bir

bürokrat olduğunu gözlemlemiştir. Schumann'ın ise dönemin en etkin müzik yazarlarından biri olmasında, babasının kitap evi sahibi oluşuyla genç yaşta romantik yazarların yapıtlarını okumasının, hukuk ve felsefe öğrenimi görmesinin en etken unsur olduğunu düşünmüştür. Einstein'a göre sanatçılar, 18. yüzyılda müzisyen bir aileden gelirken, 19. yüzyılda ise eğitilmiş orta sınıfın çocukları olarak var olmuşlardır (Kutluk, 1997: 170-171).

Romantik sanatçıların kendilerini toplumdan soyutlamaları da bu dönemde görülen bir içe dönüşdür. Schubert'in kendini halktan sakınması ve çevresindeki dostlarından başka kimseyle görüşmemesi, Chopin'in seçkin Fransız ve Polonyalı ailelerin çocuklarına ders vermesi ve aristokratlara çalması, Weber'in senfoni ve yaylı dördü gibi türlerde yalnızca eğlence ve vakit geçirmek için yapıt vermesi bunu gösteren belirgin örneklerdendir (Kutluk, 1997: 171).

Müziğin gelişiminde, biçimsel tarihin yanı sıra, toplumsal ve politik tarihin de kuşkusuz çok etkisi görülür. Bu durum Rönesans'tan başlayarak tarihin tüm evrelerinde gerçekleşmiştir. Özellikle 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşen Fransız Devrimi'nin izlerinin devam etmesi, 1830 olayları, 1848 devrimleri, Marksizm (Marks'ın düşüncelerine dayanan devrimci sosyalist akım) gibi ideolojik zeminlerin oluşmasını sağlayarak müzikte politik, toplumsal ve entelektüel yanları ön plana çıkarmıştır (Kutluk, 1997: 185-186).

Viyana'nın Fransızların eline geçmesiyle, halk eline silah olarak orduya katılmak istediğini belirtmiş ve Beethoven No. 5 *Piyano Konçertosu* olan "İmparator"u bu dönemlerde yazmıştır. Romantik dönem, devrim ve savaşların etkisiyle kahramanlık çağı gibi olmuştur. Buna örnek olarak, Goethe'nin 16. yüzyılda yaşamış Hollandalı Kont Lamoral van Egmont'un gerçek hayat öyküsünden uyarladığı *Egmont* (1786) oyununun Beethoven'ın Op. 84 Uvertüründe işlenmesi gösterilebilir. Yapıtlardaki Cumhuriyetçi ya da politik öğeler bu dönemde belirginleşmiştir. En belirgin örneklerden biri olan Auber'in *La muette de Portici* operasıdır ve Verdi de müziğinde aynı öğeleri kullanmıştır (Kutluk, 1997: 186-187). Artık, Doğu Avrupa ülkelerinin bağımsızlıkları için savaşıyla, 19. yüzyılın en etkin politik söylemlerinden biri olan, hem kültürel

hem de politik ulusçuluk müzikte kendini göstermeye başlamıştır. Yerel şarkı ve dans alanlarındaki çalışmalarıyla önemli yapıtlardan birini de yaptıkları derleme çalışmalarıyla B. Bartok ve Z. Kodaly oluşturmuştur (Kutluk, 1997: 194).

19. yüzyılda devrimlerle ve ülkelerin bağımsızlık uğraşlarıyla müzik alanında da ulus kimliği sıkça vurgulanmıştır. Schumann'ın yapıtlarında Almanca terimler kullanması, Chopin'in *Polonez* ve *Mazurka* yazması, Wagner'in operalarında Alman efsanelerine yer vermesi, müzikte; ulusçu girişimler olarak kabul edilmiştir. Ulusçuluk kavramı, bestecilerin ülkesinin halkına yönelik ve ülke müzik yaşamı için uğraşlarıyla şekillenmiştir. Yerel şarkı ile ulusçuluk ilişkisi 19. yüzyılın başlarında Almanya'da ortaya çıkarak tüm Avrupa'yı etkisi altına almış ve Avrupa ülkeleri dışındaki ülke sanatçılarının elinde şekillenmiştir. Bu etki, Amerika'da caz, blues ve Tin Pan Alley ile belirmiştir. Ulusçuluk denince akla ilk gelen ülke ve sanatçılar; Rusya (Rus beşleri), Bohemya ya da Çekoslovakya (Smetane, Dvorak, Janaček), Norveç (Grieg), Finlandiya (Sibelius), İngiltere (V. Williams, Holst), İspanya (Pedrell, Albeniz, Granados, Falla), Macaristan (Bartok, Kodaly) dır. Kimi kaynaklara göre de ABD' den G. Gershwin ya da A. Copland da bu yaklaşımdan etkilenmiştir. Ulusalçıların müziklerinde kullandıkları gereçler (çağdaş edebi yapıtlar ya da politik olaylar), benzerlikler göstermiştir (Kutluk, 1997: 191-192). Ulusçuluğun operada doruğa ulaşmasına neden olan en önemli etken, çağdaş ve ulusal edebiyat uyarlamaları olmuştur. Özellikle Doğu Avrupa ülkelerinden Rusya, Polonya ve Bohemya'da başlayan Slav ulusçuluğu, ulusal opera uğraşlarında etkileyici eserler vermiştir. Ulusal opera bu anlayışın belirgin türlerinden olan senfonik şiirle birlikte sunulmuştur (Kutluk, 1997: 193).

Haydn, Carl Philip Emmanuel Bach ve J. J. Fux'un kuramına çok şey borçlu olduğunu söyleyerek, klasik öncesinden beri gelişmekte olan "Divertimento" biçimlerinden "yaylı çalgılar dördülünü" türetmiş, çeşitli küçük biçimlerin yapısal ilkelerini birleştirerek "sonat-senfonik" yi ortaya koymuştur. 15. Lui esprisi ve Avusturya'nın Rokoko'sunun "zerafet" ve "içlilik" kavramlarından etkilenen Mozart, G. F. Handel partiyonlarından ve Bach "motet"lerinden çok yararlanmış olduğunu belirtmiştir (Pamir, 1989: 13). Beethoven ise bireyselliğinin dışında Mozart ve Haydn'ın

stilinden bazı figürleri ve kullanımları uygulamıştır (Mckinney ve Anderson, 1957: 453).

1810'da Hoffmann, Haydn, Mozart ve Beethoven'ı enstrümantal bestecilikte en iyi 3 isim olarak tanımlarken romantik ruhu soluyan bu bestecilerin derinliğine, ifadelerine göndermeler yapmıştır. Haydn'ın müziğini çocuksu ve sakin bulan Hoffmann, Mozart'ın ise spiritüel dünyanın derinliğine iterek müziğinde, korku, aşk, üzüntü gibi olguların olduğunu düşünmüştür. Beethoven'ı tanımlarken, muhteşem ve ölçülemez sonsuz derecede acı içeren müziğinin, dinleyeni göz yaşlarına boğabilecek kadar tutkulu olduğundan bahsetmiştir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>).

Beethoven'ın romantik dönem bestecilerini etkilemesiyle döneme vurduğu damga 19. yüzyıl müziğinin başlangıcı olarak görülmesine neden olmuştur. Beethoven müziğinde oldukça farklı kullanımlar geliştirerek, güçlü anlatımı ve kişiselliğiyle Wagner hatta Brahms'a değin uzanan bir etkileşime zemin oluşturmuştur. Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner'deki ortak özellik; müziklerinin bir öykü anlatır, resim çizer ya da bir karakteri betimler gibi oluşudur. Senfonik şiir, piyano parçaları ve liedler bu anlatımları oldukça iyi sunmuştur. Beethoven'ın etkisinin finali ise Wagner'in operalarıyla gerçekleşmiştir (Kutluk, 1997: 169). Schubert, Brahms, Berlioz, Bruckner ve G. Mahler, senfonik açıdan Beethoven'dan çok şey öğrenmiş ve etkilerini müziklerinde hissettirmişlerdir. Beethoven gibi A. Bruckner, yapıtlarında tam bir özgürlüğe kavuşacak yaklaşımlar gösterse de, kendini; sonunda ana temaya dönmekten alıkoyamamıştır (Pamir, 1989: 15-16).

Klasik dönemde uzunca bir süre kullanılmayan polifonik ve kontrpuantal biçimler, romantik dönemde yeniden ele alınmıştır (Pamir, 1989: 15). Romantikler önceki dönemlerin müziğine, o çağın anlayışıyla bakmayarak kendi yorumlarını eklemekten geri kalmamışlardır. Barok çağın müziğine ilgili olan romantik bestecilerden Liszt ve F. Busoni'nin Bach uyarlamaları bu yaklaşımın en iyi örneklerindendir. Cesar Franck ise barok çağın Prelüde, Koral ve Füg'üne öykünerek piyanoda org tınısına yaklaşmayı deneyen yapıtlar yazmıştır (Say, 1997: 343). Bach'ın büyüklüğü, Füg sanatında olduğu kadar kırık armonilerinde de kendini göstermiştir.

Romantik müziğin kromatizminde, yükseltilmiş akorları, polifonik ve homofonik çalışmalarında, barok bestecilerden ve Bach'ın rastlantısal gerilimlerinden de esinlenilmiştir. Schumann ve Mendelssohn'un Bach eserleri üzerindeki yoğun çalışmaları ve Brahms'ın *Goldberg Çeşitlemeleri*'ne eğilmesi bu ilginin sonucu oluşmuştur. Stravinsky ve P. Hindemith eserleriyle, barok müziğe ve Bach'a dönerek kolaj ve montaj teknikleriyle eski yapıtlara yeni bakış açıları getirmişlerdir (Pamir, 1989: 15).

Wagner ve Stravinsky geçmiş müziğin sentezini uygulamıştır. Bach, Beethoven, Belioz ve Liszt'in tüm etkileri, Wagner'in özgün müzik-dramlarında birleşerek, devrimci armonileri ve yepyeni biçimleriyle tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Yine Beethoven ve Wagner'in izlerini taşıyan Mahler, yozlaşmış çağ sonunun ruh haliyle, ütöpik bir dünyayı ve sonsuzluk düşüncesini, senfonilerinde göstermiştir (Pamir, 1989: 14).

Barok dönemde tutkuların hareketiyle şekillenen klasik stil, romantik stilin temelini oluşturmuş, geçmişin gelecekle harmanlanışına neden olmuştur. Bu yüzden, gerçekleşen klasik mi, romantik mi tartışması, kesin bir anlatımla ifade edilememiştir. Barok-Klasik veya Klasik-Romantik dönem arasındaki farklarının oluşturulduğu tablolar çok net ayrıştırılamamıştır. Jan LaRue'nin barok ve romantik stilin karşılaştırmasını yaptığı çalışması olan "SHMRG"de (1970), müzikteki dönemsel farklılıkları çok yönlü açıdan incelemiştir. Bu çalışmadaki S: Sound (ses), H: Harmony (armoni), M: Melody (melodi-ezgi), R: Rhythm (ritim), G: Growth (Gelişim) anlamına gelen parametreler stilin, metodolojik katmanlarından faydalanmamıza neden olmuştur. Jan LaRue'nin "C bölüm" de incelediği bu tablo şu şekilde sunulmuştur: (Godt, 1984: 36)

Tablo. 1. Jan LaRue'nin "SHMRG" çalışmasının C Bölümü

<u>SES</u>	
Barok	Romantik
Enstrümantal müzik gün ışığına çıkmıştır.	Enstrümantal müzik birçok bestecinin kullandığı bir biçim olmuştur.
2 tane standart orkestra biçimi vardır.	Orkestraların standartlarının çapı gelişmiştir.
Müzik sadece virtüözler için önemlidir.	Orkestra çalgıcıları ve amatörlerin daha yüksek nitelikli olmaları sağlanmıştır.
Dinamik işaretler (p,f... gibi) yeni ortaya çıkmıştır.	Çalgıların gelişimiyle bu işaretler genişleyerek (pppp, ffff... gibi) dikkatlice kullanılmaya başlanmıştır.
Viyola eşlik eden, doldurucu bir enstrüman olarak kullanılır.	Viyola ana melodiyi çalan, kendi başına kullanılabilen bir çalgı olmuştur.
Çello ile kontrbas aynı ezgiyi aynı anda çalarlar.	Çello ile kontrbas değişken ezgileri aynı anda ya da farklı zamanda çalabilmiştir.
Pirinçten yapılmış üflemeli çalgılar (brasses) kullanılır.	Bu çalgılara lirik bir potansiyel eklenmiştir.
Tahta üflemeli çalgıların (Woodwinds) birkaç nota çalabilecek tuş özellikleri	Bu çalgılardaki tuşlar ve kullanımlar

vardır.	gelişmiştir.
1710'da Klarnet ortaya çıkmıştır.	Klarnet orkestranın en önemli karakteristik romantik sesi olmuştur.
Vurmalı çalgılar (Percussion) kısıtlı bir şekilde kullanılır.	Vurmalı çalgılar gelişmiş ve orkestrada kullanımı gerçekleşmiştir.
Organ (org) ve Harpsikord (eski tip piyano) vardır.	Bu enstrümanlar gelişerek Keyboard haline gelmiştir.
Operada ses tipi olarak çoğunlukla castrato ve soprano vardır.	Operadan castrato çıkarak tenor en önemli ses olmuş ve orkestraya eşlik edebilmeleri için sesin gücünü arttırmaya yönelik yeni pedagojik yaklaşımlar geliştirilmiştir.
<u>ARMONİ</u>	
Akorlar belli bir uyum içinde kullanılır.	Akorlar daha kuralsız ve özgürce kullanılmıştır.
Majör ve minör tonların tekrar kullanımlarında kurallara bağlı kalınır.	Majör ve minör tonlar her zaman kullanılabilmiştir.
Yakın aralıklı tuşlar arka arkaya kısıtlı bir şekilde kullanılır.	Yakın aralıklı tuşlar sınırsızca kullanılmıştır.
7'li akor kısıtlı kullanılır.	7'li akor çok daha özgürce kullanılmıştır.

<u>MELODİ</u>	
Melodi çok az değişkenliğe sahiptir.	Ezgi sürekli değişerek işlenilmiştir.
Diyatonik melodi kullanılır.	Kromatik melodiye eğilim daha fazla olmuştur.
Geniş aralıklar belirli kısıtlamalarla kullanılır.	Geniş aralık kullanımı abartılı bir şekilde gerçekleşmiştir.
Melodi kendini çok net belli eder.	Melodi, gizemli bir şekilde saklanırcasına özgürce ve kuralsızca işlenmiştir.
<u>RİTİM</u>	
Tempo düzdür.	Tempoda metronom belirteçleri kullanılmıştır.
Tempo değişiklikleri belirli değildir.	Tempo değişiklikleri işaretlerle çok net belirtilmiştir.
Accelerando ve rallentando gibi ifadelerin kullanımı yoktur.	Accelerando ve rallentando gibi müzikal ifadeler oldukça sık kullanılmıştır.
Rubato kullanımı yoktur.	Rubato en yaygın kullanımlardan olmuştur.
Karşıt ritimler çok nadir gerçekleşir.	Karşıt ritimler çok sık kullanılmıştır.
Ritimler, kalıplara uyularak kullanılır.	Ritimler, bestecinin isteğiyle

	özgürleşebilmiştir.
Senkop, ritmik bir süstür.	Senkop, duyguyu verebilmek için dramatik şekilde işlenmiştir.
<u>GELİŞİM</u>	
Tek bir tema üzerine kurulmuş bir yapıya sahiptir.	Bir sürü temanın bir araya gelişi, müziğin yapısını oluşturmuştur.
Müzikte oluşturulmuş kurallar vardır.	Bu kuralları terk edip yeni özgür yapılara yönelinmiştir.
Varyasyonlar çok kullanılmaz.	Varyasyonlar ilgi çekerek, bir çok hareketi gösteren parçalar bütünü oluşturmuştur.
Varyasyon sayısı genellikle 6 ya da 12 ile sınırlıdır.	Varyasyonun sayısı bağımsızca belirlenmiştir.
<u>METİN</u>	
Opera muhteşem ve egzotik duyguları barındırır.	Operada duyguların hepsi hayat bulmuştur.
Duygular saklanır.	Yaratıcıya ait hisler ve saklı duygular ortaya çıkmıştır.
Tutku vardır.	Tüm bireysel tutkular devreye girmiştir.
Tek bir dil kullanılır.	Uluslar kendi dillerini kullanmaya

	başlamışlardır.
Programlı müzik yeni ortaya çıkar.	Programlı müzik bu dönemin gözdesi olmuştur.

(Godt, 1984: 45-48).

Her dönemin, kendinden önceki dönemle olan bağlantıları ve etkileşimleri operada da kendini göstermiştir. Erken romantik operanın başlangıcı olarak görülen Weber, Wagner ve Verdi'ye kadar uzanan bir etkileşimin kaynağı olmuştur. İtalyanların *Opera Buffa*'sı, Fransızların *Opera-Comique*'i, ve Almanların *Singspiel*'i gibi "eğlence" içerikli operalarına, zaman içerisinde Mozart'ta da olduğu gibi komik unsurlar içinde işlenen masonik yapıda yapıtlar eklenmiştir. Yarı komik unsurların ve yerel öğelerin işlendiği bu operalarda romantik etki kendini göstermeye başlamıştır. Mozart'ın Don Giovanni'si buna bir örnek olarak gösterilebilir. Alman romantik operası denince akla ilk gelen isim olan Weber, senfoni ve piyano için yazdığı yapıtlarının ilgi görmemesi ve yazdığı 10 operadan özellikle *Der Freischütz* (İyi Avcı), *Euryhante* ve *Oberon* eserlerine olan beğeniyle, tam anlamıyla bir opera sanatçısı olarak düşünülmüştür. *Freischütz*'de kullandığı av sahnelerindeki efekt betimlemeleriyle romantik opera kavramının altını doldurmuştur (Kutluk, 1997: 173 174).

Fransa'da aynı ekolü oluşturan G. Meyerbeer, Opera Seria'nın ardılı olarak tanımlanabilen Fransızların "Büyük Operası"nı (Grand Opera) bu alanda verdiği *Robert le Diable* (Şeytan Robert) isimli eseri ile şekillendirmiştir. Anti-ulusal bir olay örgüsü gösteren Huguenotlar bunu izlemiştir. Fakat Wagner ve Verdi, Schumann'ın dergisinde "Grand Opera"ya karşı çıkmış ve Huguenotlar'ın anti-ulusalcılığını tartışmışlardır. Erken romantik dönemde Almanya'da romantizm kendini çalgısal müzikte gösterirken, İtalya'da bu olay operayla şekillenmiştir. İtalya'nın özelliklerinin birer aynası olarak gösterilen Rossini'nin komik operaları bu dalda yeni yaklaşımlara neden olmuştur. *Wilhelm Tell* operasıyla doruğa ulaşan Rossini, dönemin tüm ürünlerini gölgede bırakmıştır. 1848 olaylarıyla Verdi'nin *Rigoletto*, *Il Trovatore* (Saz Şairi) ve *La Traviata* (kötü yola sapmış kadın) operaları hayli ilgi görmüştür (Kutluk, 1997: 174 175).

Edebiyatta ve İtalya'da başlayan bir diğer akım olan "Verismo" bu dönem operasında son sözü söylemiştir. Giovanni Verga'nın eserleri, Maupassant'ın doğalcılığından etkilenen oyun ile romanları ve P. Mascagni'nin *Cavalleria Rusticana* (Köylü Namusu-1890) operasıyla bu akım şekillenmiştir. Verga'nın bir öyküsü üzerine yazılan Leoncavallo'nun *Palyaçolar* (Pagliacci-1892) operasıyla devam eden akım, kimi zaman Mascagni, Leoncavallo, G. Puccini ve U. Giordano'nun tüm operaları için kullanılmıştır. Kahramanlığın destansı bir şekilde ele alındığı bu yapıtlarda tutku, uğruna her şeyin yapılabilceği bir duygu olarak tanımlanmıştır (Kutluk, 1997: 175).

Romantik dönemde Katolik-Protestan karşıtlığı oluşmuştur. Bach ve G. F. Handel, kilise müzikleriyle romantik bestecileri etkileyerek, Katolik olmayan bir sanatçının bile kilise müziğiyle ilgilenmesine neden olmuşlardır. Bu durum 17. yüzyılda yaşanmazken, Katolik olmayan Brahms, kilise müziğinden etkilenerek, Alman Requiem'i başlığını koyduğu eseriyle bu alanda bir yenilik geliştirmiştir. Protestanlarda ilk olarak Mendelssohn dikkatimizi çekerken, Katoliklerde ise karşımıza Berlioz çıkmıştır. Protestanların modeli Bach iken, Katoliklerin ise Palestrina olmuştur (Kutluk, 1997: 179).

Kilise müziğinde romantik etkiler, C. Gounod ve C. Franck ile belirginleşmiştir. G. Rossini, Bruckner ve Verdi'de de bu etkileri görmek mümkündür. Kilisede büyümesi ve org çalması, Bruckner'in romantik dönemin dinsel müzikteki en büyük ismi olarak gösterilmesini sağlamıştır. Bu alanda verilen diğer bir önemli eser de Rossini'nin *Küçük Törensel Missa*'sıdır. Şakacılığını burada da bırakmayan Rossini, yapıtı hakkında tanrıyla şu şekilde konuşmuştur: "*Tanrım, işte sana acizane bir missa. Dinsel müzik mi yazmalıydım yoksa dinsel etkileri olan bir müzik mi? Ben komik opera yazmak için doğmuş biriyim bunu iyi biliyorsun. Bu yapıttaki cahilliğim kolayca görülebilir ama yine de lütfen tüm kalbimi koyduğum unutulmasın. Sanıyorum senin de izninle artık cennete girebilirim.*" (Kutluk, 1997: 180).

Rossini'nin ölümünden sonra Verdi'de dinsel müzik yapıtlarıyla bu alana farklılıklar getirmiştir (Kutluk, 1997: 180). Dinsel ve törensel anlatımlar için tuba ve

trombon kullanılmaya başlanmıştır (Say, 1997: 341). Romantik müzik bir çok alanda olduğu gibi bu alanda da kendi atmosferini hissettirmiştir (Kutluk, 1997: 180).

Müzikte romantizm, türler ve formlarda, armoni, ritim, tını renkleri gibi açılardan kendine özgü yeniliklere ve köklü değişimlere neden olmuştur (Say, 1997: 340). Sonat formu parçalanarak yerini giderek artan sayılarda ortaya çıkan, daha basit ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakmıştır. Bunlar, fantezi, rapsodi, arabesk, etüt, impromptü, emprovizasyon, mazurka, vals, ballad ve prelüd gibi küçük, lirik parçalar olmuştur. Orkestra süitleri, Choral senfoni, solo ses ve orkestra için yapıtlar da dönemin özelliğine uygun kullanımlara sahiptirler. Uzun yapıtlar, bir dramın bölümlerini değil, bir oyunun ardı ardına gelen sahnelerini gösterircesine sunulmuştur. Bu anlamda, gösterilebilecek başarılı örneklerden olan Schumann'ın *Carnaval*'ı ya da Liszt'in *Années de Pélerinage*'sı (Hac Yılları) gibi eserler, bir ressamın taslak defteri gibidir (Say, 1997: 339). Klasik tür ve formlar romantikler tarafından değişikliklere uğratılmış, şiirsel küçük piyano parçaları, Schubert'in başlattığı sanat şarkıları, senfonik şiir ve Wagner'le temsilcisini bulan "müziklidram" ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıldaki tüm şiirsel eğilimler, kendine has düşüncesiyle çalgı müziğine aktarılmıştır (Say, 1997: 340). Romantizm, sanatın maddi öğeleri açısından ileriye temsil etmiş, dil özgürleşerek biçimlerin kalıplarının zorlanmasıyla anlatım zenginleşmiştir (Kaygısız, 1999, s.183).

Romantik dönem müziğinde, müziğin sesle ilgili temel öğeleri olan "ezgi ve ritim", ulusal renklerle harmanlanmıştır. Armonik kuruluş, bağlantı ve örgü özgürleşerek müzik biçimleri yeni öğelerle şekillenmiştir. Eserlerde soyut anlatım, derin duygu ve coşku artarak çalgıların kullanımı zenginleşmiştir. Müzikte, teknik kullanımlar ve anlatım unsurları, romantik açıdan, üst noktaya ulaşmıştır. Mendelssohn, Paganini, Liszt, Chopin, Schubert, Schumann, Brahms gibi besteciler romantik dönemde özel bir yer edinmişlerdir. Schubert ve Schumann (sonradan Liszt'in katılımıyla) liedleriyle ses-şiir birlikteliğini geliştirerek, senfonik şiiri ortaya çıkarmışlardır (Kaygısız, 1999: 184-185). Romantik dönemin en belirgin özelliklerinden olan şiirsel düşüncüyü tam anlamıyla yansıtan senfonik şiir, yaratıcının edebiyata ve program müziğine olan eğilimleriyle birlikte gelişmiştir (Kutluk, 1997: 170).

Romantik dönemde belirginleşen ve döneme damgasını vuran senfonik şiirde ortaya çıkan program; Rönesans'tan Barok döneme değin çeşitli dönemlerde de görülen bir olgudur. Daha çok somut benzetilemeye dayalı bir anlayışla ortaya çıkan "müzik dışı konu", resimsel bir obje gibi işlenmiştir. Beethoven'dan etkilenen romantik besteciler program olarak daha çok şiir ya da romanı seçmişlerdir. Özellikle Berlioz ve Schumann'da bu durum oldukça belirginleşmiştir (Kutluk, 1997: 170). Beethoven'ın *Pastoral*'i Schumann'ın ilk senfonisinde (ilkbahar) ve Berlioz'da etkisini göstermiştir. Ama Berlioz asıl çıkışını *Fantastik Senfoni*'siyle yapmış, programında kişisel deneyimlerinden yola çıkarak bir ilke imza atmıştır. Sonrasında Berlioz, hiç bir yapıtında "programı" *Fantastik Senfoni*'de olduğu gibi detaylı ele almamıştır. Liszt ise sözcüklerle, olaylarla, olgularla müziğinde oynayarak senfonik şiiri oluşturmuştur (Kutluk, 1997: 177-178). Senfoniler klasik dönemdekinden daha uzun olmuş ve içerikteki farklı yönelimler dikkat çekmiştir. Karşıt yapıdaki tema sayısının ikiden fazla kullanımıyla, cyclic treatment (daireysel uygulama) denilen temaların bölümler arasında ortak kullanımı gerçekleşmiştir (Say, 1997: 339).

Romantik dönemde sanatçının edebiyat ile olan bağlantısı, ses-şiir birlikteliğinin gelişmesine ve lied formunun oluşmasına neden olmuştur (Pamir, 1989: 14). Gerçek lied karakteri ilk olarak Haydn'ın *Serenade* (Serenad) ve *Arkadaşlığa Şarkı*'larında, *Die Schöpfung* (Yaradılış) ve *Die Jahreszeiten* (Mevsimler) oratoryolarında, Mozart'ın; *Das Veilchen* (Menekşe) ve *Abendempfindung* (Akşam Duyguları) gibi eserlerinde kendini göstermiştir. Mozart'ın *Das Veilchen* şarkısı ile Beethoven'ın *Adelaide* şarkıları, Schubert'in romantik lirizmine doğrudan öncülük etmiştir (Pamir, 1989: 70). Liedi önemli değerler içinde yükselten besteci Schubert, bu türde 600'ün üstünde şarkı yazmıştır. Liedlerin ilgi görmesi üzerine, yayıncılar bu türde basımlar gerçekleştirmiş ve bunların satışının oldukça iyi olmasıyla beraber liedler, romantik dönemde ayrı bir yer edinmiştir. 16. yüzyıldaki aria, canzon, chanson ya da J. Dowland'ın lavta eşlikli şarkıları, şarkı tarihinin geniş serüveni içerisindeki sürekliliğinin bir kanıtı olmuştur. Alman edebiyatının önemli bir noktaya ulaşmasında etkileri büyük olan Goethe, Schiller, Tiecks, Novalis, Heine ve Schlegel lied türünün oluşumunda olağan üstü kaynaklar sağlamışlardır (Kutluk, 1997: 172).

Klasik müziğin en önemli öğelerinden olan lied ya da şarkının üst yatay çizgisindeki ezgi, 19. yüzyılın sonuna kadar var olabilmıştır. Mozart ve Beethoven'ın yapıtları arasında, liedler ya vokal olarak ya da tek başına sonat, senfoni, oda müziği gibi çalgısal müziklerde tınlamışlardır. Schumann, Mendelssohn ve Brahms da liede önemli katkılarda bulunmuşlardır. Schubert'in müziği ezgi, armoni, eşlik ve üslup açısından büyük bir aşama göstermiş; ezginin gelişimi, Schumann, Brahms ve Bruckner'in senfonik müziği üzerinden, Hugo Wolf'un liedlerine, G. Mahler'in senfonilerine ve *Das Lied vo der Erde* (Toprağın Şarkısı) şarkısına kadar sürmüştür (Pamir, 1989: 14).

Evin İlyasoğlu bu dönemin müziği hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

"Romantik Akım'ın müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayrı kılan başlıca özellikler şöyle sıralanabilir: Uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; konsonan aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin nüanslarını duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayış; tonalite'nin, müziğin temel düzeni olarak yayılması" (İlyasoğlu, 1999: 81).

Tempo ve nüansları belirten sözcükler, enstrümanların gelişimiyle daha fazla ve karmaşık şekilde kullanılmıştır. Romantik dönem müziğinde besteciler allegro temposu yerine "allegro molto non troppo" ifadesi gibi bazı farklı kullanımlarla kendilerini daha iyi anlatabileceklerini düşünmüşlerdir. İfade derinliği ve duyguların ortaya çıkışı, müziğe yardımcı olan terimlerin (espressivo, mesto vb.) kullanımını arttırmıştır (İlyasoğlu, 1999: 81). Orkestranın büyümesi ve çalgıların gelişimiyle elde edilen ses rengi (pp,fff vb.) değişmiş, nüansların sınırları oldukça genişlemiştir (Say, 2002: 455).

19. yüzyıl bestecilerinin en önemli amacı vokal ve çalgısal düzlemde, ezgilerin olabildiğince lirik ve cantabile ifadesiyle sunulması olmuştur (Say, 2002: 455). Armoni ise daha etkileyici, ifadeli, derin duygulara hitap eden bir içeriğe sahip olmuştur. Disonans aralık ve akorların daha fazla kullanımı ve çözülmesi, kural dışı bağlantılar, armoniye yabancı seslerin (özellikle alterasyon ve rötör gibi) oldukça

yaygın kullanımıyla, müzik farklı bir anlatım özelliği kazanmıştır (İlyasoğlu, 1999: 82). Disonans sesler, kromatik aralıklar ile beraber dramatik bir anlatımı meydana getirmiştir (Say, 2002: 455).

Ezgisel çizgi, yoğun ses kitlesinin üstünde yol almıştır. Müzik bitme eğilimi gösterirken zaman zaman ana temadan uzaklaşmıştır. *"Romantik yapıtta akorlar, gerilim içinde bir kadans oluşturmuş ve bir türlü parçanın sonuna, durak noktasına varılamayan bir duygu egemen olmuştur."* (İlyasoğlu, 1999: 82). Ezgiyi belirleyen eski kurallardan kaçınılıp, "ruhsal açılım"ın ifadelendirilmesi öncelik kazanmıştır. Buna örnek olan Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*'sinde tema, tehlike, sıkıntı, ateş gibi olguları anlatmak için oluşturulmuş, aralıkların daraltılması ve kromatik çizginin yenilenmesiyle bu anlatım desteklenmiştir. Ritmik yaklaşım, vurgu ve senkoplarla zenginleştirilerek psikolojik durumları belirginleştirmeyi amaçlamıştır. Ritmik gelişimler modern müziğin sınırına kadar ulaşmıştır (Say, 1997: 340-341).

Doğayı ve evreni yansıtabilmek için, doğal seslere yakın tınılar elde edilmiştir. İlkel bir korno olan av borusu şövalye, kale ve avların anlatımında kullanılırken, flüt, kırsal tabloların betimlenmesini sağlamış; klarnet ise ilk çağın çağrıştırılmasında kullanılmıştır. Tınısal gelişimin sonucunda, büyük orkestra ve kalabalık korolarda, yeni tını renkleri elde edebilme amacı doğrultusunda antik çalgılara yer verilmiştir (Say, 1997: 341)

Uzak tonalitelere yapılan modülasyonlar ve yeni bir çalgısal sonorite anlayışı, romantik etkinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Ani tonalite değişimleriyle daha dramatik etki sağlanmıştır. Minör tonaliteli yapıtlar, majörlere göre daha gizemli bir etki yarattığından, özellikle büyük senfonilerde kullanılmışlardır. Minör tonalitelerin içinde de kromatik aralıklar ve değişken armoniler, yaygın bir şekilde yer almıştır. Ahmet Say; *"Romantik armoni, kromatizm tutkusunun verdiği cesaretle birçok besteciye tonal armoniden uzaklaştıran akorlara götürmüştür"* (Say, 2002: 455) diyerek kromatizmi, bu dönem müziğinin köklü değişimlerinden olan kuralsız bir şekilde kullanılan ton değişiminin nedeni olarak gördüğünü ifade etmiştir (Say, 2002: 455).

Evin İlyasoğlu ise romantik dönem müziğini şu sözleriyle özetlemiştir: "*Klasikçinin biçimi özü yönetirken, Romantiğin özü biçime karar vermiştir*" (İlyasoğlu, 1999: 81).

İKİNCİ BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN KİMLİĞİ, ROMANTİZMİ VE EDEBİ YÖNÜ

2.1. Robert Schumann'ın Yaşamı ve Müzisyen Kimliği

Romantik Alman besteci Robert Schumann, Almanya'nın Saksonya eyaletinin Zwickau şehrinde 3 Haziran 1810 yılında doğmuştur. Schumann'ın babası olan Friederich Schumann, Zwickau'da kitapçılık yaparak, bir basımevi çalıştırmaktayken, sık sık mağazasına kitap satın almaya gelen doktor von Zweitz'in piyano çalan ve şarkı söyleyen kızı Johanna ile tanışarak evlenmiştir. Bu evliliğin sonucunda dünyaya gelen 4 erkek ve bir kız çocuğun en küçüğü Robert Schumann'dır (Saydam, 1997: 58).

Baba evinde, edebi kültüre ve müziğe değer veren bir çevre içerisinde büyüyen Schumann, ilk ilhamlarını, çocukluk yaşlarından itibaren kulağına gelen seslerden, şiirlerden ve edebi romanlardan almıştır. 5 yaşında L. Moscheles'in ve Schubert'in eserlerinden oluşan bir konser programını dinledikten sonra ciddiyetle piyano çalışmaya başlamıştır (Saydam, 1997: 58). Her Alman çocuğu gibi müzik dersleri alırken, küçük çapta da besteler yapmaya çalışmıştır (Say, 1997: 369). 6 yaşında ilkokula başlayan Schumann, kısa sürede okul korosunda ve müzik derslerinde gösterdiği başarısıyla dikkat çekmiştir (Saydam, 1997: 58). Ayrıca aldığı Latince, Fransızca ve Antik Yunanca dersleriyle yabancı dil ağırlıklı karma tip bir eğitimle öğrenim hayatına devam etmiştir. İlkokul çağlarında ağabeyleri ve arkadaşları ile birlikte kurdukları tiyatro topluluğunda kendi eserleri ile sevdiği yazarların eserlerini sahnelemiştir. 7 yaşına geldiğinde Zwickau'daki Meryem Ana Kilisesi'nin orgcusu ve kentin lise müzik öğretmeni Johann Gottfried Kuntsch'tan (1775-1855) piyano dersleri almaya başlamasıyla beraber eve alınan yeni piyano ile müziğe bağlılığı artarak devam etmiştir (Tuzkaya, 2013: 8). 11 yaşına kadar çoğunlukla piyano çalmaya yönelik bir yaşam süren Schumann genellikle zamanını, babasının dükkanında müzikle ilgilenerek geçirmiştir. Bu süreçte zengin bir komşularının evinde ilk kez klasik oda müziği ile tanışmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 253). Henüz 12 yaşındayken yazdığı ilk bestesi olan, 150. Mezmur'un (ilahi ve dua kitabı) sözleri üzerine yaptığı, soprano, alto, piyano ve orkestra için oratoryosu, dönemin en ünlü nota

yayımcısı " Breitkopf & Härtel" tarafından basılmıştır. 1823 yılında lise arkadaşlarıyla oluşturduğu öğrenci orkestrası ile çeşitli konserler vermiştir. (Tuzkaya, 2013: 8) Fakat 14 yaşına geldiğinde, romantik edebiyata olan ilgisi artmış, dikkati bu alana da çevrilmiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 253). 1825 yılında bu alana yönelmesiyle birlikte arkadaşlarıyla edebiyat derneği kurmuştur (Tuzkaya, 2013: 8). Kasabada lise eğitimini tamamladığı sırada, Byron ve Jean Paul Richter gibi yazarların tutkunu olmuştur. Bütün dünyanın okuduğu J. Paul ve Shakespeare'nin edebi eserlerine olan bağlılığıyla beraber 1827' de Schubert'in müziğinin de etkisi altına girerek, bu yaratıcı yolda yürümeye başlamıştır (Saydam, 1997: 58).

Schumann'ın müziğe karşı olan yeteneğini gören babası, onu Dresden'deki C. M. von Weber'in yanında çalıştırmak istemiştir (Saydam, 1997: 58). Fakat 1826 yılında Schumann'ın kardeşi Emilie'nin psikolojik problemleri nedeniyle gerçekleşen intiharıyla beraber, sağlık durumu pekte iyi olmayan baba Friedrich, bu trajik olayın şokuyla yaşamını yitirmiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 254). Babasının ölümüyle Schumann'ın eğitim planlaması annesinin kontrolüne kalmıştır. Bu değişen durumla birlikte Schumann, sanatçılığı bir meslek olarak edinmesini istemeyen anne Schumann'ın isteği doğrultusunda ilerleyerek, 1828 yılında liseyi bitirince Leipzig Üniversitesinin Hukuk Fakültesine yazılmıştır. Hukuk fakültesinde okurken piyano profesörü olan Friedrich Wieck'ten piyano, Heinrich Dorn'dan da bestecilik dersleri almaya başlamıştır (Yener, 1966: 154). Hukuk eğitimi aldığı esnada tanıştığı Gisbert Rosen ile ortak özellikleri olan Jean Paul (1763-1825) hayranlığı, onların arkadaşlığını daha samimi bir boyuta taşımıştır. En yakın arkadaşı olan G. Rosen ile bir gezi organize eden Schumann, bu yolculuklarında J. Paul'un son yıllarını geçirdiği Bayreuth'u ve J. Paul'un çalışma alanı ile mezarını ziyaret etmiştir. Alman şair Heinrich Heine'nin (1797-1856) yaşadığı şehir olan Münih'e de giderek, kendisiyle tanışmışlardır (Tuzkaya, 2013: 9-10).

Leipzig Üniversitesinde okurken, dönemin en iyi hukuk eğitiminin verildiği Almanya'daki en eski yüksek öğrenim kurumu olan Heidelberg Üniversitesinde öğrenimine devam etmek istemiş ve Heidelberg'e taşınmıştır. Ünlü hukuk hocalarının

yer aldığı bu üniversitede, A. F. J. Thibaut ile çalışma fırsatına erişmiş ve memnuniyetini annesine yazdığı mektuplarında sıkça dile getirmiştir. Okul eğitime devam ederken, üniversitenin ara tatillerinde, İsviçre ve Kuzey İtalya'yı kapsayan bir geziye çıkmış ve bulunduğu yerlerin doğasına, coğrafyasına olan hayranlığını mektuplarında ifade etmiştir. Ayrıca bu gezi esnasında Milano'da Rossini'nin *La gazza ladra* (Hırsız Saksâğan) operasını izleme olanağı edinmiş ve Rossini'nin müziğinden oldukça etkilenmiştir (Tuzkaya, 2013: 11).

1830 yılında Schumann, Wieck'le piyano çalışmalarına devam ederken, Heidelberg şehrinde hukuk profesörü olan Thibaut'un, evinde düzenlediği konferanslarında, özel konserler vererek kendine derin bir ilgi uyandırmış, bunun üzerine annesi, müzisyen olmasını desteklemeye başlamıştır (Saydam, 1997: 59). Aynı yılın nisan ayında N. Paganini'yi dinlemek için Frankfurt'a gitmiş ve bu keman virtüözünden oldukça etkilenerek Paganini pasajlarını piyanoya taşımaya karar vererek ilk beste denemelerini gerçekleştirmiş, Op. 1 ile Op. 2'yi bestelemiştir (Tuzkaya, 2013: 11-12). Bu gelişmeler sonucunda Schumann, annesinin de desteğiyle 2 yıl süren hukuk ve felsefe çalışmalarını 1830 yılında sonlandırıp piyanist olmaya karar vermiştir (Say, 1997: 369). Wieck'in evine taşınarak, piyano çalışmalarına devam eden Schumann, tüm gayretini müziğe ve piyanoya vererek, müzik üzerine yazılar yazmaya başlamıştır. 7 Aralık 1831 yılında "Allgemeine Musikalische Zeitung"da (Genel Müzik Gazetesi) "Julius" imzasıyla ilk yazısını yayımlamıştır (Tuzkaya, 2013: 13). Biran önce piyano tekniği kazanmak için sabırsızlanan Schumann, parmaklarını güçlendirmek amacıyla, sağ elinin 4. parmağını bir ilmiğe takıp askıya alarak, bu sırada öteki parmakları çalıştırmak gibi kendi bulduğu bir yöntemle, 1832'de elinin sakatlanmasına yol açmıştır (Say, 1997: 369). 1834 yılının nisan ayında Wieck'in evinde pansiyoner öğrenci olarak derslere başlayan Ernestine von Fricken isimli genç kız ile tanışan Schumann, aralarında gelişen duygusal ilişki sonucu Ernestine ile 1834'te nişanlanmış fakat bu birliktelik 1836'da sona ermiştir (Tuzkaya, 2013: 14) Schumann elini sakatlamasına rağmen çalışmalarını sürdürmeye devam etmiş fakat dik başlılığıyla öğretmeniyile arasının bozulmasına ve sabırsızlığıyla da, usta piyanist olma yolundaki düşlerinden vazgeçmek

zorunda kalmıştır (Selanik, 1996: 175). Bunun üzerine kendini besteciliğe ve müzik yazarlığına adanmıştır (Say, 1997: 369).

1834'te çıkarmaya başladığı "Neue Zeitschrift für Musik" (Yeni Müziğin Dergisi), genç romantiklerin güçlerinin odak noktası olmuş, Schumann'ın edebiyat ve şiir üzerine olan yazıları, çağın eleştirmenleriyle yaptığı şiddetli çekişmeleri, ona büyük bir ün kazandırmıştır (Selanik, 1996: 175). Bu dergi kötü müziği yererek, halkın müzik kültürünü yükseltmeyi amaçlamış, gençlere öğütler vermiştir. Yazılarında gerçek sanatı savunarak, cesur ve etkili bir şekilde çağdaşlarını, Chopin, Berlioz, Brahms ve Liszt gibi bestecileri tanıtmak için çabalamıştır (Saydam, 1997: 59). Schumann 1845 yılına kadar yayımı süren bu dergide, yapıcı eleştirileri ve seçkin analizleriyle, değerine inandığı, anlaşılmasını istediği eserleri, tutuculara karşı savunarak halka yaklaştırmaya çalışmıştır. Bu konuda Schumann'la birlikte savaş veren Wieck, Knorr ve Schunke'ye, daha sonra Mendelssohn, Stephan Heller, Berlioz, Liszt ve Wagner'de katılmıştır. "Filistinliler" dediği tutucuların, uyuşuk esprisiyle savaşan bu gruba, Schumann "Davidsbundler" (Davut'un Dostları) adını vermiş ve bu ismi eserlerinde de kullanmıştır (Selanik, 1996: 175).

1836 yılında annesinin yaşamını yitirmesi ve önceki yıllarda gerçekleşen aile fertlerinin ölümlerinden dolayı Schumann, psikolojik rahatsızlıklar yaşamaya başlamış, önlem alması sayesinde ruhsal bunalımlarını engellemiştir. Bu acılardan sonra yalnız kalan Schumann'ın kalbinde, Clara'ya karşı derin bir sevgi gelişmiş ve 1836 yılında piyano öğretmeni olan baba Wieck'e kızıyla evlenmek istediğini belirtmiştir. Fakat Wieck, kızının toplumsal konumu daha iyi olan biriyle evlenmesini istemesi nedeniyle, Schumann'a olumlu bir cevap vermemiştir. Bunun üzerine 1837'de Clara'yı tekrar babasından isteyen Schumann, bütün bu ısrarlarına rağmen yine evlilik izni alamamış ve kendini para, statü kazanmaya adanmıştır. Çok değerli parçalar yazıp IENA Üniversitesi'nde "Müzik ve Felsefe Doktoru" olmuştur. Yalnızca dünyaca ünlü müzisyenlere verilen bu payenin sevinciyle Schumann, çok değerli eserler bestelemiş ve ünü tüm dünyaya yayılmıştır. Bu başarılarına rağmen, Wieck'ten yine evlilik onayı almayı başaramamıştır. 5 yıl sonra Leipzig krallık sarayından evlenebilmesi için izin isteyen Schumann, krallık mahkemesinin, oybirliğiyle "evlenmelerinde bir sakınca

yoktur" kararını vermesiyle, 12 Eylül 1840 günü Schönefeld'de yapılan bir törenle Clara ile evlenmiştir (Saydam, 1997: 60). Evliliklerinin on yılı boyunca Clara Schumann, konser turnelerine çıkarak verdiği konserlerden ve özel piyano derslerinden kazandıkları ile ailenin geçimini üstlenmiş Schumann'a maddi ve manevi desteği sağlamıştır. 14 yıllık beraberliklerinden 8 çocukları olmuştur. Bunlar; Marie (1841-1929), Elise (1843-1928), Julie (1845-1872), Emil (1846-1847), Ludwig (1848-1899), Ferdinand (1849-1891), Eugenie (1851-1938), Felix'tir (1854-1879). Bu sırada Clara, kendi çalışmalarından ödün vererek kocasına müzik konusunda destek verme misyonuna geçmiş, eşinin eserlerini tanıtan ve yorumlayan bir virtüöz olarak kariyerini devam ettirmiştir (Seyhanoğlu, 2000: 1).

Schumann, 1843'de Mendelssohn'un çağrısı üzerine Leipzig Konservatuarında piyano ve kompozisyon derslerini vermiştir. Aile bireylerinin öldüğü dönemde ortaya çıkan "neurasthenia" (sinir sistemi fonksiyonunda aşırı çalışma sonucu baş gösteren zayıflık ya da bitkinlik durumu) krizlerinin yeniden başlamasıyla, 1 yıl süren öğretmenlik sürecini sonlandırmak durumunda kalmıştır (Selanik, 1996: 176). Sağlık durumundan dolayı kendi dergisinin de editörlüğünden vazgeçmek zorunda kalan Schumann, eşiyle Dresden'e yerleşmiş, geçimini özel derslerle sürdürmüş, bir yandan da bestecilik çalışmalarına ağırlık vermiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 254). 1845'de ruh sağlığının kötüye gitmesi sonucu bir kriz geçirmiştir. Bu krizin sonrasında, kaygılı bir psikolojide süren bekleyiştan kurtulmak için bestecilik çalışmalarına daha çok ağırlık vermiştir. 1848'de gerçekleşen devrim nedeniyle Dresden'den ayrılan Schumann, Düsseldorf'a yerleşmiş ve bu kentin müzik yönetmenliğini yapmıştır (Say, 1997: 370). Ona hiç uymayan, yoğun çalışma hayatı gerektiren bu görev, hayalperest Schumann'ın üstünde baskı oluşturarak, psikolojisinin bozulmasına neden olmuştur (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 254).

Schumann, 1849 Aralık ayında, bilinç kaybı sorunlarının başlamasıyla beraber artık sadece iyi zamanlarında beste yapabilecek duruma gelmiştir (Saydam, 1997: 61). Müzik derneğinin çalışmalarını ve konserlerini düzenleyen Schumann, 1853'te bu görevi devam eden psikolojik problemlerinden ötürü bırakmak durumunda kalmıştır.

Sağlığı günden güne kötüleşen besteci halüsinasyonlar görmeye başlamış, onu her yerde izlediğini söylediği aralıksız olarak tınlayan "la" sesi ise psikolojisini daha da kötüleştirmiştir. Bu belirtileri yaşadığı bunalımlı bir gece kendini "Rhein" nehrinden atan Schumann, sandalcılar tarafından kurtarılmış ve kendi isteği üzerine 1854'te Endenich isimli akıl hastanesine kapatılmış ve yaklaşık 2 yıl sonra 29 temmuz 1856 yılında bu hastanede hayatını kaybetmiştir (Say, 1997: 370).

Tablo. 2 Schumann'ın Piyano Eserlerinin Listesi

1. "Abegg" varyasyonları, op. 1	1830
2. "Papillons", op. 2	1829-31
3. Paganini kaprisleri üzerine altı etüd, op. 3	1832
4. "Intermezzi", op. 4	1832
5. "Impromptus" (Clara'nın teması üzerine), op. 5	1833
6. "Davidsbündlertänze", op. 6	1837
7. Toccata, op. 7	1830-33
8. Allegro, op. 8	1831
9. Carnaval, op. 9	1834-35
10. Paganini kaprisleri üzerine altı etüd, op. 10	1833
11. Sonat <i>fa diyez min.</i> , op. 11	1833-35
12. "Fantasiestücke", op. 12	1837

13. "Sinfonische Etüden", op. 13	1834
14. Sonat <i>fa min.</i> , op. 14	1835-36
15. "Kinderszenen" op. 15	1838
16. "Kreisleriana" op. 16	1838
17. Fantasie <i>do maj.</i> , op. 17	1836
18. Arabeske, op. 18	1839
19. "Blumenstück", op. 19	1839
20. "Humoreske", op. 20	1839
21. "Novelletten", op. 21	1838
22. Sonat <i>sol min.</i> , op. 22	1833-38
23. "Nachtstücke", op. 23	1839
24. Faschingsschwank aus Wien", op. 26	1839
25. Üç romans, op. 28	1839
26. "Scherzo, Gigue Romanze und Fughetta", op. 32	1838-39
27. Kentet, op. 44 (piyano ve y. saz.)	1842
28. Andante ve varyasyonlar, op. 46 (iki piyano için)	1843
29. Kuartet <i>mi b maj.</i> , op. 47 (piyano ve y. saz.)	1842
30. Konçerto, op. 54 (piyano ve orkestra)	1841-45

31. Etüdler, op. 56 (pedallı piyano için)	1845
32. Dört skeç, op. 58 (pedallı piyano için)	1845
33. Trio <i>re min.</i> , op. 53 (piyano ve y. saz.)	1847
34. "Bilder aus Osten", op. 66 (dört-el için)	1848
35. Gençlik için Albüm, op. 68	1848
36. Dört füğ, op. 72	1845
37. Dört marş, op. 76	1849
38. Trio <i>fa maj.</i> , op. 80 (piyano ve y. saz.)	1847
39. "Waldszenen", op. 82	1848-49
40. 12 Düet, op. 85 (küçük ve büyük çocuklar için)	1849
41. "Introduction et Allegro appassionata", op. 92 (orquestra ile)	1849
42. "Bunte Blätter", op. 99	1839-49
42. "Ballszenen", op. 109 (dört-el için)	1851
43. Trio <i>sol min.</i> , op. 110 (piyano ve y. saz)	1851
44. "Fantasiestücke", op. 111	1851
45. Üç sonat, op. 118 (gençler için)	1853
46. "Albumblätter", op. 124	1832-43
47. Fughetta formunda yedi parça, op. 126	1853

48. "Kinderball", op. 130 (dört-el için)	1853
49. "5 Gesänge der Frühe", op. 133	1853
50. "Allegro de concert", op. 134 (piyano ve orkestra)	1853

(Mamudova, 2005: 56-57).

Tablo. 3 Schumann'ın Liedlerinin Alfabetik Sıra ile Verilmiş Listesi

A
1. Abendlied, op.107 no.6; 2. Abends am Strand, op.45 no.3; 3. Abschied vom Walde, op.89 no.4; 4. Abschied von der Welt, op.135 no.4; 5. Abschied von Frankreich, op.135 no.1; 6. Ach, wenn's nur der König auch wüsst, op.64 no.1; 7. Alle gingen, Herz, zur Ruh, op.74 no.4; 8. Allnächtlich im Traume, op.48 no.14; 9. Als das Christkind ward zur Welt gebracht, op.79 no.16; 10. Als ich zuerst dich hab gesehn, op.36 no.3; 11. Also lieb ich euch, op.74 no.7; 12. Alte Laute, op.35 no.12; 13. Am leuchtenden Sommermorgen, op.48 no.12; 14. An Anna 1, 1828; 15. An Anna n, 1828; 16. An den Abendstern, op.103 no.4; 17. An den Mond, op.95 no.2; 18. An den Sonnenschein, op.36 no.4; 19. An die Königin Elisabeth, op.135 no.3; 20. An die Nachtigall, op.103 no.3; 21. An die Türen will ich schleichen, op.98a no.8; 22. Anfangs wollt ich fast verzagen, op.24 no.8; 23. An meinem Herzen, an meiner Brust, op.42 no.7; 24. Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes, op.35 no.6; 25. Auf deinem Grunde haben sie an verborgnem Ort, op.51 no.4; 26. Auf dem Dorf in den Spinnstuben op.107 no.4; 27. Auf dem Rhein, Op.51 no.4; 28. Auf einer Burg, op.39 no.7; 29. 'Auf ihrem Grab, op.64 no.3; 30. 'Auf ihrem Leibrösslein' op.107 no.3; 31. Aufträge, op.77 no.5; 32. 'Aus alten Märchen', op.48 no.15; 33. 'Aus dem dunkeln Torwalt', op.125 no.2; 34. Aus den hebräischen Gesängen, op.25 no.15; 35. Aus den östlichen Rosen, op.25 no.25; 36. 'Aus der Heimat hinter den Blitzen rot', op.39 no.1; 37. 'Aus meinen Tränen spriessen', op.48

no.2
B
38. Ballade, op.139 no.7; 39. Ballade des Harfners, op.98a no.2; 40. Ballade vom Haideknaben, op.122 no.1; 41. 'Bedeckt mich mit Blumen' , op.138 no.4; 42. Belsazar, op.57; 43. 'Berg und schaun herunter' , op.24. no.7; 44. 'Bin nur ein armer Hirtenknab' , 1828; 45. 'Birke, Birke, des Waldes Zier' , op.119 no.3; 46. 'Blaue Augen hat das Mädchen' ,op.138 no.9; 47. 'Bleibe hier und singe, Hebe Nachtigall!' , op.103 no.3; 48. Blondels Lied, op.53 no.1; 49. Botschaft, op.74 no.8
D
50. 'Da die Heimat' , op.95. no.1; 51. 'Da ich nun entsagen müssen' , op.30. no.2; 52. 'Da liegt Feinde gestreckte Schar' , op.117. no.4; 53. 'Dämm' rung will die Flügel spreiten' , op.39 no.10; 54. 'Da Nachts wir uns küssten', op.40 no.5; 55. Das Glück, op.79 no.15; 56. 'Das ist ein Flöten und Geigen' , op.48. no.9; 57. Das Käuzlein, op.79 no.10; 58. Das Käuzlein, after op.142; 59. 'Das Körnlein springt' , op.125 no.4; 60. 'Das Laub fällt von Bäumen' , op.43 no.2; 61. Das Schwert, 1848; 62. 'Dass du so krank geworden' , op.35 no.11; 63. 'Dass ihr steht in Liebesglut', op.74 no.5; 64. Das verlassne Mägdelein, op.64 no.2; 65. 'Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll' , 1828; 66. 'Dein Angesicht', op.127 no.2; 67. 'Dein Bildnis' op.39 no.2; 68. 'Dein Tag ist aus, dein Ruhm fing an' , op.95 no.3; 69. Dem Helden, op.95 no.3; 70. 'Dem holden Lenzgeschmeide' ,op.90 no.2; 71. 'Dem roten Röslein gleicht mein Lieb' , op.27 no.2; 72. 'Den grünen Zeigern' , op.117 no.3; 73. 'Den Säugling an der Brust' op.31 no.3; 74. Der Abendstern, op.79 no.1; 75. Der arme Peter, op.53 no.3; 76. 'Der arme Peter wankt vorbei' , op.53 no.3; 77. Der Bräutigam und die Birke, op.119 no.3; 78. Der deutsche Rhein, 1840; 79. Der Einsiedler, op.83 no.3; 80. Dereinst, dereinst, o Gedanke mein' , op.74 no.3; 81. Der Fischer, 1828; 82. Der frohe Wandersmann, op.77 no.1; 83. 'Der Frühling kehret wieder' , op.79 no.14; 84. 'Der Frühling kehret wieder' , op.103 no.2; 85. Der Gärtner, op.107

no.3; **86.** 'Der Hagel klirrt nieder' , op.122 no.2; **87.** Der Handschuh, op.87; **88.** 'Der Hans und die Grete tanzen herum' , op.53 no.3; **89.** Der Hidalgo, op.30 no.3; **90.** 'Der Himmel hat eine Träne geweint' , op.37 no.1; **91.** 'Der Himmel wölbt sich rein und blau', op.40 no.1; **92.** 'Der Husar, trara!', op.117 no.1; **93.** der Knabe mit dem Wunderhorn, op.30 no.1; **94.** 'Der Knabe träumt' , op.122 no.1; **95.** Der Kontrabandiste, op.74 no.10; **96.** 'Der leidige Frieden' , op.117 no.2; **97.** 'Der Mond, der scheint' , 1848; **98.** Der Nussbaum, op.25 no.3; **99.** Der Page, op.30 no.2; **100.** Der Reiter und der Bodensee, 1840; **101.** 'Der Reiter reitet durchs helle Tal' , 1840; **102.** Der Sandmann, op.79 no.12; **103.** Der Schatzgräber, op.45 no.1; **104.** 'Der Schnee, der gestern noch in Flöckchen' , op.79 no.26; **105.** Der schwere Abend, op.90 no.6; **106.** Der Soldat, op.40 no.3; **107.** 'Der Sonntag ist gekommen' , op.79 no.6; **108.** Der Spielmann, op.40 no.4; **109.** 'Der Wanderer, dem verschwunden' , op.142 no.1; **110.** Der weisse Hirsch, 1848; **111.** Der Zeisig, op.104 no.4; **112.** Des Buben Schützenlied, op.79 no.25; **113.** Des Knaben Berglied, op.79 no.8; **114.** Des Sennen Abschied, op.79 no.22; **115.** 'Des Sonntags in der Morgenstund' , op.36 no.1; **116.** Deutscher Blumengarten, after op.142; **117.** Dichterliebe, op.48; **118.** Dichters Genesung, op.36 no.5; **119.** 'Die alten, bösen Lieder', op.48 no.16; **120.** Die Ammenuhr, 1848; **121.** Die beiden Grenadiere, op.49 no.1; **122.** Die Blume der Ergebung, op.83 no.2; **123.** 'Die dunklen Wolken hingen' , op.90 no.6; **124.** Die feindlichen Brüder, op.49 no.2; **125.** 'Die Fenster klär ich zum Feiertag' , op.107 no.2; **126.** Die Fensterscheibe, op.107 no.2; **127.** Die Flüchtlinge, op.122.no.2; **128.** Die Hochländer-Witwe, op.25 no.10; **129.** Die Hütte, op.119 no.1; **130.** Die Kartenlegerin, op.31 no.2; **131.** 'Die letzten Blumen starben' , op.104 no.6; **132.** 'Die Liebe ist ein Rosenstrauch' , op.34 no.1; **133.** Die Lotosblume, op.25 no.7; **134.** 'Die Lotosblume ängstigt' , op.25 no.7; **135.** Die Löwenbraut, op.31 no.1; **136.** Meerfee, op.25 no.1; **137.** 'Die Mitternacht zog näher schon' , op.57; **138.** 'Die Mutter betet herzlich' , op.40 no.2; **139.** Die nächtliche Heerschau, 1840; **140.** Die Nonne, op.49 no.3; **141.** 'Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne', op.48 no.3; **142.** Die rote Hanne, op.31 no.3; **143.** Die Schwalben, op.79 no.20; **144.** Die Sennin, op.90 no.4; **145.** Die Soldatenbraut, op.64 no.1; **146.** 'Die Sonne sah die Erde an' , op.96 no.2; **147.** Die Spinnerin, op.107 no.4; **148.** Die Stille, op.39 no.4; **149.** Die tausend Grösse', op.101

no.7; **150.** Die Tochter Jephthas, op.95 no.l; **151.** Die Waise, op.79 no.14; **152.** Die wandelnde Glocke, op.79 no.17; **153.** 'Die Weiden lassen matt die Zweige hangen' , op.107 no.l; **154.** Die Weinende, 1827; **155.** 'Dir zu eröffnen mein Herz' , op.51 no.5; **156.** 'Du bist vom Schlaf erstanden' , op.35 no.10; **157.** 'Du bist wie eine Blume' , op.25 no.24; **158.** 'Du herrlich Glas' , op.35 no.6; **159.** 'Du junges Grün, du irisches Gras!' , op.35 no.2; **160.** 'Du lieblicher Stern' , op.79 no.l; **161.** 'Du meine Seele, du mein Herz' , op.25 no.l; **162.** 'Du nennst mich armes Mädchen' , op.104 no.3; **163.** 'Dunkler Lichtglanz' , op.138 no.10; **164.** 'Durch die Tanen und die Linden', op.89 no.3; **165.** 'Du Ring an meinem Finger', op.42 no.4

E

166. 'Eia, wie flattert der Kranz' , op.78 no.l; **167.** Ein Gedanke, 1840; **168.** 'Eingeschlafen auf der Lauer' , op.39 no.7; **169.** 'Ein Jüngling liebt ein Mädchen' , op.48 no.ll; **170.** Einsamkeit, op.90 no.5; **171.** 'Ein scheckiges Pferd' , ? 1845; **172.** 'Entflieh mit mir und sei mein Weib' , op.64 no.3; **173.** 'Er, der Herrlichste von allen' , op.42 no.2; **174.** Erinnerung, 1828; **175.** Er ist's, op.79 no 23; **176.** Erste Begegnung, op.74 no.l; **177.** Erstes Grün, op.35 no.4; **178.** Er und Sie, op.78 no.2; **179.** 'Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht' , op.64 no.3; **180.** 'Es Fliegen zwei Schwalben' , op.79 no.20; **181.** 'Es flüstern und rauschen die Wogen' , op.53 no.2; **182.** 'Es flüstert's der Himmel' , op.25 no.16; **183.** 'Es geht bei gedämpfter Trommel Klang' , op.40 no.3; **184.** 'Es geht der Tag zur Neige' , op.119 no.2; **185.** 'Es gingen drei Jäger' , 1848; **186.** 'Es grünet ein Nussbaum vor dem Haus' , op.25 no.3; **187.** 'Es ist schon spät' , op.39 no.3; **188.** 'Es ist so still geworden' , op.107 no.6; **189.** 'Es ist so süß zu scherzen' , op.30 no.3; **190.** Es ist verraten, op.74 no.5; **191.** 'Es leuchtet meine Liebe' , op.127 no.3; **192.** 'Es rauschen die Wipfel und schauern' , op.39 no.6; **193.** 'Es stürmet am Abendhimmel', op.89 no.l; **194.** 'Es treibt mich hin', op.24 no.2; **195.** 'Es war, als hätt der Himmel die Erde still geküsst' , op.39 no.5; **196.** 'Es war ein Kind' , op.79 no.17; **197.** 'Es weiss und rät es doch keiner' , op.39 no.4; **198.** 'Es zog eine Hochzeit den Berg entlang', op.39 no.ll; **199.** 'Es zogen zwei rüst'ge Gesellen', op.45 no.2

F

200. Familiengemälde, op.34 no.4; **201.** 'Fein Rösslein beschlage dich' , op.90 no.1; **202.** 'Flügel! Flügel! um zu fliegen' , op.37 no.8; **203.** 'Flutenreicher Ebro' , op.138 no.5; **204.** Frage, op.35 no.9; **205.** Frauenliebe und Leben, op.42; **206.** Freisinn, op.25 no.2; **207.** 'Frühling lässt sein blaues Band' , op.79 no.23; **208.** Frühlings Ankunft, op.79 no.19; **209.** Frühlings - botschaft, op.79 no.3; **210.** Frühlingsfahrt, op.45 no.2; **211.** Frühlingsgruss, op.79 no.4; **212.** Frühlingsgrüsse, 1851; **213.** Frühlingslied, op.79 no.18; **214.** Frühlingslied, op.103 no.2; **215.** Frühlingslied, op.125 no.4; **216.** Frühlings - lust, op.125 no.5; **217.** Frühlingsnacht, op.39 no.12; **218.** 'Früh wann die Hähne krähn', op.64 no.2

G

219. Gebet, op.135 no.5; **220.** Gedichte die Königin Maria Stuart, op.135; **221.** Geisternähe, op.77 no.3; **222.** 'Gekämpft hat meine Barke' , op.104 no.7; **223.** 'Gern mach' ich dir' , 1852; **224.** Gesanges Erwachen, 1828; **225.** Geständnis, op.74 no.7; **226.** Gesungen, op.96 no.4; **227.** Glockentürmers Töchterlein, after op.142; **228.** 'Glück der Engel!' , 1828; **229.** 'Gottes ist der Orient' , op.25 no.8; **230.** Grossvater und Grossmutter', op.34 no.4; **231.** 'Grün ist der Jasminenstrauch', op.27 no.4

H

232. Hauptmanns Weib, op.25 no.19; **233.** Heimliches Verschwinden, op.89 no.2; **234.** 'Heiss mich nicht reden' , op.98a no.5; **235.** 'Helft mir, ihr Schwestern' , op.42 no.5; **236.** 'Helle Silberglöcklein klingen' , op.125 no.1; **237.** Herbstlied, op.43 no.2; **238.** Herbstüed, op.89 no.3; **239.** 'Herr Jesu Christ' , op.135 no.2; **240.** Herzeleid, op.107 no.1; **241.** 'Hier in diesen erdbeklommnen Lüften' , op.25 no.26; **242.** Himmel und Erde, op.96 no.5; **243.** Hinaus ins Freie, op.79 no.11; **244.** Hirtenknabe, 1828; **245.** 'Hoch, hoch sind die Berge' , op.138 no.8; **246.** Hochländers Abschied, op.25 no.13; **247.**

Hochländisches Wiegenlied, op.25 no.14; **248.** 'Hoch zu Pferd', op.25 no.19; **249.** 'Hör ich das Liedchen klingen' , op.48 no.10; **250.** 'Hörst du den Vogel singen?' , op.35 no.12; **251.** 'Hört ihr im Laube des Regens' , op.96 no.4; **252.** Husarenabzug, op.125 no.2

I

253. 'Ich armes Käuzlein kleine' , op.79 no.10; **254.** 'Ich armes Käuzlein kleine' , after op.142; **255.** 'Ich bin dein Baum', op.101 no.3; **256.** 'Ich bin der Kontrabandiste' , op.74 no.10; **257.** 'Ich bin die Blum'in Garten', op.83 no.2; **258.** 'Ich bin ein lust'ger Geselle' , op.30 no.1; **259.** 'Ich bin gekommen ins Niederland' , op.25 no.10; **260.** 'Ich bin geliebt, op.74 no.9; **261.** 'Ich bin hinaus gegangen' , op.43 no.3; **262.** 'Ich bin im Mai gegangen' , 1828; **263.** 'Ich bin vom Berg der Hirtenknab' , op.79 no.8; **264.** 'Ich bück in mein Herz' , op.51 no.1; **265.** 'Ich denke dein' , op.78 no.3; **266.** 'Ich grolle nicht' , op.48 no.7; **267.** 'Ich hab im Traum geweinet' , op.48 no.13; **268.** 'Ich hab in mich gesogen' , op.37 no.5; **269.** 'Ich hab mein Weib allein' , op.25 no.22; **270.** 'Ich hör die Bächlein rauschen' , op.39 no.8; **271.** 'Ich kann's nicht fassen, nicht glauben' , op.42 no.3; **272.** 'Ich kann wohl manchmal singen' , op.39 no.9; **273.** 'Ich sah dich weinen' , 1827; **274.** 'Ich schau über Förth hinüber' , op.25 no 23; **275.** 'Ich sende einen Grass' , op.25 no.25; **276.** 'Ich wandelte unter den Bäumen', op.24 no.3; **277.** 'Ich wandre nicht, op.51 no.3; **278.** 'Ich will meine Seele tauchen' , op.48 no.5; **279.** 'Ich zieh dahin' , op.135 no.1; **280.** 'Ich zieh so allein in den Wald hinein' , op.107 no.5; **281.** 'Ihre Stimme, op.96 no.3; **282.** 'Ihr Matten, lebt wohl, ihr sonnigen Weiden' , op.79 no.22; **283.** 'Im Garten steht die Nonne' , op.49 no.3; **284.** 'Im Herbst', 1828; **285.** 'Im Kreise der Vasallen' , op.106; **286.** 'Im Rhein, im heiligen Strome' , op.48 no.6; **287.** 'Im Schatten des Waldes' , op.29 no.3; **288.** 'Im Städtchen gibt es des Jubels viel' , op.40 no.4; **289.** 'Im Wald, op.107 no.5; **290.** 'Im Walde, op.39 no.1 1; **291.** 'Im Wald, in grüner Runde' , op.119 no.1; **292.** 'Im Westen, op.25 no.23; **293.** 'Im wunderschönen Monat Mai' , op.48 no.1; **294.** 'In den Talen der Provence' , op.139 no.4; **295.** 'In der Fremde, op.39 no.1; **296.** 'In der Fremde, op.39 no.8; **297.** 'In der hohen Hall sass König Sigfrid' , op.139 no.7; **298.** 'In der Nacht, op.74 no.4;

299. 'In einsamen Stunden drängt Wehmut sich auf', op.77 no.4; **300.** 'In meinem Garten die Nelken', op.29 no.2; **301.** 'In meiner Brust', op.53 no.3; **302.** 'Ins Freie', op.89 no.5; **303.** Intermezzo, op.39 no.2; **304.** Intermezzo, op.74 no.2

J

305. Jasminenstrauch, op.27 no.4; **306.** 'Jeden Morgen, in der Frühe', op.79 no.7; **307.** Jemand, op.25 no.4; **308.** Jung Volkers Lied, op.125 no.3

K

309. 'Kennst du das Land' op.79 no.28; **310.** 'Kennst du das Land', op.98a no.1; **311.** Kinderwacht, op.79 no.21; **312.** Klage, 1828; **313.** 'Kleine Tropfen, seit ihr Tränen', op.142 no.3; **314.** Kommen und Scheiden, op.90 no.3; **315.** 'Komm in die stille Nacht', op.36 no.2; **316.** 'Komm, lieber Mai', op.79 no.9; **317.** 'Komm, Trost der Welt', op.83 no.3; **318.** 'Kommt, wir wollen uns begeben', op.79 no.5; **319.** 'Könnt ich dich in Liedern preisen', op.35 no.8; **320.** 'Könnt' ich einmal wieder singen', 1828; **321.** 'Kuckuck, kuckuck ruft aus dem Wald', op.79 no.3; **322.** Kurzes Erwachen, 1828

L

323. Ländliches Lied, op.29 no.1; **324.** 'Lange harrt ich', 1828; **325.** 'Lass mich ihm am Busen hangen', op.25 no.12; **326.** 'Lass tief in dir mich lesen', op.96 no.3; **327.** 'Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten', op.25 no.2; **328.** 'Lehn deine Wang', op.142 no.2; **329.** 'Leicht wie gaukelnde Sylphiden', 1827; **330.** 'Leis rudern hier', op.25 no.17; **331.** 'Lieben, von ganzer Seele lieben', op.83 no.1; **332.** Liebesbotschaft, op.36 no.6; **333.** Liebesgarten, op.34 no.1; **334.** Liebesgram, op.74 no.3; **335.** Liebeslied, op.51 no.5; **336.** Liebhabers Ständchen, op.34 no.2; **337.** 'Lieb Liebchen', op.24 no.4; **338.** 'Liebster, deine Worte stehlen', op.101 no.2; **339.** 'Liebste, was kann denn uns scheiden?', op.37 no.6; **340.** Lied, op.29 no.2; **341.** Liedchen von Marie und Papa, 1852; **342.** Lied der Suleika, op.25 no.9; **343.** Lied eines Schmiedes, op.90 no.1; **344.** Lieder - Album für die

Jugend, op.79; **345.** Oeder aus dem Schenkenbuch im Divan I, op.25 no.5; **346.** Lieder aus dem Schenkenbuch im Divan II, op.25 no.6; **347.** Lieder der Braut aus dem Liebesfrühling I, op.25 no.11; **348.** Lieder der Braut aus dem Liebesfrühling **n**, op.25 no.12; **349.** Liederksreis, op.24; **350.** Liederkreis, op.39; **351.** Lied für xxx, 1827; **352.** Lied Lynceus des Türmers, op.79 no.27; **353.** Loreley, op.53 no.2; **354.** Lust der Sturmnacht, op.35 no.1

M

355. Mädchenlieder, op.103; **356.** Mädchen - Schwermut, op.143 no.3; **357.** Mailied, op.79 no.9; **358.** Mailied, op.103 no.1; **359.** Mailied, after op.142; **360.** Marienwürmchen, op.79 no.13; **361.** 'Marienwürmchen, setze dich' , op.79 no.1; **362.** Märzveilchen, op.40 no.1; **363.** Maultreiberlied, 1838; **364.** 'Mein altes Ross' , op.127 no.4; **365.** 'Mein Aug ist trüb' , op.27 no.3; **366.** Meine Rose, op.90 no.2; **367.** 'Meine Töne still und heiter' , op. 101 no.1; **368.** Mein Garten, op.77 no.2; **369.** 'Mein Herz ist betrübt' , op.25 no.4; **370.** 'Mein Herz ist im Hochland' , op.25 no.13; **371.** 'Mein Herz ist schwer' , op.25 no.15; **372.** 'Mein hochgebornes Schätzelein' , after op.142; **373.** 'Mein schöner Stern' , op.101 no.4; **374.** 'Mein Wagen rollet langsam' , op.142 no.4; **375.** Melancholie, op.74 no.6; **376.** Mignon, op.79 no.28; **377.** Minnespiel, op.101; **378.** 'Mir ist's so eng allüberall!' , op.89 no.5; **379.** 'Mit dem Pfeil, dem Bogen' , op.79 no.25; **380.** 'Mit der Myrte geschmückt' , op.31 no.1; **381.** 'Mit Myrten und Rosen' , op.24 no.9; **382.** 'Mögen alle bösen Zungen' , op.74 no.9; **383.** 'Mond, meiner Seele Liebling' , op.104 no.1; **384.** Mondnacht, op.39 no.5; **385.** 'Morgens steh ich auf und frage', op.24 no.1; **386.** 'Mutter, Mutter glaube nicht', op.25 no.11; **387.** Muttertraum, op.40 no.2; **388.** Myrten, op.25

N

389. Nach der Geburt ihres Sohnes, op.135 no.2; **390.** 'Nach diesen trüben Tagen' , op.79 no.19; **391.** 'Nach Frankreich zogen zwei Grenadier' , op.49 no.1; **392.** 'Nach

langem Frost', 1851; **393.** Nachtüed, op.96 no.1; **394.** 'Nachts um die zwölfte Stunde', 1840; **395.** 'Nahts zu unbekannter Stunde' , op.89 no.2; **396.** Nänie, op.114 no.1; **397.** Nelken wind ich und Jasmin' , op.74 no.8; **398.** 'Nicht im Tale' , 1828; **399.** 'Nicht so schnelle' , op.77 no.5; **400.** Nichts Schöneres, op.36 no.3; **401.** Niemand, op.25 no.22; **402.** 'Nun hast du mir den ersten Schmerz getan' , op.42 no.8; **403.** 'Nun scheidet vom sterbenden Walde' , op.89 no.4; **404.** 'Nun stehen die Rosen in Blüte' , op.125 no.5; **405.** 'Nur ein Gedanke', op.135 no.3; **406.** 'Nur ein lächelnder Blick' , op.27 no.5; **407.** Nur wer die Sehnsucht kennt, op.89a no.3

O

408. 'Oben auf Berges Spitze' , op.49 no.2; **409.** 'O blike, wenn den Sinn dir will die Welt' , op.114 no.3; **410.** 'O Freund, mein Schirm, mein Schutz', op.101 no.6; **411.** 'O Gott, mein Gebieter' , op.135 no.5; **412.** 'O ihr Herren' , op.37 no.3; **413.** 'O Schmetterling, sprich' , op.79 no.2; **414.** 'O Sonnenschein' , op.36 no.4; **415.** 'O Sonn, o Meer, o Rose', op.37 no.10; **416.** 'O wie lieblich ist das Mädchen' , op.138 no.3

P

417. Pflücket Rosen, um das Haar schön' , op.103 no.1; **418.** Provenzalisches Lied, op. 139 no.4

R

419. Rätsel, op.25 no.16; **420.** 'Reich mir die Hand, o Wolke' , op.104 no.5; **421.** Requiem, op.90 no.7; **422.** Resignation, op.83 no.1; **423.** 'Rose, Meer und Sonne' , op.37 no.9; **424.** Röselein, Röselein! , op.89 no.6; **425.** 'Ruh von schmerzreichen Mühen aus' , op.90 no.7

S

426. 'Sag an, o lieber Vogel mein' , op.27 no.1; **427.** Sängers Trost, op.127 no.1; **428.** 'Schlafe, süserkleiner Donald' , op.25 no.14; **429.** 'Schlaf, Kindlein, schlaf' , op.78 no.4; **430.** 'Schlaflose Sonne, melanchol'scher Stern!' , op.95 no.2; **431.** 'Schlief die Mutter endüch ein' , op.31 no.2; **432.** Schlusslied des Narren, op.127 no.5; **433.** Schmetterling, op.79 no.2; **434.** Schneeglöckchen, op.79 no.26; **435.** Schneeglöckchen, op.96 no.2; **436.** Schneelöckchen klingen wieder' , op.79 no.18; **437.** Schön Blümelein, op.43 no.3; **438.** Schöne Fremde, op.39 no.6; **439.** 'Schöne Sennin, noch einmal singe', op.90 no.4; **440.** 'Schöne Wiege meiner Leiden' , op.24 no.5; **441.** Schön Hedwig, op.106; **442.** 'Schön ist das Fest des Lenzes' , op.37 no.7; **443.** 'Schön ist das Fest des Lenzes' , op.101 no.5; **444.** 'Schweb empor am Himmel' , op.103 no.4; **445.** 'Seh ich in das stille Tal' , op.78 no.2; **446.** Sehnsucht, 1827; **447.** Sehnsucht, op.51 no.1; **448.** 'Sehnsucht nach der Waldgegend', op.35 no.5; **449.** 'Seit ich ihn gesehen', op.42 no.1; **450.** 'Senkt die Nacht den sanften Fittig nieder' , op.114 no.2; **451.** 'Setze mir nicht' , op.25 no.6; **452.** 'Sie scMingt um meinen Nacken' , 1840; **453.** 'Sie sollen ihn nicht haben' , 1840; **454.** 'Singet nicht in Trauertönen' , op.98a no.7; **455.** 'Sitz ich allein' , op.25 no.5; **456.** 'So lass mich scheinen', op.98a no.9; **457.** Soldatenlied, 71845; **458.** Sommerruh, 1849; **459.** 'Sommerruh, wie schön bist du' , 1849; **460.** Sonntag, op.79 no.6; **461.** Sonntags am Rhein, op.36 no.1; **462.** 'So oft sie kam' , op.90 no.3; **463.** 'So sei begrüsst vieltausendmal' , op.79 no.4; **464.** 'So wahr die Sonne scheint' , op.37 no.12; **465.** 'So wahr die Sonne scheint' , op.101 no.8; **466.** 'Spähend nach dem Eisengitter' , op.53 no.1; **467.** Spanische Liebeslieder, op.138; **468.** Spanisches Liederspiel, op.74; **469.** Spinnelied, op.79 no.24; **470.** 'Spinn, spinn', op.79 no.24; **471.** Spruch, op.114 no.3; **472.** Ständchen, op.36 no.2; **473.** 'Sterne der blauen himmlischen Auen', 1827; **474.** Stille Liebe, op.35 no.8; **475.** Stille Tränen, op.35 no.10; **476.** Stiller Vorwurf, op.77 no.4; **477.** Stirb, Lieb und Freud! , op.35 no.2; **478.** 'Süsser Freund, du blickest' , op.42 no.6

T

479. Talismane, op.25 no.8; **480.** Tanzlied, op.78 no.1; **481.** 'Tief im Herzen trag ich Pein' , op.138 no.2; **482.** Tragödie, op.64 no.3; **483.** Triolett, op.114 no.2; **484.** Trost im Gesang, op.142 no.1

Ü

485. 'Über allen Gipfeln ist Ruh' , op.96 no.1; **486.** 'Überm Garten durch die Lüfte' , op.39 no.12

U

487. 'Und als ich ein winzig Bübchen war' , op.127 no.5; **488.** 'Und die mich trug im Mutterarm', op.125 no.3; **489.** 'Und schläfst du, mein Mädchen, auf , op.74 no.2; **490.** 'Und wenn die Primel schneeweiss blickt' , op.29 no.1; **491.** 'Und wieder hart ich der Schönsten gedacht' , op.36 no.5; **492.** 'Und wüssten's die Blumen, die kleinen' , op.48 no.8; **493.** 'Unter den roten Blumen schlummere' , op.114 no.1; **494.** 'Unter die Soldaten', op.79 no.7; **495.** Unterm Fenster, op.34 no.3

V

496. 'Veilchen, Rosmarin, Mimosen' , op.77 no.2; **497.** Verratene Liebe, op.40 no.5; Verwandlung, 1827; **498.** 'Viel Glück zur Reise, Schwalben' ,op.104 no.2; **499.** Vier Husarenlieder, op.117; **500.** 'Vöglein vom Zweig' , op.79 no.15; **501.** Volksliedchen, op.51 no.2; **502.** Vom Reitersmann, after 1828; **503.** Vom Schlaraffenland, op.79 no.5; **504.** 'Von dem Rosenbusch', op.74 no.1; **505.** 'Vor seinem Löwengarten', op.87

W

506. Wascht du noch, Liebchen, Gruss und Kuss! , op.34 no.2; **507.** Waldesgespräch, op.39 no.3; **508.** Wanderlust, op.35 no.3; **509.** Wanderung, op.35 no.7; **510.** 'Wann, wann erscheint der Morgen' , op.74 no.6; **511.** 'War ich nie aus euch gegangen' , op.35

no.5; **512.** Warnung, op.119 no.2; **513.** 'Wärst du nicht, heil'ger Abendschein!' , op.35 no.9; **514.** 'Warte, warte wilder Schiffmann' , op.24 no.6; **515.** 'Warum soll ich denn wandern' , op.51 no.3; **516.** 'Was hör ich draussen vor dem Tor' , op.98a no.2; **517.** 'Was nützt die mir noch zugemess'ne Zeit?' , op.135 no.4; **518.** Was soll ich sagen? , op.27 no.3; **519.** 'Was weht um meine Schläfe', op.77 no.3; **520.** 'Was will die einsame Träne?' , op.25 no.21; **521.** Wehmut, op.39 no.9; **522.** 'Weh wie zornig ist das Mädchen', op.138 no.7; **523.** Weihnachtshed, op.79 no.16; **524.** 'Weint auch einst kein Liebchen' , op.127 no.1; **525.** Weit, weit, op.25 no.20; **526.** 'Wem Gott will rechte Gunst erweisen' , op.77 no.1; **527.** 'Wenn alle Wälder schliefen' , op.45 no.1; **528.** 'Wenn der Winter sonst entschwand' , 1827; **529.** 'Wenn durch Berg und Tale' , op.35 no.1; **530.** 'Wenn durch die Piazzetta' , op.25 no.18; **531.** 'Wenn fromme Kindlein schlafen gehn' , op.79 no.21; **532.** 'Wenn ich ein Vöglein war', op.43 no.1; **533.** 'Wenn ich früh in den Garten geh' , op.51 no.2; **534.** 'Wenn ich in deine Augen seh' , op.48 no.4; **535.** 'Wer ist wor meiner Kammertür?' , op.34 no.3; **536.** Wer machte dich so krank?, op.35 no.11; **537.** 'Wer nie sein Brot mit Tränen ass' , op.98a no.4; **538.** 'Wer sich der Einsamkeit ergibt' , op.98a no.6; **539.** Widmung, op.25 no.1; **540.** 'Wie blüht es im Tale' , op.79 no.11; **541.** 'Wie der Bäume künhe Wipfel' , op.96 no.5; **542.** Wiegenlied, op.78 no.4; **543.** 'Wiekannichfroh' , op.25 no.20; **544.** 'Wiemitinnigstem Behagen' , op.25 no.9; **545.** 'Wild verwachs'ne dunkle Fichten' , op.90 no.5; **546.** 'Wir sassen am Fischerhause' , op.45 no.3; **547.** 'Wir sind ja, Kind, im Maie' , op.104 no.4; **548.** 'Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein' , op.35 no.3; **549.** 'Wohlauf und frisch gewandert', op.35 no.7; **550.** 'Wolken, die ihr nach Osten eilt', no.6

Z

551. 'Zieh' nur du Sonne' , 1828; **552.** Zigeunerleben, op.29 no.3; **553.** Zigeunerliedchen, op.79 no.7; **554.** 'Zu Augsburg steht ein hohes Haus' , no.2; **555.** Zum Schluss, op.25 no.26; **556.** 'Zum Sehen geboren' , op.79 no.27; **557.** 'Zur

Schmiede ging ein junger Held' , 1848; **558.** 'Zwei feine Stieflein hab ich an' , op.79

no.12; **559.** Zwei Venetianische Lieder **I**, op.25 no.17; **560.** Zwei Venetianische Lieder n, op.25 no.18; **561.** ZwiHcht, op.39 no.10

(Mamudova, 2005: 58).

2.2. Clara Wieck Schumann

Clara Wieck (1819-1896), müzik eğitimcisi ve piyano firması sahibi Friedrich Wieck (1785-1873) ile profesyonel müzisyenlerin torunu olan, Leipzig Gewandhaus'un ünlü solo piyanisti ve sopranosu Marianne Tromlitz'in (1797-1872) kızı olarak Leipzig'de dünyaya gelmiştir. Friedrich Wieck, döneminin en ünlü müzik kitaplığını ve piyano firmasının işletmesini kurduktan sonra eğitimciliğe de yönelerek, piyano metodu ve şarkı söyleme egzersizlerinin bulunduğu kitapları bastırarak, piyano ile şan dersleri vermiştir. 1824 yılında, Clara 5 yaşındayken F. Wieck evliliğinin sonlanmasıyla, Saxon yasalarına göre kızının velayetini almıştır (The Grove Dictionary of Women Composers, 1996: 411).

Friedrich Wieck, müzikte yeni bir eğitim modeli oluşturarak kızı Clara'yı bulduğu bu yöntemle yetiştirmeye karar vermiştir (Stephan, 1989: 34). Babasının gözetiminde müzik derslerine başlayan Clara, piyano eğitimine ek olarak, müziksel kavrayışı geliştirmek için, keman çalmayı, orkestrasyonu, partiyon okumayı, piyano metodunun tüm pratiklerini, şan ve müzik teorisi derslerini de çalışmıştır. Clara babasıyla olan çalışmalarını tuttuğu günlüklerde şöyle anlatmıştır. *"Babam....bugün tekrar tembel, inatçı, söz dinlemez olduğumu, özellikle piyano çalmada ve öğrenmede böyle olduğumu söyledi. İsteddiği parçayı çalamadığım için örnekçeyi yırttı. Bundan böyle gamlardan, Czerny'nin etütlerinden başka bir şey çalamayacağım."* (Stephan, 1989: 35).

Clara ilk konserini dokuz yaşında (20 Ekim 1828) Leipzig Gewandhaus'da gerçekleştirmiştir. Dönemin sevilen bestecilerinin parçalarını çalması dışında, kendi düzenlediği "Özgün Bir Tema Üzerine Varyasyonlar" isimli eseriyle, üstün yetenekli

olduğunu kanıtlayarak, konser serüvenine 6 Mart ve 7 Nisan 1830'da Dresten'de verdiği piyano resitalleriyle devam etmiştir. 8 Kasım 1830'da Leipzig Gewandhaus'da 11 yaşındayken verdiği başka bir konserinde, kendisinin ilk bestesi olan, içerisinde 4 tane "Polonez Dansı" bulunan, Op. 1 *Quatre Polonaises Pour le Pianoforte* (Pianoforte için 4 polonez) isimli parçasını çalmıştır (The Grove Dictionary of Women Composers, 1996: 411).

Clara ilk yurtdışı turnesini 1831 yılında Fransa ve Almanya'nın çeşitli kentlerinde yaptığı konserlerle gerçekleştirmiştir (Dieter, 1998: 69). Goethe'nin davetlisi olarak gittiği Weimar'da verdiği başarılı konser sonrasında Goethe'yi kendine hayran bırakarak, "Üstün sanat yetenekleri olan Clara Wieck'e, 9 Ekim 1831'in hatırası olarak" yazılı madalyonla ödüllendirilmiştir (Aksoy, 2002: 19). Bir diğer başarılı konserini de, 14 yaşındayken yazdığı Op. 7 *Piyano Konçertosu* ile Felix Mendelssohn yönetimindeki Leipzig Gewandhaus orkestrası eşliğinde gerçekleştirmiştir (Büke, 2014: 65).

5 Mayıs, 15 Ekim 1838 tarihleri arasında Viyana turnesinde gerçekleştirdiği başarılı konserlerinden dolayı, Franz Liszt ve şair Grillparzer "Clara Wieck ve Beethoven" adlı şiirle Clara'yı onurlandırmışlardır. Aynı yıl Clara, Avusturya kraliyeti tarafından "K. K. Kammervirtuosin" (Kraliyet Solisti) payesini almıştır (Reich, 1985: 39). 6 Şubat, 14 Ağustos 1839 arasında gerçekleşen Paris Turnesinde, Schumann'ın ününü artırmak için *Papillons* (kelebekler) eserinin ilk icrasını gerçekleştirmiştir (Whittall, 1989: 38). 12 Eylül 1840 tarihinde Schumann'la evlenen Clara, 31 Mart 1840 yılında Clara Schumann olarak ilk konserini vermiştir (Chissell, 1989: s.27).

29 Temmuz 1856'da Schumann'ın ölümünden sonra Clara, 1856-1888 yılları arasında çeşitli konser etkinliklerine ve yeni konser turnelerine besteci Brahms'ın desteğiyle devam etmiştir. Friedrich Kalkbrenner, Liszt, Beethoven ve Schubert'in popüler eserlerinin üzerine çeşitli varyasyonları bestelemiştir (The Grove Dictionary of Women Composers, 1996: 412). Sonrasında 1878 yılında, Leipzig ve Frankfurt'ta vermiş olduğu piyano konserleriyle "50. Sanat Jübilesi"ni kutlamıştır. Müzik sanatındaki eşsiz konumu ve ünü sayesinde "Frau Kommervision Clara Schumann"

olarak adlandırılmıştır (Reich, 1985: 292). Aynı yıl 59 yaşındayken Frankfurt Hoch Konservatuvarı Piyano bölümünde baş öğretmen olarak eğitimciliğe başlamıştır (Adamson, 1998: 300). Clara Schumann 1892 yılına kadar süren öğretmenliği boyunca Frankfurt Hoch Konservatuvarı'nda piyano eğitimcisi olarak yalnızca temel piyano teknikleri dersini vermiştir. Kızları Marie ve Eugenie, daha sonraları öğrencilerinden Nathalie Jonatha ve Lazzaro Uzielli Clara Schumann'ın asistanlığını yapmışlardır. Chicago, New York, Floransa, Edinburg, Londra, Viyana ve Almanya'nın çeşitli kentlerinden gelen piyanistlerin eğitimcisi olmuştur. En seçkin öğrencileri olan Leonard Borwich ve İngiliz piyanist Fanny Davies dışında yetiştirdiği diğer başarılı öğrenciler ise, Clament Haris, Adalina de Lara, Mary Wurm, Mathilde Verne'dir (Reich,1985: 295).

"Bir zamanlar yaratıcı bir yeteneğe sahip olduğumu düşünürdüm fakat artık böyle düşünmekten vazgeçtim. Bir kadın beste yapmayı arzulamamalı, çünkü henüz bir tanesi bile bunu başaramamıştır. O kişinin ben olabileceğini umut etmeli miyim?" (Reich, 1985: 267) diyerek bestelerinin gün yüzüne çıkamayacağını düşünmüş olsa da Clara Schumann 19. yüzyılın kadın besteci-virtüözü olarak kabul görmüş bir fenomeni olmuştur. Piyano virtüözü olarak verdiği konserler ve besteleri; uzman tekniği, güzel tonu ve şiirsel anlatımlı olarak karakterize edilmiştir (The Grove Dictionary of Women Composers, 1996: 413).

Clara Schumann, Schumann ve Brahms'ın beste çalışmalarının tümünü toplayarak, 1881-1893 yılları arasında basımını gerçekleştirmiştir (The Macmillan Dictionary of Women's Biography,1989: 486). Clara Schumann, Dört Polonez Dansı (1831) ve tüm beste çalışmalarının arasından seçtiği, 3 piyano konçertosu, 23 lied, 4 oda müziği ve 29 solo piyano parçalarından bazılarını yayımlatmıştır (The Grove Dictionary of Women Composers, 1996: 413).

Tablo 4. Clara Schumann'ın Besteleri

• 4 Polonez Dansı Op. 1 (1830)
• Rückert'in güzel baharı için şiirler Op. 12 (1840-1841)
• Vals formlu kaprisler Op. 2 (1831- 32)
• Sonat (1841- 42)
• Do Majör Romans varyasyonlar Op. 3 (1833)
• Birbirlerini Sevdiler. (Heine) (1842)
• Schwäne kommen gezogen (1830)
• 6 Şarkı Op. 13 (1842- 43)
• Tyroler şarkı varyasyonları (1830)
• Ah Ayrılık Acısı (Rückert) (1843)
• Orjinal tema varyasyonları (1830)
• Doğaçlama (1844)
• Etütler (1830'un başları)
• Do Minör, İkinci scherzo, Op. 14 (1840-1845)
• Orkestra için Scherzo (1830-31)

• Kaçaklar, 4 parça, Op. 15 (1840- 45)
• Wieck Romansın’daki Fantazi varyasyonları (1831)
• 3 Prelüde, Op. 16 (1845) Sol Minör, Si Bemol Majör, Re Minör
• Eski memleket (Kerner) (1831)
• Beethoven için kadanslar Sol Majör konçerto, Op. 58 Bölüm 1 ve 3 (1846)
• Tiedge’nin rüyası (1831)
• Yıldızım (Serre) (1846)
• Avare (Kerner) (1831)
• Ayrılışla (Serre) (1846)
• Bickihanedeki Avare (Kerner) (1832)
• Sol Minör, Piyano Üçlüsü, Op. 17 (1846)
• Alexis (piyano için 1832, sözlü eser için,1833)
• Fa Minör Piyano Konçertosu (1847)
• Si Minör, Rondo (1833)
• 3 Koro için (1848) (Geibel) Venedik’te Akşam, İleri, Gondolcu

• Romantik valsler, Op. 4 (1833-1835)
• Robert Schumann'ın temaları üzerinde varyasyonlar, Fa Diyez Minör, Op. 20 (1853)
• La Minör Piyano Konçertosu Op. 7 (1833-36)
• 3 Romans, Op. 21 (1853) La Minör, Fa Majör, Sol Minör
• Walzer (Lyser) (1834)
• Keman ve Piyano için 3 Romans Op. 22 (1853)
• Aksam Yıldızı (1834)
• Hermann Rollett 6 neşe şarkısı Op. 23
• Pirate de Bellini Melodik varyasyonlar, Op. 8 (1834, 1837)
• 6 Lied Eseri, No 1: Ay çiçeği, No 2: Sakin bir sabah, No 3: Gizli fısıltılar No 4: Yeşil bir tepede, No 5: Arzu, No 6: Sesli bir gün (1853)
• 4 Karakteristik parça, Op. 5 (1835)
• Menekşe (Goethe) (1853)
• Müzikal Akşamları, Op. 6 (1835-36), Toccata, Ballade, Nocturne, Polonaise, Mazurka • La Minör Romans (1853)
• Viyana Hatırası, Sol Majör, Op. 9 (1837-1838)

• Klavye için Romans (1855)
• Re Minör Scherzo Op. 10 (1838-1839)
• Beethoven için Kadans, Piyano konçertosu Do Minör, Op. 37 Bölüm 1 (1868)
• 3 Romans, Op. 11 (1839) Mi Bemol Minör, Sol Minör, La Bemol Majör
• Mi Bemol Majör Geburstagsmarsch (1879)
• Sahilde (1840)
• Mozart için Kadans: Re Minör Piyano Konçertosu, K466 Bölüm 1 ve 3 (1891)
• Portreler (Heine) (1840)
• Başlangıç (doğaçlamalar) (1895)
• Halk şarkısı (Heine) (1840)
• Öğrenciler için Prelüdlar doğaçlama(1895)
• İyi geceler, (Rückert) (1841)

(Tunçdemir, 2004: 13).

2.3. R. Schumann'ın Romantizmi ve Edebi Yönü

Schumann zengin edebi kültüre sahip, müziğe değer veren bir çevre içinde büyümüş ve ilk ilhamlarını küçük yaşlardan itibaren kulağına gelen seslerden, şiirlerden, edebi romanlardan almıştır. 1827'de Schubert'in müziğinin etkisi altına

girmiş, yaratıcı kimliğiyle bütün dünyanın okuduğu J. Paul, Shakespeare ve diğer romantik yazarların eserlerini, müzik ile bütünleştirmiştir (Saydam, 1997: 58). Kendini ifade etmede kullandığı müzik dışı bağlantıları, içinden geldiği gibi sanatıyla süsleyerek işlemesi Schumann'ın, Alman romantizminin en önemli öncülerinden biri olarak kabul görmesini sağlamıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 253). Schumann'ın kendine has dil estetiğini müziğine uyarlaması, romantik algının çok açık bir şekilde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Düşüncelerini şekillendiren şiir ise, Schumann'ın müzikal görüşünün bir aynası gibi konumlanmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851).

Schumann'ın edebi alana yönelimi, gençliğinde kültür ansiklopedilerindeki derlemeleri ve İngilizce romanları Almancaya çevirmesi ile başlamıştır. 13 yaşındayken "Bildergalerie der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten" (Bütün Zamanların ve Halkların En Ünlü İnsanlarının Resim Sergisi) dergisine yolladığı kısa makalelerin yayımlanmasıyla beraber edebi uğraşlarına şiir albümü antolojisi derlemesiyle devam etmiştir. "Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde" (Roberts an der Mulde'nin Kaleminden Çıkan Herşey) kitabında Schumann 1825 ve 1828 yılları arasında kendi şiirlerini kullanmıştır (Mamudova, 2005: 4-5).

Oldukça iyi bir okur olan Schumann, şiirleri çok iyi anlayan ve aktarmayı başarabilen ender bestecilerden biridir. Tamamen şiirin karakterine göre şekillendirdiği müziğinde kullandığı materyallerdeki çeşitliliğin çokluğu, şarkının ana karakteri olan şiirde de görülebilmektedir (Chissel, 1989: 122). Haydn ve Mozart'ın tipik melodileriyle benzerlikleri olsa da bu romantik dizeler, klasik kullanıma zıtlık göstererek oluşturulmuştur. Bu edebi ilham, sözsüz piyano eserlerinde bile, söz yazılmışçasına işlenen müziksel anlatımıyla kendini göstermiştir (Chissel, 1989: 92). Düşünmeden, kendiliğinden gelişen duygu aktarımlı yapıtlarıyla da diğer romantiklerden ayrılmış ve müzikal ilham kaynağı olan dizelerdeki sihirli kelimeleri kullanarak, duygularını çarpıcı bir şekilde müziğinde anlatmıştır (Chissel, 1989: 84).

Schumann'ın J. Paul, Eichendorff, Uhland Heine E. T. A. Hoffmann ve Tieck gibi romantik edebiyatın yazar ve ozanlarına karşı olan ilgisi, onun müziğini oldukça

etkilemiş ve bu etkileşimle gerçekleşen karmaşık duygu dünyasının dile getirmesi ile dinleyenin duygularının kışkırtılmasını sağlayabilmiştir. Romantik öğelerden oluşan bu müzik, insan ruhunun içsel özünü dışa vurmakla beraber, duyguları en üst noktaya taşımıştır. Romantik öğelerden olan gerçeklerden kaçış, özlemler, düş dünyası, kışkırtılmış gerilim, bezginlik, kaygılar, acılar, gizem, mistisizm ve Tanrısal "idea"lar gibi olgular o zamanın sanatında yer edinmiştir. Klasik müziğin anlatımlarından ayrılan Romantik ozanlar ve yazarlar, bu şiirsel niteliklerin bilinciyle romantik müziğin esin kaynağı olmuşlardır (Pamir, 1989: 94). Alman lirik edebiyatının en gözde yazarlarından olan Goethe'ye duyduğu hayranlığını eserleriyle ortaya çıkaran Schumann, Faust'u ilham kaynağı olarak hayatı boyunca bir çok parçasında kullanmıştır. Schumann, Goethe'den daha sonraki yıllarda yaşayan, nesnel yaklaşımlı ve bireysel olan döneminin romantiklerine de yönelerek, bu yazarlarla ortak özelliği olan, duygularla var etme ilkesi üzerinde durmuştur. Schumann'ı ve dönemin romantik yazarlarını, klasiklerden ayırtıran özellikleri, doğal seleksiyonların fısıltılarıyla gelen ilham-i mesajları, duygularına tercüman olması amaçlı sembolize ederek, kişisel tecrübeleri ve duygu durumlarını betimleme yoluyla aktarmalarıdır (Chissel, 1989: 121).

Romantik müzik, Schumann için büyük çabaları gereksindiren bir karışımdır. Bu bağlamda sadece iyi bir teknik, doğru götürülen ses çizgileri, geliştirilmiş temalar ve orantı, onun için yeterli değildir (Pamir, 1989: 95). Schumann, bir müzik kompozisyonunu romantik olarak adlandırmak için müziğin düşsel, belirli bir özelliğe sahip ve şiirsel yapısının kişisel ifade tarzıyla donatılması gerektiğine inanmıştır (Plantinga, 1991: 179). Onun Romantik bestecilerden beklentisi ise zengin ve özgün müziksel ifadenin yanı sıra gerçek müzik işçiliğidir (Plantinga, 1991: 180). *"Müziğe özgü elemanlar; müzikle akraba olan düşünce elemanlarını taşıyabildikleri oranda, yapıt, şiirsel ve plastik elemanlarla dolacaktır. Ve müzisyenin hayal gücünün ve algılama yetisinin keskinleştiği oranda yapıt yükselecek, etkisi ve dokunaklılığı artacaktır"* diyerek Schumann bu konu hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir (Pamir, 1989: 95).

Dünyaya ve çevresindeki günlük olaylara büyük ilgi gösteren bestecinin eserleri, bir anı günlüğü gibidir. Yaşadığı olaylar; dost sohbetleri, doğa olayları ve okudukları,

üstün duyarlılıktaki Schumann'da müziksel çağrışımları uyandırmış ve müziğini etkilemiştir (Pamir, 1989: 95). Clara'ya yazdığı mektuplarda, dünyada olan biten her şeyden etkilendiğini, politik, edebi vb. sosyal değişkenlerin oluşturduğu duygusal yansımaların dışavurumunu müziğindeki bireysel kullanımlarıyla gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Gündelik yaşamında karşılaştığı sıra dışı olayların kendisini çok etkilediğinden bahsetmiştir (Chissel, 1989: 78). Bütün bu gelişmeler sonucunda besteleme çalışmaları sırasında, hayal gücüne ne zaman romantik bir değneğin ilhamı dokunsa, sonuç genellikle bir baş yapıt olarak neticelenmiştir (Chissel, 1989: 94).

Schumann'ın her hangi bir eserini anlayabilmek için diğer çalışmalarıyla birlikte analiz etmek gerekir. Çünkü besteleme hayatı boyunca gerçekleştirdiği çalışmaların hiçbirisi birbirinden bağımsız değildir. Müziğinde anlık gelişen çekici ifadeler, kafasının içindeki düşünce ve tecrübelerinden ilham alarak meydana gelmiştir. Gençliğinde, içindeki müzisyenin ve benliğinin her zaman yarış yaparcasına birbirlerinden önce konuşmak istediklerini söyleyen Schumann, bestecinin eserlerinin kendi fikirlerinin dilinde olması gerektiğini öne sürmüştür. Aklından geçenlerden izole olmadan geçirdiği besteleme yılları, eserlerinin her birinin geçmişinden bağımsız olamayacağını göstermektedir. 22 yaşındayken annesine yazdığı bir mektupta şunu dile getirmiştir: *"Hala şunu düşünüyorum, müzik, ruh ile ilgili ruha giden en etkili dildir, ama bazıları sadece kulağı gıdıklamak için müziğin kullanıldığını söyler, bir diğerleri ise aritmatik bir ortalama olarak görürler"* (Chissel, 1989: 78).

Dresden'deki evinden ayrılmak zorunda kaldığı 1848 yıllarının sonlarına doğru, Kreischa'da bir köyde yaşarken, dikkati sosyal olgulara yönelmiş ve dışarıya dönük, insanları izlemeye dayalı bir hayat sürmeye başlamıştır. Bu zamanlarda, roman, şiir gibi önceki kullanımlarından uzaklaşmıştır. Politikaya olan eğilimi sonucu bestelediği eserler, onun duygu durumunu ifade edencesine kullanımlar içermiştir (Chissel, 1989: 84). Politik, edebi ve hayatsal dokunuşlar, onun eserlerinin takip edilebilen, belli bir ritüele sahip program müziği olmamasını sağlamıştır (Chissel, 1989: 78). *"Dünyada olup biten her şey beni ilgilendiriyor. Toplum, edebiyat, politika. Ve bunlar üzerine düşünüyorum, ardından hissettiklerimi müziğimle dile getiriyorum"* (Kutluk, 1997: 187)

diyerek Schumann, müziğinin oluşumundaki etkin rolü olan dalları vurgulamıştır (Kutluk, 1997: 187).

Schumann edebiyat alanındaki zengin donanımının da etkisiyle, 1834'de öğretmenleri Wieck, L. Schunke ve J. Knorr ile "Müziğin Yeni Dergisi"ni (Neue Zeitschrift für Musik) kurması, besteciliğinin yanı sıra, döneminin en etkin müzik yazarlarından biri olarak anılmasını da sağlamıştır (Say, 1997: 369). Romantik akıma düşmanca tavırlar sergileyen müzik yazarlarının uyguladığı baskı, Schumann'ın 1834'te destek verdiği, 1835 ile 1844 yılları arasında editörlüğünü yaptığı dergi olan Neue Zeitschrift für Musik'in kuruluşunda önemli bir etken olmuştur (Plantinga, 1991: 177). Bu dergide besteciler, yazar kimlikleriyle bir araya gelip, yenilikçi sanatın savunuculuğunu yapmak ve halkı aydınlatmak için söyleşilere katılıp eleştirilerini yayımlamışlardır. Dönemin sanat anlayışları ve çeşitli geleneklerinin sorgulandığı dergide, Chopin ve Brahms gibi isimlerin tanınmasını da sağlayan Schumann yazar kimliğini öne çıkartmıştır (Kutluk, 1997: 171).

Derginin baş sözcüsü durumunda olan Schumann, yüzlerce makale yazmış ve yazılarının çoğunda, profesyonel eleştirilerindeki ağırbaşlılığı, uzmanlığı ve netliği ile öne çıkmıştır. Yazmış olduğu makalelerin küçük bir kısmı "Davidsbündler" ile ilgilidir. Yazdığı yazılarda bazen, Florestan, Eusebius ve Raro'nun tuhaf hallerini açıklamaktadır (Plantinga, 1991: 177). Kimliğini gizleyerek yaptığı eleştirilerde, Florestan canlı, ateşli, atak, aktif, heyecanlı ve dışa dönük olan Schumann'ı sergilerken Eusebius ise daha sessiz, kararsız, içe dönük, lirik tarafını sergilemiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 254). Schumann kendini Florestan ve Eusebius'un arkasına gizlemekten hoşlanmış ve gerçek kimliğini saklamak amacıyla karakterler yaratmış, bunu yazıları ile eserlerinde kullanmıştır (Plantinga, 1991: 178).

Örnek 1. Op. 9 Carnaval eserinde kullanılan Eusebius isimli bölüm başlığı

Eusebius

Adagio.

sotto voce

senza fine

Örnek 2. Op. 9 Carnaval eserinde kullanılan Florestan isimli bölüm başlığı

Florestan

Passionato.

rit.

nu

to

leggiere

Adagio.

a tempo

Schumann Florestan ve Eusebius dışında diğer bir hayali karakter olan Meister Raro'yu yaratmış, Raro, Eusebius ve Florestan'ın karşıt taraflarını dengeleyen, bilge, olgun bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır. Raro'yu, Wieck'i düşünerek yaratmış olsa da sonradan Florestan ve Eusebius'un özelliklerinin birleşimi gibi tasvir etmiştir. Bütün bu karakterleri dergisinde duyurmadan önce, günlüğünde ve arkadaşlarına yazdığı

mektuplarında canlandırmıştır. Derginin yazar ve editörleri olan bu hayali karakterlerden Eusebius 1836, Florestan ise 1842 yılına kadar Schumann'ın kalemıyla işlenmeye devam etmiştir (Plantinga, 1991: 178).

Neue Zeitschrift'in ilk cildinde yayımlanan "Musikalischer Romantismus" (Müzikal Romantizm) başlıklı makalede, kimliğini gizleyen dergi yazarlarından biri, romantikleri müzikteki düşük standartlara ve materyalizme karşı ayaklanan müzisyenler olarak tanımlamıştır. Derginin ilk ciltlerine düzenli olarak katkıda bulunan Carl Banck, 1836 yılında Schubert hakkındaki yorumunda, bu yorumcunun, Beethoven gibi bir romantik olduğunu belirtmiş ve August Gathy, 1837 yılındaki yazısında, Beethoven'ın kurucu olarak adlandırılabilirliği bir "yeni romantik akım"dan bahsetmiştir (Plantinga, 1991: 178).

Allgemeine Musikalische Zeitung'un (Genel Müzik Gazetesi) editörü olan G. W. Fink, Chopin, Liszt, Hiller ve benzer besteciler tarafından temsil edilen piyanodaki en son gelişmeleri, aşağılayıcı bir şekilde "romantik hareket" olarak adlandırmıştır. Fink, 1835 yılında romantiklerin kaotik fikirleri, tek yönlülükleri ve kör hevesleri gibi özelliklerinin bir akımı oluşturamayacağından bahsetmiştir. Romantik kelimesinin, Fink gibi karşıtları arasındaki kötü popülaritesi yüzünden Schumann, kelimenin kullanımında temkinli olmuştur. Aşağılama iması taşıyan bu duruma karşı Schumann 1842'de, "*Cahil ve zevksiz kişiler, kesindir ki, her şeyi birbirine karıştırırlar ve anlamadıklarına "romantik" yaftası yapıştırırlar*" demiştir (Plantinga, 1991: 178). Bu kelime hakkındaki şüphelerine rağmen Schumann, Neue Zeitschrift'in beğendikleri arasında olan bestecileri ve müziklerini nitelendirmek adına "Romantik" sözcüğünü kullanmaya devam etmiştir. 1834 yılında, "Journal Schau" başlığı altında yayınlanan imzasız bir makalede, Schumann; Ludwig Rellstab'ın "romantik adı verilen akım" reddedişine şöyle bir atıfta bulunmuştur "*bu adı sadece belirtici olarak kabul ediyoruz, açıklayıcı olarak değil*" (Plantinga, 1991: 179).

Schumann hayatı boyunca "romantik" sıfatının gerçek anlamı konusunda net bir anlatımdan uzak durmuştur. Ancak bu sıfatı, zamanının bazı müzikleri ve bir kısım müzisyenleri için gelişigüzel bir adlandırma veya geleneksel sembol olarak kabul

etmiştir. Schumann 1830-40'lı yıllardaki romantik besteciler arasına Chopin, Berlioz, Stephen Heller, Mendelssohn, Ferdinand Hiller, William Stemdale Bennett, Adolf Henselt, Ludwig Schunke (Neue Zeitschrift'in kurucu ortağı), Norbert Burgmüller gibi isimler dışında kendisini de sıralamıştır. Piyano müziği bestelediği 1830'larda Schumann, romantik hareketin ortaya çıkışını, doğal olarak piyano müziği alanında fark etmiş ve ismi geçen romantikleri de bu alandaki çalışmalarıyla keşfetmiştir (Plantinga, 1991: 179). Neue Zeitschrift kurucuları Almanya'daki romantik hareketi, herhangi bir tür, klasisizme yönelmiş bir tepki olarak değil, özellikle Paris'ten ithal edilen ticari eğilimli, revaçta olan, yakın zamanda klasikleşmiş geleneği yerinden etmek için tasarlanmış bir hareket olarak görmüşlerdir. Schumann'a göre bu tepkinin ilk savaşı piyano müziğinde başlamıştır (Plantinga, 1991: 181). Onun müzik eleştirileri, ilk baştan itibaren romantikleri "müzikte iyice yerleşmiş tarihi gelenekleri devam ettiren bir grup" olarak görmektedir. Schumann'a göre, müziğin yakın tarihi, kendi zamanına uzanan kaçınılmaz bir ilerleme çizgisindeki gerekli noktaları da içeren, cesur bir kişisel başarılar dizisini temsil etmektedir. Bu tarihi ilerleme Bach'tan Beethoven ve Schubert'e uzanarak Schumann'ın çağdaşı olan romantik bestecilerle devam etmiştir. Süreç içerisindeki önemli bir konum ise Mozart tarafından oluşturulmuştur (Plantinga, 1991: 182).

Schumann romantik besteciler için tarihi bir model olan Bach'ın müziğinin önemini, arkadaşı Gustav A. Kefferstein'e 1840 yılında yazdığı bir mektubunda şu sözleriyle ifade etmiştir: *"Yakın dönem müziğinin derin kombinasyonu, şiirsel ve değişken özelliklerin temeli, büyük ölçüde Bach'a dayanmaktadır."* (Plantinga, 1991: 182). 1853 yılında ise Bach'ın müziğinin etkilerini ve hayranlığını şu sözleriyle dile getirmiştir: *"Çağdaş bestecilerimiz, senteze varma yetilerini, müzikteki şiir ve espriyi, Bach'tan almaktadırlar. Mozart'tan çok Bach'tan esinlenen bu bestecilerimiz, bu büyük ustanın yapıtlarını gerçekten tanıyorlar. Özüne iniyorlar. Ben de, ne yalan söyleyeyim, Bach'ın yapıtlarıyla arınıyor, tazeleniyor ve güçleniyorum"* (Pamir, 1989: 99).

Schumann, Bach'ın mükemmel sanatçılığına hayrandır. Bu nedenle onun müziğinde, kendi döneminin müziğinde değer verdiği öznel özelliklerin belirli bir karışımı olduğunu tespit etmiştir (Plantinga, 1991: 182). Bach'ın müziğinde tespit ettiği

dışavurumsal özellikler Schumann'a göre, ilk olarak Beethoven'ın özellikle daha az takdir edilen son dönem eserlerinde, tam bir zafer elde etmiştir. Bu yüzden Schumann, romantik besteciler kuşağının başlangıcını Beethoven'la özdeşleştirmiştir (Plantinga, 1991: 183). Sanatçı romantikleri, kökleri Bach'a uzanan bir müzik geleneğini devam ettiren kişiler olarak saymış ve en güçlü temsilcisinin Beethoven olduğunu belirtmiştir. Bu geleneğin 1820-1835 yılları arasında, özellikle de virtüöz piyano müziği altına gömüldüğünü ve etkilerinin geçici olarak kaybolduğunu gözlemlemiştir. 1835'te, Neue Zeitschrift'in resmi editörlüğünü üstlendikten sonra, şöyle yazmıştır:

"Niyetimiz başından beri açıktır. Oldukça basittir. Önceki dönemleri ve katkılarını fark etmek ve mevcut sanatsal çabanın yenilenmiş bir güç bulabileceği tek, saf kaynak olarak göstermek istiyoruz. Ayrıca, mekanik tekniğin büyük gelişimi haricinde telafi olarak sunacak hiçbir şeyi olmayan yakın geçmişin sanat değeri olmayan doğasına saldırımayı öneriyoruz. Son olarak, genç ve şiirsel bir gelecek için yol hazırlamayı ve ortaya çıkmasını hızlandırmayı diliyoruz." (Plantinga, 1991: 183-184).

Schumann sanat yaşamının ayrılmazlığından yola çıkarak, şiirin ve şiirselliğin yaratıcılıktaki önemine inanmış, bu bağlamda Bach ve yazar J. Paul'un yapıtlarını içselleştirerek yüceltmıştır. Schumann'a göre sanattaki şiirsel dokunun yaradılışında, Bach'ın sanatı ve çok sesli müziği, gerçek esin kaynağıdır ve bu yaklaşımını şöyle dile getirmiştir: *"Yeni müziğin şiirsel ve gülümlü derin bireşiminin kökleri, Bach'tadır."* (Say, 1997: 370).

1830'ların sonlarında Schumann'ı lider olarak gören Alman müzik romantikleri, "neo-romantik" (yeni romantik) ismiyle tanımlanmışlardır. Bu terimin ortaya çıkması 1835 yılında olsa da, kullanımının yaygınlaşması 1839'da gerçekleşmiştir. Schumann romantiklerin görüşüne göre, köklerinde Barok müziğin rasyonel yöntemlerine karşı isyanı bulunan ve bir müzik geleneğini devam ettiren en önemli kişidir. Schumann ve döneminin romantikleri veya "neo-romantikleri" bu geleneği beslemeye, Almanya'yı 1820-30'lu yıllarda tüm Avrupa'yı kapsayan yükselen Parisli müziğin selinden kurtarmaya çalışmışlardır (Plantinga, 1991: 183-184).

Romantiklerin şiir kavramına çok yakın bularak özdeşleştirdikleri müzik, Schumann'ın eserlerinde, sanatsal konuşmayı aşır "tasvir edilemeyen tasvir eden", konuyu teknikten çok edebi yaklaşımlarla, şiirsel konuşmayla dolu bir terminolojiyle sunulmuştur. Schumann, şiiri en yüksek ifade noktasına taşıyarak, romantikler arasındaki en şair ruhlu besteci olarak düşünülmesini sağlamıştır. Şiirin yüceltilmesini romantizmin bir amacı olarak görmüş, kısa piyano parçalarında şiirsel anlatımı gerçekleştirmiş ve liedlerinde ise "şiirin ikinci şairi" durumuna gelmiştir. Romantik gücü şiir ve müzik ile bir araya getiren Schumann, şiirsel metin ile yarattığı müzikle, şiir, ses ve enstrümanı birbirleri için vazgeçilemez bir bütünün parçaları haline getirmiştir. Romantiklere göre Schumann müziğinde "ruhun dilini" konuşturmuş, hayal aleminden çıkan tınılar eserlerinde benliğini bulmuştur (Mamudova, 2005: 12-13).

Schumann'ın "kendimi arayan ben" ve "şarkılarım, kendi özümün gerçek izleri için amaçlandılar" ifadeleri müziğinde anlam bulmuştur. Schumann şiire verdiği önemi şu sözleriyle vurgulamıştır: *"Ah besteciler, şair olun, her şeyden önce insan olun! Onu daha yüce bir sanat düzeyine çıkarmayı düşünmeden önce bir şiir için, az bile olsa bir duygu hissetmeyi, onu okumayı, onu ezberlemeyi öğrenin."* (Mamudova, 2005: 14).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROBERT SCHUMANN'IN ROMANTİZMİ VE EDEBİ YÖNÜNÜN MÜZİĞİYLE ETKİLEŞİMİ

3.1. Piyano Müziğinde Schumann

Erken piyano müziğinde Schumann, her ne kadar kaynaklarını gizli tutmak istese de, edebi ilhamın etkileri çok açıktır (Chissel, 1989: 82). Sözsüz olan piyano eserleri sanki söz yazılmışçasına bir anlatımla gerçekleşmiş ve hiç bir notayı değiştirmeden müziğinin üstüne söz uyarlamayı mümkün kılar hali, yaratma evresinde aklıdan kelimelerin uçtuğunu göstermiştir (Chissel, 1989: 92).

1828-40 yılları arasındaki zaman diliminde, neredeyse tamamen piyano üzerine çalışmalar yapan Schumann, bestelediği bütün piyano parçalarında kullandığı kendine has ifade yöntemleriyle oluşan materyalleri, sonraki yıllarında, farklı alanda yaptığı çalışmalarda da kullanmıştır. O zamanlarda Schumann'ın piyano parçalarındaki karakteristik özelliklerinden biri olan aphoristic tema ve figürlerin parmaklarıyla doğaçlama dışı vurumu hoş bir mozaik oluşturmuştur. Bu mozaik, 1820 ve 1830'larda oldukça popüler bir oluşum olan, Schubert'in kısa lirik piyano parçalarına benzer bir örgü ile sunulmuştur. Bu gelişmeler sonucunda, birbirlerinden bağımsız olan bölümler parçanın bütününe meydana getirmiştir. Schumann'ın bu kısa ve lirik parçalarının önceki ve sonraki emsallerinden farkı, cezbedici ve fantastik katmanlarla beraber işlediği edebi müzikal özelliklerin, otobiyografik doğasıyla sunumudur. Erken dönem müziğinin kökeninin lirik dizelerden geldiğini başlarda saklayan Schumann, daha sonrasında kullandığı edebi ve sanatsal başlıklarla bu etkileşimini belli etmiştir. Edebi bağlantılarını saklayarak gerçekleştirdiği sunumu, şairlerin ipuçları ve tavsiyeleriyle ilgili alıntılar içerse de, piyano müziğinin sonuna kadar devam etmiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 850).

Schumann besteleme sürecinin ilk 10 yılında, küçük eserler yazmış ve nesnel yaklaşımının çıkış noktası olan konular, müziğini derinden etkilemiştir (Chissel, 1989: 86). O anki duygu durumuna göre şekillenen zihnindeki resimler, klasik formun

getirisinden uzaklaşmasına aracı olmuştur (Chissel, 1989: 87). Genç Schumann'ın daha ilk yıllarındaki klasik armoni döngüsüne sahip olmayan eserleri, onun sıradan bir besteleme süreci geçirmeyeceğinin de bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu kısa, lirik parçalarda yapılabilecek en ufak bir değişiklik ile Schumann'ın duygularının dışa vurumu açısından yanlış anlatımlar oluşma riski vardır (Chissel, 1989: 86). Schumann'ın sıra dışı şeylere karşı olan merakı, gençlik dönemindeki bestelerinde, kendine özgü deneysel kullanımlarla yön bulmaya çalışmıştır. Müziğindeki nefes kesen kromatik işlemler ve armonik olmayan değişimler, gençliğinin getirdiği heyecanın ve sürprize olan eğilimlerinin bir iç döngüsüdür (Chissel, 1989: 88).

Schumann'ın duygularıyla baş başa kalabildiği, hesaplaştığı ve düşlerini dolaysız olarak aktarabildiği tek çalgı piyanodur. Bu düş dünyasına günlerce dalan sanatçı, doğaçlama gelişen yaratısını kağıtlara geçirmiş, sonrasında ayrıntılarını işlemiştir. Bu yüzden, kişisel ruh halinin esintisiyle çalınmış ve yazılmış piyano parçaları birer anı günlüğü gibidir (Pamir, 1989: 95). Onun bu bireyselliğini içeren eserlerinin iç dünyasına dönük yapısı, gizli bir otobiyografinin sayfalarıymış gibi görünmesine neden olmuştur. Bu anlatımları gerçekleştirebilmek için kullandığı motifler ve harf-nota arasındaki ilişkiye bağlı geliştirdiği özel şifrelemeler, en çarpıcı karakteristik ifadelerindendir. Yazdığı her parçadaki tema veya armonik düzen, içsel dünyasındaki önemli bir anı ya da duygu durumunu nitelendirmiştir. Schumann için, bireyselliğin sunumuyla kullanılan yapısal öğeler ve teknikler, temanın ifade ettiği duygudan daha önemli değildir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 850).

Schumann'ın müziğinde, Beethoven'a duyduğu hayranlığın, müzikal etkisi çok azdır ve Beethoven'a has kullanımları işlememiştir. Gençliğinin başka bir idolü olan Chopin ise onun sitilini Beethoven'dan da daha az etkilemiştir. Ama Bach'ın temaları ve çalışmaları, Schumann her ne kadar fugal olarak yazmak istemese de müziğinde Bach'ın füg temalarına benzer bir şekilde gelişmiştir. Schumann Bach'ın pasaj çalışmalarını romantik çizgilerle ele alarak işlemiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 850).

Schumann'ın besteleme sürecinde, edebi ilhamın dışında, etkileşim içinde olduğu isimler, Schubert, Weber, Hummel, Moscheles, Spohr ve Prens Louis Ferdinand'tır. Özellikle Schubert'in Polonezleri ve Alman halk dans müzikleriyle ciddi benzerlikleri olan çalışmaları vardır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 850).

1830 yılında yazmış olduğu "ABEGG" ismi üzerine tema ve varyasyonlar serisinden oluşan en erken piyano müziğinin ilk örneği olan bu eser, Schumann'ın ilerleyen zamanlarda besteleyeceği parçaların genel havasına ve karakterine bir örnek gibidir. Leipzig'e hukuk öğrenimine gönderilen Schumann, 1831 Eylül ayında annesine heyecanla şu satırları yazmıştır: "...*Şimdilik Weimar'a gitmiyorum. Gerçekte, kısa zaman sonra sağlıklı bir çocuk babası olacağım ve Leipzig'ten ayrılmadan önce bu olaya yardım etmeyi istiyorum. O da ilk kez Bay Probst'larda kendini sunacak. Herhalde Tanrı'nın lütfuyla gerçekleşen gençliğin ve canlı bir yaşamın bu ilk bestelerine anlayış göstereceğinizi umarım...*" (Aktüze, 2002: 2116).

Genç besteci Op. 1 olarak numaralandırdığı bu eserinde, Kontes d'Abegg'e ithaf ettiğini notanın başına yazarak Zwickau sosyetesinin ilgisini toplamış, bu hanımın kim olduğu cemiyyet içinde merak konusu olmuştur. Hatta bu hanımın Schumann'ın bir baloda tanıştığı Meta Abegg adlı güzel bir kız olduğu sanılmıştır. Schumann sosyete de saygınlık kazanabilmek için yaptığı bu gerçek dışı kullanımla ilişkiyi araştırarak ailesini de şaşkınlığa düşürmüştür (Aktüze, 2002: 2116).

Schumann nota ile harfler arasında kullandığı şifreleme yöntemini, harflerin simgelediği notalara 3/4'lük ölçüde, Re minör tonda uygulamış, elde ettiği temayı A (La), B (Si), E (Mi) G (Sol) sesleriyle eşleştirmiş ve oktavlarla sunmuştur. İlk melodik cümle ters bir şekilde GGEBA olarak cevaplanmıştır. Tema, 3 varyasyon ve final bölümlerinden oluşan bir eserdir. Sanatçı, Hummel veya Field'in esintilerinin görüldüğü yapıtın genelinde, virtüöz seviyesinde pasajlar kullanmıştır. Kromatik senkoplarla ve duygulu armonilerle işlenen bu eserin teması, 3 varyasyonda da geliştirim kısmında işlenmiştir (Aktüze, 2002: 2116-7). Müziğinde gömülü olan ve saklarcasına işlediği maskelerin arkasında gizli bir karakter olmaktan zevk alan Schumann, ilk eseri olan

ABEGG isimli parçasında, sonrasında da kullanacağı bu parlak fantastik gücünü çok net bir sunuşla sergilemiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 850).

Schumann'ın piyano için yazdığı ikinci yapıtı Op. 2 *Papillons*'tur (kelebek). (1832). 12 minyatürden oluşan bu albümü Schumann 19 yaşında bestelemeye başlamış 1831 yılında tamamlamıştır ve eser 1832'de yayımlanmıştır (Aktüze, 2002: 2117). Bu parçadaki 2 polonezde de Schubert'in etkisi oldukça yoğundur (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 850). Kaynaklarını gizli tutmak istese de bu parçada edebi ilhamın girişleri çok açıktır. Schumann özellikle *Papillons*'un finalinde, J. Paul'un "Flegeljahre" (Garip Aşk) kitabının son bölümünde yer alan fantastik bir maskeli balo sahnesini işlemiştir (Chissel, 1989: 83). Bu sahnede, Walt ve Vult isimli iki kardeş ile onların ortak aşığı olan Wino adlı karakteri canlandırmıştır (Aktüze, 2002: 2117). Clara Wieck'in 14 yaşında verdiği bir konserde *Papillons* parçasını ustalıkla çalmasıyla Schumann halk arasında ilk kez bir üne kavuşmuş ve bu bestecilik kimliğinde bir dönüm noktası olmuştur (Saydam, 1997: 59).

Her biri hemen ortaya çıkıp dinleyici farkına varamadan kaybolan, çekici tasvirleri, kişileri ya da karakterleri betimleyen bu parça 12 lirik ifadeli minyatürden oluşmuştur (Aktüze, 2002: 2117). Ama parçanın genelindeki etkinin ana kaynağı Schubert'tir. Schumann 1829 yılında *Papillons*'un daha bir kaç bölümünü bestelediğinde Wieck'e yazdığı mektupta şöyle demiştir: "*Schubert hala benim tek Schubert'im. Özellikle benim J.Paul'umla her şeye ortaktır. Ben Schubert çalarken J. Paul'un romantizminin müziğe uyarlanmış halini görüyorum*" (Chissel, 1989: 83).

Şüphesiz ki Schumann'ın müziğinde, ilhamın ana karakteri Clara'dır. Clara'ya hissettiği derin duygular sonucu gelişen romantik aşkı, Op. 5 *Impromptus*'u yazmasını sağlamıştır. 2 yıl sonra 1835 yılında yazdığı *Carnaval* (Karnaval) eserinde ise, Clara'nın yaratıcılığının izleri oldukça fazladır. Clara, *Carnaval*'daki Eusebius ve Florestan tarafından kendisine yazılan kısmı tamamlamış, sonraki yıl Schumann'ın Op. 14 No. 3 *Piano Sonata* parçasında "*Clara Wieck'in bir Andantino'su*" adlı varyasyonunu da yazmıştır (Chissel, 1989: 79).

Baba Wieck'in Schumann'ın Clara'ya olan aşkını onaylamaması sonucu derin bir üzüntü içerisinde olan sanatçının kaleminden çıkan her nota, onun keder dolu duygularını işlercesine yazılmıştır. 1836 yılında yazdığı Do majör *Phantasie* bu haykırışın en güçlü örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir (Chissel, 1989: 80). Clara ile evlenememesinden duyduğu acı, derin aşkın iniş ve çıkışları, özlemleri, yakarışları *Phantasie*'nin içerisine gizlenmiştir. Ayrıca Schumann, *Phantasie*'nin ana ezgisinde, Beethoven'ın "Uzaktaki Sevgiliye" adlı liedinde geçen melodiyi biraz değiştirerek kullanmış ve bu ezgi Clara'ya olan özleminin bir simgesi olmuştur. *Phantasie*'deki değişkenlikler ve karşıtlıklar, Schumann'ın umut ve endişe arasında bocalayan duygularını yansıtmıştır. Schumann'ın başlarda sonat biçiminde yazmak istediği bu parçanın 1. ve 2. bölümleri sonat forumunu andırsa da tek bir başlık altında toplanarak Schlegel'in özdeyişiyle bütünü oluşturmuştur.

"Tüm sesler içinde tek bir ses

Bu renkli dünya uzayında

Hafifçe süzülüp gider

Onu gizliden izleyip dinleyene..." (Pamir, 1989: 100).

Schumann, *Phantasie*'nin ilham kaynağını şu satırlarla ifade etmiştir:

"Bu Fantezi'yi ancak sen anlarsın. 1836'da senden ayrılmak zorunda kaldığım o günleri ve sensiz geçirdiğim o mutsuz yazı. Bu cümleler sana olan derin özlemimdir. Belki de bu birinci bölüm kadar tutkulu bir şeyi ömrümde hiç yazamadım. Ve belki de diğer bölümler bu birinci bölüme oranla daha zayıf ama, yine de utanılacak yönlerinin olduğunu sanmıyorum. Bana bu bölümle ilgili düşüncelerini bildirmeni rica ederim. Ben ana ezgiyi çok seviyorum. Bu ezgi, sende de bazı tabloları, sahneleri canlandırmıyor mu ? Özdeyişin içindeki o ses hep sensin. Ve buna şimdi de inanıyorum." (Pamir, 1989: 101).

Schumann'ın bu eseri, kendine özgü ruh dünyası ve yaşanan duygu yoğunluğunun seslerle anlatımıyla bir anı günlüğü gibidir ve hiçbir biçimin içine oturtulamamıştır (Pamir, 1989: 101).

Schumann'ın Clara'ya olan duyguları, *Davidsbündlertänze* (Davut'un dostlarının dansı) eserindeki danslarda betimlenen gelin düşüncesiyle ya da *Polterabend* parçasında yaktığı ağıtla kendini göstermiştir. *Kreisleriana* (Krizantem çiçeği) adlı bestesinde Schumann, "sen ve fikirlerinden her hangi biri asıl konu", *Novelletten* (Kısa bir roman) eserinde de "sen benim gelinimsin" gibi anlatımlarıyla bu duygularını ifade etmiştir. *Phantasiestücke*, (Fantezi parça) *Kinderscenen* (Çocuk sahneleri) ve 1830'lu yıllardaki diğer eserlerinde, Schumann bu aşktan hiçbir zaman uzaklaşmadığını bize iletmiştir (Chissel, 1989: 80).

Kreisleriana eserinde çoğunlukla Clara'dan ilham almasına rağmen duygularını edebi bir cübbe altına saklamaya çalışan Schumann, umutları ve hayalleri bakımından uyum gösteren E. T. A. Hoffmann'ın bir karakteri olan "Kapellmeister Kreisler"'in ismini kullanmıştır (Chissel, 1989: 83). Ayrıca Hoffmann'ın "Erkek kedi Murr'un Dünya Görüşleri" adlı öyküsünde yer alan edebi fantastik imgeler, Schumann'ın Op. 23 *Gece Parçaları*'nda düş dünyasından gerçeğe aktararak sunulmuştur. Hoffmann'ın düş dünyası, Schumann'ın yaratıcılığı ile buluşarak imge, gerçeğe karışmıştır. Kendi içinde yaptığı diyalogları, kökeni anı olan, şiirsel kaynaklı fantastik tınılarla; Op.2 *Kelebekler*, Op.6 *Davidsbündler Dansları*, Op.16 *Kreisleriana*, Op.23 *Gece Parçaları*, Op.26 *Fasching* (Karnaval) *Çılgınlıkları*, Op.20 *Humoresque*, Op.21 *Novellette*'leri, Op.99 *Renkli Yapraklar* gibi yapıtlarında ortaya çıkartmıştır (Pamir, 1989: 95).

Bestecinin sadece Clara'nın anlayabileceği şekilde işlediği gizli tematik benzetmeleri dışında açık ve aleni bir biçimde ipucu verdiği eserleri de vardır. Schumann, Clara'nın ismini C: (Do) L: (Si) A: (La) R: (Sol#) A: (La) kodlama sistemi ile numaralandırarak, duygularını, armonik açıdan da bu ipucuyla ifade etmeye çalışmıştır. Do majör *Phantasie*'nin 1. bölümünde tutkulu ve çekici şekilde kullanılan bu kodlama şekli, *Novelletten* eserinde de işlenmiştir. Schumann'ın parçalarında en sık kullandığı bu kodlaması dışında, karşımıza sıkça çıkabilen farklı kodlamaları da vardır. Bu konuyla ilgili araştırmalar yapan Eric Sams, EBE adlı bas kullanımını bulmuştur. EBE kullanımı Schumann'ın 1840 yılında Clara ile Berlin'de geçirdiği romantik günlerden sonra yazdığı *Mondnacht* (Mehtaplı-Ay ıııklı gece) eserinde, sıkça tekrarlanmıştır. Schumann bu bas kullanımını, Almanca'da EHE yani evlilik kelimesini

ifade etme amaçlı kullandığını, Clara'ya 1838'de yazdığı bir mektupta açıkça dile getirmiştir (Chissel, 1989: 81-82).

Harf-nota şifreleme yöntemini gizli tutmaya çalışan Schumann, kodlama buluşunu gerçekleştirdiği ilk eseri olan *Carnaval*'da, arkadaşı Ernestine'nin doğum yeri olan ASCH'yi oluşturan harfleri, kendi soyadındaki 4 harf ile bütünleştirerek, armoninin adları olarak işlemiştir. Bu kullanımı ise Henriette Voigt'e yazdığı bir mektubunda deşifre etmiştir (Chissel, 1989: 78) ABEGG, ASCH ve GADE isimleriyle gerçekleştirdiği kodlamalardaki GADE kullanımı ile Schumann, Danimarkalı besteci olan Gade'in ününün artmasına da neden olmuştur (Chissel, 1989: 82).

Schumann'ın Op. 13 *Symphonic Etudes* (Senfonik Etüdler) eseri, 3 kişi ile ilişkili gelişmiştir. Sanatçı ana temayı, Baron von Fricken'nin şiirlerinden etkilenerek oluşturmuş ve finalinde İngiliz arkadaşı Sterndale Bennett'e "Du stolzes England, freue dich" (Gururlu İngiltere, Tekrar Bir Araya) alıntısı ile onurlandırarak selam göndermiştir. 3. kişi olan H. Marschner'in *Ivanhoe* operasından "Der Temppler und die Judin"'i konu olarak işlemiştir (Chissel, 1989: 82).

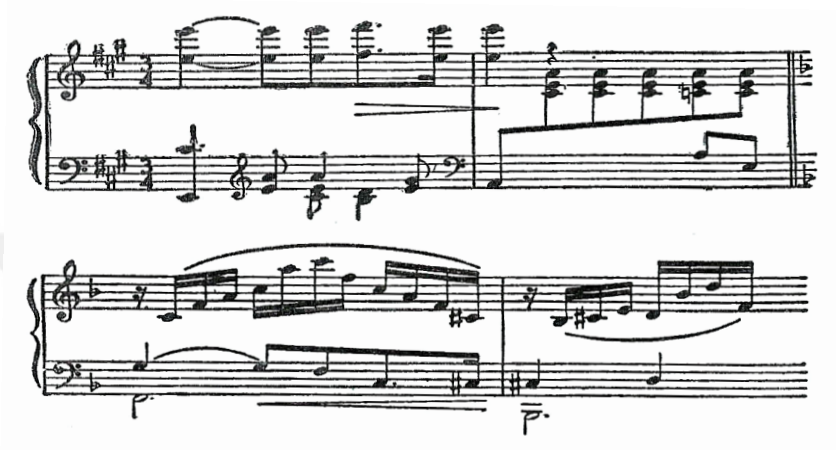
Schumann'ın bölümlü parçalarına bakacak olursak, temalara bütününden daha çok önem verdiğini ve bölümlerin birbirinden bağımsız olduğunu görebiliriz. Sürekli olarak yenilenen ve sanatçının içinden gelen duygunun parmaklarıyla doğaçlama şekillenmesiyle oluşan temalar, basit formlara sahiptirler. (grove 850) Fakat daha uzun ve büyük eserler yazabilmek için deneyler yapan Schumann'ın müziğinin bütününde problemler olmuş ve bu hataları düzeltmesi çok zor olmuştur. Do majör *Phantasie*'de bu problemleri, tek bir başlık altında toplamış, farklı tema ve bölümlere ayırarak bir bütün haline gelmesini sağlamıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 850). Kimi zaman ise 2. bölümleri olduğu gibi tekrarlayarak eserin uzunluğunu arttırmıştır. Örneğin, kısa, minyatür parçalardan oluşan *Novelletten* eserinde, her bölümün kendine has bireysel bir karakteri ve melodisi olduğu görülebilmektedir. Sanatçı bu eserinde, yapıtın süresini uzatabilmek için hiçbir değişiklik göstermeyen tekrarlamalar kullanmıştır (Chissel, 1989: 86-87).

Schumann'ın müziklerinde çok farklı ifade noktaları vardır. Bu noktalardan biri çok detaylı işlenmiş "rubato"larıdır. Schumann'a göre besteciler yaratı evresinde, kişisel duygularını ifade ederken daha özgür olmalı ve klasik formun getirisinden uzaklaşmalıdırlar. Schumann romantik müziğe olan bu yaklaşımını, kullandığı rubatolarda açıkça ortaya koymuştur. Kendi duygularını ifade etme ve kişisel portresini çizmede *Carnaval*'daki Florestan bölümü, duygu durumuna göre değişiklik gösteren tempolarla işlenmiştir. Fakat sürekli değişen bu tempolar, zaman içerisinde yorumcuların icrasında bazı teknik problemlere neden olmuştur. Özellikle Sol minör *Sonata*'sının sonundaki "prestissimo" codası, bu problemlili yapısı nedeniyle, her yorumcu tarafından daha farklı ve hızlı çalınmak zorunda bırakılmıştır. Do majör *Phantasie*'nin ilk bölümünde, ara sıra değişkenlik gösteren tempo işaretleri ana tempoyu korumak amaçlı olsa da yorumcuyu zora sokmuştur. Ritenuto'nun birden çok kullanımından dolayı da, özellikle *Kinderszenen* kadar basit formlu parçalar bile icracının kararsız kalmasına neden olmuştur (Chissel, 1989: 87).

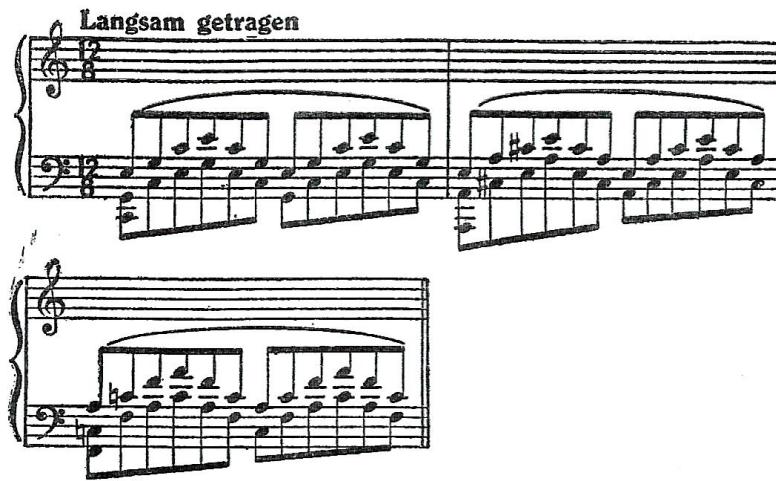
Schumann'a özgü diğer bir kullanım olan 3/4 lük, 6/8 lik gibi göstergelerin ve armoninin beklenmeyen bir şekilde aniden gerçekleşen değişimi, Hummel ve Hauptmann tarafından olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak, Walter Pater'a göre bu değişimler, garipliğin karışımıdır ve romantizmle bağdaştırılabilir kullanımlardır. Schumann yazdığı bir mektupta, bu değişikliklerin sıradışı olan olguların anlatımı için kullanıldığından ve bu sıradışılığın müzikte sadece nota ve teknik kullanımlarla gerçekleştirileceğinden bahsetmiştir (Chissel, 1989: 87-88).

Uyguladığı armonik değişimlerinde, özellikle ilk piyano parçalarında sıkça görülen, en etkili girişimlerinden olan kullanımı, büyük 3'lü kurulumudur. Bu yöntem en iyi Fa diyez minör *Piano Sonata*'nın yavaş bölümünde görülür ki Fa majörün La majörü takiben gelişen tek bağlantısı da natural do kullanımıyla gerçekleşir. Bu akor gelişimi Op. 17 *Phantasie*'nin son bölümünün girişinde de kullanılmıştır (Chissel, 1989: 88-89).

Örnek 3. Op. 11 No. 1 Piano Sonata (yavaş bölüm)



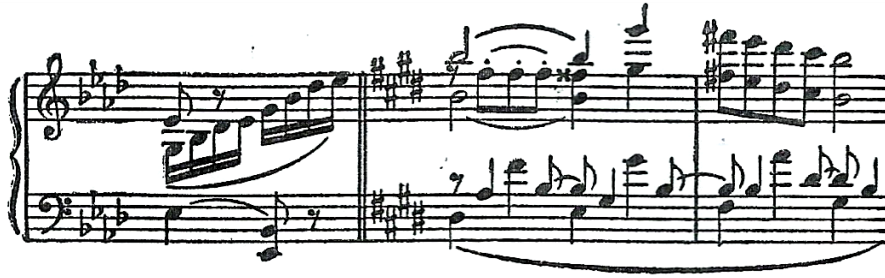
Örnek 4. Op. 17 Phantasie (son bölüm)



Op. 12 *Fantasiestücke*, No. 5 "In der Nacht" (Gece) eserinde de bu düzen oldukça etkili bir kullanımla kendini göstermiştir. Marschner ve Schubert'ten etkilenererek uyguladığı düşünülen enarmonik bağlantılar, *Allegro* Op. 8 eserinde La

bemol majörün dominantı olan Mi bemol, Mi majörün yeden sesi olan Re diyez ile hayal edilmişçesine gerçekleşen kullanımıyla 3 ölçüde yerini bulmuştur (Chissel, 1989: 88-89).

Örnek 5. Op. 8 Allegro



Armonik ve teorik açıdan planlama sürecinin olmadığını ispatlarcasına kurgulamadan yaptığı kromatik modülasyonlar da Schumann'ın diğer bir kullanımlarındandır. Buna örnek Op. 4 *Intermezzo* No. 4 gösterilebilir.

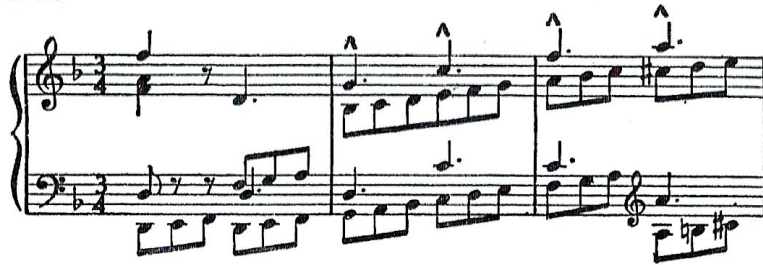
Örnek 6. Op. 4 Intermezzo No. 4



Do majör ile La bemol majör arasındaki değişimin habercisi olan bu pasaj, yarım ses aralığı bir düşüşle tonlar arası geçişi sağlamıştır. Bu değişimler, dinleyiciyi hazırlayabilmek adına zaman verilerek gerçekleştirildiğinde çok daha başarılı ve etkili olmuştur (Chissel, 1989: 90).

Schumann'ın ritimle yaptığı kullanımlar, onun farklılığa olan sevgisiyle ve değişken doğasıyla özdeşleştirilmiştir. Bu duruma, Op. 4 *Intermezzo* No. 5 örnek verilebilir.

Örnek 7. Op. 4 Intermezzo No. 5



3/4 lük yapıya sahip bu parçada, 2'li zaman algısı uyandırılmıştır. Ayrıca *Faschingsschwank aus Wien* parçasının ilk bölümünde ve piyano konçertosunun son bölümünde, bu zaman kullanımı uygulanmıştır. Bu kurulumla kulak, 3. vuruşun 1. vuruş olmasını hayal etmiş ve hissetmiştir (Chissel, 1989: 91-92).

Schumann'ın müziklerinde cümle yapısı birbirine girmiş, karmaşık ve çözülmesi zor bir görünümde sunulmuştur. Birbirine örülmüşçesine işlenen armoniler, üst ses ezgileri, eşlikler, polifonik görünüm, bağlı senkoplar, gecikmeler ve öncellemeler hep bir aradadır (Pamir, 1989: 96). Ancak ortaya çıkmasını istediği melodide ki belirli tınıları da çok net duyurabilen Schumann, en karmaşık cümleleri bile yalın ve sade bir yapıyla sunabilmiştir. Ezginin dışında ritim ve armoni, Schumann'ın en önemli duygu aktarım unsurlarıdır. Her an değişen ruh halini, ard arda sıralanan zeka kıvılcıklarını, gelgitlerini, tereddütlerini ve buna benzer değişkenlerin duygu durumuna olan yansımalarını, bu iki gereç olan armoni ve ritimle açığa vurmuştur. Dans ve marş ritimlerinin yanı sıra, dinamik hisli noktalı ritimler, huzursuzluğu sergileyen senkoplar

ve gecikmeler, onun iniş-çıkışlı olan ruh dünyasının sanki bir aynası gibidir. Bu huzursuzluğun sunumu olan senkop kullanımı Op. 9 *Carnaval*'ın Preamble'deki (Önsöz) ilk Presto bölümünde oldukça dikkat çekicidir. 3/4 lük bir ölçüde yazılmış olan bu parçada üçüncü zayıf vuruşun vurgulanmasıyla ve yine üst seste, üçüncü vuruşa yerleştirilen senkoplarla gerçekleşen duyumsal his, iki vuruşlu bir ölçüdeki gibi olmuştur (Pamir, 1989: 97-98).

Örnek 8. Op. 9 Carnaval



Alman müziğinin sorunları adına bir şeyler yapmaya çalışan Schumann, başında olduğu "Die Neue Zeitschrift Für Musik" dergisi ile müzik eğitimi üzerine araştırmalar yapmış ve pedagojik amaçla Op. 15 *Çocuk Sahneleri*, Op. 68 *Gençlik Albümü*, Op. 82 *Kış Sahneleri* gibi çalışmalarıyla çocuklara ve gençlere seslenmiştir. Çeşitli teknik öğelerin kullanımını ve yorumlarını, şiirsel anlatımlarla birleştirmiştir. Bu çekici yapıtlarla Schumann, çocukların hayal gücünü uyarmayı amaçlamış ve zengin ruh dünyasının müzikal imgelemi üzerine tüyolar vermiştir. Gerçek ciddi yapıtlar olarak kabul gören bu çalışmalarda, zengin bir imge alemi dışında mizah duygusu da

işlenmiştir. Bu yapıtlar, ezgi, armoni, ritim, polifoni ve çalgı bilgisi öğelerinin bileşiminden oluşmuştur. Müziğin özü, ezginin büyüğü gücüdür. Schumann'da müziği satranca benzeterek her şeye egemen olan kraliçenin ezgi, yolu gösteren kralın da armoni olduğunu belirtmiştir (Pamir, 1989: 96).

Schumann'ın özgün polifonisinde tınılar genellikle yabancı seslerle gölgelenmiş ve motif çalışmalarında, özellikle Bach önemli bir kaynak olmuştur. Yapıtlarında sık sık kullandığı motif zincirleri, kanon ve fugato çalışmaları bir yankıyı verebilmek için anlatıma hizmet etmiştir. Şiirsellik kavramında ve cümle yapısında Bach'tan esinlenen Schumann, Bach yapıtlarının arşivlerden çıkarılması için pek çok yazı yazmış ve Toccata, Füg, Gigue biçimlerinde besteler yapmıştır. Bunların en önemlileri: Op. 2/3 *Kanon*, Op. 7 *Toccata*, Op. 99/4 *Prelud*, Op. 72 *Füg*'ler, Op. 32 *Gigue* ve *Fugethe*, Op. 124/20 *Kanon* ve yine kontrpuan çalışmalarının içindeki Op. 126 *Füg* biçiminde 7 parça (1853) gibi yapıtlardır. Bach'ın *Das Wohltemperierte Klavieri* (iyi tampere edilmiş klavsen) isimli piyano yapıtından etkilenerek yazdığı Op. 126'da Schumann, barok anlamdaki füğ üslubunu değiştirmiştir. Schumann temanın dışındaki ses çizgilerinde romantik figürasyonlar kullanarak kişiliğini, çağın ruhunu ve romantik idealleri yansıtmıştır (Pamir, 1989: 98-99). Bu son yapıtların polifonik çalışmaları, Schumann'ın gençlik ve orta dönem yapıtlarının gelişmiş bir halidir ki bu dönemlerde, ses çizgilerinin birbirlerine karşı gelmeleri, motiflerin ezgi ve eşlikte duyulması gibi kullanımlar oldukça sık görülebilmektedir (Pamir, 1989: 100).

Bütün bu etkilerin yanı sıra politikayı müziklerinde kullanarak, zamanının yasaklanan, politik göndermeler taşıyan melodilerini de Op. 26 *Faschingsschwank aus Wien* eserinde kullanmıştır. Politikaya eğilimi sonucu 3 devrimci şairin eserleri olan Titus Ullrich'in *Zu den Waffen* (Silahlara), Ferdinand Freiligrath'ın *Black-Red-Gold* (bunlar demokratların eski renkleridir) ve J. Fürst'ün *Song of Freedom* (Özgürlük şarkısı) şiirlerini Op. 65 ve Op. 76 olarak numaralandırdığı bestelerinde işlemiştir. Schumann yayımcısına bu politik dokunuşların olduğu eserlerle ilgili yazdığı mektupta, Cumhuriyetçi bir tutumun heyecanını ve coşkusunu müziğine aktardığını ifade etmiştir (Chissel, 1989: 84).

Schumann'ın eserleri biçimsel açıdan klasik şemalardan uzaklaşmış, piyanonun ifade olanakları, motif çeşitliliği, ritmik ve dinamik tını renkleriyle orkestral boyutlara taşınmıştır (Say, 1997: 371). Kendine özgü bir stil yaratan Schumann, piyano müziğinde romantik dehasını ve yeteneğini çarpıcı bir biçimle sunmuştur (Çelebioğlu, 1986: 157).

Schumann'ın kısa minyatürlerden oluşan sonat biçimi Liszt'i etkileyerek, Fransa'ya girmiş ve geliştirilmiştir. Kullandığı fantastik tını-şiiirleri ise Debussy'nin eserlerinde yer bulmuştur. Schumann'ın yapıtlarında sergilediği imgeler ve sahneler, izlenimci akımda sisli ve kaygan konturların içinde yeniden yaşamaya başlamıştır. Tonal ilişkilerin değişken doğası ve anlam çeşitliliği için geliştirdiği bir çok kullanım, Liszt ve Liszt sonrası bestelenen eserlerde, tonalite çözülümü sürecinde önemli bir noktayı oluşturmuştur (Pamir, 1989: 102-103).

3.2. Schumann'ın Şarkıları

Edebiyata ve özellikle şiire olan ilgisine rağmen Schumann, yıllar boyunca piyano müziği bestelemiş ve mutlu olmuştur. Fakat Leipzig'te hukuk öğrencisi olduğu sırada, Wiedebein'a göndermek üzere yazdığı şarkıları eleştiren Wiedebein, yaptığı eleştirilerle Schumann'ın hayatında bir dönüm noktası oluşturmuştur. Schumann'ın el yazısı olan bu çalışmalarının 11 tanesinden 10'u, görüşmelerine yazdığı şarkılardan meydana gelmiştir. Bu 10 şarkının 3'ü Brahms tarafından, 6'sı Karl Geiringer aracılığıyla 1833'te yayımlanmıştır. Son şarkı olan Goethe'den etkilenecek yazdığı *Der Fischer* (Balıkçı) eseri de, dergide yayımlanmıştır. Schumann, Brahms'ın yayımladığı eserlerin ikisini, Op. 11/22 piyano sonatlarında kullanmış, diğer yayımlanan eseri ise, ana tema olarak *Intermezzo*'nun 4. bölümünde uygulamıştır. İlk yazdığı bu şarkılardan sonra, uzun yıllar boyunca neredeyse sadece piyano müziği bestelemiştir. Fakat 1840'tan sonra fikrini değiştiren Schumann, kendine başka bir dil olarak nitelendirdiği şarkılarını yazmaya başlamıştır. 1840 yılının bahar ayında Clara'ya yazmış olduğu bir mektubunda bu özlemi "*Şarkı yazmak ne kadar tatmin edici bir şey. Ne kadar uzun zamandır yabancılaşmışım ben şarkılara...*" diyerek anlatmıştır (Chissel, 1989: 120).

1840'lı yıllarda yazmış olduğu şarkılar aslında 1831-39 yılları arasında bestelenen piyano müziğinin bir uzantısı gibidir. Bu şarkıları gerçek bir perspektifle değerlendirebilmek için, Schumann'ın piyano müziği ile karşılaştırmamız gereklidir. Piyano müziğine farklı boyutlar kazandıran bu şarkılarda, bir çok artı kullanımla bambaşka bir ton rengi elde edilmiştir. Duygusal içeriğin esere uygun bir biçimde işlenmesi, lirik tarafın özgür bırakılmasını sağlamıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851).

Schumann'ın şarkılarında ana karakteri oluşturan şiir, müziksel düşüncelerini yansıtan ve müziğinde kullandığı materyallerin çeşitliliğini belirleyen en önemli unsurdur (Chissel, 1989: 122). Çok iyi bir edebi seçimle dikkatlice işlediği şiirleri, nitelendiremediği duygularının dışı vurumunda kullanarak, müziğinde şekillendirmiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851). Şarkılarındaki ilhamın süreklilik arz eden kaynağı olan şiiri çok iyi anlayan ve müzikal uyum içerisinde işleyen Schumann, bu edebi dizelerin duygusunu müziğine aktarırken kullandığı farklı materyallerle iyi bir anlatım sunmuştur (Chissel, 1989: 122). Dizelerin onun müziğine olan etkisini, 31 Aralık 1840'ta Alman besteci ve yazar olan Zuccalmaglio'ya yazdığı mektupta, şöyle dile getirmiştir: *"Myrthen, benim kendi duygusal iç dünyamdaki müziksel çalışmalarına çok daha derin bir bakışı sağlamıştır."* (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851).

Schubert gibi Schumann'da Alman lirik edebiyatının öncülerinden olan Goethe ve Schiller'in eserlerine ilgi duymuş, özellikle Goethe'nin Faust eserinin 19 şiirini şarkılarında kullanmıştır. Nesnel yaklaşımları, tamamen kendine has ve bireysel dışı vurumlarla sanatlarında hayat bulan Goethe sonrası dönemdeki romantik yazarlara da oldukça ilgi duyan Schumann, Heine, Eichendorff, Rückert, Mörike, Lenau, Chamisso, Hoffmann, Byron, J.Paul, Shakespeare, Uhland, Hebbel, Kerner, Geibel ve diğer yazarların dizelerinden ilham alarak müziğine duygularını iletmiştir (Chissel, 1989: 121). Bütün bu yazarların içerisinde, Schumann'ın en iyi çalışmalarının ilham kaynağı Goethe ve Heine olmuştur. Saklı ve çift anlamların şairi olan Heine ile Schumann çok iyi uyum yakalamış, Goethe'nin lirik dizeleriyle de oldukça başarılı besteler yazmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851). 1840 yılı ve

sonrasında Heine'nin eserlerine olan ilgisi sonucu yazdığı şarkılardan olan *Buch der lieder* (Şarkı albümü) ile ilişkin görüşlerini şöyle ifade etmiştir: "*Bu kitap duygulandırma yeteneğinin, ironik samimiyetin eğlenceli karışımıdır.*" (Chissel, 1989: 131). Alman müzik literatüründe en iyilerin arasına yerleştirilmesini sağlayan, Heine dizeleri ile yazılan, Op. 24 *Liederkreis* ve Op. 48 *Dichterliebe* (Şairin aşkı), kelimelerin uyumuyla da büyük bir başarı elde etmiştir (Chissel, 1989: 131).

Schumann'ın şarkı albümlerinden olan Op. 24, 25, 27, 29, 31, 33, 36, 39, 40, 42, 43, 45, 48, 49, 53 ve daha bir çok farklı şarkı 1840 yılında bestelenmiştir. Bu yoğun besteleme yılında Clara'ya yazmış olduğu bir mektupta Schumann, beste yapmadan duramadığını, yine bir sürü şarkı bestelediğini ve bu kadar lied yazmasının kendisine de çok esrarengiz geldiğini belirtmiştir (Chissel, 1989: 120). Schumann bu albümlerin bir çoğunu ve sonraki yıllarda yazmış olduğu aşk şarkılarını, Clara'ya ithaf etmiş; Op. 25 *Myrthen* eserini evlilik hediyesi olarak yazmıştır (Chissel, 1989: 131).

Schumann toplam olarak, 33 tane solo şarkı dizisi yazmış, iki tane bağımsız *Ballad* ile beraber 200'den fazla bağımsız lied bestelemiştir. Bu dizilerin çoğu, tek bir şair tarafından yazılan şiirlere ithaf edilmiştir (Chissel, 1989: 121). Diziler, bölümlerin birbirine bağlanmasına katkı sağlamış ve bir hikaye anlatırcasına kurgulanmış ya da bir duyguyu verebilme amaçlı kullanılmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851). Schumann'ın organize ve kategorize etmedeki takıntısı, tek bir şaire ait olan şiirlerin toplanmasıyla oluşan şarkı dizileriyle açığa çıkmıştır. Ayrıca şarkı dizileri içinde dikkatlice organize edilmiş ton uyumu ve birbirine bağlantılı motifler (CLARA, ABEGG, ASCH vb) bu obsesyonun sonucu gelişmiştir (Uçman Karaçalı, 2014). H. Heine, A. von Chamisso, E. Eichendorff, J. Kerner, K. J. Körner, R. Reinick, E. Geibel, N. Lenau, Wilfried von der Neun, G. G. Byron, J. W. von Goethe, Elisabeth Kulmann, R. Burns, M. von Willemer, K. L. Kannegiesser, W. Gerhard, J. Mosen, F. Rückert, C. M. Fanshawe, F. Freiligrath, T. Moore, G. Pfarrus vb. şairlerden şarkı dizileri oluşmuştur. Op. 25 *Myrthen, Lieder und Gesänge* (Şarkılar ve ilahiler) ve *Romanzen und Balladen* (Romanlar ve Balladlar) gibi albümler çeşitli farklı şairlerden seçilen rastgele şiirlerden derlenmiştir. *Romanzen und ballade*, aralarında bağlantı

olmayan, kısa ve betimleyici şiirlerin, Alman halk şarkısı stilinde yazılmış halidir (Chissel, 1989: 121-122).

Schumann'ın Clara'ya düğün hediyesi olarak hazırladığı, Chamisso'nun şiirlerinden oluşan şarkı dizisi Op. 42, *Frauenliebe und Leben*'de (Bir kadının aşkı ve hayatı), bir bayanın genç kızlığından başlayarak, ilk aşkı, eşini bulması, evlenmesi, çocuk sahibi olması ve dul kalması, içerik olarak birbirlerine bağlantılı bir sırayla şarkılarla sunulmuştur. Albümün ilk şarkısı olan *Seit ich ihn gesehen*, (Onu ilk gördüğümde) genç kızın sevdiğine karşı duyduğu hayranlığı, aşkını ve kendisini adamasını anlatan bir atmosferle açılışı yapar. Şarkının piyano partisinde ölçüler birbirine pedal kullanımıyla bağlanmış, bu şancıya kendi partisi hakkında bir ipucu vermiştir. Bu nedenle müzikal cümle bir sonraki müzik cümlesine bağlanmışçasına legato söylenmelidir. Ölçünün sonunda bulunan sus işaretleri sırasında alınan nefes ise, bu bağlanan cümleyi bölmek adına belli belirsiz yapılmalıdır. Örneğin, ilk 3 ölçü, aradaki sus işaretlerine rağmen bir cümle gibi söylenerek, bağı bozmamalıdır. Albümün 2. liedi olan *Er, der Herrlichste von Allen*'de (O tüm erkeklerin içinde) piyano için yazılmış olan sağ el partisi ile ses partisi ortak bir şekilde neşeyi ve hayranlığı ifade ederken, piyanonun sol el temasındaki baslar, sanki hayran olunan erkeği temsil eder gibidir. Schumann bu şarkıda piyano eserlerinde kullandığı Chambonnières adı verilen süslemeleri ses partisinde kullanmıştır. 3. lied olan *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* (Buna inanamıyorum) eserinde, heyecanı ve sevinci betimleyen dinamik yapı, genç kızın Schumann'ın "sonsuz dek seninim" demesini duyduğu an hissettiği duyguların çıkışını ifade eder. Do minör tonda devam eden bu şarkı, do majör tona yapılan ani değişiklik ile biterek, kızın olup biteni kabullenip, bir rüyada olmadığını fark ettiğini simgeler. Albümdeki No. 4 *Du Ring an meinem Finger* (Parmağımdaki sevgili küçük altın yüzük) isimli şarkı ise zaman döngüsünü, daha olgun bir kadın portresi çizerek devam ettirir. Ses partisinin önceki liedlere göre daha pes oluşu, hafif ve hayal dolu atmosferin, oturaklı ve daha sakin bir yapıya dönüştürülmesini sağlamıştır. No. 5 *Helf mir, ihr Schwestern* (Yardım edin sevgili kızkardeşlerim) ise bu sakin yapıdan telaşlı ve meşgul bir yapıya dönüşerek, gelinin heyecanını, etrafındakilerin koşuşturmacalarını ve düğün gününe dair tüm duyguları yansıtır. Bu telaş

sergileyebilmek için, şarkının hızlı yapısını bozmadan, akıcılığı sağlamak gerekir. Liedin piyano codası düğün marşı stilinde yazıldığından bu bölümün temposu daha ağırdır. Birçok müzik tarihçisi, Wagner'in düğün korosunu yazarken Schumann'ın bu stilindeki codasından etkilendiğini düşünmüştür. 6. lied olan *Süsser Freund* (Sevgili arkadaşım), ani ton değişimleriyle bir bebek beklediğinin müjdesini verir gibidir. Kocasına bu gizli sırrı 6 defa söylemeyi deneyen kadının durumunu, aynı biçimde ve aynı artık aralıkla (re-la diyez) başlayan 6 cümle, çok açık bir şekilde ifade eder. Piyanoda Do majör tonuna yapılan modülasyon, karakterin cesaretini toplayıp müjdeyi verdiği anı anlatır. Bu bölüm, piyanoda ve seste, bu tutkuyu ifade edebilmek için daha canlı müzik terimleriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Bebeğini sallayan bir anneyi yansıtan No. 7 *An meinem Herzen'e* (Kalbimin üstünde) zıt bir ifadeyle gerçekleşen dizinin kapanış eseri *Nun hast du mir den ersten schmerz getan* (Şimdi ilk defa sen benim canımı acıttın), dul kalmış kadının, kocasının cansız bedenine bakışını anlatır. Piyano eşliğinin şancıyı desteklemeyen yapısı, karakterin yapayalnız kalmasını simgeler. Karakterin ilerleyen kötü ruh hali, ses tonu ve şarkının dinamiğinin gitgide zayıflamasıyla ifade edilmiştir. Şarkının bitişindeki piyano codası, 1. liedin temasıyla başlar ve karakterin tüm hayatını bir anı günlüğü gibi sunmuştur (Uçman Karaçalı, 2014).

Frauenliebe und Leben albümü ile arka arkaya bestelenen ve tek bir şairin (H. Heine) şiirlerinden oluşan Op. 48 *Dichterliebe*, şiir ile müziğin etkili betimlemelerle tasvir edildiği bir şarkı dizisidir. Sevgilisi tarafından terk edilen Heine'nin kendi yaşanımlarını anlattığı bu şiirler, *Lyrisches Intermezzo* (Lirik İntermezzo-1823) isimli şiir koleksiyonundan alınmıştır. Orijinal şarkı dizisinde 20 lied bulunan bu albüm, basım sırasında 4 lied'in çıkarılmasıyla 16 şarkıya düşmüştür. Şair terk edilmiş olmasına rağmen unutamadığı sevgilisine karşı olan iniş çıkışlı ruh halini yansıtan, acı, öfke, ironi ve bağışlama gibi birçok duygu unsurunu bu şiirlerinde ifade etmiştir. Bu albüm, Op. 42'de olduğu gibi tematik iç bağlantılarla bütünleştirilmiştir ve sonunda önceki şarkıların temaları kullanılmıştır. Ayrıca Clara motifi 2., 4., 7. ve 9. liedlerde uygulanmıştır. Op. 48'in 1., 2., 3. ve 4. liedleri şairin aşkını anlatırken 4. lied, gelecekte yaşanacak üzüntüyü yansıtmıştır. 5. ve 6. lied sevgilinin öpücüğünü ve onun yüzüne ait

hatıraları anlatmıştır. 6. şarkı Ren nehrine referans yapmış ve sevgilinin Köln katedralindeki Meryem Ana resmine benzediğini ifade etmiştir. 7. lied, şarkı dizisinin dönüm noktasıdır ki bu eserde şair tüm acı ve öfkesini sevgiliye yöneltmiştir. 8., 9. ve 10. şarkılarda sevgilinin bir başkasıyla evlenmesi ve sonrasında şairin yaşadığı depresyondan bahsedilmiştir. 9. şarkıda düğün sesleriyle beraber ağlayan meleklerin iç çekişleri, 10. eserde duyulan derin acının aktarımı, 11. şarkıda ise sevgiliyi bağışlamaya yönelik düşüncelerin şakacı bir üslupla sunumu gerçekleşmiştir. 12. şarkıda bağışlamanın iyileştirici düşünceleri oluşmuş, 13. ve 14. şarkılarda ise sevgiliden son bir kez daha bahsedilmiştir. 15. liedde şair, sevgiliyle beraber sihirli ve her şeyin güzel olduğu bir yerde olduğunu hayal etmiştir. Son şarkı olan 16. lied, sembolik bir cenazenin şairin aşkını, arzularını ve acılarını gömdüğünü belirtmiştir. Şair acılarını olabilecek en büyük tabut ve mezara gömmek istemiş ve orasının da Ren nehri olduğunu dile getirmiştir. Dizinin kapanış şarkısı olan 16. lied'in bitişinde, 12. lied'in sonundaki tema piyanoda coda olarak tekrar edilmiş ve son söz yine piyanoya verilmiştir (Uçman Karaçalı, 2014).

Schumann'ın şiirlere yazdığı şarkılar işleniş açısından, yapısal anlamda ikiye ayrılırlar. Bunların ilki olan "strophic" stilde yazılanlar, ana melodinin farklı sözlerin yazılmasıyla tekrarlanmış olanlarıdır. Bir melodinin, farklı kelimeler vasıtasıyla tekrarlanması, Schumann'ın yazdığı halk şiirlerinin çoğunda kullanılmıştır. Bir halk şarkısı olan Heine'nin minyatürü Op. 64 *Tragödie*'nin (Trajedi) 2. parçası olan "Es fiel ein Reif" (Dona kalmak) ve Burns tarafından yazılan İskoç ninnisi "Hee Balou", bu stile bir örnektir. Kulağa düzenli ve alışlagelmiş melodisiyle, basit bir yapıya sahip olan bu stil, kompleks bir örgüye sahip olmamasına karşın, çoğunlukla karmaşık şiirlerin üzerine oluşturulmuştur. Buna örnek *Dichterliebe*'nin açılış şarkısı olan "Im Wunderschönen Monat Mai" (Muhteşem Mayıs ayında) veya Op. 24 *Liederkreis* No. 7 "Berg und Burgen" (Dağ ve kaleler) gösterilebilir. Bu strophic stildeki şarkıların içinde en sevileni olan Op. 39 No. 5 "Mondnacht" (Ay ışıklı gece) eserinin neredeyse çoğu, 8 ölçülük melodinin, her dizinin tamamlanması için 2 kez tekrarlanmasıyla oluşmuştur. Sadece son dizede, 8 ölçülük yeni bir melodi başlamıştır. Bu stilin diğer bir örneği olan Op. 24 *Liederkreis* No. 5 "Schöne Wiege Meiner Leiden" şarkısında, vokal bölümün 2

farklı melodisi olmasına rağmen ilk dizedeki melodi çok baskındır (Chissel, 1989: 122-123).

"Through composed" isimli diğer stilde ise besteci, şairin duygularını daha detaylı bir şekilde aktarabilmek adına şiirin değişkenlerine bağlı olarak müziği yapılandırmıştır. Bu stile verilebilecek en iyi örneklerden biri Schiller'in *Ballad*'ı olan Op. 87 *Der Handschuh*'dır (Eldiven). Op. 89 6 *Gesänge* (İlahiler) albümünün "Röselein, Röselein" eseri de şairin her türlü uyanış ve uyku anlarını hissettirircesine iyi bir kullanımla yansıtılmıştır. Sadece dramatik ve betimleyici şiirlerden oluşmayan bu stil, Schumann'ın özel hayatına ışık tutması için seçilen şiirleri de barındırmıştır (Chissel, 1989: 123).

Sonuç olarak "strophic" stilde, müziğin yapısına göre şiir şekillendirilirken "through composed" stilde ise şaire ve şiire göre müzik şekillenmiş, şiirin önemini verebilmek için vokal bölümde işlenen melodiyle, armoninin en üst katmanı oluşturulmuştur. Fakat şiire göre şekillendirilen müzik, bazen çok tamamlayıcı olamamıştır. Şiiri çözümlmek ve müziksel ifadelerle şiirin önemini arttırmak için kelimeler müziğe yerleştirilirken, güzel bir melodi yaratmaktansa şiiri müziğe oturtmak, diğer bestecileri zorladığı gibi Schumann'ı da zorlamış ve bu problemi çözmek amaçlı piyano eşliğini kullanmıştır (Chissel, 1989: 123).

Schumann'ın bazı liedlerinde piyano eşliği, eşlik niteliği taşımak yerine adeta solo bir piyano eseri gibi yapılandırılmıştır. Özellikle 1840'lı yılların başında gerçekleştirdiği bu kullanım, vokal melodisini değersizleştirerek sesin, piyanoya eşlik edercesine işlenmesine neden olmuştur. Mesela Op. 49 *Romanzen und Balladen*'nın üçüncüsü olan "Die Nonne"de (Rahibe), bütün melodi son iki nota hariç piyano eşliğinin içindedir. Op. 36 6 *Gedichte* (Şiir) eserinin altıncısı olan "Liebesbotschaft" (Aşk haberi) parçası da buna örnek olarak gösterilebilir. *Dichterliebe* şarkılarının çoğunda da, piyano eşliği çok ufak değişikliklerle piyano eserine dönüştürülebilecek şekilde gelişmiştir. "Im Wunderschönen Monat Mai" (Muhteşem Mayıs ayında) eserinde ilk dört ölçüde melodiye, piyano ve seste ikiye katlayarak işlemiş ve sonrasında

bu eşlik yapısından uzaklaşmaya çalışsa da çok başarılı olamamıştır (Chissel, 1989: 123-124).

Örnek 9. Op. 48 Dichterliebe No. 1 Im Wunderschönen Monat Mai

Langsam, zart

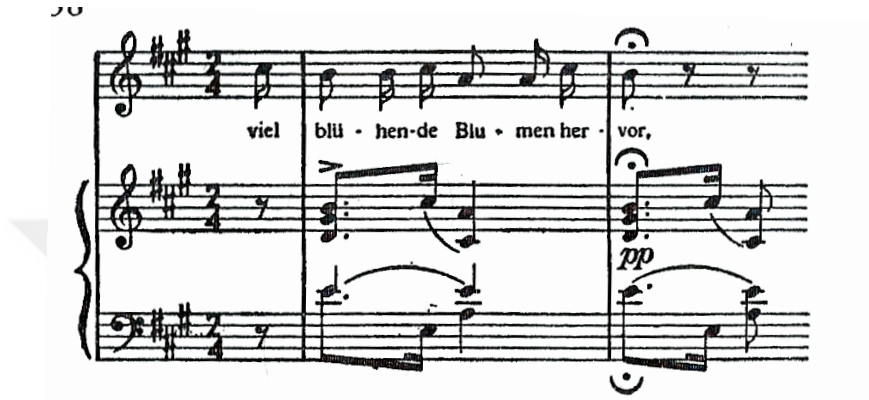
VOICE

PIANO

Bir piyanist bestecinin yapabileceği en doğal hatalardan olan bu kullanım, piyano eşliklerinin tek başına çok güzel oluşuyla bazen bütünlüğün yapısını bozmuştur (Chissel, 1989: 123-124). Ancak sesle piyanonun iç içe geçtiği, hatta piyano eşliğinin sesi tamamlama amaçlı kullanıldığını da Schumann'ın eserlerinde görebiliriz. Op. 48

Dichterliebe albümünün 2. şarkısı olan "Aus meinen Tränen sprießen"de (Gözyaşlarımdan Pınar) piyano, vokal partinin tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır (Chissel, 1989: 129).

Örnek 10. Op. 48 *Dichterliebe* No. 2 Aus meinen Tränen sprießen



Op. 25 *Myrthen* albümünün üçüncüsü olan "Der Nussbaum"daki (Ceviz ağacı) ceviz ağacının dallarının sesi piyano eşliğindeki arpejli figürlerle işlenmiştir. Fakat hem ses hem de piyano eşliği, tüm müzik cümlelerinde esnek ve narin yapıyı destekleyerek, birliktelik içerisinde sunulmuştur (Uçman Karaçalı, 2014). Op. 24 *Liederkreis* albümünün 4'üncüsü olan "Lieb Liebchen" (Sevgili kız) şarkısının her dizesinin sonunda, piyanonun katkısından sonra devam eden ses, eşlik partisiyle vokal bölümün birbirinden ayrılmaz bütünlüğünü göstermiştir. Op. 138 *Spanische Liebeslieder* (İspanyolca aşk şarkıları) albümünün 7'ncisi olan "Weh, wie zornig" de bu giriftliğin bir örneğidir (Chissel, 1989: 129).

Betimleyici ifadeleri müziğinde hissettirme konusunda oldukça başarılı olan Schumann, Op. 142 4 *Gesänge* albümünün No. 4 "Mein Wagen Rollet Langsam" (Benim arabamın tekeri yavaşça yuvarlanıyor) isimli eserinde, arabanın tekerleğinin yavaşça akan sürekliliğini, piyano eşliğinde resmedercesine işlemiştir (Chissel, 1989: 124-125)

Örnek 11. Op. 142 4 Gesänge No. 4 Mein Wagen Rollet Langsa



Rhein nehrinden ilham alan Schumann, şarkıya eşlik eden melodilerde, *Dichterliebe*'deki "Im Rhein" şarkısındaki gibi yavaş bir akışı işlerken, Op. 24'teki "Berg und Burgen" liedinde ise daha hızlı bir akışı ifade etmiştir. Op. 107 6 *Gesänge* eserinin 4'üncüsü olan "Die Spinnerin", (Eğirme makinesi) ip dokuma makinesinin dokuma esnasındaki sürekliliğini anlatmıştır. Kürek çekme hareketi ise Op. 25 *Myrthen* albümünün 17'ncisi olan "Zwei Venetianische Lieder" (İki Venedik şarkısı) şarkısının birincisinde çok güzel portre edilmiştir (Chissel, 1989: 124-125).

Örnek 12. Op. 25 Myrthen No. 17 Zwei Venetianische Lieder



Op. 24 *Liederkreis* albümünün 4'üncüsü olan "Lieb' Liebchen" şarkısında, düzenli ama az olan yarım vuruşluk notalar, bir marangozun düzenli çekiç hareketlerini ifade edercesine işlenmiştir (Chissel, 1989: 126).

Müziğinde kimi zaman resimsel betimlemeyi daha az kullanıp, soyut anlatımlara yönelen Schumann, değişik ifade yöntemleriyle farklı durumları anlatmayı amaçlamıştır. Op. 27 *Lieder und Gesänge* albümünün No. 4 "Jasminenstrauch" (Yasemin) şarkısında onaltılık nota kullanımlarıyla oluşan hafif hareketlilikle, baharın zarafetini ve taze kokusunu hissettirmeye çalışmıştır. Op. 25 *Myrthen* albümünün No. 24 "Du bist wie eine Blume" (Sen bir çiçek gibisin) şarkısında da aşka duyulan şaşkınlığı zengin armonilerle işlemiştir. Op. 39 *Liederkreis* albümünün 10. liedi olan "Zwielicht"te (Alaca karanlık) karanlığın gizemini bile bize hissettirebilmiştir (Chissel, 1989: 126).

Örnek 13. Op. 39 Liederkreis No. 10 Zwielicht



Schumann, ton değişimlerinin gücünü fark ederek, bu değişimi hissi anlamları betimlemek maksadıyla, soyut olan ve olmayan ifadeleri anlatmak için kullanmıştır. Op. 24 *Liederkreis* albümünün No. 3 "Ich wandelte unter den Bäumen" (Ağaçların altında geziniyordum) isimli şarkısında, soru soran adamın ifadesini Si majörle, bu soruları cevaplayan kuşların karşılığını ise ince bir Sol majör kullanımıyla anlatmıştır. Op. 39

Liederkreis albümünün No. 3 "Waldesgespräch" (Ormandaki diyalog) eserindeki Loreley ile olan diyaloglar ve ormanın ruhu, Mi ve Do majör kullanılarak sunulmuştur (Chissel, 1989: 126-127). Avcıların ve atların ayak sesleri eşlikte işlenmiş, piyanodaki sakın arpejler ise güzel kızın sihirli sözlerini tasvir etmiştir. Genç adamın, güzel kızın Lorely cadısı olduğunu fark ettiği an, tonun değişime uğratılmasıyla anlatılmıştır (Uçman Karaçalı, 2014). Op. 25 *Myrthen* eserinin No. 1 "Widmung" (Armağan) adlı şarkısında, karşılıklı aşkın kalpteki huzurunun anlatımı için, La bemol majör bir düşünüşle Mi majöre dönüştürülmüştür. Op. 90 6 *Gedichte*'nin No. 2 "Meine Rose" (Benim gülüm) parçasında, şairin kendi gülü ile ilgili olan düşüncesi Sol bemol majör ile verilmiş, gül solarken de Si bemol majör kullanılmıştır. Schumann'ın piyano müziğinde de görülen, iyi bir kullanım sonucu değişen tonlar, iyi bir stilin tesadüf olamayacak kadar güzel işlenmiş yapılarındandır. Op. 89 6 *Gesänge* albümünün 6. şarkısı olan "Röselein, Röselein"de şairin uyuyuşu ve uyanışı da bu ton değişiminin güzel bir örneğidir. Kelimeleri resmetmek için gelişen bu değişimler, bazen ana ton içerisinde de uygulanmıştır. Op. 25 *Myrthen* albümündeki No. 7 "Die Lotosblume" (Nilüfer çiçeği) şarkısında, Do majörden La bemol majöre olan modülasyon "Der mond, der ist ihr Buhle" yi anlatmak için uygulanmıştır (Chissel, 1989: 127).

Örnek 13. Op. 25 Myrthen No. 7 Die Lotosblume

Ziemlich langsam

er war • tet sie träu mend die Nacht Der .

Mond der ist — ihr Buh • le.

pp

Nilüfer çiçeğinin ay görüldüğünde yüzünü ay'a dönmesi de bu ton değişimiyle anlatılmıştır (Uçman Karaçalı, 2014). Op. 127 5 *Lieder und Gesänge*'nin ikincisi olan "Dein Angesicht" (Senin yüzün) şarkısında bemol, daha iyimser bir havayı ifade etmek için kullanılırken, diyez uygulaması ölümün öpücüğünü ifade etmiştir (Chissel, 1989: 128).

Schumann kimi zaman sorularını ifade edebilmek için, müziksel kullanım olan farklı bir 7'li akor uygulamıştır. Op. 25 *Myrthen*'in 16. şarkısı olan "Rahsel", bu farklı akor dizilimini soru sormanın müziksel bir anlatımı olarak kullanmıştır. Bir diğer örnek ise yine Op. 25'in No. 11 "Lied der Braut" (Gelin şarkısı) şarkısının ikincisinde görülür. (Chissel, 1989: 128-129).

Örnek 14. Op. 25 Myrthen No. 16 Rahsel



Örnek 15. Op. 25 Myrthen No. 11 Lied der Braut



Schumann, bir hikayeyi doğrudan söylemeyip, dramatik şekilde hissettirmeye çalışmak için şarkıları düet, kuartet ve dört ses olarak bölüp karşımıza çıkartmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851). Dört dizi halinde, ayrı Opus numaraları altında yazdığı düetlerde genellikle Alman şairlerin eserlerini değerlendirmiş ve Op. 74 ile 78 dizilerini, sağlığının düzelmesiyle beraber verimli olabildiği 1849 yılında yazmıştır. Emanuel Geibel'in İspanyolcadan çevirdiği metin üzerine, piyano eşliğinde vokal dörtlü için 1840'ta yazdığı üç şiir başlığını taşıyan Op. 29 *Drei Gedichte* (Üç şiir) eseri, iki sopranolu düet ile başlayarak üç soprano için trio ile devam etmiş, son şiir dörtlü ses partisi ile sonuçlanmıştır (Aktüze, 2002: 2111). Dramatikleştirdiği dizilerin en çarpıcı örneği, 10 şarkıdan oluşan Op. 74 *Spanisches Liederspiel* eseri, (İspanyol liedleri) E. Geibel tarafından yazarı bilinmeyen İspanyolca şiirlerin Almancaya çevrilmesi sonucu, Schumann tarafından soprano, alto, tenor, bariton ve bas sesler için düet, solo ya da kuartet olarak 1849 yılında bestelenmiştir. Bu dizinin en tanınmışlarından olan "Kontrabandiste" (Kaçakçı) başlığını taşıyan, bariton için yazılmış 10. Lied, Polonya asıllı ünlü piyanist Karl Tausig'ın (1841-71) beğenisi sonucu piyanoya uyarlanmış, Lhevinne ve Rahmaninov'un icrasıyla da plağa alınmıştır. Dört değişik şairin dizelerini taşıyan, soprano ve tenor için 1849 yılında yazdığı dört düetten oluşan Op. 78 albümü, Rückert, Kerner, Goethe ve Hebbel'in şiirleri üzerine bestelenmiştir (Aktüze, 2002: 2113-2114). İspanyolcadan yine Geibel tarafından çevrilmiş olan Op. 138 *Spanische Liebeslieder* (İspanyolca aşk şarkıları) albümü, İspanyolların romantik ve halk şarkılarından oluşmuştur. 5 solo, 2 düet, 2 kuartet, 1 piyano düeti için yazılmış olan bu albümün solo bariton parçası olan No. 5 "Romanze", Schumann'ın farklı armonik bir kullanım geliştirmesiyle etnik bir renk verilerek, İspanya'nın Almanlaştırılmış bir resmi gibi sunulmuştur (Chissel, 1989: 130).

Schumann Dresden'e yerleştiği zaman çok sesli erkek-kadın veya karışık sesler için korolar yazmıştır. Uzunluk olarak çeşitlilik gösteren bu minyatürlere örnek olarak Burns'un Op. 55, çift koro için Op. 141 ve Op. 137 *Jagdlieder* (1849) verilebilir, ki Op. 137'de farklı bir yöntem deneyen Schumann, erkek sesleri için yazılmış bu eserin eşliğini 4 kornoya vermiştir. Aynı yıl Op. 86 eserini de 4 korno ve orkestra için yazmış

ve Op. 70 *Adagio and Allegro*'yu korno ve piyano için yazmıştır. Bu deneylerin amacı, bu enstrümanın ses rengini kullanma isteğidir. Bu denemelerde başarılı olan Op. 70 ve Op. 86'daki eşliklerin, sesi ikiye katlamadan gerçekleşen bağımsız yapıları dikkat çekmiştir (Chissel, 1989: 132).

Aslında Schumann, şairin duygusunu müziğine aktararak nesnel olabilmeyi başarmış ve seçtiği şiirlerle sadece edebi zevkini değil, kendi içsel döngüsünün de dışa vurumunu sağlamıştır (Chissel, 1989: 131). Piyanoyu kendi benliği gibi ele alan ve liedlerde insan sesiyle diyaloga giren Schumann, zaman zaman bu 2 parti arasında dramatik bir savaşı öngörmüştür. Liedin sözleri başlamadan önce piyanonun uzun girişleri ve söz sona ererken yine piyanonun uzun bitiş müziği onun liede getirdiği yeniliklerdendir. Çok duygulu melodilerin yanında coşkulu anlatımı da kullanabilen Schumann, balad tarzı ve mistik yapıdakiler ile kahramanlık ve doğaüstü olayların yanında basit halk şarkıları gibi her türlü konuyu da müziğinde işlemiştir. Müziği piyanoyla doruk noktasına ulaştırarak güçlü anlatımlar geliştirmiştir (Aktüze, 1989: 2111).

Schumann gelecek nesil bestecilerini etkileyen en önemli yeniliklerini liedlerinde kullanmıştır. Liedteki eşliğin ezgiyle tam bir birleşime varışı, Reger, Strauss ve Wagner gibi bestecilere aktarılan en önemli kullanımlardan olmuştur. Lied, özgür ve açık bir biçime dönüşerek zengin ruhsal anlatımlara erişmiştir. Hugo Wolf Lied'lerinin tedirgin edici iç çekişleri, korkulu, gerilimli haykırıları ve çığlıkları, Schumann'ın ruhsal duygu çıkışlarının dışa vurumuyla bağlantılı olarak gelişmiştir (Pamir, 2002: 103).

3.3. Schumann'ın Orkestra, Koro, Oda Müziği ve Opera Yapıtları

Schumann'ın kariyerinde yaratıcılığının doruk noktası, 1841 yılında Clara ile evlenmesiyle gerçekleşmiştir. Çalışma alanını genişletmesini isteyen ve Schumann'ı cesaretlendiren Clara'nın desteği ile, farklı alanlarda ve daha geniş formlarda eserler yazmanın gerekliliğine inanan Schumann, orkestra için ilk bestesi olan Sol minör

senfonisini (1832-33) yazmaya başlamıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851). Fakat hiçbir zaman tamamlayamadığı bu senfoni onun cesaretini kırmış olmasına rağmen, 1841 yılında ilk kez Mendelssohn'un yönetiminde Leipzig'te seslendirilen Si bemol majör Op. 38 No. 1 senfonisini yazmış ve bu yıl Schumann'ın "senfoni yılı" olmuştur. Aynı yıl içerisinde Op. 52 *Suit*'i, Op. 54 *Piyano Konçertosu*'nu ve 4 tane senfoni bestelemiştir (Say, 1997: 371).

Schumann'ın müziği, hayatıyla bağlantılı olarak değişkenlik gösteren doğasıyla, otobiyografik bir anlatım sergilemiştir. Mendelssohn'un yaptığı eleştiri sonrasında romantik yönlerini çıkarmaya karar vermiş ve gençliğindeki saf, yalın kullanımı uygulamaya çalışmıştır. Evliliğinden sonraki dönemde gerçekleşen bu stil değişimi 1841 yılında yazdığı Op. 38 *Spring Symphony* (İlkbahar senfonisi) eserinde etkisini göstermiştir (Chissel, 1989: 93-94). Adolph Böttger'in bahar şiirinden etkilenilerek yazılan bu eser, "Baharın Uyanışı", "Akşam", "Sevgili Oyun Arkadaşları" ve "Baharın Gidişi" isimli bölümlerden oluşmuş, romantik bir alt yapıya sahip olmasına rağmen, yapılan analizlerle, minimum materyalle ne kadar uzun beste yapılabileceğini deneyen Schumann'ın denemelerinden olduğu anlaşılmıştır (Chissel, 1989: 949). Piyanist bir besteci olarak, piyanoyu çok abartılı kullanımlarla orkestradan bağımsızlaştırarak işlemesi bu senfonide, enstrümanlar arası uyumsuzluğa neden olmuştur. Senfoninin temel yapısı, aslında Schumann'ın kısa piyano eserlerinin bir uzantısı gibidir. Parçanın girişindeki motto (Önsöz), eserin ilk iki bölümünün yapısını ve duygusunu bize resmetmiştir. Ayrıca parçanın girişindeki bakır üflemeli çalgılardan oluşan yavaş bölüm, allegro bölümün ana konusunu oluşturmuş ve benzer tematik iç bağlantılarla "scherzo" bölümü trombon pasajı ile "allegro" bölüme bağlanmıştır. Schumann bu tematik iç bağlantıları ve çalışmalarını bir bütün haline getirebilmek için uyguladığı diğer yöntemleriyle daha doğru bir yapı elde etmeye çalışmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 851-852). Ayrıca Schumann'ın eşyalarının arasından çıkan, Beethoven'ın Viyana'daki mezarının üstünde bulunduğu ve çok önemli durumlarda kullandığı eski çelik kalemi bu senfoninin yazımında kullanmış, Beethoven'ın ilhamının dokunuşlarını hissetmeye çalışmış ve şans getirmesini dilemiştir (Chissel, 1989: 97).

Schumann 1845 yılında, Dresden'e yerleştiği dönemde ruhsal sağlığı bozularak bir kriz geçirmiştir. Bu kriz sonrasında, kaygılarını untabilmek için bestecilik çalışmalarını hızlandırmış ve bu manik dönemin getirilerinden olan Op. 61 No. 2 *Do majör senfoni*'sini yazmıştır (Say, 1997: 370). Eserin mottosu, bütün parçanın anlatımına hizmet etmesiyle birlikte, bütün bölümleri birbirine bağlayıcı bir etki sağlamıştır (Chissel, 1989: 95). Mottoyu ortaya çıkaran bakır üflemeli çalgılarla başlayan ve yavaş girişle başlayan bu senfoninin sonunda, Schumann'ın en sevilen kullanımlarından; parçadan bağımsız bir şekilde gerçekleşmiş lirik tema oluşturulmuştur (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 852-853). Karmaşık ritimler ve alışılmadık armonilerle karamsar bir atmosfere sahip olan bu eser, 1846 yılında tamamlanmıştır (Çelebioğlu, 1986: 158).

Hayal gücünün ilham-i bir dokunuşla, 1850 yılında hayat verdiği *Rhenish Symphony*'sinin başlangıcında, Schumann ritmik kullanımlarının en güzelini sunmuştur. 3/4 lük olan bu eser, 2/4 lük edasıyla, kulağa karşı savaş verircesine gelen vuruşlarla, Schumann'ın sıra dışı ve farklılıklara olan eğilimini göstermiştir (Chissel, 1989: 96). Düsseldorf'ta yaşadığı dönemde Ren nehrine olan ilgisi sonucu gelişen eserin başlığı Schumann'ın hayal gücünü müziğine taşımıştır (Tuzkaya, 2013: 29-30). Suite olan eğiliminin ortaya çıktığı bu eserde, 5 manzara bölümü vardır ve sadece 4. ve 5. bölüm birbirine bağlıdır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 853). Giriş bölümü olan "allegro", kulağa hoş gelen senfonik öğeler içerir ve bu eşsiz lirik ifadeler, eserin her hangi bir bölümünde kullanılmamıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 852). Kısa olduğunu fark ettiği eserleri genişletmek için yaptığı deneylerden birini, bu parçaya kısa ek bir bölüm ekleyerek, gerçekleştirmiştir (Chissel, 1989: 95).

Schumann'ın son senfonisi olan Re minör Op. 120 eseri 13 Eylül 1841'de Clara'ya doğum günü hediyesi olarak yazılmış, aynı yılın 6 Aralık günü ise Gewandhaus konser salonunda seslendirilmiştir. 4 bölümden oluşan eserin finali Schumann'ın en başarılı senfonik finali olarak kabul edilmiştir (Tuzkaya, 2013: 30). Tematik iç bağlantılarla bir bütün olan Op. 120 özellikle son versiyonlarında, bölümler, ara verilmeksizin çalınması için yönetilmiştir (The New Grove Dictionary of Music and

Musicians, 1980: 852). Senfoninin başında sunulan iki kısa tema, diğer bölümlerde de uygulanarak farklı bir iç bağlantıya neden olmuştur (Chissel, 1989: 95).

Senfonilerinde enstrümantal ve tematik bağlantılar kullanan Schumann, baskıdan uzak gelişen lirizmini ortaya çıkarması ve lirik elemanları özgür bırakmasıyla, kendine has, çekici etkiler barındırmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 852). Gençlik döneminde yazdığı minyatürlerdeki kullanımlara nazaran, daha sonraki orkestra ve diğer eserlerinde, çok daha fazla yeni denemeler geliştirmiş ama büyük enstrümantal müziğinde eski kullandığı temaları, bulduğu yeni temalarla karıştırarak işlemiştir. Bu uygulamayı gerçekleştirirken de Mendelssohn ve Beethoven'dan etkilenmiş, doğal içten gelen romantizmi ise senfonilerinde egemen olmuştur (Say, 1997: 371). Ayrıca romantik dönemin klasik standartlı senfonik düzenine bir karşıtlık olarak senfonik şiiri ortaya çıkarmış ve klasik senfonik stile yeni bir düşünce katmıştır (Chissel, 1989: 95).

Schumann'ın konçertoları, Viyana'nın klasik modelinden daha farklı bir biçimde gelişmiştir. Chopin gibi Schumann'ın da bu alandaki modelleri, Mozart ve Beethoven'dan ziyade, Hummel ve Moscheles'tir. Bu alandaki ilk tamamlanmış eseri, lirik ve mono-tematik yapıya sahip olan, orkestrayı daha sonradan tam zamanlı bir konçertoya çevirdiği ve bu değişim esnasında yeni "İntermezzo" ve "Finale" bölümü ekleyerek gerçekleştirdiği, piyano için yazdığı *Phantasie*'dir. Genel anlamda bir piyano eseri gibi olan bu çalışmada, orkestra eşliğinin oldukça az görevlendirilmesiyle, solistin melodileri ön plana çıkmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Schumann kendi konçertolarını, senfoni, konçerto ve büyük sonat arası bir çalışmaya benzettiğini ifade etmiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 853). Bu ilk konçertosunda, bölümler arası bağlantıyı ise 1. bölümdeki ana temayı diğer bölümlerde kullanarak gerçekleştirmiştir. Daha sonrasında yazdığı piyano ve orkestra için olan 2 çalışmasında da solistin melodisi ve piyano, orkestradan daha baskın işlenmiş, ön planda ilerleyen yapısıyla solist, eşlikle olan bütünlüğünden uzaklaşmıştır. Op. 129 La minör *Çello konçertosu* ise, sanki çello için yazılmış bir konser parçasının, orkestra ile eşlikli sunumu gibidir ve yavaş bölümlerinde de tamamen solist ön plandadır. 2 keman konçertosu yazan Schumann, 2. konçertosunu Joachim'den ilham alarak yazmış ve Re

minör olan bu konçertodaki tematik bağlantı, ortadaki iki bölümün organik olarak birleşmesiyle sağlanmıştır (Chissel, 1989: 95).

Schumann'ın orkestra çalışmaları içerisinde yer alan Op. 115 *Manfred Overture* (1848-9) eserinde, kendini Byron'un kahramanı ile kişiselleştirerek ve istediği gibi nesnel olarak, kendine has kullanımlarını uygulamıştır. Schumann'ın Dresden'de yaşadığı sırada yazdığı 3 dramatik eserinden biri olan *Manfred*, Liszt tarafından 1853 yılında Weimar'da sahnelenmiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 253-254). Eser Manfred'in üvey kız kardeşi Astarte'ye aşık olmasını ve ölümü sonrasında yaşadığı acıyı ifade etmiş, temadaki kromatik düşüşler Astarte'nin ölümüyle gerçekleşen matemi anlatmıştır (Tuzkaya, 2013: 31). Schumann'ın 1851 yılında yazdığı Op. 136 *Hermann und Dorothea Overture* isimli eseri ise, Dr. Gerald Abraham'ın teorisi sonucu ortaya çıkan görüşe göre, 2 Aralık 1851'de, Louis Napoleon'un 2. Cumhuriyetini kurduğu dönemlerdeki Fransa'nın kısıtlanan özgürlüğünü anlatan "Coup d'Etat" (Darbe) kitabından esinlenilerek yazılmıştır. Fransa'nın milli marşı olan La Marseillaise'nin girişindeki tema, bu uvertürün başında işlenmiş olmasıyla beraber Abraham'ın teorisi daha net görülmüştür. Bu kullanım, 1848 yılının sonuna doğru Dresden'den taşınarak Kreischau'nun bir köyüne yerleşen Schumann'ın, dışarıya dönük yaşam sürdüğü ve politikaya ilgi duyduğu zamanların bir gösterimi gibi olmuştur (Chissel, 1989: 84-85).

Schumann'ın besteleme hayatının ilk çalışmalarından olan piyano müziğinde kullandığı karakteristik ve lirik kullanımları en uzağa taşıyarak, en çok genişlettiği alan, koro müziği olmuştur. Piyanoda beste yapma alışkanlığından kendini uzaklaştırabilmeyi denediği bu alanda, kullandığı müzik dili, insanların içten, samimi bulmasını sağlayacak kadar yakın ve sıcak olmuştur. Kazanç amaçlı yazmadığı koro müziği, genellikle homophonic (tek sesli) ve çok sade bir armonik yapıya sahiptir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 853). Bazen, Wagner'den de ilham alarak uyguladığı, farklı ifade tarzları olan sözleri korolarında kullanmış ve düz yazıyı müziğe uyarlarken oldukça zorlandığı için bu alanda genellikle Square-cut (köşeli kesim-düzenli dört dizeli şiir kıtası) dizimini uygulamıştır (Chissel, 1989: 96-97). Müziğin genel yapısından ziyade, daha çok konuların şekillenmesiyle oluşan koro çalışmaları,

monoton ritim kullanımlarını içermiştir. Fakat koro ve orkestra için olan çalışmaları, çok deneysel ve cesur kullanımlar barındırmıştır. Bu çalışmaların ilki olan Op. 50 *Das Paradies und die Peri*'deki (Cennet ve peri-1843) "Secular Oratorio"sı (Dinsel olmayan oratoryo) ve bundan sonra yazdığı Op. 112 *Der Rose Pilgerfahrt* (1851-Gülün hacca gidişi) eserlerinde, bu alandaki cesur deneylerini yeni yeni kullanmaya başlamıştır. Op. 50 *Das Paradies und die Peri* oratoryosunu "kilise mekanları için değil, güler yüzlü insanlar için" bestelediğini belirten Schumann, aslında bu eserinde, daha önceki stil kullanımının, yeni bir melodik kullanımla harmanlaşmasını sağlamıştır. Schumann'ın Op. 112 eserindeki Peri'nin kendi oynadığı kısım ve diğer eserlerinin bazı bölümleri, içerdiği en yeni ve ilginç kullanımlarla, Alman romantik operasının ana kaynağını oluşturmuştur. Oldukça başarılı olan diğer bir koro ve orkestra için olan çalışması Op. 98B *Requiem für Mignon* (Mignon için ağıt-1849), çok samimi, yakın ilişki kurabilen doğasıyla, oldukça nesnel kullanımlara sahip bir eser olmuştur. Orkestra ve koro için olan *Szenen aus Goethes Faust* (Goethe'nin Faust eserinden sahneler) çalışması da Schumann'ın eşsiz lirizmini göstermiştir. Ayrıca eserin 2. bölümünün başı olan Sunrise (Gündoğumu) sahnesinde Schumann, oldukça başarılı olduğu orkestra pasajlarından birini oluşturmuştur. Bu eserdeki arp kullanımıyla, yaylı gruplarını ve tüm orkestranın diğer elemanlarını iyi bir beceri ile işlemiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 853).

1842 yılında oda müziğinin ilgisini çekmesiyle bu alanda çalışmalara başlayan Schumann, Op. 41 *String Quartet* (Yaylı çalgılar dördlüsü) No. 1, 2, 3, Mendelssohn'a adanmış ve sonrasında Op. 47 *Piano Quartet* ve Op. 44 *Piano Quintet*'i yazmıştır. Bu eserler, piyano için yazılmış çok sesli bir parçanın, 4 yaylı çalgıya dağıtılmış hali gibidir (Say, 1997: 372). Bu açıdan Schumann'ın oda müziği de piyano müziğinin bir uzantısı olarak görülebilir. Bu alanda piyano fiziksel olarak en baskın etkiye sahip enstrümandır ve yaylılar, piyanonun etkisini çifte katlamak için kullanılmıştır. Fakat piyanolu dördlü ve beşlide yaylılar, piyanonun tam zıttı bir karşılık vererek, soru-cevap ilişkisini ifade etmiştir. Senfoni ve piyano sonatları gibi oda müziği eserleri de içsel ve tematik öğelerle birbirine bağlanmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 853). Özellikle *String Quartet*'lerde No. 1 ve No. 2'deki bağlantılar, diğer bölümlerde de,

tematik açıdan gerçekleşmiştir. *Piano Quartet*'inde 3 ile 4. bölümler birbirine bağlıdır ve *Piano Quintet*'inde ise baştaki tema, sonda da işlenmiştir (Chissel, 1989: 95).

Schumann'ın daha olgun bir döneme geçerken yazdığı, orkestra, oda müziği ve koro çalışmalarında armonisi, gençliğinin maceraperestliğinin verdiği duyguyu sürdürmeye çalışmış olsa da, yaşının verdiği akılcılık ve tecrübe, müziğini etkilemiştir. Olgun Schumann müziğinde, öncelikle varış noktasını kafasına koyarak yoluna devam etmiş, önce ne istediğini konumlandırıp sonra isteği doğrultusunda icraata geçmiştir. Fakat besteleme hayatının sonlarına doğru, orijinalliğini arkada bırakarak, aynı şeyleri tekrarlamaya başlamıştır (Chissel, 1980: 96). Genellikle yapılan kritikler, akıl sağlığının bozulması ve fazla beste yapmasının sonucunda, Schumann'ın içten gelen doğal ilhamının giderek azaldığını öne sürmüştür. Akıl sağlığının kötüleşmesinin müziğindeki belirtileri olarak kabul edilen müzikal değişimler, melodik ve tematik açılırdaki kullanımlarla, armonik karmaşanın artması ve Bach'ın etkisini kendi stilini bozacak şekilde karmaşık bir biçimde sunuşuyla anlaşılmıştır (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 854).

Schumann, 1842 yılında "*her sabah ve her akşam dualarım Alman operası için*" demiş ve opera alanında çalışmaya karar vererek bir konu arayışına girmiştir. 1847 yılının başında, operanın hikayesinin, orta çağ kahramanı olan "St Genevieve of Brabant" hakkında olmasına karar vermiştir. 17. yüzyıldan 19. yüzyıl'a kadar Alman edebiyatının kaynağı olan bu kahramanımsı hikayeler bir çok operaya da konu olmuştur (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 254).

Schumann, Florestan ve Eusebius taraflarını kullandığı Op. 81 *Genoveva* isimli bu operasında, bu iki karakteri iyi bir şekilde birleştiremediği için, destansı hikayenin bütünlüğü sağlanamamıştır. Bu destansı hikayenin kahramanı, Schumann'ın iki farklı yüzü ile sunulmuştur. Ludwing Tieck'in "Leben und Tod der heiligen Genoveva" (Genoveva'nın ömrü ve ölümü) isimli eserini kullanarak, ilk Eusebius tarafını sergilemiştir. Bu hikayede Genoveva karakteri, eşi savaştayken yalnız kalan ve kendini kocasına adanmış bir kadın olarak işlenmiştir. Genoveva'nın kocasının savaşta olması nedeniyle Genoveva'yı koruması için tuttuğu şövalye ile, Golo'nun herkesi etkisi altına

alan gücü anlatılmıştır. Florestan tarafının sergilenimi için ise, F. Hebbel'in, Tieck'in hikayesine karşıt olarak yazdığı "Genoveva" (1842) hikayesini kullanılmış ve bütün konu Golo'nun etrafında dönmüştür. Bu hikayede Golo'nun Genoveva'ya karşı olan platonik ve tutkulu aşkı sonucu, sadık eş olan Genoveva'yı elde edememesi üzerine yaptığı hain planlar işlenmiştir. Operanın, 23 Ocakta 1., 30 Martta 2., 13 Haziranda 3. ve 4 Ağustosta 4. bölümlerini yazan Schumann, 1848 yılında *Genoveva*'yı tamamlamıştır. Sonrasında müzik editörü olan Rietz ile bir araya gelerek, Rietz'in istediği üzerine, operada bazı değişiklikler yapmıştır. 25 Haziran 1850 yılında da *Genoveva* ilk kez sahnelenmiştir (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1992: 254-255). Schumann'ın lirik eserlerinin arasında yer alan Op. 81 *Genoveva* operası, konusunun çağın gerektirdiği kadar romantik olmayışı, işleniş açısından Schumann'ın sevilen lirizmini ve kullanımlarını içermemesi nedeniyle başarı sağlayamamıştır (Selanik, 1996: 177).

SONUÇ

Müzik tarihine önemli etkileri olan romantik dönem, tarihsel süreç içerisinde çok net kalıplarla kronolojik olarak sınıflandırılmamıştır. Paralel olarak süreklilik gösteren değişimler sonucu farklı katmanlarla bezenen romantik anlayış, insan doğasının bilinmezliklerinden olan kişisel ve bireysel duygu durumunun ifade edilmesi isteği ile şekillenerek, yapıtın ana konusunun, hislerin dışı vurumuyla gerçekleşmesine neden olmuştur. Romantik edebiyatın "belirli kalıplardan kurtulmuş" anlamıyla tanımlanan yapısı, yaratıcının spiritüel dünyasının sanatını şekillendirmesini ve eserin biçiminin sanatçının kimliğiyle özdeşleşmesini sağlamıştır. Bu durum tüm sanat dallarını etkileyerek, müzikte ilhamın ve düşüncenin temel fikri olarak konumlanmıştır. Müzikte betimlenen duygunun gerçek öznesi, tamamen yaratıcının kimliğiyle ilişkilendirilmiştir. Gözlem, tecrübe ve duyguların özgürce işlenmesi, farklı insancıl ahenklerin bir arada bulunmasını sağlayarak, insanı ve onun tüm olgularını en üst değere taşımıştır. Ayrıca 19. yüzyılda değişen burjuva kültürü, entelektüel sanatçı kimliğini, icra sanatını, ulusalcı yaklaşımı ve dinleti geleneğini etkileyerek farklı hedeflere yönelik eserlerin bestelenmesini sağlamış, yeni bir ruhu canlandırmıştır. Romantik dönemde sanatçı, kendinden önceki dönemlerin müziğinden devraldığı etkileri yapıtlarında, geliştirdiği yeniliklerle ve farklı müziksel kullanımlarla işlemiştir.

Romantik dönemin şair ruhlu bestecilerinden olan Robert Schumann, şiirsel metnin yarattığı etkiyi müziğiyle birleştirmiştir. Şiirsel ve edebi anlatımlar, Schumann'ın romantik ruhuyla birleşerek piyano eserlerinde ve liedlerinde duygularının dışı vurumunu sağlamıştır. Schumann, şiirin yüceltilmesini romantizmin bir amacı olarak görmüş, kısa piyano parçalarında şiirsel anlatımı gerçekleştirmiş ve liedlerinde ise "şiirin ikinci şairi" durumuna gelmiştir. Özellikle liedlerinde şiir, ses ve enstrüman ile bütünleşerek, vazgeçilmez bir bütünün parçasını oluşturmuştur. Yaratı evresindeyken gelişen anlık ifadeler, karmaşık duygu durumunun ve sosyal etkileşimlerinin aynası olmuştur. Schumann'ın eserlerinde kullandığı şiirler, sadece edebi zevkini değil, kendi içsel duygusal döngüsünü de yansıtmıştır. Eserlerinin temel kaynağını oluşturan romantik yazarlar, Schumann'ın tüm besteleme hayatındaki çalışmalarının ve ilhamının gizli kahramanları olarak konumlanmıştır. Kelimeleri daha iyi aktarabilmek adına

müziğinde uyguladığı kendine has müziksel kullanımlarıyla, doğru anlatımı sağlamıştır. Onun müziğinde konu, hayatıyla edebi dizeler arasında kurduğu bağlantı doğrultusunda oluşmuş ve bu oluşumun temel nedeni olan hassas ve duyarlı kişiliği ise eserlerinde benliğini bulmuştur. Hayatı, müziği ile birleştirerek yaşadığı anıları resmetmiştir. Özellikle liedlerinde, romantik ruhunun gücünü kullandığı armoniksel, ritimsel ve tınısal farklılıklarla ortaya koymuştur. Kendini ifade etmede kullandığı müzik dışı bağlantıları içinden geldiği gibi sanatıyla süsleyerek işlemesi Schumann'ın, Alman Romantizmi'nin en önemli öncülerinden biri olarak kabul görmesini sağlamıştır. Schumann'ı klasiklerden ayırtıran en önemli özelliği, doğal seleksiyonların fısıltılarıyla gelen ilham-i mesajları, duygularına tercüman olması amaçlı sembolize ederek, kişisel tecrübeleri ve duygu durumlarını betimleme yoluyla aktarmasıdır. Schumann romantik etkinin oluşması için, müziğin düşsel, belirli bir özelliğe sahip ve şiirsel yapısının kişisel ifade tarzıyla donatılması gerektiğini savunmuştur.

Schumann'ın bireyselliğini içeren eserlerinin iç dünyasına dönük yapısı, gizli bir otobiyografinin sayfalarıymış gibi görünmesine neden olmuştur. Otobiyografik yapıya sahip kısa, lirik parçaları ve anı günlüğü gibi portreleşmiş eserleri, onun hiç bir eserinin birbirinden bağımsız olmadığını göstermiştir. Bu sebeple onun her hangi bir eserini anlamak ve doğru yorumu sağlayabilmek için diğer çalışmalarını da göz önünde bulundurmak gerekir. Müziğinin öznesi olan dizelerin duygusunu verebilmek için uyguladığı kullanımları doğru değerlendirebilmek adına, şiiri okumak ve müzikle olan bağlantısını incelemek yorumcuya yarar sağlayacaktır. Bu analizlerin sonucunda Schumann'ı anlamak ve müziğini kavramak çok daha kolay ve anlaşılır olacaktır.

Schumann'ın romantizm ile başlayan müzik hayatı, hayranı olduğu yazarların lirik dizelerine yönelik işlediği bireyselliğiyle, benliğini bulmuştur. Ruhani dünyanın kapılarını aralayan romantizm, onun tılsımlı müziğinin zeminini oluşturmuş, iç dünyasından taşan coşku eserlerinde belirmiştir. Bu nedenle onun müziğini anlayabilmek için, kompozisyonun tekniksel yazımından öte, aktarmaya çalıştığı duygunun kaynağı olan dizeleri ya da soyut anlatımları analiz etmek gerekir. Yaşamından yola çıkarak şekillenen müziğini anlamak, onu daha iyi tanımamıza ve eserlerinin ifadesini verebilmek için daha doğru yoruma ulaşmamıza neden olacaktır.

SÖZLÜK

Accelerando : Bir eserin icrasında belirtilen yerde ritmin "çabuklaştırılarak" seslendirilmesi ve çalınması anlamına gelir.

Adagio : Yavaş tempo, ağır başlı ve gösterişli bir deyiş ile.

Akılcılık : Usculuk, akılcılık veya rasyonalizm olarak da adlandırılan, bilginin doğruluğunun duyum ve deneyimde değil, düşüncede ve zihinde temellendirilebileceğini öne süren felsefi görüş.

Akor : Aynı anda tınlamak üzere “dikey” olarak yazılmış ikiden fazla ses.

Allegro : Sevinçli, kıvrak, Parlak ve hızlı tempo.

Alterasyon : (Kromatik) Doğal seslerin yapay olarak değişime uğratılması.

Anomali : Belli bir ölçüye, belli bir kurala uymama durumu.

Aphoristic tema : Düşünceyi özlü ve çarpıcı bir biçimde kısa bir tema ile anlatmak

Arabesk : Genellikle duygusal olan şarkı sözleri; umutsuz aşkları, günlük dertleri, umutsuzluğu ve başarısızlığı konu edinen kısa müzik şarkısıdır.

Aria : Operalarda insan sesi için yazılan beste biçimi.

Arpej : Bir akort meydana getiren seslerin art arda çalınması.

Ballad-Ballade : Serbest biçimde ses yada çalgı yapıtı. Batıda, belirli halk danslarında yer alan bir tür şarkı.

Cantabile : Şarkı söyler gibi, belirterek.

Canzon-Chanson : Fransızca'da şarkı anlamına gelen bir müzik türüdür. Hikaye anlatan kolay bir melodiye sahiptir.

Castrato : Sesi için hadım edilmiş erkek.

Choral : Koral, koro ile ilgili dinsel bir beste türü.

Coda : Bir bestenin sonuna konan bitiş bölümü.

Disonans : Uyumsuz aralıklardır.

Divertimento : Yaylı ve (veya) üflemeli calgılar topluluklari için yazılmış bölümlerden olusan "hafif" müzik formu.

Diyalektik : Eskiçağ'da sağlam ve doğru biçimde akıl yürütme sanatı anlamına gelen, daha modern anlamıyla, celişkilere dayanarak ilerleyen bir düşünce ya da eylem biçimi.

Diyatonik : İçinde yabancı kromatik sesler bulunmayan gam. Ton dışı nota içermeyen anlamında da kullanılır.

Dogma : Belli bir konuda ileri sürülen bir görüşün, sorgulanamaz, tartışılmaz hakikat olarak kabul edilmesi.

Dominant : Dizinin beşinci derecesi.

Düet : İki kişilik müzikal kompozisyon.

Eksantrik : Benzerine pek kolay rastlanamayan, garip, farklı, ilginç, olağan dışı olan.

Emprovizasyon : Doğaçlama.

Enarmonik : Sesdaş.

Enstrümantal : Çalgısal.

Enteryör : Resim sanatında iç mekan (**enteryör**) ressamı olarak tanınır.

Espressivo : İçten, dokunaklı bir deyişle.

Etüt : Çalışma ya da terim parçası.

Fantezi : Bağımsız biçimli parça.

Faun : Yarı keçi yarı insan orman tanrısı.

Forte : Kuvvetli.

Fugal-Fugato : Fugal, füğ ile ilgili, füğ türündeki müzik kompozisyonu türü.

Füg : Bir temanın mutlak kurallarla, benzetleme yoluyla geliştirilmesidir, çok sesli bir beste yöntemidir.

Gigue : Oynak ve hızlı bir dans. Özellikle iskoç ya da kelt folklorunda zıplayarak yapılan danslarda fonda çalan müziğe verilen genel isim.

Grand Opera : Sözlerinin bütünü veya çoğu şarkılı olarak söylenen müzikli tiyatro eseridir. 19. yy'ın ilk yarısında 4 ya da 5 perdelik, içinde sahne efektleri ve bale bulunan kahramanlık öykülerinin anlatıldığı opera.

Hegemonya : Üstünlük kurmak, baskı.

Homofonik-homophonic : Teksesli.

Humoresque : Kapriçyo biçiminde neşeli beste, hareketli beste.

İmpromptü-Impromptus : Hazırlıksız yapılmış şey, doğaçlama, emproptü.

Kanon : Çok ses yazısı türlerinden. Ses girişleri, dizinin türlü katlarında tekrarlama yoluyla birbirini izler.

Kaotik : Kaos yapısı gösteren, karmaşık, kargaşa.

Konçerto : Genellikle tek, bazen de birden çok çalgı için, orkestra eşliğiyle yazılmış beste.

Kontrpuantal : Müzik kompozisyonunda yatay coksesleme sistemine uyan yapı.

Kontur : Sınır

Kromatik : Yarım seslerden ve tonlardan oluşan ses dizisi.

Kromatizm : Kromatik yöntemle bağılı işleniş.

Kuartet : Dört çalgı yada dört ses için müzik. Dört çalgılık, yada dört seslik topluluk.

Legato : Bir parçanın notalarını ara vermeden birbirine bağlayarak.

Lir : Kaynağı mitolojik çağlara dayanan kırılgan bir çalgı.

Majör : Bir makam, bir akort veya bir aralığın oluşma biçimi. İlk notadan itibaren sırasıyla 2 tam, 1 yarım, 3 tam ve 1 yarım aralıklardan oluşan ses dizisi.

Manifesto : Bildiri.

Manik : İki uçlu duygu durum bozukluğu.

Masonik : Mason veya farmasonluğa ait.

Mazurka : Polonya'nın ulusal dans müziği.

Mesto : Acılı, üzüntülü.

Metodolojik : Yöntem bilim ile ilgili.

Minör : Bir makam, bir akort, bir gam, bir aralık özelliği olan. İlk notadan itibaren sırasıyla 1 tam, 1 yarım, 2 tam, 1 yarım ve 2 tam aralıklardan oluşan ses dizisi.

Mistik : Gizemsel.

Modülasyon : Bir müzik eserinde esas tondan başka bir tona geçiş.

Molto non troppo : Çok çok fazla değil.

Mono-tematik : Tek bir temalı.

Motet : Kilisede müzik eşliği olmaksızın okunan çok sesli ilâhi.

Motto : Vecize, önsöz.

Norm : Kural olarak benimsenmiş, yerleşmiş ilke veya kanuna uygun durum, düzgü.

Nüans : Ayrıntı, fark.

Oktav : Sekiz sestten oluşan ses dizisi.

Opera-Buffera : Güldürücü opera.

Opera Comique : Komik opera.

Opera Seria : 18. yüzyılda kahramanlık konuları üstüne yazılan ya da trajik konular işlenen İtalyan operası. Ciddi opera.

Opus : “Yapıt” anlamında kullanılır. Bazı besteciler yapıtlarının bestelenmiş yada yayımlanmış sırasını belirtmek için Op. Kısaltmasını ve yapıtın sıra numarasını kullanırlar.

Oratoryo : Solo sesler, koro ve orkestra için yazılmış, genellikle kutsal konulu müzik eseri.

Orkestra : Yaylı, üflemeli ve vurmali çalgılar topluluğu.

Paradoksal : Aykırı düşünce niteliğinde olan. mantığa aykırı görünen, çelişkili.

Parametre : Özel bir durum için tanımlanmış değişebilir bir nicelik.

Partisyon : Yapıtın tüm notalarını içine alan nota kitabı.

Piano : Hafif, az sesle.

Polifoni : Çokseslilik.

Polonez : Polonya halk dansı.

Prelüde : Özgür biçimli, kısa piyano parçaları.

Prestissimo : Presto'dan daha canlı, çok hızlı.

Programlı Müzik : Bir hikaye anlatan veya resmi betimleyen enstrümantal müzik eserlerine programlı müzik denir. Senfonik şiir çok temel bir alt başlığıdır.

Rallentando : Derece derece yavaşlayarak.

Rapsodi : Genellikle halk türkülerinden ve millî ezgilerden oluşturulmuş müzik eseri.

Requiem : Ölülerin ruhu için dua, ölü ayini ilahisi.

Ritenuto : Hızı kısarak, tutarak.

Rokoko : Klasik dönemin başlangıcında, Paris'te ünlenen zarif anlatımlı, şık ve zekice bir üslup.

Romans : Duygulu ve dokunaklı şiirden esinli parça başlık adı, çoğunlukla küçük şarkı.

Rötar : Gecikme.

Rubato : Bağımsız yoruma bağlı, daha serbest.

Scherzo : Şakacı, nükteli (esprili) bir beste.

Seleksiyon : Kendiliğinden olan, insan eliyle yapılmamış, yapay karşıtı.

Senfoni : Orkestra için bestelenmiş, birkaç bölümden oluşan uzun müzik eseri.

Senfonik şiir : Programlı müziğin temelidir ancak öykü anlatmaz. Besteci tarafından seçilmiş, belirli bir konunun uyandırdığı duyguların müzikle anlatımıdır.

Senkop : Ritim vurgusunun doğal akıştaki güçlü vuruşa değil, ölçünün hafif vuruşlarına rastlaması. Aksatım.

Spiritüellik : Olaylara ruhsal yönden bakmak, maddeci olmamak.

Sonorite : Birden fazla çalgının oluşturduğu dengeli ve güzel ses dolgunluğu.

Sonat-Sonata : Bir veya iki çalgı için yazılmış, üç veya dört bölümden oluşan müzik eseri.

Suit : Bir çalgı müziği biçimi. Çeşitli dansların sıralanışı yoluyla oluşturulan çalgı müziği yapısı.

Tin pan alley : Bir müzik grubu.

Toccata : 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır, serbest formdadır. Genel olarak tuşlu çalgılar için ya da bazı telli çalgılar için (gitar gibi) yazılan, çalanı ve enstrümanı teknik olarak zorlayan hızlı hareket eden eserlerdir. Hızından ve formundan ötürü barok dönemde bol bol örnekleri vardır.

Tonalite : Belirli bir tonda yazılmış müzik parçasının niteliği.

Trio : Üçlü, üç ses veya çalıcının söylemek ya da çalmak için birleşmesi.

Uşçuluk : Akılcılık.

Vals : Bir tür, Alman kaynaklı salon dansının müziği.

Varyasyon : Çeşitleme. Bir temanın, parçanın başından sonuna dek çeşitli çalma biçimleriyle, süslemelerle değişikliğe uğradığı müzik yapısı.

Virtüöz : Herhangi bir müzik aracını büyük ustalıkla çalabilen sanatçı.

3/4lük : Her ölçüde 3 tane dörtlük nota vardır.

6/8lik : Her ölçüde 6 tane sekizlik nota vardır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

The Grove Dictionary of Women Composers (1996). London: The Macmillan Press Ltd.

The Macmillan Dictionary of Women's Biography (1989). London: Mansell Collection.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980). New York: The Macmillan Press Ltd.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1992). New York: The Macmillan Press Ltd.

Kitaplar

ADAMSON, Linda G. (1998). *Notable Women in World History, A Guide to Recommended Biographies and Autobiographies*, London: Greenwood pres.

AKTÜZE, İlkin (2002). *Müziği Okumak* (cilt. 5), İstanbul: Pan Yayıncılık.

BÜKE, Aydın (2012). *Romantizmin Işığı Clara*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

CHISSEL, Joan (1989). *The Master Musicians Schumann*, Beşinci basım, London: J.M. Dent & Sons Ltd.

ÇELEBİOĞLU, Emel (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, İstanbul: Üçdal Neşriyat Yayınevi.

DIETER, Kuhn (1998). *Clara Schumann Ein Lebensbach* (Klavier) Frankfurt: Fischer Taschenbach Verlag.

İLYASOĞLU, Evin (1999). *Zaman İçinde Müzik, İstanbul*: Yapı Kredi Yayınları.

KAYGISIZ, Mehmet (1999). *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, İstanbul: Kaynak Yay.

KUTLUK, Fırat (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.

LİTZMANN, Bertold (1971). *Clara Schumann: ein Künstlerleben nach Tagebuchern und Briefen*, Leipzig: Reprograf Nachdi.

MCKINNEY, Howard D. - ANDERSON, W. R. (1957). *Music in History The Evolution of an Art*, New York: American Book Company.

MİMAROĞLU, İlhan (1999). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

PAMİR, Leyla (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Ada Yayınları.

REİCH, Nancy B. (1985). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, New York: Cornell University Press.

SAY, Ahmet (2002). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SAY, Ahmet (1997). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SAYDAM, Akif (1997). *Ünlü Müzisyenler*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

SELANİK, Cavidan (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.

STEPHAN, Inge (1989). *Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı*, çev. S. Nazlı Kaya, Ankara: Atol Yayınları.

TUNÇDEMİR, İlknur (2004). *Müzik Sanatında Kadın Olgusu, Yaratıcılığı ve Besteciliği*, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İkinci Cilt, İstanbul: Maraton Mat.

WHITTALL, Arnold (1989). *Romantic Music, A Concise History from Schubert to Sibelius*, London: Thames and Hudson Ltd.

YENER, Faruk (1966). *Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi*, İstanbul: Orkestra Yayınları.

Makaleler

AKSOY, Suay (2002). "Her büyük kadının arkasında onu eteğinden geri çeken bir erkek vardır", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yıl 16, Sayı 516, 2002, ss. 18-19.

GODT, Irving (1984). "Style Periods of Music History Considered Analytically", *College Music Symposium*, Yıl 16, Vol. 24, No. 1, Bahar 1984, ss. 33-48.

NIECKS, Professor (1899). "Romanticism in Music, *The Musical Times and Singing Class Circular*", Yıl 16, Vol. 40, No. 682, 1 Aralık 1899, ss. 802-805.

PLANTINGA, Leon B (1991). "Schumann's View of "Romantic"", *The Musical Quarterly*, Yıl 16, Vol. 75, No.4, Kış 1991, ss. 176-187.

İnternet Kaynakları

Holloway, J. E. (2003). What Is Romanticism?. *Conjecture Corporation* <http://www.wisegeek.org/what-is-romanticism.htm> [17.07.2015].

Lesser, Andrew (2013). Music in the Romantic Era c. 1825-1900, 1-25. <http://www.andrewlessermusic.com/wp-content/uploads/2012/09/Music-in-the-Romantic-Era.pdf> [01.07.2015].

Liden, Daniel (2003). What Are the Characteristics of Romanticism?. *Conjecture Corporation*, <http://www.wisegeek.org/what-are-the-characteristics-of-romanticism.htm> [17.07.2015].

SEYHANOĞLU, Gülnur (2000). Banknottaki Kadın: Clara Wieck Schumann, *Hürriyet e-gazete*, <http://www.hurriyet.com.tr/banknottaki-kadin-clara-wieck-schumann-kraliceler-veya-marianne-britannia-gibi-ulkeleri-temsil-eden-simge-figurler-disinda-metal-veya-kagit-paralarda-38203419> [13.10.2015].

The Editors of Encyclopædia Britannica (2014). Romanticism. <http://global.britannica.com/art/Romanticism> [09.08.2015].

Romanticism, <https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism> [11.08.2015].

Basılmamış Kaynaklar

ABİT, Hakan (2004). *Romantik Dönemin Üç Farklı Evresinin Armonik Yönden İncelenmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Emel Çelebioğlu, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kompozisyon Anasanat Dalı, İstanbul

MAMUDOVA, Hülya (2005). *Schumann'ın Piyano Eserleri ve Liedlerindeki Edebi Etkileşimler*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, dan. Doç. Dr. Anatol Jagoda, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Piyano Anasanat Dalı, Ankara

TUZKAYA, Günay (2013). *R. Schumann'ın Hayatı ve Yaratıcılığı, Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi*, Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu, dan. Prof. Güherdal Çakırsoy, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Piyano Anasanat Dalı, Ankara.

UÇMAN KARAÇALI, Pınar (2014). *Alman Lied Repertuarı*, Alman Lied Repertuarı Ders Notları, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı, İzmir.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı : Gözde Tanyeri Göçmen

Doğum yeri ve yılı : 1988 - Balıkesir

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Lise ve Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı

İş Deneyimi : 2010 yılından itibaren Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sözleşmeli Öğretim Görevlisi,
2013-2014 ve 2014-2015 Eğitim Öğretim Yılı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Kursiyer Öğretmenliği

Mesleki Başarılar : Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
2010 Yılı Orkestra Solist Seçmeleri, Solist Sanatçı
Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı: Okul Üçüncülüğü