

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PİYANO ANASANAT DALI
KOREPETİSYON PROGRAMI

SANATTA YETERLİK TEZİ

**ROMANTİZM IŞIĞINDA SCHUMANN'IN
PIYANOLU İKİLİ VE ÜÇLÜ ESERLERİNİN
İNCELENMESİ**

AYGÜL GÜNALPAY ŞAHİNALP
2502020142

DANIŞMAN
Prof. MERAL YAPALI

İstanbul-2006

ÖZ

Bu çalışmada incelediğim, Robert Schumann'ın piyano ve diğer enstrümanlar için piyanolu ikili ve üçlü eserleri, Romantik Dönem'in karakteristik özelliklerini en iyi şekilde yansıtmaları, hem içerik hem de bileşim olarak farklı nitelikler göstermeleri açısından önemlidir. Bu eserlerin en dikkat çeken özellikleri, yazıldıkları dönemin genel değerlerini taşımalarının yanı sıra Schumann'ın piyano ile birlikte değişik enstrüman bileşimlerini kullanarak bu alanda getirdiği yeniliktir.

Schumann'ın piyanolu ikili ve üçlü eserleri, bestecinin yaşamış olduğu ve etkilendiği Romantik Dönem'e hakim olan Romantizm'in ışığında incelenmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada öncelikle "Romantik" kavramı ele alınmış, Romantik Dönem'in genel özellikleri ve özellikle müzikte Romantizm etkileri üzerinde durulmuştur. Sonra bestecinin hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, Romantik Dönem'in özelliklerini en iyi yansıtan bestecilerden biri olan Schumann'ın Romantik kişiliği ele alınmıştır. Esas inceleme ve araştırma bölümünde ise Schumann'ın piyanolu ikili ve üçlü eserleri, içerdikleri Romantik ve yapısal özellikler açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

ABSTRACT

In this study, the piano duo and trio works of Robert Schumann for piano and other instruments are important for reflecting the characteristics of the Romantic Period in the best way and for showing different qualities in the point of view of their content and composition. The properties that attract most attention of these works are, besides the general values they carry of the period in which they were written, the innovation that Schumann had brought to this field by using different instrumental compositions with piano.

The works of Schumann for piano duo and trio are researched in the light of Romanticism that dominated the Romantic Period in which the composer had lived and been effected. Consequently, in this study, before all else the term “Romantic” is considered, the general properties of the Romantic Period and especially the Romanticism in music are focused on. Then the information about the composer and his works is given, the “Romantic” personality of Schumann who is one of the composers that best reflect the properties of the Romantic Period is considered. As for in the actual analysis and research part of the study, the piano duo and trio works of Schumann are examined in the point of view of the Romantic and structural properties they include in a detailed way.

ÖNSÖZ

Romantik Dönem, kesin sınırları konulamamasına rağmen, günümüze ışık tutması açısından müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Romantik Dönemin bestecileri, Barok ve Klasik müzik değerlerinden tam olarak uzaklaşamadıysalar da bu dönemlerin değerleri üzerine yeni yaklaşım ve buluşlar getirerek günümüz müziğine ulaşan etkiler bırakmışlardır.

Schumann da diğer tüm eserlerinin yanı sıra, özellikle enstrümantal oda müziği alanındaki eserlerinde, yaşamış ve etkilenmiş olduğu Romantik Dönem özelliklerini etkili bir biçimde yansıtmıştır. Bu çalışmanın konusu olan Schumann'ın piyano ve diğer enstrümanlar için piyanolu ikili ve üçlü eserleri bu alanda yazılmış en başarılı ve farklı kompozisyonlardır. Piyano ve diğer enstrümanlar için eserlerinde, piyano ile birlikte değişik enstrüman bileşimleri kullanarak yarattığı yeni tınların yanında, klasik form anlayışından farklı bir biçimde, kendi içinde bağımsız bölümleri benzer ton, tema ya da motifler aracılığıyla biraraya getirdiği minyatürler için, Schumann'ın Romantik müziğe yaptığı en değerleri katkılar olduğu söylenebilir. Schumann'ın bu eserleri, piyanolu oda müziği alanında eserler vermiş olan Schubert ile Brahms arasında bir köprü niteliği taşımaktadır.

Ölümünün 150. yıl dönümünde, Schumann üzerine yaptığım bu araştırma ile sıkça anlaşılması zor bir besteci olarak kabul edilen besteciye bir kez daha saygıyla anıyor ve ülkemizde yaşanan, müzik üzerine kendi anadilimizde yazılmış kaynak bulma zorluğunu aşmak adına küçük bir katkı yapmış olmayı ümit ediyorum.

Bu çalışmanın her aşamasında ve başlangıçtan bugüne müzik yolculuğumda bana yol gösteren ve desteğini esirgemiyen danışmanım sayın Prof. Meral Yapalı'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	SAYFA
ÖZ	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
 GİRİŞ	 1
1. ROMANTİK SÖZCÜĞÜNÜN TANIMI	2
2. ROMANTİK DÖNEME GENEL BAKIŞ	3
2.1. ROMANTİK DÖNEM VE EVRELERİ	3
2.2. ROMANTİZMİN GENEL ÖZELLİKLERİ	4
2.3. FRANSIZ DEVRİMİ VE ROMANTİZM	6
2.4. RESİMDE ROMANTİZM	8
2.5. HEYKELDE ROMANTİZM	8
2.6. MİMARLIKTAKİ ROMANTİZM	9
2.7. EDEBİYATTA ROMANTİZM	10
2.8. FELSEFEDE ROMANTİZM	11
2.9. MÜZİKTE ROMANTİZM	12
2.9.1. ÇALGILARIN GELİŞİMİNİN ROMANTİK MÜZİĞE KATKILARI	19
 3. ROBERT SCHUMANN'IN HAYATI	 22
4. ROBERT SCHUMANN'IN ESERLERİ	26

	SAYFA
4.1. SOLO PİYANO ESERLERİ	26
4.2. DÖRT EL İÇİN PİYANO ESERLERİ	28
4.3. İKİ PİYANO, İKİ ÇELLO, KORNİ İÇİN ESERİ	28
4.4. PEDAL PİYANOFORTE İÇİN ESERLERİ	28
4.5. ORG İÇİN ESERLERİ	28
4.6. HARMONİUM İÇİN ESERLERİ	28
4.7. ŞARKILARI	29
4.8. ENSTRÜMENTAL ODA MÜZİĞİ ESERLERİ	31
4.9. SES İÇİN ODA MÜZİĞİ ESERLERİ	32
4.10. ORKESTRA ESERLERİ	32
4.11. KONÇERTO VE ORKESTRA EŞLİKLİ ESERLERİ	33
4.12. ORKESTRALI KORAL ESERLERİ	33
4.13. BAĞIMSIZ KORAL ESERLERİ	34
4.14. OPERA VE TİYATRO MÜZİĞİ	35
5. BİR “ROMANTİK” OLARAK SCHUMANN	36
6. SCHUMANN’IN PİYANOLU İKİLİ VE ÜÇLÜ ESERLERİNİN İNCELENMESİ	42
6.1. PİYANOLU İKİLİ ESERLERİNİN İNCELENMESİ	42
6.1.1. KORNİ VE PİYANO İÇİN ADAGİO UND ALLEGRO OP. 70	44
6.1.2. KLARİNİT VE PİYANO İÇİN FANTASİESTÜCKE OP. 73	46

	SAYFA
6.1.3. OBUA VE PİYANO İÇİN ÜÇ ROMANS OP. 94	51
6.1.4. ÇELLO VE PİYANO İÇİN FÜNF STÜCKE İM FOLKSTON OP. 102	54
6.1.5. KEMAN VE PİYANO SONATI NO:1 OP. 105	60
6.1.6. VİYOLA VE PİYANO İÇİN MÄRCHENBİLDER OP. 113	70
6.1.7. KEMAN VE PİYANO SONATI NO:2 OP.121	75
6.1.8. KEMAN VE PİYANO SONATI (F.A.E. SONATI) NO:3	85
 6.2. PİYANOLU ÜÇLÜ ESERLERİNİN İNCELENMESİ	 90
 6.2.1. PİYANOLU ÜÇLÜ NO:1 OP. 63	 93
6.2.2. PİYANOLU ÜÇLÜ NO:2 OP. 80	108
6.2.3. FANTASİESTÜCKE OP. 88	118
6.2.4. PİYANOLU ÜÇLÜ NO:3 OP. 110	131
6.2.5 MÄRCHENERZÄHLUNGEN OP. 132	146
 SONUÇ	 154
ÖZET VE SUMMARY	156
KAYNAKÇA	157
ÖZGEÇMİŞ	160

GİRİŞ

19. yüzyıl ve sonrasına damgasını vuran Romantizm akımı, tüm özellikleriyle sanatın hemen her alanında etkisini göstermiştir. Müzikte Romantizm'in en önemli temsilcilerinden biri de Robert Schumann'dır.

Bu çalışmada, Romantik akıma yazılarıyla ve eserleriyle yön vermiş olan Robert Schumann'ın piyanolu ikili ve üçlü eserlerinden piyano ve diğer enstrümanlar için olanlar (toplam onüç eser) esas olarak ele alınacaktır. Asıl başarısını piyano alanında göstermiş olmasına rağmen, piyanolu eserleriyle de çağdaşlarının ve kendinden önceki bestecilerin bu alandaki yaklaşımlarına yeni boyutlar kazandırmış olan Schumann'ın hayatı, eserleri ve “Romantik” müzik kişiliği hakkında bilgi verilecektir.

Öncelikle, Romantizm'in adını aldığı “Romantik” sözcüğünün tanımına yer verilecek, bestecinin yaşadığı ve etkilendiği dönem olan Romantik Dönem'in genel özellikleri, sanatın çeşitli dallarında ve özellikle müzikteki etkilerinden genel olarak bahsedilecektir.

Müzik tarihinde çok geniş bir yere sahip olan Romantik akımın etkileri ışığında, Schumann'ın piyanolu ikili ve üçlü eserlerinde, hem içerik hem de yapısal olarak bu edebiyata getirdiği yenilikler oldukça ilgi çekicidir ve kendinden sonra gelen bestecilere yol gösterir niteliktedir. Buradan yola çıkılarak, Robert Schumann'ın piyanolu ikili ve üçlü eserleri Romantizm ışığında içerik olarak ve yapısal yönden genel hatlarıyla incelenecektir.

1. ROMANTİK SÖZCÜĞÜNÜN TANIMI

Romantizm, romanın atası kabul edilen ve Orta Çağ'da nesir ve nazım olarak görülen uzun anlatımlı bir yazı türü olan *romance* sözcüğünden gelmiştir. Romantizm, zaman içinde Klasik gelenekten bağımsız bir tür olarak gelişmiş, özgür ve bireysel yaratıcılığı ön plana çıkaran bir değer olarak sanat dünyasındaki yerini almıştır.

“**Romantik**” sözcüğü, karşıtı olarak kabul edilen, “**Klasik**” (Latince *classicus* “birinci sınıf olan”) sözcüğü ile sıkça beraber kullanılmıştır. Bu sözcük, 17. yüzyıldan beri edebiyat eleştirilerinde, özellikle denge, sınırlama, geleneklere uyma gibi antik çağ normlarına başvurmak için kullanılıyordu. “Klasik” sözcüğü ise 1820-1830’larda Alman edebiyat çevrelerinde alevlenmeye başlayan “Klasik-Romantik” tartışmalarının bir sonucu olarak “Romantik” sözcüğünden sonra müzik dünyasına girmiştir.

Müzik dünyasında ise “romantik” sözcüğü, 19. yüzyılın en başlarından itibaren “soyut”, “belirsiz”, “yaratıcı”, “hayal gücüne dayanan” ya da “antik (eski döneme ait)” sözcüğüne zıt olarak “modern” anlamlarında kullanılmaya başlamıştı. “Romantik” sözcüğü, 1830 ve 1840’lı yıllarda Schumann, Berlioz gibi Romantizm yanlılarından çok karşıtları tarafından kullanılmaktaydı. Bunda, kelimenin altında yatan “usdışılık” ve “düzensizlik” kavramlarının dikkatle gizlenmiş olması rol oynamıştır.

Sonuç olarak “Romantik” sözcüğü ile ortaya konan stil ve fikirler şöyle özetlenebilir: Sıradan olan yerine orijinal olanı tercih etme, benzersiz efektler ve ifadesel anlatımın sınırlarına ulaşma çabası, zenginleştirilmiş bir armoniyi sınırlarına doğru harekete geçirme, dikkati çeken yeni figürasyonlar, dokular ve ton renkleri kullanma.

2. ROMANTİK DÖNEM'E GENEL BAKIŞ

2.1 ROMANTİK DÖNEM VE EVRELERİ

Müzik tarihinde, Avrupa'da 19. yüzyıl başlarından 20. yüzyılın modern olarak adlandırılan ilk atılımlarına kadar olan süreç “**Romantik Dönem**” olarak adlandırılır ve gelişim süreci içerisinde evrelere ayrılır:

Erken Romantik Dönem: (1800-1830) “E.T.A. Hoffmann’ın 1816 tarihli *Undine* operası müzikte romantizmin ilk örneklerindendir. Weber’in 1821 tarihli *Freischütz*’ü ilk büyük Romantik yapıt olarak kabul edilir.”¹ Schubert’in lied *(kısa Alman şarkısı)’leri, Rossini’nin operaları bu evrenin ürünlerine örnek olarak gösterilebilir.

Yüksek Romantik Dönem: (1830-1850): “Artık romantizmin merkezi Viyana değil Paris’tir. Fransız edebiyatının ünlü romantik yazarları (Victor Hugo ve A. dumas gibi) yükseliş evresini derinden etkilemiştir. Berlioz’un *Fantastik Senfoni*’si(1830) müzikte bu evreyi temsil eden ilk başyapıttır.”² Paganini, Liszt, Chopin Mendelssohn ve Schumann eşsiz yapıtlarıyla bu evreye yön veren bestecilerdir. Özellikle Schumann, sadece besteci yönüyle değil, yazınsal çalışmaları ve kurduğu Neue Zeitschrift für Music dergisi ile Romantik hareketin seyrinde tümüyle etki sahibi olmuştur.

Geç Romantik Dönem:(1850-1890) “Mendelssohn’un 1847’de, Chopin’in 1849’da, Schumann’ın 1856 da ölmesinden sonra, yeni dönemi açan başyapıtlar Liszt’in *Senfonik Şiirler*’idir...Geç romantik evre, düşünsel ve estetik açıdan, Tarihçilik, Doğalcılık

¹ SAY, Ahmet, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, sf.337

* Lied: Kısa Alman şarkısı

² Ibid., sf.337

ve ulusalcılık renklerini birbirinin ardı sıra sergileyen dinamik bir çağdır.³ Zengin bir müzik anlatımıyla bir yandan Klasik dönemin biçim anlayışını vurgulayıp diğer yandan romantizmi en yüksek noktasına ulaştırmayı başaran ve “salt müzik” anlayışını geliştiren Brahms sadece bu evrenin değil tüm müzik tarihinin en önemli bestecilerinden biri olmuştur.

Post Romantik (Geç Romantik sonrası) **Dönem:** 20.yüzyılın başlarında da Romantik izler etkisini sürmüştür. 19. yüzyılın sonunda geç romantizm varlığını sürdürürken bir yandan da onu aşan akımlar müzik tarihinde yerini almış ve İzlenimcilik doğmaya başlamıştır. Gustav Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss Max Reger gibi besteciler Romantik akımın son temsilcileri olarak kabul edilebilirler.

2.2 ROMANTİZMİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Romantik dönem içgüdünün akla, hayalgücünün şekle, kalbin mantığa egemen olduğu dönemdir. Aydınlanma Dönemi^{*}’nde bir hayli bastırılmış olan içgüdüsel ihtiyaçları ortaya çıkarma arzusu Romantik akımı ortaya çıkarmıştır.⁴

19. yüzyılda sanat, kendi tarzını ifade etme gereksinimi ile ortaya çıkmıştır. “Romantik tarz, sanatı ve çevresi arasındaki karşıtlığı çözebilme çabasındaki sanatçının anlatım yoludur.”⁵

³ Ibid., sf.337

^{*} Aydınlanma Dönemi: 18.yüzyılın ikinci yarısında toplumsal değerlerin yeniden düzenlenmesi gereksiniminin duyulmaya başladığı dönem.

⁴ SADİE, “Romantic”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publisher, 1980, sf.141

⁵ İLYASOĞLU, Evin, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim, 2003, sf.77

18.yüzyıl sonlarına doğru giderek etkisini yitirmeye başlayan Klasik geleneğe karşı bir hareket olarak Alman Romantizmi ortaya çıkmıştır. Romantizm bir orta sınıf hareketidir. Bu hareket, klasik dönemin kurallarından, saray aristokratlarına özgü yapmacılıktan, yüksek düzeydeki üsluptan ayrı bir doğrultuda gelişmiş etkin bir orta sınıf sanat okulunu oluşturmuştur. Alman Romantizm akımının esası, sanatçının yaratıcılığını ön plana çıkartmaktır. Bu şekilde sanat, Klasik anlayışın aksine belirlenmiş sınırları, kuralları olmayan ve ruh dünyasının derinliklerine dalmayı sağlayan bir araç olmuştur.

18. yüzyıl sonlarına yeşermeye başlayan Romantizm, 19. yüzyılda sanat yapıtlarını daha yoğun bir şekilde etkileyerek bu çağın kimliğini oluşturmuştur.

“Romantik sanatçı, imgeler içinde uçan, ulaşamayacağının peşinde koşan, kendine acıyan, anlaşılamamaktan yakınan, ruhsal iniş çıkışlarını yapıtlarına yansıtan kişidir.”⁶ Klasik dönemin aksine yapısal kurallarla düşüncelerini sınırlamayan, kuralları uygulamak için yapıtın özünü yitirmekten çekinen ve iç dünyasının karmaşıklığını sanatına yansıttıkça tekniği de karmaşıklaştıran bir sanatçı tipi doğmuştur. Romantizm tarihsel bilinci temsil eder. “Çünkü romantizm, salt usçu değerlerle yetinmemiştir. Romantizm, insancıl ve toplumsal değerleri tarihselliklerine göre ölçen bir dünya görüşüdür. Bu dönem, eski kültürün yenilenmesine tanık olanların, tarihsel akışı görmeleri, yaşamaları dönemi ve her şeyin tarihsel varsayımlara bağlı olduğu açıklık kazanmıştı.”⁷

Tarihsellik, ihmal edilmiş olan daha erken döneme ait müziğin 19. yüzyılda yeniden canlandırılması şeklinde ortaya çıkmıştır. Romantik dönemde, bu anlamda en öne çıkarılan besteci J.S.Bach olmuştur. Yeniden ele alınan Bach’ın müziğinin Romantik müzik bilincindeki etkisi büyüktür. Beethoven, Schumann ve Brahms, stillerinin oluşumu ve

⁶ Ibid., sf.77

⁷ SAY, Op.cit. sf.360

gelişiminde Bach'ın müziğini model olarak almışlardır. Schumann bir arkadaşına yazdığı mektupta Bach için şunları dile getirmiştir:

“Mozart ve Haydn'ın Bach hakkındaki bilgileri kısmi ve tek taraflı idi. Eğer Bach'ı tüm yüceliğiyle tam olarak tanısalardı üretkenliklerinin nasıl etkileceğini kimse tahmin edemezdi. Birliğin büyük, derin gücü, yeni müziğin şiirselliği ve tabiatının kaynağı Bach'tır. Mendelssohn, Bennett, Chopin, Hiller ve tüm romantik olarak adlandırılanlar (tabii ki Almanlar) müziklerinde Bach'a Mozart'tan daha fazla yakındırlar; Hepsi Bach hakkında en esaslı bilgiye sahiptir.”⁸

Romantizm, Avrupa'nın düşünce ve sanat tarihinde çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Milliyetçilik ve İzlenimcilik akımları Romantizm'den kaynaklanmıştır. Romantizm'in ortaya koyduğu duyarlılık günümüzde de etkisini korumaktadır. Modern sanatın tüm inceliklerinin ve çeşitliliğinin Romantizm'in bu duyarlılığından kaynaklandığı söylenebilir.

2.3 FRANSIZ DEVRİMİ VE ROMANTİZM

“Fransız Devrimi'nin ışığında incelenmezse bazı bakımlardan Romantizm'i anlayamayız. Bununla birlikte, Romantizm'in nedeninin Fransız Devrimi olduğunu düşünmek de yanlış olur. Devrim sırasında tartışılan aynı düşünceler, yıllar önce de tartışılmıştı. Bu düşünceler kendiliklerinden ve birdenbire çıkmadılar 1789 olaylarından. Yaygınlık kazanmaları için ağır bir olgunluk dönemi gerekiyordu. Devrim, kurumları değiştirmeden önce insanların zihninde yer etti. Ama kurumların değişmesi, düşüncelerin

⁸ SCHUMANN, Robert, Briefe, Ed. Gustav Jansen, Neue Folge, Leipzig, 1904, sf.177

değişmesi ve onlar gibi dizgeleşmesi için gerekli olan ortamı hazırladı. Bastille'nin alınışı, simge olarak, Romantizm'in bildiğimiz kimliğini kazanmasına katkıda bulundu. İşte bu nedenle "Romantizm ile Devrim arasında eşözlü bir bağ'dan söz edilebilir."⁹

"İnsanların özgür ve kendi aralarında eşit olduğu düşüncesi demokrasinin temelini oluşturur. Bütün toplumsal sınıf ve katmanlar, yasaların gözünde artık eşittir...Demokratik düşüncenin yaşama geçirilerek toplumlarda uygulanabilir olması, resim, heykel ve mimarlık dallarında olduğu gibi, müziğin de demokratlaşmasını getirmiştir...Müziğin demokratlaşması, halk tabakalarının da katıldığı bir müzik anlayışına yönelmek anlamındadır."¹⁰

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi besteciler de Fransız Devrimi'ne kayıtsız kalmamışlar ve devrimin ruhunu yansıtan eserler ortaya koymuşlardır; François-Joseph Gossec, Luigi Cherubini, E.Nicholas Mehul ve Jean François Lesueur gibi.

Fransız Devrimi'ni takip eden yıllarda meydana gelen sosyal ve politik değişimler, döneme giderek hakim olmuş ve bu etkileşim sonucunda 19. yüzyılın ikinci yarısında görsel ve işitsel sanat alanlarında Romantik dönem özellikleri iyice kendini göstermeye başlamıştır. Fransız Devrimi, gücün soylu sınıfta orta sınıf halka geçmesini sağlamış, sosyal düzen yeniden şekillenmiştir. Bunun sonucunda yeni toplum, girişimci, yaratıcı ve özgür bir yapının yanısıra bireyci bir özellik kazanmıştır.

⁹ CLAUDON, Francis, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1994, sf.29

¹⁰ SAY, Op.cit., sf.314

2.4 RESİMDE ROMANTİZM

“Romantik resim, bir okuldan çok, herşeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insanı ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır.”¹¹

1800’lü yılların başından itibaren, mimari ve heykelde Klasizm karşıtı akım hüküm sürerken, resimde de özellikle doğa teması öne çıkmış ve manzara resmi Avrupa’da yaygınlaşmıştır. Schelling’e göre doğa kendini insanda, insan da kendini doğada buluyordu. İnsanın ruh halinin bir doğa parçasında kendini yansıttığı düşüncesi hakimdi ve böylece manzara resminin, insanın kendi iç resmi olduğu abul ediliyordu. Bu dönemin manzara resimleri, gerçekçi ressamların ya da izlenimcilerin resimleri gibi doğayı olduğu gibi göstermek yerine neredeyse şiirselleştirilmiştir. 19. yüzyıl resminin diğer konuları; egzotizm, geçmişe yönelme, Napolyon savaşları, av sahneleri, günlük hayata dair konular gibi başlıklarla özetlenebilir. Caspar David Friedrich (1774-1840), Joseph Anton Koch (1768-1839), William Turner (1775-1851), Francisco José de Goya Lusientes(1746-1828) Romantik resmin en önemli temsilcileridir.

2.5 HEYKELDE ROMANTİZM

Romantik müzik ya da resim gibi Romantik bir heykelden bahsetmek zordur. “Romantik dönemde heykel, tam anlamıyla özerk olan müzikten ya da betimleme sanatında meydana gelen Barok patlamasından sonra sınırları kesinlikle belli bir yüzeye giderek

¹¹ CLAUDON, Op.cit., sf.35

kapanan resimden tamamen farklı bir biçimde gelişmiştir. Klasik çağda heykel için herhangi bir özerklik söz konusu değildi...”

“Bu dönemin heykel sanatının temel ögesi insan vücududur. Öykünülmez güzellik ve aydınlığıyla ilk çağ sanatından miras alınan insan heykeli, bir katkısız idea durumuna gelmiştir... Romantiklerin en büyük esin kaynakları hiçbir durumda İlkçağ’ın bir öykünülmesi gibi yaşanmış olmayıp, tersine en iyi örneklerde ‘mış gibi’nin değerine sahiptir”¹²

2.6 MİMARLIKTA ROMANTİZM

Fransız Devrimi ile başlayan değişimler, sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarını da tümüyle etkilemiştir. Sanayi devrimi mekanik üretimi hakim kılarak el sanatları geleneklerini yıkmaya başlamıştır. Bu değişikliğin en doğrudan sonuçları mimaride görülür. Sağlam bir sanat rekabetinin eksikliği, usup ve güzel olana talebin artması mimariyi tehdit etmeye başlamıştır. 19. yüzyılda inşa edilen yapıların sayısı geçmiş dönemlerdekilerden çok daha fazla olmuştur. Geniş kırsal alanlar hızla kentsel yaşam alanlarına dönüşmeye başlamıştır. Fakat bu çok hızlı değişim kendine has bir tarzdan mahrum kalmıştır.

Tüm bu olumsuz ortama rağmen, 19.yüzyılda yetenekli mimarların var olduğu bir gerçektir. 19. yüzyılın mimarları, ne yapmacık bir şekilde eski ne de yeni buluşlu binalar yapmak yerine bir orta yol bulmayı başarmışlardır. C.Barry ve A. W.N.Pugin’in tasarımı olan *Londra Parlementosu* (1835) gibi yapılar, bulundukları kentlerin simgeleri olmuş ve

¹² Ibid., sf.114

çevrenin doğal görünümünün bir parçası olarak kabul edilmişlerdir. Charles Garnier'in *Paris Operası* (1874), Schinkel'in *Berlin Tiyatro Binası*(1819-1820), Jean François Chalgrin 'in Paris'teki *Etoile Zafer Takı* (1806-1837) 19. yüzyılın en dikkat çekici mimari eserlerine örnek olarak gösterilebilir.

2.7 EDEBİYATTA ROMANTİZM

“Romantizm, alışkanlıklarının ve inançlarının bugünkü durumunda insanlara mümkün olan en fazla zevki verebilecek yazın yapıtlarını sunma sanatıdır. Klasizme gelince, aynı insanlara göre Romantizm'in tersine, büyük dedelerine mümkün olan en yüksek zevki vermiş olan bir edebiyatı simgelemektedir.”¹³

“Romantik, kendi varlığında kendini, uyumsuz, aykırı biri olarak duyumsar; kendi kendisi, yeni, saf, öngörülmemiş olmak ister. Bir mirasçı ya da ardıl olmayı kabul etmez; bu özelliğiyle de Klasikten ya da Rönesans sanatçısından ayrılır.”¹⁴

“Romantik edebiyat, yazarların halkları karşısında dile getirdikleri ulusalcı duygu nedeniyle ulusal bir edebiyattır.”¹⁵ Dönemin okurları için romantik sanatçı ulusal düşüncenin savunucusudur. Bu nedenledir ki uluslara göre değişik romantik kuşaklar ve okullar oluşmuştur: Fransız , Alman, İngiliz okulları gibi.

¹³ Ibid., sf.181

¹⁴ Ibid., sf.181

¹⁵ Ibid., sf.185

2.8 FELSEFEDE ROMANTİZM

Felsefe tarihinde Romantizm, Schelling'in (1775-1854) eserlerinde yer alan düşünce şekillerinde yerini bulmuştur. Macit Gökberk *Felsefe Tarihi* kitabında Schelling'i "Romantizmin filozofu" olarak tanımlamıştır. "Düşünsel anlamda Romantizm öznelliğe, kişiselliğe, öznel duyarlılığa dayanır."¹⁶ Felsefedeki "ben" (ego) kavramı Romantizmin duygusal açılımını oluşturmuştur. Romantizmin bireyseldiliğin geliştirilmiş biçimi olduğu söylenebilir. Romantikler dünyaya sadece kendi görüş açılarından bakmış ve değerlendirmişlerdir. Marcel Proust'un şu saptaması burada açıklayıcı olacaktır: "Klasik sanat yapıtlarını yalnızca romantikler okuyabilirler, çünkü onlar bu yapıtları yazdıkları gibi, romantik olarak okurlar."¹⁷

19. yüzyılın başındaki entellektüel ortam yeni ve özel bir bakış açısıyla sanatçı üzerine odaklanmıştır. 18. yüzyılda güzel sanatlar bir sistem olarak fakir bazında , Charles Batteux, Alexander Baumgarten ve Immanuel Kant'ın yazılarında giderek daha çok vurgulanmaya başlamıştır. Yine aynı dönemde "sanat" ya da "güzel sanatlar"ı oluşturan öğelerin -edebiyat, heykel, mimari, resim, müzik ve hatta bahçe düzenlemesi- bazı çok önemli yönlerden benzer olduğu ve bir bütünü oluşturduğu görüşü kabul edilmeye başlanmıştır. Kant, Schelling, Hegel ve Schopenhauer gibi zamanın filozofları da sanatın ilkelerini, hedeflerini ve önemini ciddi bir şekilde tanımlamayı görev edinmişlerdir.

¹⁶ SAY, Op.cit., sf.337

¹⁷ CARR, E.H., Dostoyevsky, Paris, 1931, sf.268

2.9 MÜZİKTE ROMANTİZM

19. yüzyılda müzik, sanat ve sanatçının rolünü betimlemede önemli bir yer tutmuştur. “Romantik müziğin sosyal ve kültürel kökleri 18. yüzyılın derinliklerine uzanır. 1700’lerin ortalarından başlayarak büyük ve geri çevrilemez güçler Avrupa hayatının doğasını değiştiriyorlardı. Bu değişiklikler, türlü dış görünüşlerde ve bir bölgeden diğerine farklı şekillerde meydana gelmiştir; bazen neredeyse farkedilmez basamaklar ve bazen de çalkantılı büyük ayaklanmalar ile bu değişimler toplumları, yönetimleri, ekonomileri, kısaca bütün bir kıtanın düşünce ve duyarlılığını değiştirmiştir.”¹⁸

“Romantik akımın müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağlardan ayıran başlıca özellikler şöyle sıralanabilir: Uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoni*’ye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin nüanslarını duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalite**’nin müziğin temel düzeni olarak yayılması” “Klasik bestecinin önemseydiği denge, oran ve ılımlı yaklaşım, Romantik bestecinin müzikte abartı, düşsellik ve coşkuya önem verişiyile değişime uğramıştır. Klasikçinin biçimi özü yönetirken, Romantiğin özü biçime karar vermiştir.”¹⁹

Romantik dönem müziği, devrin resim edebiyat ve bunun gibi diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde ve duygusallığın ön planda olduğu ortama uygun bir biçimde gelişme

¹⁸ PLANTİGA, Leon, Romantic Music, W.W.Norton&Company, New York, 1984, sf.1

* armoni: iki ya da daha çok sesin birarada kaynaşması

** tonalite: tonlar düzeni

¹⁹ İLYASOĞLU, Op.cit., sf.81

göstermiştir. Alman lied'inin yaygınlaşmasının, dönemin Goethe, Schiller gibi şairlerinin bestecilerle olan yakınlığı ile ilgili olması örnek olarak gösterilebilir.

Şiirle yakından ilgilenen Romantik besteci için eserlerindeki şiirsellik de çok önemlidir. Romantizme şiirsellik hakimdir. Romantizmin şiirselliğini Mendelssohn şöyle ifade etmiştir: "Notaların sözcükler kadar açık ve kesin anlamı vardır; hatta daha kesindir bile denebilir."²⁰Lied* örneğinde olduğu gibi, Romantizmin birbirine yakınlıktırdığı sanat dalları arasındaki iletişim sonucunda, edebiyat ve müzik etkileşiminin görüldüğü diğer bir yeni müzikal form ise *Senfonik Şiir*'dir. **

Romantizm, biçimselliğe karşıdır. Bu, müzik alanında da kendini fazlasıyla göstermiştir. Bu dönemde, müzikteki kalıplaşmış formların dışına çıkılmaya başlanmıştır. Örneğin, sonat formu parçalanarak yerini giderek artan sayıda ortaya çıkan daha az ciddi ve eskisi gibi şematik olmayan kalıplardan oluşan eserlere bırakmaya başlamıştır. Bu yapıtlar fantezi***, rapsodi****, ballade***** ,noktürn***** ,impromptu***** , vals***** , mazurka***** , etüd***** , prelude***** gibi serbest tarzda yazılan bağımsız, kısa çalgısal yapıtlardır.

²⁰ SAY, Op.cit., sf.359

* Lied: Alman şarkısı

** Senfonik Şiir: Orkestra için bestelenen, çoğunlukla tek bölümlü, özgür formda "programlı müzik" eseri

*** fantezi: İtalyanca "fantasia", Düş gücünden kaynaklanan, özgür formda şiirsel çalgı parçası

**** rapsodi: 18.yy.ın sonlarında ses müziği olarak ortaya çıkan, 19 yy.da belirli bir formu olmayan çalgı müziği parçası

***** ballade: halk şiiri ya da dansı

***** noktürn: "gece müziği", özgür formda yazılmış, düşsel özellikler içeren çalgı müziği parçası

***** impromptu: Romantik dönemde, doğaçtan bestelenmiş duygusu yaratan çalgı müziği parçası

***** vals: Üç zamanlı bir Alman dansı

***** mazurka: Polonya halk dansı

***** etüd: Çalışma parçası

***** prelude: Çalgısal giriş parçası

“Romantikler, kendilerinden önceki klasik tür ve formları devralarak üzerinde değişiklikler yapmışlardır.”²¹ Bu dönemde yazılmış olan eserler, örneğin senfoniler (Klasik anlayışa göre, orkestra için sonat formunda bestelenmiş dört bölümlü yapıt), Klasik dönem senfonilerine göre daha uzundur. Yapısal olarak genel çizgilere bağlı kalınmış olsa da özdeki farklı yaklaşımlar dikkat çekicidir. Örneğin; karşıt yapıdaki tema sayısı ikiden daha fazladır ve cyclic form(dairesel-dönemsel uygulama) denilen, temaların bölümler arasında ortak kullanımı görülür. Ayrıca Klasik dönem senfonileri sayıca daha çok olmasına karşın, Romantik dönem senfonileri daha uzundur.

Romantik besteci için doğanın tüm renklerini seslerle ifade etmek , betimlemek bir amaç olmuş ve bu sebeple orkestrasyon önemini arttırarak bir sanat dalı haline gelmiştir. Romantiklerin tabiatı algılayış biçimleri ve maddeciliğin etkisiyle, tınılar büyümüş, orkestra elemanlarının sayısında artış olmuştur.Orkerstraların büyümesi ve çalgıların gelişimiyle elde edilen ses rengi değişmiş, nüansların alt ve üst sınırları *molto pianissimo*(ppp-son derece hafif)’dan *molto fortissimo*(fff-son derece gür)’ya kadar oldukça genişlemiştir.

Romantik müzikte, uzun ve kesintisiz ezgisel çizgiler ile farklı ritmik yapıların kesiştiği çapraz ritimler egemen olmuştur. Ritmik yapı, ifade edilmek istenen duygu ya da ruh haline göre belirgin vurgu, senkop gibi unsurlarla zenginleştirilmiştir. Çok değişik ritmik kalıplar, neredeyse sınırlarını zorlar bir şekilde yapıtlarda kullanılmıştır. Örneğin, Schumann, Senfonik Etüdler’inde senkopları sıkça kullanarak kulağı yanıltmış ve vurguları kaydırarak ölçü duygusu ve ritim belirsizliği yaratmıştır.

²¹ Ibid., sf.340

Romantik armoni yoğun bir dokuya sahiptir. Ezgisel çizgi bu yoğun kitlenin üzerinde yer alır. Müzik ana temadan bir kaç kez uzaklaşır. Armonik dokuda disonan* akorların kullanımı oldukça yaygındır. Disonan sesler kromatik** aralıklar ile beraber dramatik*** bir anlatıma yol açmıştır.

Romantik müzikte tonalite kavramı da oldukça geliştirilmiştir. Uzak tonalitelere yapılan modülasyonlar**** Klasik Dönem'e oranla daha cesur tonalite ilişkileri, yeni bir çalgısal sonorite***** anlayışı, müzikte romantik etkinin oluşturulmasında büyük rol oynamıştır. Dramatik etkiyi sağlamada etkili olduğu için ani tonalite değişimlerine sıcak bakılmıştır. Özellikle büyük senfonilerde, major tonlara oranla daha gizemli bir etki yarattığı için minor tonaliteler tercih edilmiştir. Bununla birlikte, minör tonalitelerin içinde kromatik aralıklar ve değişken armoniler sıkça kullanılmıştır.

Tonal armoni 19. yüzyılın üstün olan armoni ilkesi olsa da bunu, yapısını bozmadan en uç noktaya kadar ilerleten Romantizm anlayışı olmuştur. Böylece uzak ton ilişkieri Beethoven'den itibaren keşfedilmeye başlanmış, anarmonik***** de olmak üzere modülasyonlar akıcılık kazanmış, modülasyonların armonik ritminin hızı da artmıştır. Liszt, Chopin ve Wagner hayatlarının son dönemlerinde kendilerini tonalitenin sınırında bulmuşlardır. Giderek armonik keşfe daha fazla önem verilirken, melodi de yeni bir değer kazanmıştır.

* disonan: uyumsuz

** kromatik: yarım perdelik

*** dramatik: Acıklı, dokunaklı

**** modülasyon: Bir tonaliteden başka bir tonaliteye gidilmesi.

***** sonorite: Ses rengi veya hacmi

***** anarmonik: sesdeş

Alterasyon*, rötär** gibi armoniye yabancı seslerin yaygın kullanımı, romantik bestecilere farklı bir anlatım özelliği olanağı tanımıştır. Bunların yanı sıra milliyetçilik ve paralelinde kullanılan otantik müzik, ezgi, armoni ve ritme büyük zenginlik katmıştır.

Romantik müzikte besteciler, kendilerini daha iyi ifade edebilmek için temel terimleri yalın ve oldukları şekliyle kullanmak yerine, bunları geliştirerek dile getirmişlerdir. Örneğin; *allegro*(canlı) temposu yerine, *allegro molto ma non troppo*(çok canlı ama o kadar da çok değil) kullanılması gibi. Aynı paralelde, *cantabile*(şarkılı), *mesto*(üzüntülü), *con fuoco*(ateşli) ve benzeri terimler de ifadeyi arttırmak amacıyla sıklıkla kullanılmıştır.

Romantik dönemden önce yalnızca soylular sınıfına hitap eden müzik bu dönemde artık halka hitap etmeye başlamış ve orta sınıfın malı konumuna gelmeye başlamıştır. Orkestralar, şatolar ve sarayların balo salonlarından çıkıp orta sınıf halk tarafından izlenen konser salonlarına girmeye başlamıştır. Aynı şekilde oda müziği de artık halktan insanların evlerine girmiştir. Müziğe olan ilgi ve talebin artmasıyla birlikte konserler yeni şehirlerde ve kasabalarda yapılmaya başlanmış ve bu sayede sanatçılar daha fazla tanınmaya başlayıp toplumun saygın üyeleri haline gelmişlerdir.

Romantik dönemde opera tüm sanatların buluştuğu bir başyapıt olmuştur; sahne düzeni, söz ve şarkı içiçe girmiştir. Opera alanında geçmiş dönemlerde ulaşılamamış bir etkinliğe erişilmiştir. Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848), Gioacchino Rossini (1792-1868), Giuseppe Verdi (1813-1901), Hector Berlioz (1803-1869) ve Richard Wagner (1813-1883) gibi besteciler Romantik operanın en önemli temsilcilerindendir.

* Alterasyon: Değişirme

** rötär: gecikme

Yazılan yapıtların basımı ile müzik daha geniş kitlelere ulaşmış, yaygınlaşmış ve tanınmıştır. Bununla birlikte müzik hakkındaki yayınlar çeşitli aktivitelerin ve müzik dünyasındaki gelişmelerin duyulmasını sağlamıştır. 1798’de Breitkopf ve Hartel tarafından kurulan *Allgemeine Musikalische Zeitung* bu yayınlardan ilkidir. Yine Schumann’ın 1834’te kurduğu *Die Neue Zeitschrift für Musik* dergisi zamanın müzik hayatında önemli bir yer edinmiş ve Schumann’ın besteciliği kadar müzik eleştirmenliği ile de tanınmasını sağlamıştır. Bu dönemin bestecileri, konserler ve festivaller düzenleyerek halkın eğitime katkıda bulunmuşlardır. 19. yüzyılda ‘konser’ kelimesinin yerine İtalya’da ve hatta Viyana’da bile ‘accademia’ (akademi) sözcüğü kullanılmaktaydı.

Müzik eğlencelerine daha fazla ilgi göstermeye başlayan halk, daha kolay anlaşılan tarzda müzik talebinde bulunmaya başlamıştır. Bu durum daha farklı, kısa, eğlenceli tarzda formların ortaya çıkmasına neden olmuş, müzik yapıtları ciddi müzik ve hafif müzik olarak iki gruba ayrılmak durumunda kalmıştır. Toplumun bu arzusunu yerine getirilmesi sonucunda icra sanatında ciddi anlamda bir başına buyrukluk söz konusu olmuştur.

Bestelenen eserler gün geçtikçe daha da zorlaşmış ve buna paralel olarak eseri seslendirmedeki teknik zorlukların artmasıyla bu eserleri amatörler neredeyse seslendiremez hale gelmişlerdir.

Romantik Dönem’de sanatçılar, en belirgin şekilde doğa, eski çağlardaki kahramanlık hikayeleri ve milliyetçilik konuları üzerinde yoğunlaşmışlardır. Romantizm, sanatçının özbenliğini aradığı, kendini tam olarak ifade etmeye çalıştığı bir dönem olmuştur.

“Sanatçının, adeta Tanrılardan insanoğluna ateşi getiren bir Prometheus* figürü olarak kabul görmesi görüşü 19. yüzyılın erken dönem müzisyenleri ve müzik eleştirmenleri arasında oldukça geçerlilik kazanmıştır. Bir şekilde sanatçıyı onurlandıran bu görüş, aynı zamanda onun üzerine, bu sığata layık olabilmenin ağırlığını yüklemiştir. Bu görüş “sanat” ile “eğlence” yi karşı karşıya getirmiş ve “ciddi” ile “popüler” müzik arasındaki uçurumun derinleşmesine yol açmıştır. Böylece, bestecinin, eserlerini sanat için mi yoksa halk için mi yazdığı sorusu ortaya çıkmıştır.”²²

Schumann ve diğer Romantik besteciler, Bach, Beethoven ve hatta Palestrina gibi geçmiş dönemlerdeki bestecilerine adeta bir ayna tutmuş ve bu aynada kendi yansımalarını da göstermişlerdir. Örneğin; Gounod’un meşhur *Ave Maria*’sı, Bach’ın *Wohl-Tamperied Clavier* (İyi Tampere edilmiş Klavye) için Prelüd ve Fügler’inden birinci prelüd üzerine yapılandırılmıştır.

Bir bütün olarak Romantik müziğin gelişiminde, “eski” müziğin ve özellikle Barok kompozisyon çalışmalarının destekleyici rolü vazgeçilmez olmuştur. Schubert’ten Reger’e, Berlioz’dan Saint-Saëns’a, Romantik besteciler için, hala etkisini sürdüren geçmiş döneme ait güvenilir modellerin varlığı, yapısal bütünlük arayışındaki bu sanatçılar için doğal bir kaynak olmuştur. Yükseltilmiş tarih bilinci tüm çağın müzik kültürüne ışık tutmuş ve şekillendirmiştir.

19. yüzyılda müzik, birbirleriyle etkileşim içinde olan sanatın bütün dalları içinde Romantik dönem özelliklerinin tümünü içinde barındıran ve yansıtan en önemli unsur olmuştur. Romantik besteciler sadece geçmişten yeniden diriltmekle kalmamış geleceği de aydınlatmışlardır. Örneğin, Schumann’ın geç dönem eserlerinde görülen yükseltilmiş bir

* Prometheus: Yunan mitolojisinde bir Tanrı

²² PLANTİGA, Op.cit., sf.16

ifade yoğunluğu, tematik malzemenin özenli bir şekilde sınırlandırılması gibi unsurlar, Bruckner, Reger ve hatta Schoenberg'i akla getirmektedir.

2.9.1 ÇALGILARIN GELİŞİMİNİN ROMANTİK MÜZİĞE KATKILARI

19. yüzyılda müziğin aristokratların salonlarından çıkıp halkla buluşması sonucunda giderek artan bir şekilde evlerde müzik icra etmek yaygınlaşmıştır. Buna paralel olarak artan enstrüman ihtiyacını ve aynı zamanda çağın değişen müzik değerleriyle birlikte yeni tınılar arayışındaki bestecilerin taleplerini karşılamak için enstrüman üretimi hız kazanmıştır.

Sanayi alanındaki devrim sonucunda çalgıların ve özellikle nefesli çalgıların yapımında önemli gelişmeler gerçekleşmiştir. Örneğin, bakır nefeslilerde, sürgülü trombonlar hariç korno, trompet ve kornolara konan pistonlar ile valf sisteminin kullanılması sonucunda bu çalgılar için yazılan solo ve orkestral yapıtların sayısında büyük bir artış olmuştur. Tuba ve saksafon gibi yeni enstrümanlar ortaya çıkmış ve üflemeli çalgılar ailesine katılmışlardır.

Almanya'da Theobald Böhm, ilk Böhm flütünü yapmıştır. Bu yeni çalgıda delikler doğru açıklıklara yerleştirilmiş ve büyütülerek daha kolay çalınabilir hale getirilmiştir.

Bas klarinet, 1836 yılında düz bir biçim ve kusursuz bir ses niteliği kazanarak bugünkü haline gelmiştir.

Evlerde yapılan müzikte en büyük talep hem solo olarak hem de eşlik görevi görece enstrümanlar konusunda olmuştur. Örneğin gitar, çağın ortalarından itibaren büyük rağbet görmüştür. Fakat klavyeli çalgılar, diğer tüm enstrümanları popülerlik açısından

geride bırakmıştır; Bunda, kullanılabilir ses perdesinin genişliği ve ister kontrpuantal* ister homofonik* olsun her türlü müzik yapısına adapte olabilmemesinin rolü büyüktür. Küçük kiliseler ve evlerde çalınmak üzere küçük bir org niteliğindeki *harmonium* bulunmuştur.

18. yüzyılın ikinci yarısında pianofortenin giderek klavsen ve klavikordun yerini almasıyla birlikte bu yeni enstrümana eklenen ifadesel boyutlar amatör icracılar için karşı konulamaz olmuştur.

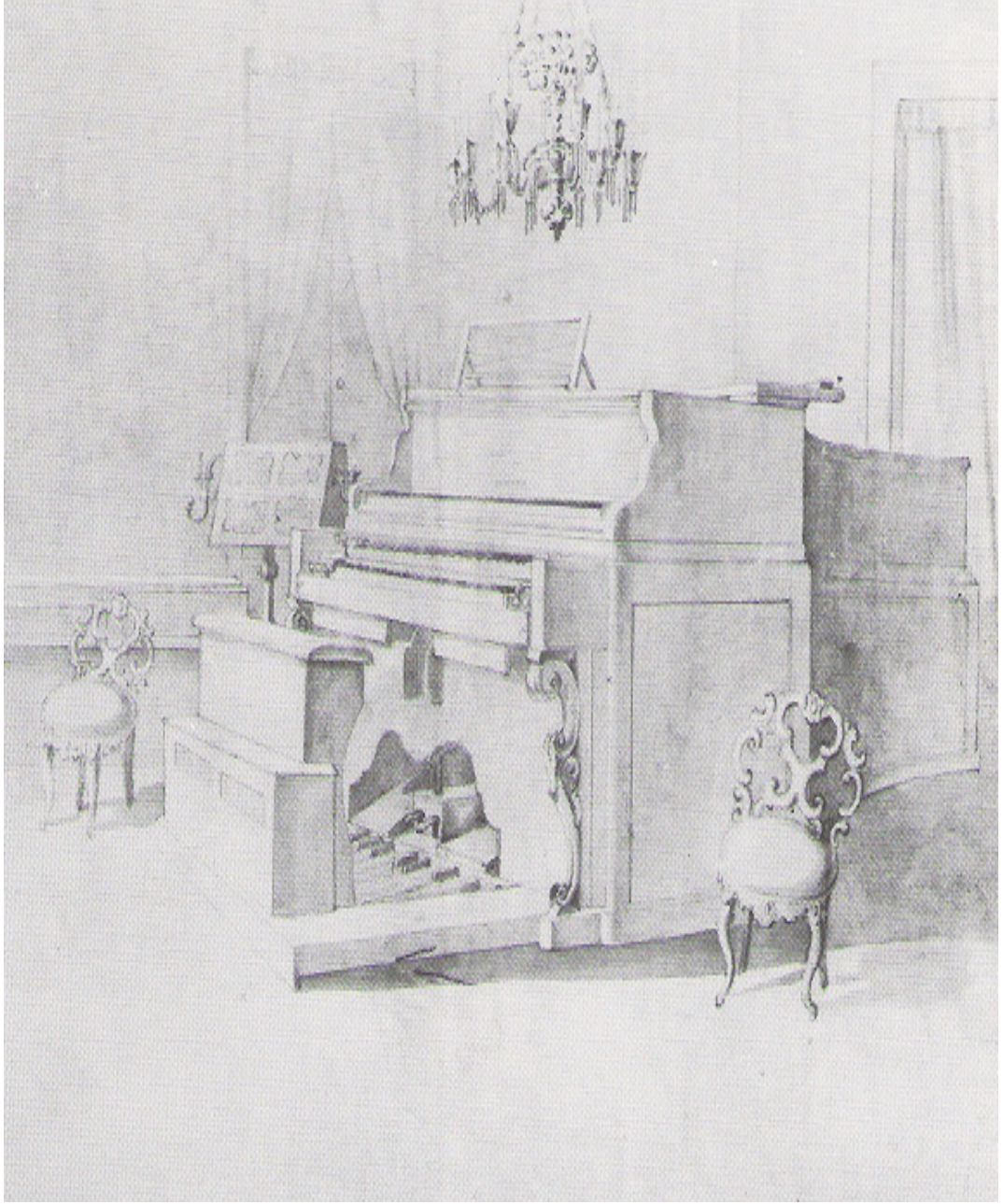
18. yüzyılda *Viennese* (Viyanalı) ve *İngiliz* olmak üzere iki tür piyano vardı. Viyana yapımı piyanoların hafif, çabuk bir mekanizması vardı ve çok belirgin, içe işleyen, adeta genizden gelen bir sesi vardı. İlerleyen yıllarda gelişen endüstri sayesinde Viyana, piyano yapımında önemli bir merkez haline gelmiştir.

Mekanizması Almanya yoluyla aslen İtalya'dan gelen İngiliz yapımı piyano ise Viyana yapımı piyanoya göre daha güçlü ve sonoriteli fakat daha az parlak bir sese sahipti. Broadwood marka piyanoyla başlayan bu temel tasarım, daha bir çok gelişme göstererek 19. yüzyıl pianofortesinin kadifemsi sesinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yine bu gelişmeler paralelinde piyanonun yapısındaki daha kalın teller ve pedal sisteminin eklenmesi gibi yenilikler, çalgının sonoritelerini değiştirmiş, farklı bir ifade aracı olmasını sağlamıştır. Piyanonun artan ifade kapasitesi, Romantik bestecileri yeni tını arayışlarına sevk etmiştir. 19. yüzyılın daha hafif tuşeli, daha berrak sesli, daha az vurmalı bir mekanizmaya sahip olan piyanolarının tınları günümüz piyanolarınınkinden çok farklıdır. Örneğin, Schubert ve Schumann'ın şarkıları o zamanın piyanoları eşliğinde seslendirilse yeni bir karakter kazanacaklarına şüphe yoktur. Benzer şekilde, yoğun hislerin ortaya

* kontrpuan: Latince, “punctus contra punctum=notaya karşı nota” sözünden türetilmiştir, teknik olarak polifoni(çok seslilik) ile eş anlamlıdır.

* homofoni: Ezginin akorlarla desteklenerek, müziğin yatay ve dikey boyutlarının birlikte kullanılması

konması bakımından Mozart'ın sonatları, Schumann'ın ya da Brahms'inkilerden çok daha farklı özellikler içermektedir.



19.yüzyıl piyanolarına örnek:F.Liszt'in piyanosu

3. ROBERT SCHUMANN'IN HAYATI

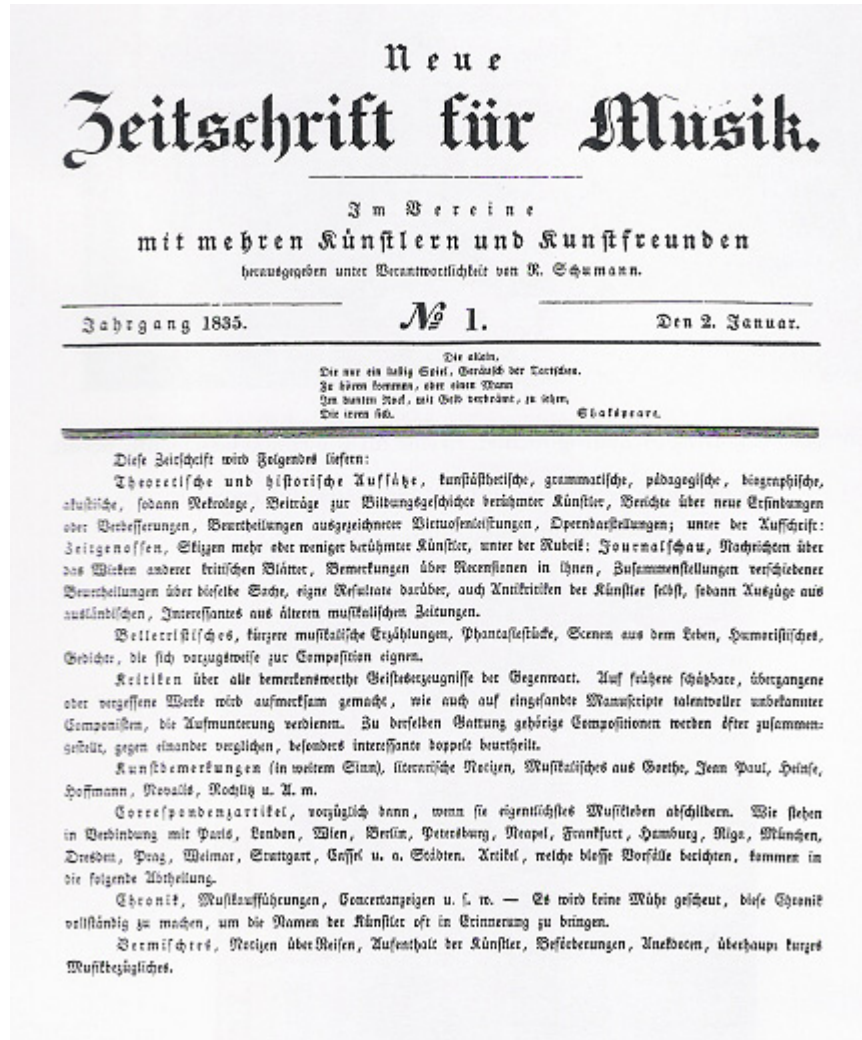
Robert Schumann 8 Haziran 1810'da Almanya'nın Saksonya bölgesindeki Zwickau kasabasında dünyaya gelmiştir. Babası bir kitapçıydı, annesi ise bir cerrahın kızıydı. Schumann yedi yaşında piyanoyla tanışmış ve piyanist olarak becerisini geliştirirken kısa zamanda besteler de yapmaya başlamıştır.

1828'de annesinin ısrarıyla kendisi pek istemese de hukuk öğrenimine başlamış, fakat 1830 yılı sonunda müzik tutkusu ağır basınca hukuk öğrenimini bırakıp Leipzig'de Friedrich Wieck'ten piyano dersleri almaya başlamıştır. Bunun yanında Heinrich Dorn ile de kompozisyon çalışmıştır. Kendisini piyanist olarak bir an önce geliştirmek ve virtüözüteye ulaşmak amacıyla parmaklarını güçlendirmek için kendi bulduğu bir yöntemi uygularken 1832'de elinin sakatlanmasına yol açmış ve piyanist olma hayalleri yıkılmıştır. Schumann, bu olay üzerine kendini besteciliğe ve müzik yazarlığına vermiştir. Schumann, bu olay üzerine kendini besteciliğe ve müzik yazarlığına vermiştir.

Schumann'ın ilk eseri 1830'da tamamladığı Op.1 *Abegg Çeşitlemeleri*'dir. Schumann bu eserini, yıllarda duygusal yakınlık beslediği Meta Abegg isimli bir kızın soyadındaki harflerin Alman nota yazımındaki karşılıklarını kullanarak, A(la), B(si), E(mi), G(sol), G(sol) seslerinden oluşan motifin tekrarlanmasıyla yapılandırmıştır. Bu yapıt Schumann'ın parlak fantazi gücünü ortaya koymaktadır.

1834'te müzik üzerine yeni fikirlerini dile getirdiği yazılar yazdığı "*Neue Zeitschrift für Music*" isimli dergiyi kurmuştur. Derginin kurucuları arasında öğretmeni Friedrich Wieck, L. Schunke ve J. Knorr bulunmaktadır. Dergisinde Schumann, iki takma isim kullanarak makaleler yazmıştır. Bunlardan *Florestan*; özgür, neşeli, canlı ve sınırlamalara karşı bir kişiliktir. *Eusebius* ise; daha düşünceli, içe dönük, düzen ve form kurallarını destekler

yapıdadır. Bu şekilde Schumann, kendisi ve zamanının diğer müzisyenlerinin Romantik özgürlük ile Klasik katı kurallar arasında deneyimledikleri çatışmayı dile getirmiştir. Ayrıca Schumann dergide, bestecilerin kariyerlerine destek sağlamayı amaçlamıştır.



Neue Zeitschrift für Musik'in ilk sayısı

Dergi 1845'te kapana kadar yaklaşık 10 yıl boyunca Almanya'nın kültür standartlarının üzerinde giderek artan bir güç olmuştur. Schumann'ın eleştiri anlayışı ve edebi becerisi, *Neue Zeitschrift für Musik*'i zamanın müzikal hayatında önemli bir etken haline getirmiştir. Yeni bestecileri, yeni fikirleri ve hepsinin üzerinde yüksek bir zevki desteklemesinin, Schumann'ın o zamana kadar müzik sahnesine yaptığı en önemli katkı olduğu söylenebilir.

Schumann, Leipzig'teki evinde kaldığı öğretmeni Friedrich Wieck'in yetenekli bir piyanist olan kızı Clara'ya aşık olmuş fakat evlenme isteğini ilettiğinde öğretmeninden red cevabı almıştır. Schumann ile Clara ancak 1840'da mahkeme kararı ile evlenebilmişlerdir. Sekiz çocukları olmuştur. Birlikte yaşamları boyunca Clara, zamanının en ünlü piyanistlerinden biri olarak, eşinin müziğine, eserlerini seslendirerek destek olmuş ve Schumann'ın kariyerinin ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Schumann'ın Clara'ya olan sevgisi onu Lied(Alman halk şarkısı)'ler bestelemeye yöneltmiştir. Liedleri daha sonra üç lied demetinde bir araya getirilmiştir.

1841 yılından itibaren orkestra eserleri ve yaylı dörtlüleri bestelemiştir. 1843'de Leipzig Konservatuvarı'na öğretmen olarak atanmış ancak bir yıl sonra görevinden ayrılmıştır. 1844'de Dresden'e yerleşen Schumann, geçimini özel dersler vererek sağlamış ve beste çalışmalarına ağırlık vermiştir.

1845'de ruh sağlığının bozulduğuna işaret eden belirtiler artmış ve bir sinir krizi geçirmiştir. Kaygılarını unutmak için beste çalışmalarını iyice hızlandıran Schumann, bu sıkıntılı dönemde 2. Senfoni ve Genoveva operasını bestelemiştir.

1848'de Dresden'den ayrılan Schumann Düsseldorf'a yerleşmiş ve şehrin müzik yöneticisi olarak görev yapmıştır. Fakat 1849'da ilerleyen rahatsızlığının belirtileri yine artınca bu görevi bırakmak zorunda kalmıştır.

Hastalığı iyice ilerleyen Schumann, 1854'te geçirdiği bir kriz sonucunda Ren Nehri'ne atlayarak başarısız bir intihar teŖebbüsünde bulunmuştur. Bonn kenti yakınlarında Endenich Akıl Hastahanesi'ne kaldırılan Schumann, 29 Temmuz 1856'da yaşama veda etmiştir.

Kısa yaşamında çok verimli bir besteci olarak Schumann müzik tarihine damgasını vuran ve kendinden sonra gelen bestecilere ışık tutan çok sayıda eser bırakmıştır.



Clara ve Robert Schumann

4. SCHUMANN'IN ESERLERİ

4.1. SOLO PİYANO ESERLERİ

- Op. 1 ABEGG teması üzerine Çeşitlemeler, 1830
- Op. 2 Papillions, 1829-31
- Op. 3 Paganini Kaprisleri üzerine 6 Çalışma, 1832
- Op. 4 6 İntermezzi, 1832
- Op. 5 Clara Wieck'in bir teması üzerine Impromptus*, 1833
- Op. 6 Davidsbündlertanze: 18 karakteristik Parça, 1837
- Op. 7 Toccata Do Majör, 1831
- Op. 8 Allegro Si minör, 1831
- Op. 9 Carnaval, 1834-1835
- Op.10 Paganini Kaprisler üzerine 6 Konser Etüdü, (1833)
- Op.11 Sonat Fa diyez minor, (1833-1835)
- Op.12 Fantasiestücke, 1837
- Op.13 Senfonik Etüdler, 1834-1837)
- Op.14 Sonat Fa minör, (1835-1836)
- Op.15 Kinderscenen (Çocuk Sahneleri), (1838)
- Op.16 Kreisleriana, (1838)
- Op.17 Do Majör Fantezi, (1836)

- Op.18 Arabesk, (1839)
- Op.19 Blumenstücke, (1839)
- Op.20 Humoreske, (1838)
- Op.21 Noveletten, (1838)
- Op.22 Sol minör Sonat, (1833-1838)
- Op.23 4 Nachtstücke, (1839)
- Op.26 Faschingsschwank aus Wien, (1839)
- Op.28 Üç Romans, (1839)
- Op.32 Clavierstücke: Scherzo, Gigue, Romance, Fughetta, (1838-1839)
- Op.68 Album für die Jugend (Gençlik Albümü), (1848)
- Op.72 4 Füg, (1845)
- Op.76 4 Marş, (1849)
- Op.82 Waldscenen (Orman Sahneleri), (1848-1849)
- Op.99 Bunte Blatter, (1838-1849)
- Op.111 3 Fantasiestücke, (1851)
- Op.118 Gençler için 3 Piyano Sonatı: Sol Majör, Re Majör, Do Majör, (1853)
- Op.124 Albumblätter, (1832-1845)
- Op.126 Füg Formunda Yedi Piyano Parçası, (1853)
- Op.133 Gesänge der Frühe, (1853)

*Bitmemiş, yayınlanmamış ya da numaralandırılmamış eserlere burada yer verilmemiştir.

4.2. DÖRT EL İÇİN PİYANO ESERLERİ

Op.66 Bilder aus Osten, (1848)

Op.85 Küçük Çocuklar ve Gençler İçin Oniki Piyano Parçası, (1849)

Op.109 Ballscenen (Balo Sahneleri), (1851)

Op.130 ‘Kinderball’ (Çocuk Balosu), (1853)

4.3. İKİ PİYANO, İKİ ÇELLO, KORNİ İÇİN ESERİ

Op.46 Andante ve Varyasyonlar, (1843)

4.4. PEDAL PİYANOFORTE İÇİN ESERLERİ

Op.56 Pedal-Flügel için Etüdler, (1845)

Op.58 Pedal-Flügel için Eskizler, (1845)

4.5. ORG İÇİN ESERLERİ

Op.60 BACH Teması Üzerine Altı Füg, (1845)

4.6. HARMONİUM İÇİN ESERLERİ

Op.No’su yok İki Bölümlü Parça

4.7. ŞARKILARI

- Op.24 LiederKreis Volüm I, (1840)
- Op.25 Myrthen, (1840)
- Op.27 Lieder und Gesänge Volüm I, (1840)
- Op.30 Drei Gedichte, (1840)
- Op.31 Drei Gesänge, (1840)
- Op.35 Zwölf Gedichte, (1840)
- Op.36 Sechs Gedichte, (1840)
- Op.37 Gedichte Aus 'Liebesfrühling', (1840)
- Op.39 Liederkreis, Volüm II, (1840)
- Op.40 Fünf Lieder, (1840)
- Op.42 Frauenliebe und –leben, (1840)
- Op.45 Romanzen und Balladen, Volüm I, (1840)
- Op.48 Dichterliebe, (1840)
- Op.49 Romanslar ve Baladlar Volüm II, (1840)
- Op.51 Lieder und Gesänge Volüm II, (1840-1846)
- Op.53 Romanslar ve Baladlar Volüm III, (1840)
- Op.57 Belsatzar, (1840)
- Op.64 Romanslar ve Baladlar Volüm IV, (1841-1847)

- Op.74 Spanisches Liederspiel , (1840-1850)
- Op.77 Lieder und Gesänge, Volüm III, (1840-1850)
- Op.79 Liederalbum für die Jugend, (1849)
- Op.83 Drei Gesänge, (1850)
- Op.87 Der Handschuh, (1850)
- Op.89 Sechs Gesänge, (1850)
- Op.90 Sechs Gedichte und Requiem, (1850)
- Op.95 Drei Gesänge, (1849)
- Op.96 Lieder und Gesänge Volüm IV, (1850)
- Op.98 Lieder und Gesänge aus ‘Wilhelm Meister’, (1849)
- Op.104 Sieben Lieder, (1851)
- Op.107 Sechs Gesänge, (1851-1852)
- Op.117 Vier Husarenlieder, (1851)
- Op.119 Drei Lieder, (1851)
- Op.125 Fünf Heitere Gesänge, (1840-1850)
- Op.127 Fünf Lieder und Gesänge, (1840-1850)
- Op.135 Gedichte der Königin Maria Stuart, (1852)
- Op.142 Vier Gesänge, (1840)

*Bitmemiş, yayınlanmamış ya da opus numarası bulunmayan eserlere burada yer verilmemiştir.

4.8. ENSTRÜMENTAL ODA MÜZİĞİ ESERLERİ

- Op.41 Üç Yaylı Dörtlüsü: La minör, Fa Majör ve La Majör, (1842)
- Op.44 Piyanolu Beşli, Mi bemol Majör, (1842)
- Op.47 Piyanolu Dörtlü, Mi bemol Majör, (1842)
- Op.63 Piyanolu Üçlü, No:1, (1847)
- Op.70 Korno ve Piyano için Adagio ve Allegro, La bemol Majör, (1849)
- Op.73 Klarinet ve Piyano için Fantasiestücke, (1849)
- Op.80 Piyanolu Üçlü, No:2, (1847)
- Op.88 Fantasiestücke, (1842)
- Op.94 Obua ve Piyano için Üç Romans, (1849)
- Op.102 Çello ve Piyano için Fünf Stücke im Volkston, (1849)
- Op.105 Keman ve Piyano için Sonat No:1 , La minör, (1851)
- Op.110 Piyanolu Üçlü No:3, (1851)
- Op.113 Viyola ve Piyano için Märchenbildern, (1851)
- Op.121 Keman ve Piyano için Sonat No:2, Re minör, (1851)
- Op.132 Klarinet, Keman ve Piyano için Märchenerzählungen, (1853)

*Bitmemiş ve yayınlanmamış eserlerine burada yer verilmemiştir.

4.9. SES İÇİN ODA MİZİĞİ ESERLERİ

- Op.29 Drei Gedichte, (1840)
- Op.34 Soprano ve Tenor için Dört Düet, (1840)
- Op.43 Drei Zweistimmige Lieder, (1840)
- Op.64 Auf ihrem Grab, (1847)
- Op.74 Spanisches Liederspiel, (1849)
- Op.78 Soprano ve Tenor için Dört Düet, (1849)
- Op.79 Spinnelied, (1849)
- Op.101 Minnespiel, (1849)
- Op.103 Mädchenlieder, (1851)
- Op.114 Drei Lieder für Drei Frauenstimmen, (1853)
- Op.138 Spanische Liebeslieder, (1849)

4.10. ORKESTRA ESERLERİ

- Op.38 Senfoni No:1 ‘Bahar Senfonisi’, (1841)
- Op.52 Uvertür, Scherzo ve Final, (1841)
- Op.61 Senfoni No:2, (1845-1846)
- Op.97 Senfoni No:3 ‘Ren Senfonisi’, (1850)

Op.100 Die Braut von Messina Uvertürü, (1850-1851)

Op.115 Manfred Uvertürü, (1848-1849)

Op.120 Senfoni No:4, (1841)

Op.123 Rheinweinlied Uvertürü, (1853)

Op.128 Julius Caesar Uvertürü, (1851)

Op.136 Hermann ve Dorothea Uvertürü, (1851)

4.11. KONÇERTO VE ORKESTRA EŞLİKLİ ESERLERİ

Op.54 La minor Piyano Konçertosu, (1841)

Op.86 Dört Korno ve Orkestra için Konser Parçası, (1849)

Op.92 Piyano ve Orkestra için Sol Majör Konser Parçası, (1849)

Op.129 La minor Çello Konçertosu,

Op.131 Keman ve Orkestra için Do Majör Fantezi

Op.134 Piyano ve Orkestra için Re minör Introduction veAllegro,(1853)

4.12. ORKESTRALI KORAL ESERLERİ

Op.50 Das Paradies und Peri, (1841-1843)

Op.71 Adventlied, (1848)

- Op.84 Beim Abschied zu singen, (1847)
- Op.98 Requiem für Mignon, (1849)
- Op.108 Nachtlid, (1849)
- Op.112 Der Rose Pilgerfahrt, (1851)
- Op.116 Der Königssohn, (1851)
- Op.123 Rheinweinlied Üzerine Festival Uvertürü,(1853)
- Op.139 Des Sängers Fluch, (1852)
- Op.140 Vom Pagen und der Königstochter, (1852)
- Op.144 Das Glück von Edenhall, (1853)
- Op.144 Neujahrslied, (1849-1850)
- Op.147 Mass, (1852)
- Op.148 Requiem, (1852)

4.13. BAĞIMSIZ KORAL ESERLERİ

- Op.33 Erkek Sesi için Altı Lied, (1840)
- Op.55 Farklı Sesler için Beş Lied, (1846)
- Op.59 Farklı Sesler için Dört Lied, (1846)
- Op.62 Erkek Sesi için Üç Gesänge, (1847)
- Op.65 Ritornelle, (1847)

- Op.67 Farklı Sesler için Romans ve Baladlar, (1849)
- Op.69 Kadın Sesi için Romanslar, Volüm I, (1849)
- Op.75 Farklı Sesler için Romans ve Baladlar, Volüm II, (1849)
- Op.91 Kadın Sesi için Romanslar, Volüm II, (1849)
- Op.93 Çift Erkek Korosu için Motet, (1849)
- Op.137 Erkek Sesi için Jagdlieder, (1849)
- Op.141 Farklı Sesler için Dört doppelchörige Gesänge, (8499)
- Op.145 Farklı Sesler için Romans ve Baladlar, Volüm II, (1849-1851)
- Op.146 Farklı Sesler için Romans ve Baladlar, Volüm IV, (1849)

4.14. OPERA VE TİYATRO MÜZİĞİ

- Op.81 Genoveva, (1847-1848)
- OP.115 Manfred Uvertürü (1848-1849)

5. BİR “ROMANTİK” OLARAK SCHUMANN

Schumann, Romantik dönemin en büyük ve verimli bestecilerinden biridir. Aynı zamanda bir yazar, müzik eleştirmeni ve eğitimcisi olan besteci, sanat anlayışını *Genç Müzisyenlere Öğütler*’ de şöyle özetlemiştir:

“Gösteriştan kaçının, çaldığınız eserlerde değişiklik yapmayın, kötü eserlerden kaçının, alçak gönüllü olun, başkalarıyla paylaşın...Halk şarkılarını dinleyin, bunlar hem güzel hem de bir ulusun hareketlerini belirler. Sanat severler için yazılanlarla eğlenmek için yazılanları ayırt edin, birincileri destekleyin. Ahlak kuralları ile sanatın yasaları aynıdır. Kimse bildiğinden fazlasını yapamaz ve yaptığından fazlasını bilemez...Halk hoş a gitti veya gitmedi diyor. Sanki halkın hoşuna gitmekten daha yüksek bir şey yok mudur...Öğrenmenin sonu yoktur. Çok okuyunuz. Sanat sadece zenginlerin yapabileceği bir şey değildir, gayret et, diğeri kendiliğinden gelecektir.”

“Doğuştan geniş bir hayal gücüne sahipseniz, yalnız kaldığınız saatlerde piyanoya oturup içinizde yanan ateşi armonilerle ifade etmeye gayret ediniz ve hisleriniz ne kadar gizli olursa(sihirli alemlere dalar gibi olduğunuz anlarda) armoni dünyası da size o kadar esrarengiz görünecektir. Böyle saatler gençliğin en mutlu anlarıdır. Fakat sizi yanlış yollara götürecek, kuvvet ve zamanınızı hayallerle kaybettirecek duygulara kendinizi çok kaptırmaktan kaçınınız. Bir eserin hazırlanması ve temiz ifade kudreti yalnız belli ve açık bir yazı şekliyle elde edilir. Öyleyse hayalci olacağınıza, kaleminizi işletin.”²³

Jean Paul Richter, Eichendorff, Uhland, Heine, Hoffmann, Tieck, Hegel, Goethe gibi çağın önemli yazar ve düşünürleri Schumann’ın zengin düşünce dünyasını şekillendirmiştir. Özellikle Jean Paul Richter (1763-1825)’in duygusal, coşkun ve biraz abartılı stili, Schumann üzerinde

²³KAYGISIZ, Müzik Tarihi, Geçmişten Günümüze Müziğin Evrimi, Kaynak Yayınları, 1999, sf. 212

derin bir etki bırakmıştır. Schumann'ın daha sonraları Romantik hareketin bir sözcüsü olarak yapacağı eylemler, gençliğinde Jean Paul'e olan aşırı ilgisine uzanır. Örneğin, Schumann, yazarın Delikanlılık Yılları kitabındaki bir kelebeğin kozasından çıkışını betimleyen bir bölümden çok etkilenererek, piyano için Op.2 Kelebekler eserini yaratmıştır. Benzer şekilde, E.T.A.Hoffmann'ın eserlerindeki düşsel fantastik imgelerin, Schumann'ın Op.16 Kreisleriana parçasında izlerini görmek mümkündür.

19.yüzyılda yazarlar, düşünürler, besteciler ve ressamlar arasında kuvvetli bir etkileşim sürüyordu. Bu nedenle çağın genel kültür ve sanat anlayışı paralellik gösteriyordu. Romantik sanat işte bu karşılıklı ilişki temelinde ilerlemiştir. Schumann'ın eserleri de bu ortamı en iyi şekilde yansıtmıştır. Gerçeklerden kaçış, düş dünyası, gerilim ve bezginlik, kaygı ve acılar, gizem, mistisizm, Tanrısal idea, bilinmeyene yolculuk, fantazi, kahramanlık, günlük konu ve olayların aktarımı, yeni düşünceler gibi Romantizmin başlıca unsurları Schumann'ın eserlerinde görülür.

Romantik besteciler çoğu kez “müzik şairleri” olarak nitelendirilirler. Schumann ise bu benzetmeyi en çok hak eden bestecidir. Schumann hem trajik ve lirik, hem de tutkulu ve neşeli duyguları bir arada ifade etmiştir. “Anlatım alanının geniş kapsamıyla türlü duyguları, türlü davranışları gerçekleştirmiş bir bestecidir. Kimi zaman yeğin, kimi zaman uysal, kimi zaman ateşli, tutkulu, taşkın ya da serin, durgun, okşayıcı; fakat her zaman imgelemli, buluşçu bir yaratıcıydı.”²⁴

Schumann kendini tutucu müzik anlayışına baş kaldıran genç kuşağın öncüsü olarak görmüş, kendi gibi ilericileri “Davidsbündler”, karşı olduğu tutucuları da “Philistines” olarak adlandırmıştır. Schumann'ın müzik yazarlığında kullandığı *Florestan* ve *Oesebius* isimleri

²⁴ Ibid., sf.213

aslında bestecinin iki ayrı kişiliğini temsil eder. Florestan, gerçekçi, coşkulu, tutkulu, şakacı ve gösterişlidir. Oesebius ise duygusal, lirik, şairane, içli ve samimidir. Meister Raro ise bestecini farklı ‘ben’ leri arasındaki karşıtlıkları dengeleyen yargıç Friedrich Wieck’in bilge karakterini simgeler. Schumann’ın bazı eserlerinde görülen Ra-Ro diyalogu ise eşi Clara ile Robert Schumann’ın karşılıklı konuşmasını ifade eder. (ClaRA-Robert)

“Schumann için romantik müzik, büyük çabaları gereksindiren bir karışımdı. Sadece iyi bir teknik, doğru götürülen ses çizgileri, geliştirilmiş temalar ve orantı kendisine yeterli değildi. Müzik, ancak şiirsel bir düşünceyle hizmet ettiği oranda yüksek bir sanat olabilirdi. Bir havayı veremeyen, ruh hallerini yansıtamayan müzik, sanat değildi.”²⁵

Schumann, eserlerinde karmaşık bir müzik yazısı denemiştir. Eserlerinin güç anlaşılır oluşu konusundaki eleştirilere Schumann kendi sözleriyle şu açıklamayı getirmiştir: “Dünyada olup biten her şey ilgimi çekiyor; siyaset, edebiyat, insanlar. Bütün bunları kendime göre düşünüyorum ve fikirlerim eserler halinde doğuyor. Onun için bazen anlaşılması güç oluyor.”²⁶

Schumann’ın en çok etkilendiği besteci J.S.Bach’tır. Schumann bunu kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir: “Düşünceli kombinasyonlar, şiir ve modern müziğin tabiatı Bach’a dayanır...Bütün Romantik besteciler Bach’a yaklaşıyor: hepsi Bach’ı daha esaslı bir şekilde bilir ve ben kendim her gün günahlarımı o kudretli olana çıkarır, kendimi arındırmaya ve kuvvetlendirmeye çaba gösteririm...O ölçülemezdir.”²⁷

Schumann, kontrpuan ve armoniyi birleştirerek J.S.Bach’tan Beethoven’e kadar olan yazı tekniğini eserlerine aktarmış ve yeni fantastik öğeler kullanarak zenginleştirip, onları aşmaya çalışmıştır. Piyanoda aynı elde üst üste geçen ezgiler, karmaşık ritimler, gecikmeler, bağlı senkoplar, süslemelere sıkça baş vurmuştur.

²⁵ PAMİR, Leyla, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, 1989, sf.95

²⁶ KAYGISIZ, Op.cit., sf.212

²⁷ FINNEY, Theodore M., A History of Music, Harcourt Brace&Company, New York, 1947, sf.459

Schumann'ın yapıtları, ezgi, armoni, ritim, polifoni ve çalgı bilgisinin bir bileşimidir. Müziğin özünde ezgiyi, adeta büyüleyici bir unsur olarak kullanmıştır. Ezginin yanısıra armoni ve ritim Schumann'ın en önemli anlatım araçları olmuştur. Armoni ve ritim, bestecinin değişken ruh halini ve kararsızlıklarını yansıtmıştır. Schumann'ın eserlerinde görülen sıkça ton değişimleri, dans ve marş ritimleri, dinamik, noktalı ritimler, senkoplar ve gecikmeler, bestecinin iç dünyasında yaşadığı gelgitleri ifade eder.

Schumann'ın bir besteci ve romantizme yön veren bir müzik yazarı olarak gerçek dehası piyano yapıtları ve şarkılarında görülür. Piyano yazısı, orkestra yazısında ulaşamadığı bir enstrümantal renk güzelliğine sahiptir. Enstrümantal renk 19.yüzyıldan önce biliniyordu fakat buna müziğin ana unsurları olan ritim, melodi ve armoniyi ekleme işi romantiklere kalmıştır.²⁸

“Schumann piyanonun ifade olanaklarını orkestral boyutlara yaklaştırmak istemiştir. Bunu gerçekleştirebilmek için, motif çeşitliliğini, ritmik ve dinamik tını renkleriyle bezemiştir.”²⁹

Schumann'ın piyano için yazılmamış olan hemen her eseri, yine piyanistik olarak tasarlanmıştır. Schumann, özellikle piyanolu oda müziği eserlerinde 19. yüzyılın bir özelliği olarak piyanonun rolünü arttırmış, piyano partisini daha piyanistik bir hale getirmiştir.

Schumann'ın oda müziği eserlerinde, form ve içerik açısından bir kararsızlık sezilir. Schumann, şarkılarında ve piyano müziğinde bir rüzgar kadar özgürdür. Fakat oda müziği eserlerinde, Klasik geleneklerin sınırlamalarına bağlı olmakla yeni arayışlara girmek arasında kalmıştır.

Schumann, farklı zaman dilimlerinde belirli türde eserler üzerinde yoğunlaşmıştır. Örneğin, 1840'da Lied, 1841'de Senfoni, 1842'de Oda müziği, 1843'te Oratoryo üzerinde çalışmıştır.

²⁸ Ibid., sf.460

²⁹ SAY,Op.cit., sf.371

Schumann'ın bir araştırmacı olduğu ve denenmemiş bir alanda araştırmalar yaptığı müziğinden yeterince anlaşılmaktadır. Davidsbündlertänze, Carnaval ve Kreisleriana gibi kısa eserlerinde Schumann en karakteristik anlatımını sergilemiştir. Fakat geleneklerle olan bağına tamamen koparamamıştır, kendinden önceki bestecilerin eserlerinin biçimsel yapılarına zaman zaman dönmüştür.

Schumann, geleneksel formları sıkça, geleneklere oldukça uymayan bir biçimde kullanmıştır. Daha da önemlisi, biçimsel bir model seçerken öncellerinin gelenek dışı deneyimlerini izlemiştir. Böylece 2. ve 4. senfonilerinde yapısal ve anlatımsal bir birlik arayışına girmiş ve bunu da ana temayı bir bölümden diğerine aktarak gerçekleştirmiştir. Tüm bunların ışığında, Schumann'ın müziğinin, geçmişten çok geleceğin özgür formlarını işaret ettiği söylenebilir.

Avrupa tarihinin en kargaşalı ve buhranlı yıllarında yaşadığı için, dönemin sanatçılarındaki görülen, korku, tedirginlik, gelecekle ilgili kuşku, karamsarlık gibi unsurların oluşturduğu karmaşık ruh hali Schumann'da da belirgindi. Bu duyguların tümü bir şekilde eserlere yansıyor. Bu dönemde yaşayan sanatçıların çoğunun hastalanması ve genç yaşta ölmesi bu olumsuz koşullardan kaynaklanmıştır.

Tüm bu olumsuz koşullar altında dahi Schumann, yazıları ve eserleriyle romantik dönemin en yenilikçi ve önemli bestecilerinden biri olmuştur. Bunun yanı sıra eğitime yönelmesi, gençler ve çocuklara yönelik eserler vermesi Schumann'ın hümanizminin bir göstergesidir.

Schumann, gözlemcilik, coşku, yenilik gibi Romantizm'in en yüksek ideallerini ortaya koymuştur. Onun kişisel, duygusal müziği bugün bile dinleyenleri doğrudan ve büyüleyici bir biçimde etkilemeyi sürdürmektedir.



Robert Schumann

6. SCHUMANN'IN PİYANOLU İKİLİ VE ÜÇLÜ ESERLERİNİN İNCELENMESİ

6.1. PİYANOLU İKİLİ ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Schumann'ın piyano ve diğer solo enstrümanlar için ikili eserleri Hausmusik başlığı altında nitelendirilir. Bu nedenle Schumann'ın bu eserlerini inceleyebilmek için öncelikle dönemin *Hausmusik* terimini ele almak gerekir.

Hausmusik deyimi, C.F.Becker'in Neue Zeitschrift dergisinde yayınlanan "Zur Geschichte der Hausmusik in früheren Jahrhunderten" başlıklı makalesini takip eden 1837 ve 1839 yılları arasında geçerlilik kazanmış, yaygınlaşmıştır. Her ne kadar Becker, *Hausmusik*'i tarihsel açılımıyla, ev performanslarında seslendirilmesi amaçlanmış her türlü enstrümantal ve ses için müzik olarak sınıflandırdıysa da zamanın diğer basın kuruluşları, terimi, dramatik müzik, konser, kilise ve eğlence müziğinden ayrı bir kategoride göstermişlerdir. Burjuva sınıfının ev ortamında gelişen ve uygulayıcılarının kültürel farkındalığını yükseltmeyi amaçlayan bir repertuar olarak *Hausmusik*'in tam bir *Biedermeier* üslubu taşıdığı söylenebilir. *Biedermeier* bir kültür hareketidir. 19. yüzyıl başlarında Avusturya halkı, zamanın başbakanı Klemens von Metternich hükümetinin uyguladığı baskı ve özgürlük kısıtlamaları karşısında *Biedermeier* olarak adlandırılan bir kültür alanına sığınmışlardır. Genel hatlarıyla *Biedermeier* rahat bir tatlılığın, hafife almanın ve küçük burjuva sınırlılığının bir kültürüdür. İşte Schumann'ın 1849'da yazdığı *Hausmusik* eserlerinin altında bu imge yeralmaktadır.

Schumann'ın 1849-1853 yılları arasında çeşitli solo enstrümanlar ve piyano için yazdığı eserler, şiirsel *Hausmusik*'i karakterize eder. Korno ve piyano için Adagio und Allegro Op.70, klarinet ve piyano için *Fantasiestücke* Op.73, , obua ve piyano için *Üç Romans* Op.94, viyolonsel ve piyano için *Fünf Stücke im Volkston* Op.102, viyola ve

piyano için *Märchenbilder Op.113* (1851), klarinet, viyola ve piyano için *Märchenerzahlungen Op.132* Schumann'ın, değişik enstrüman bileşimleri kullanarak, farklı renksel olanaklar arayışını gösterir ve besteciye, bir yanda J.S.Bach, diğer yanda Hindemith'le sınırlandırılan bir geleneğin tam ortasına yerleştirir. *Fantasiestücke op.73*'te keman ya da viyolonsel yerine klarinet kullanılması örneğinde olduğu gibi, Schumann'ın, isteğe bağlı (ad libitum) bir şekilde, bir enstrüman yerine bir başkasını kullanışı, bu eserleri bir tür 19. yüzyıl Gebrauchsmusik'e (Hindemith'in ortaya attığı Yararlanma Müziği)³⁰ dönüştürmüş ve daha engin bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır.

Adagio und Allegro haricinde 1849 yılının enstrümantal oda müziği eserleri şiirsel minyatür dizileri olarak kabul edilebilir. Bu eserlerin hepsi, *Bilder aus Osten Op.66* ve *Waldscenen Op.82* gibi merkezi bir tonik üzerinde, baştan sona etkileyici bir profille birleştirilmiştir. Schumann, bu minyatürlerde göze çarpan inanılmaz melodik esnekliği, bir enstrümandan diğerine akıcı bir şekilde geçen kısa fikirleri, solo enstrüman ve piyanonun paylaştığı şiirsel, renkli bir bileşimle sonuçlandırarak sağlamıştır.

Schumann'ın tüm bu *Hausmusik* repertuarı, öykülenecek belirgin bir içerik bulunmamasına rağmen, sanki altta bir anlatıcı varmış duygusunu yansıtır ve “evvel zaman içinde...”sözleri ile başlayan bir masalsı nitelik gösterir. Schumann için, *Hausmusik*'i geliştirmenin, şiirsel etkinliğin bir ispatı olduğu söylenebilir.

La minör piyano keman sonatı Schumann'ın *Florestan* ve *Eusebius* taraflarını ortaya koyar ve *Davidsbündler* kişiliğini örnekler. Diğer yanda Re minör Keman Piyano Sonatı geniş ölçüler, ton ciddiyeti ve tematik bütünleşmeyi vurgular. Schumann'ın erken eserlerinde görülen *Florestan* ve *Eusebius* karakterlerini biraraya getirme eğilimi son eserlerinde de görülmektedir.

³⁰ Ibid. Sf.486

Bu bilgiler ışığında, tez çalışması kapsamında ele alınacak olan Schumann'ın piyanolu ikili eserleri şunlardır:

- 1- Op.70 Korno ve Piyano için Adagio und Allegro
- 2- Op.73 Klarinet ve Piyano için Fantasiestück
- 3- Op.94 Obua ve Piyano için Üç Romans
- 4- Op.102 Çello ve Piyano için Fünf Stücke im Volkston
- 5- Op.105 Keman ve Piyano Sonatı No 1
- 6- Op.113 Viyola ve Piyano için Märchenbilder
- 7- Op.121 Keman ve Piyano Sonatı No 2
- 8- Op.... Keman ve Piyano Sonatı (F.A.E. Sonatı) No 3

6.1.1. KORNO VE PİYANO İÇİN ADAGIO UND ALLEGRO Op. 70

Adagio und Allegro'nun Hausmusik başlığı altında ele alınması zordur. Sadece profesyoneller bu eseri seslendirmek isteyeceklerdir, çünkü başlangıçtaki solo bölüm, kornonun tüm kapasitesinin kullanımını gerektirir. Valfli korno, 1818'de icat edilmesine rağmen 1830'lu yıllarda, özellikle Fransa'da, orkestralarda yer almaya başlamıştır ve resmi olarak kabul görmesi yavaş olmuştur: Paris Konservatuarı'nda, 1864 ve 1896 yılları arasında korno eğitimi veren tek profesör emekli olduğunda korno eğitimine geçici olarak ara verilmişti ve bu enstitüde valfli kornonun resmi olarak tanınması ancak 1903'te olmuştur. Bu nedenle Schumann'ın bu küçük eseri, burjuva sınıfının salonları ile halkın

takip ettiği konser salonları arasında bir yerde durur ve enstrümanın bugün bile çok büyük olmayan repertuvarına önemli bir katkıda bulunmuştur.

Eser, korno ve piyano için yazılmış olmasına rağmen alternatif keman ya da viyolonsel partileriyle birlikte basılmıştır.

İlk bölüm olan Adagio, eserin başında da belirtildiği üzere (Langsam, mit innigem Ausdruck) ağır ve içten bir ifade ile başlar. (Örnek 1.a) Rasch und feurig (hızlı ve ateşli) terimi ile tanımlanan hızlı ikinci bölüme *attaca* (durmaksızın) geçilir.

Langsam, mit innigem Ausdruck
Sehr gebunden

R. Schumann, Op. 70

Ventil-Horn in F

Klavier

pp

Red. Red. Red.

Örnek 1.a

Adagio ve Allegro, Hausmusik'in belli başlı kurallarından birine karşı koyar: amatörler tarafından faydalanabilirlik. Amatörler için, kornonun tam kapasitesini kullanmayı gerektiren bu eseri seslendirmek çok zordur. *Adagio und Allegro*'nun salon ve konser sahnesinde seslendirilmesi konusundaki anlaşmazlık, eserin formundan kaynaklanır. Adagio'nun, kornonun bir özelliği olarak, yarım basamaklık harekete başvurulmuş ifade dolu bir fikir ile başlaması (Örnek1.b), eserin, yanlış bir şekilde kornoya mal edilmesine neden

olmuştur. Adagio'yu izleyen Allegro, Adagio'nun başlangıcındaki dört notalık hareket üzerinde yapılandırılan kesitleriyle bir rondo formuna (ABACAB'A) dönüşür. Ağır bir bölüm veya bir giriş bölümünün bütünleyici hızlı bir bölümle bağlanması, Schumann'ın aynı yıl daha sonra yazdığı, dört korno ve orkestra için *Concertstück*, Op.86 ve piyano ve orkestra için *Introduction und Allegro*, Op.92 eserlerinde de önemli bir rol oynar.



Örnek1.b

6.1.2. KLARİNET VE PİYANO İÇİN FANTASİESTÜCKE Op.73

Schumann'ın anı defterine göre, besteci, üç kısa parçadan oluşan *Fantasiestücke* (Fantezi Parçalar)'yi 11-12 Şubat 1849'da yazmıştır. 18 Şubat'ta Clara Schumann, Dresden'de Hofkapelle'den bir müzisyene eşlik ederek bu eseri seslendirmiş, halk önünde ilk seslendirilişi ise 14 Ocak 1850'de Leipzig'te gerçekleşmiştir. Eserin partisiyonu 1849'da Cassel'de Luckhardt tarafından basılmıştır. Orijinal el yazısı Paris'te Milli Kütüphane'de bulunmakta ve besteci tarafından yapılmış olan pek çok rötuş izleri taşımaktadır.

Bu eserde 1834'de piyano için yazmış olduğu aynı isimli Op.12 *Fantasiestücke*'nin havasını bulmak zordur. Bu nedenle eserin orijinal başlığı olan “Soiréestücke” (gece parçaları) ifadesinin bu parçaya daha uygun olacağı düşünülebilir.

Fantasiestücke'yi oluşturan üç parça arasındaki yakın ilişki, her bölümü birbirine kesintisiz bir şekilde bağlayan *attaca** bildirimiyle daha da pekiştirilmiş ve bir tematik bağlantılar ağı kurulmuştur.(Örnek 2.a.1 ve 2.a.2) Yine birleştirici bir unsur olarak, eserin üç bölümü de la majör ve la minor eksenine oturtulmuştur.

Her parçada eser giderek hızlanır. Parçaların başında yer alan anlatım ifadeleri bu hızlanmayı destekler niteliktedir: birinci parça, *Zart und mit Ausdruck* (yumuşak ve ifadelî), ikinci parça *Lebhaft, leicht* (canlı ve zarîf), üçüncü parça *Rasch und mit Feuer* (hızlı ve ateşli) terimleri ile tanımlanmıştır.



Örnek2.a.1 (1.parçadan 2.parçaya geçiş)

* *attaca*: İtal. Durmaksızın geçiş



Örnek:2.a.2 (2. parçadan 3. parçaya geçiş)

Birinci parçada, klarinetin ince alaylı, yumuşak melodisine piyanodaki trioleler eşlik eder. Bu ilk parçanın açılış teması (Örnek:2.b), daha sonra ikinci parçanın üstüste binen triole ritimli ana melodisinde yankılanır.(Örnek:2.c)

R. Schumann, Op. 73

Zart und mit Ausdruck

Klarinette in A

Zart und mit Ausdruck $\text{♩} = 80$

Klavier

Örnek 2.b.

tekrar duyulur (Örnek2), giderek daha da hızlanır ve fortissimo (çok kuvvetli) nüansa kadar ulaşır.

The image shows a musical score for a piano piece. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef staves). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is divided into two main sections. The first section is labeled 'Coda' and begins with a piano (p) dynamic. It features a series of chords and arpeggiated figures. The second section is labeled 'Schneller' (Faster) and begins with a forte (f) dynamic. It features a series of chords and arpeggiated figures, with a crescendo (cresc.) marking. The score ends with a final chord.

Örnek:2.d

6.1.3. OBUA VE PİYANO İÇİN ÜÇ ROMANS Op.94

Adagio und Allegro Op.70'te olduğu gibi bu *Üç Romans* da obuaya alternatif bir keman partisiyle birlikte basılmıştır. Schumann, eseri her ne kadar orijinalinde tahta üflemeli enstrümanın daha melankolik sesini düşünerek tasarlamış olsa da keman ile seslendirildiğinde de tatmin edici bir sonuç elde etmek mümkündür.

Fantasiestücke Op.73'te olduğu gibi bu parçalar da la majör ve la minör tonları üzerinde yapılandırılmıştır: 1.parça la minör, 2.parça la majör, 3.parça tekrar la minor. (Örnek:3.a-3.b-3.c) *Drei Romanzen*'ı oluşturan üç parça, kendi içinde önemli döngüsel bir birlik göstermez, tempolarında ve parçaların genel havasında öyle belirgin bir fark ya da zıtlık görülmez.

Nicht schnell ♩ = 100 Robert Schumann op. 94

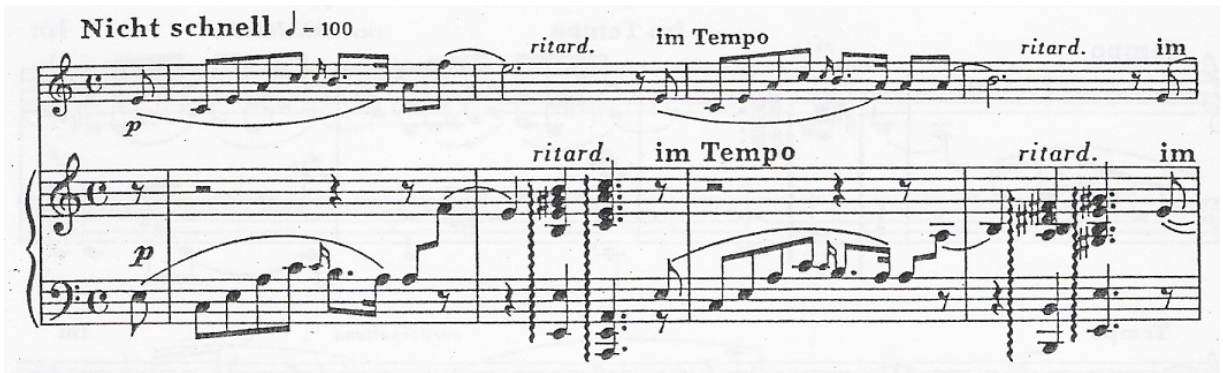
Oboe (Violine)

Klavier

Örnek: 3.a



Örnek:3.b



Örnek 3.c

İkinci parçanın orta bölümündeki sıra dışı hareketlenme (Örnek 3.d) dışında bu üç parça da benzer hızda çalınır. Nitekim bölüm başlıklarında da belirtildiği gibi, birinci parça

Nicht schnell (hızlı değil), ikinci parça *Einfach ,innig* (sade ve içten), üçüncü parça yine *nicht schnell* olarak seslendirildiğinde eser tek bir bölümden oluşmuş izlenimini verir.

The image shows a musical score for a piano piece, measures 24 to 28. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo/mood is 'Etwas lebhafter' (slightly more lively). Dynamics include sfz (sforzando) and sf (sforzando). The score shows a continuous flow of music without a clear section break.

Örnek 3.d

Diğer iki bölümün aksine, birinci parçada vurgulanan net bir orta bölüm yoktur. Bunun yerine, her cümle bir öncekinden gelişir; bu şekilde müzik, tema ile eşliği birbirine çözülmeyecek şekilde biraraya getiren bir tarzla bağlanmıştır.

6.1.4. ÇELLO VE PİYANO İÇİN FÜNF STÜCKE İM FOLKSTON Op.102

Bir enstrümandan diğerine akıp giden kısa fikirlerin karakterize ettiği melodik esneklik, Schumann'ın 1849 yılına ait tüm oda müziği eserlerinin ortak bir özelliğidir. Fikirlerin görünürdeki sadeliği, yapılandırıldıkları olağandışı tarz ile çelişkilidir. Saf şiirsellik ve müzik arasındaki bu etkileşim, dört ölçülük cümlelerin sık sık düzensiz bölünmelerle ya da zıt olarak canlandırıldığı, düzensiz cümle uzunluklarının tekrarlarında düzene sokulduğu Fünf Stücke im Folkston'da özelliklegöze çarpar.

Bir döngü olarak nitelendirilebilecek olan eserin ilk parçası, *mit Humor* (nükteli) ifadesiyle nitelendirilmiştir. Çello partisinde, ana temanın dört ölçülük cümlesinde duyulan ölçüsel olarak düzensiz gruplandırmalar ve piyano eşliğinde yer alan kırık akorlar, neşeli, halk tarzı bir hava yaratılmak üzere yapılandırılmıştır. (Örnek:4.a)

I „Vanitas vanitatum“ R. Schumann, Op. 102

Mit Humor

Mit Humor. ♩ = 126.

ten. ten.

Örnek:4.a

İkinci parça ağır tempolu bir ninnidir. Basit bir şekilde ABA + Coda formundadır. A ve B bölümleri hem melodik hem de ton olarak farklılık gösterir: A bölümü fa majör, B bölümü fa minör.(Örnek:4.b)

The musical score is written for a lullaby in 2/4 time, marked 'Langsam' (slow) with a tempo of 74. The score is in F major for the A section and F minor for the B section. It features a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand. The A section is marked 'p' (piano) and the B section is marked 'pp' (pianissimo). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

Örnek:4.b

Karşıt bölümler, kendi içinde önce 3 + 4 ve sonra 4 + 3 biçiminde bölünen yedi ölçülük benzer bir cümle yapısıyla bir araya getirilip bağlanmıştır.(Örnek:4.c) Böylece, genellikle melodik ya da armonik bir değiştirme olan varyasyon(çeşitlendirme) tekniği, burada düzensiz bir ölçü yapısına uygulanmıştır.

The image displays a musical score for a piano piece, labeled 'Örnek:4.c'. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'B' and 'p' (piano). It features a 7-measure phrase divided into a 3-measure section (labeled '3 ÖLÇÜ') and a 4-measure section (labeled '4 ÖLÇÜ'). The second system continues the 4-measure section, which is also labeled '4 ÖLÇÜ'. The third system continues the 3-measure section, which is also labeled '3 ÖLÇÜ'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte).

Örnek:4.c

Üçüncü parçanın ilk altı ölçüsündeki açılış fikri, sırasıyla 2 ½ ve 3 ½ ölçülük iki bölüme ayrılmıştır.(Örnek:4.d) Çellonun uzun, bağlı melodisiyle piyanodaki noktalı pianissimo (çok hafif) akorlar arasındaki belirgin ayırım ile parçanın konuşma benzeri niteliği arttırılmıştır.

The musical score is presented in three systems. The first system is labeled 'III' and '2 1/2 ölçü'. It begins with a cello melody in the upper staff, marked 'mf' and 'Nicht schnell' with a tempo of 56. The piano accompaniment in the lower staff consists of dotted chords, marked 'pp'. The second system is labeled 'ölçü' and 'A'. It continues the cello melody, marked 'f' and 'p', with a 'cresc.' (crescendo) marking. The piano accompaniment continues with dotted chords. The third system is labeled '3 1/2'. It concludes the cello melody, marked 'f' and 'pp', with a 'cresc.' marking. The piano accompaniment continues with dotted chords.

Örnek:4.d

Dördüncü parça çok hızlı değildir (Nicht zu rasch) ve diğer parçalara paralel, açık bir ölçüsel yapı görülür. (Örnek:4.e) Beşinci parçanın rondo(tekrarlar üzerine kurulu bir müzik formu) müzik temasının 5, 6, 2 ve 4 ölçülük birimlerinde, genellikle serbest, delişmen tarzda karşılıklı bir etkileşim gözlenir.(Örnek:4.f) Parçanın başında da belirtildiği gibi güçlü ve vurgulanan (*Stark und Markiert*) bir karakterdedir.

Nicht zu rasch

Nicht zu rasch ♩ = 152

Örnek:4.e

V

5 ÖLÇÜ

Stark und markiert ♩ = 144

6 ÖLÇÜ

2 ÖLÇÜ

4 ÖLÇÜ

Örnek:4.f

Ölçüsel düzensizliklerin müziğe, bir konuşma ifadesi kattığı gerçeğinden yola çıkılarak, Schumann'ın hemen hemen tüm Hausmusik eserlerinde görüldüğü gibi *Fünf Stücke im Folkston* da adeta müziğin dile geldiği bu stilde yazılmış en güzel örneklerden biridir.

6.1.5. KEMAN VE PİYANO SONATI NO:1 Op.105

Schumann, Düsseldorf Orkestrası'nın baş şefliğini ve daha soruları biyograficisi olan arkadaşı Wilhelm Joseph von Wasiliewsky'ye la minör keman-piyano sonatını bazı insanlara çok kızgın olduğu bir dönemde bestelediğini söylemiştir. Bu öfkesi yaratıcı bir enerjiye dönüşmüş ve eserin tamamını 1851'de 12-16 Eylül tarihleri arasında bir haftadan daha kısa bir sürede tamamlamıştır.

Sonat, dört yerine üç bölümlü olarak yapılandırılmıştır ve Schumann'ın senfonik olarak tasarlanmış oda müziği eserlerinden biridir. Schumann, bu sonatında, her iki enstrümanın kendine özgü kapasite ve özelliklerini çok iyi bilerek kullanmıştır. Malzeme, geleneksel yöntemden ayrılmadan mantığa dayalı bir biçimde sunulmuştur.

Birinci ve üçüncü bölümler durmaksızın bir devinim içindedir. Bu bölümlerin biraz abartılı karakteri, bestecinin son yıllarını gölgeleyen gözyaşları ve önsezilerin bir göstergesidir. İkinci bölüm ise bestecinin, aynı zaman zarfındaki saf mutluluk anlarına tanıklık eder, basit şeylerden duyulan haz ile doludur.

Başlangıç bölümünün başlığı *Mit leidenschahftlichem Ausdruck* '(ateşli, ihtiraslı bir ifade ile)tur. Birinci bölümün döngüsel ana teması, başkalaşım ve parçalanma yoluyla bu bölümün diğer temalarını meydana getirir. Açılış ölçülerindeki tutku, büyük ölçüde kemanın zengin ve yoğun tınılı alt sol telinin kullanımıyla ifade edilmiştir. (Örnek:5.a) Dalgalı piyano eşliğiyle ana tema, adeta tek bir nefeste duyulur.

I

Mit leidenschaftlichem Ausdruck ♩ = 68

Robert Schumann, op. 105
Komponiert 1851

Violine

Klavier

4

8

p *cresc.*

fp

p *cresc.*

cresc.

sf

cresc.

Ad.

Örnek:5.a

Muhteşem bir esinle yazılmış ikinci temanın başlangıcı, ardarda gelen cümleler dizisinin doruk noktası ile çakışır.(Örnek:5.b sf.3)

The musical score for Example 5.b, page 3, is presented in three systems. Each system begins with a measure number in a box: 20, 24, and 28. The notation is in 2/4 time, with a treble staff for the melody and a bass staff for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with 'f' (forte) and 'p' (piano) dynamics. The tempo is marked 'Allegro'. The score is written in a clear, legible style with a yellow background.

Örnek:5.b

Bölümün sonu ise gam ve arpejli pasajlarıyla keman partisi açısından gösterişli, piyanodaki kuvvetli akorlar ile de görkemli bir biçimde yapılandırılmıştır.(Örnek:5.d)

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box: 189, 193, and 197. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The violin part (top staff) contains melodic lines with various ornaments and slurs. The piano part (bottom staff) features chords and arpeggiated figures, often marked with 'f' (forte) or 'p' (piano). Dynamics like 'cresc.' (crescendo) and 'sf' (sforzando) are used to indicate changes in volume. The score concludes with a final chord in the piano part.

Örnek:5.d

İkinci bölüm, atmosfer olarak, aynı tonu (Fa Majör) paylaştığı, Schumann'ın Piyano Konçertosu'nun Intermezzo'sunu anımsatır. Tempo başlığı Allegretto(oldukça hızlı) olarak belirtilmiştir. Bu terim, üç sonatının tümünde kullandığı tek İtalyanca başlıktır. Başlangıçtaki sade, basit melodi, sorgulayıcı bir tavırdaki kesitlere doğru ilerler ve benzer bir cevap- sadece daha ısrarlı ya da daha ümit veren bir cevap-alır. İfadeleri farklı da olsa parçayı oluşturan tüm elemanlar melodik hatlarında benzerlik gösterir.

İkinci bölümün hep bir *ritardando* (giderek ağırlaşma) ile son bulan cümleleri ve bunu izleyen uzun bir duraklama, sonatın diğer bölümleri arasındaki gerekli huzur ve dinlenme hissini sağlamaya yetmektedir.(Örnek:5.e)



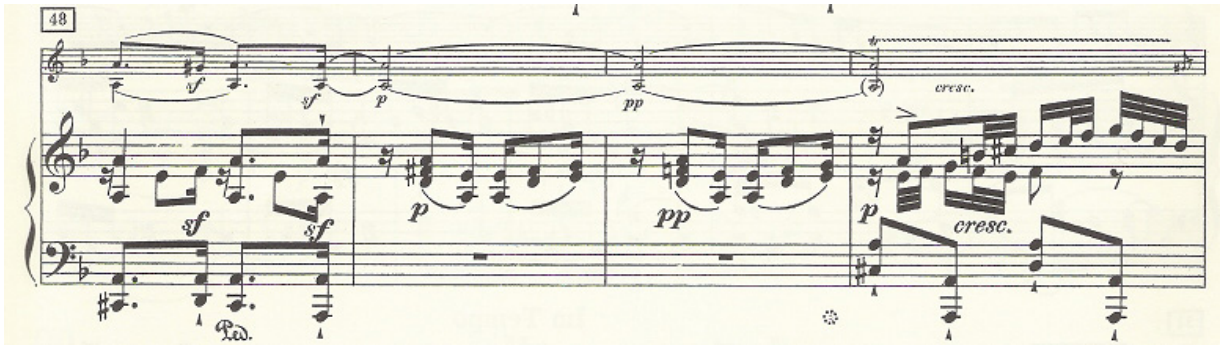
Örnek:5.e

Temanın ilk tekrarı daha hızlı tempodaki bir kesiti hazırlar.(Örnek:5.f)

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 26, the second at measure 31, and the third at measure 36. The tempo is marked 'Im Tempo' and 'rit.' (ritardando) is used to indicate a slowing down. Dynamics include 'fp' (fortissimo) and 'p' (piano). The third system is marked with a Roman numeral 'I'.

Örnek:5.f

Piyano partisinde majörden minöre değişen motifte, sanki av boruları duyulurken (Örnek:5.g), keman partisinde oldukça uzun tutulan nota, bu ara parçanın seyrini aksatır. Sonda, nazik bir hışırtyı andıran iki *pizzicato** akor ile, incelik ve özenle yapılandırılmış bu parça adeta havaya karışır.(Örnek:5.h)



Örnek:5.g



Örnek:5.h

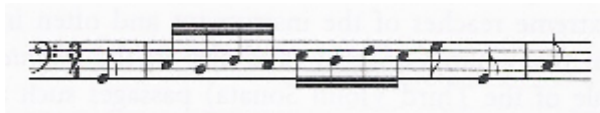
* pizzicato: Yaylılarda yay kullanmadan telin parmak ucuyla çekilmesiyle ses elde edilmesi.

Lebhaft (canlı) başlıklı final bölümünün son sayfalarında, birinci bölümün ana temasının daha genişletilmiş bir biçimi yeniden duyulur. Piyano finalin karakteristik gidiş dönüşlü temasını çalarken, keman da neredeyse göze çarpmayacak bir şekilde ilk temayı seslendirir.(Örnek:5.1) Bu iki fikrin biraraya getirilişi gereksiz bir hareket olarak yorumlanmamalıdır, zira ritmik olarak ve karakter özellikleri açısından çok farklı olmalarına rağmen bu temalar, benzer bir melodik birimden doğmuştur.



Örnek:5.1

Finalin ana teması, Düsseldorf'ta bu eserden sekiz ay kadar sonra ilk kez olarak seslendirilen *Rhenish* Senfonisi'nin scherzo bölümünden önemli bir kesitle yakın benzerlik taşımaktadır. (Örnek:5.i)



Örnek:5.i

Final bölümünün 16'lık notalardan oluşan ana teması, bölümün diğer açılımlarına ve orta kısmında yer alan major tondaki tutkulu kesite (Örnek:5.j) adeta nüfuz etmiştir. Finalin tüm enerjisi içinde, bu muhteşem, sıcak ve şiirsel kesit, eser bittikten çok sonra bile hafızalarda adeta asılı kalır.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Example 5.j. It consists of three systems of music, each starting with a measure number in a box: 78, 83, and 88. The music is written in a major key with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features dense chords and arpeggiated figures, particularly in the right hand. The third system ends with a piano (p) marking.

Örnek:5.j

6.1.6. VİYOLA VE PİYANO İÇİN MÄRCHENBİLDER Op.113

Schumann, *Märchenbilder*'i (Peri Masalı Resimleri) Düsseldorf'ta 1-4 Mart 1851'de yazmıştır. Çoğu kez eserlerini adlandırmakta kararsızlık çeken besteci, eseri günlüğüne 1 Mart'ta "Violageschichten", 2 Mart'ta "Märchengeschichten", 3-4 Mart'ta "Märchen" ve "4tes Märchen" ve hatta 15 Mart'ta eşi Clara ve Wasiliewsky'nin birlikte ilk defa prova ettikleri gün "Märchenlieder" olarak kaydetmiştir.

Märchenbilder başlığı eserin ancak ilk basımında kesinlik kazanmıştır. Bu olay, Schumann'ın, o zamana kadarki bestecilerin aksine, viyola ile büyük ölçüde ilgilendiğini ve eserlerinde önemli bir rol oynayan ebedi yaklaşımı değiştirme kararlılığıyla bu parçaların öykü karakterini vurgulamak istediğini gösterir.

Wasiliewsky, eserin ilk provasıyla ilgili görüşlerini şöyle bildirmiştir:

"Eser bittikten sonra –ki bu eseri bana ithaf etmesi benim için büyük bir onurdur- Schumann, eşine piyanoda bunları çaldırdı ve ben de viyolayla eşlik ettim. Gülerek "Çocuk oyunu, fazla bir şey yok"dedi. Bu yorumla, parçaların daha küçük bir kompozisyon türüne ait olduğunu ima ediyordu. Bunların güzel, zevkli parçalar olduğu görüşüme itiraz etmedi."³¹

Eserin Haziran ya da Temmuz 1852 tarihli ilk basımının cezbedici kapak tasarımında yer alan resim oldukça dikkate değerdir; yaşlı bir kadın, dikkatle dinleyen bir grup çocuğa masal anlatırken resmedilmiştir.

³¹ DRAHEIM, Joachim, Preface to *Märchenbilder*, Breitkopf&Härtel, 1991, sf.3

Eserin halk önünde ilk seslendirilişini Clara Schumann ve Wasilievsky, Almanya'nın Bonn kentinde, Claranın düzenlediği bir akşam dinletisinde 12 Kasım 1853'te gerçekleştirmiştir.

Kullanılan tonların (sırasıyla;re minör, Fa Major, re minör, Re majör) düzeni, tempoların(3/4, 2/4, 2/4, 3/8) ve ölçülerin dağılımı, karakter tipleri(iki hızlı, enerjik ve virtüozik parçanın yanında iki ağır, melankolik ve düşsel bölüm) *Märchenbilder*'i oluşturan parçaların döngüsel birliğini sağlayan unsurlardır.

Märchenbilder ile Schumann, viyola ve piyano için sonat ya da varyasyon* formunda olmayan, ilk önemli ve çığır açan eseri yaratmıştır. Ne yazık ki çok az besteci onun açtığı bu yolda eserler vermiştir. Bu besteciler arasında Joseph Joachim (*Hebraische Melodien* Op.9), Carl Reinecke (*Fantasiestücke* Op.43) ve Friedrich Kiel (*Romanzen* Op.62) gösterilebilir.

Märchenbilder, aynı zamanda Schumann'ın şiirselliğini en iyi şekilde ortaya koyan eserlerinden biridir. Bu yapıtında Schumann, bir hikaye anlatıyormuş gibi en başından hikayenin başlığını sunmuştur; *Peri Masalı Resimleri*. Eser, somut hikayelerden çok imajlardan oluşmuştur. Bu açıdan belki de dört parçadan oluşan *Märchenbilder*'i “Hayal ülkesinden imajlar” olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

Her parçanın kendine özgü, kesin çağrışımlar uyandıran, belirgin anlamsal bir tarzı vardır. Lebhaft (Canlı) başlıklı ikinci ve Rasch (Çabuk) başlıklı üçüncü bölümlerin marş benzeri melodilerinde halk tarzı hakimdir.(Örnek:6.a, 6.b)

* varyasyon: çeşitleme

Nicht schnell (hızlı değil) başlıklı özlem dolu melodisiyle açılış bölümü(Örnek:6.c) ve döngüyü sonuçlandıran, çeşitli çağrışımlar yapan, *Langsam, mit melancholischem Ausdruck* (Ağır, melankolik bir ifade ile) başlıklı ninni benzeri melankolik son parçada duygusal şair ilk ve son sözlerini söyler. Dördüncü parçanın sonunda viyola partisindeki çok hafif çalınan iki pizzicato* akor bir rüya aleminin bittiğini simgeler. (Örnek:6.d)



Örnek:6.a

* pizzicato: yaylılarda telin parmakla çekilmesiyle ses elde edilmesi

III

Rasch
Mit springendem Bogen

Mit *tr.*

5

cresc.

9

13

Örnek 6.b

Nicht schnell

Viola
(Violine)

Klavier

p

6

11

fp

Örnek:6.c

89

Örnek:6.d

6.1.7. KEMAN VE PİYANO SONATI NO:2 Op.121

Schumann Re minor Keman Piyano sonatını 1851 senesinin Kasım ayında tamamlamıştır. Eseri, Ferdinand David'e ithaf etmiştir fakat 29 Ekim 1853'te eserin ilk seslendirilişinde Clara Schumann'a Joseph Joachim eşlik etmiştir.

Re minör sonata, geniş boyutlar, ton ciddiyeti ve halk stiline tematik bütünleşme karakteri damgasını vurmuştur. Schumann, ilk çalışmalarında basmakalıp eşlik figürlerinin yerine hem renkli hem de oldukça ifadeli olan orijinal, yeni, bağımsız modeller koyarak piyano partisini daha karakteristik ve şiirsel yapmayı amaçladıysa da sonraki dönemlerde, bu modellere aynı zamanda yapısal bir önem de kazandırmıştır. Örneğin, birinci bölümün başlangıcındaki sunuş, daha sonra gelen ana temayı (Örnek:7.a) oldukça uzun tutulmuş değişik ritmik şekillerde iki kez önceden duyurur.(Örnek:7.b)



Örnek:7.a

Ziemlich langsam $\text{♩} = 46$ Robert Schumann, op. 121
Kurz und energisch Kassel 1851

Violine

Klavier

f *dim.* *p* *pp*

0 11

Örnek:7.b

Ritmik olarak vurgulayıcı bu eşlik figürü, birinci temadan sonraki gelişmede ortaya çıkar ve genişleyerek, değişerek şarkılı ikinci temaya eşlik eder. (Örnek:7.c) Burada, keman partisindeki melodiye duyurarak genel melodi akışına egemen olur.(Örnek:7.d)

Example 7.c shows a musical score for measures 91-96. The score is written for a piano and voice. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The voice part has a melodic line with lyrics: "tra. tra. tra. tra. ten. ten. ten. ten." The score includes dynamic markings such as *ff* and *ten.* (tension). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Örnek:7.c

Example 7.d shows a musical score for measures 99-103. The score is written for a piano and voice. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The voice part has a melodic line with lyrics: "tra. tra. tra. tra. ten. ten. ten. ten." The score includes dynamic markings such as *pp* and *ten.* (tension). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Örnek:7.d

Eserin başındaki takdim, yavaş ve görkemlidir. *Allegro*'nun yeniden sergisinde tekrar görülen ve iki kısım arasındaki yakın tempo ilişkisini gösterir nitelikteki ilk akorların melodik hatları, bölümün ana yapısının açılış temasını hazırlar, hatta daha geniş tutulan ikinci temada çok farklı bir atmosfer gözlenmez. Senkoplanmış(normal vurgu düzeninin değiştirilmesi) inici gam fikriyle birbirinden ayrılan iki tema da çalkantılı gelişme bölümünün merkezinde uzunca ele alınır ve *coda*'da(Örnek:7.e) müziğin heyecanı artarak ileri taşınır.



Örnek:7.e

Bir Scherzo olan ikinci bölüm, 6/8'lik ritimde yazılmıştır. Piyano partisi baştan sona 6/8'lik ritimde devam eder. Keman partisinde ise önce 6/8'lik ritim üzerinde dört sekizlik nota kullanımıyla 2/4'lük ölçüde yazılmış hissi yaratılır (Örnek:7.f), bölümün sonuna doğru 2/4'lük ölçü başlığında devam eder (Örnek:7.g) ve sonra yine 6/8'lik ölçü yapısına döner(Örnek:7.h) ve bölümün sonuna kadar değişmez. Bu bölümden oldukça etkilenen Brahms'ın keman ve piyano için kendi Do minör Scherzo'su, Schumann'ınki ile benzer karakterdedir.



Örnek:7.f

Example 7.g shows a musical score for measures 120 through 134. The score is written for a piano and features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, chordal accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), and *cresc.* (crescendo). A fermata is placed over measure 134. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Örnek:7.g

Example 7.h shows a musical score for measures 153 through 158. The score is written for a piano and features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, chordal accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Örnek:7.h

Schumann'ın Scherzo'su, keman ve piyanonun fortissimo(çok kuvvetli) çaldığı, 'Gelobet seist du, Jesu Christ' koral* parçasının giriş melodisi ile doruk noktasına ulaşır(Örnek:7.i) ve serenade** benzeri temasıyla bir varyasyon bölümü olan üçüncü bölümü hazırlar.



Örnek:7.1

Leise, einfach (hafif, sade) terimiyle başlıklandırılan üçüncü bölümün teması, açılışındaki akorlarda duyulur (Örnek:7.i) ve ancak ilk varyasyonda net bir şekilde göze çarpar.(Örnek:7.j) Varyasyonlar, adeta ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlanmıştır.

* koral: Latince "cantus koralis=koro şarkısı" sözcüğünden kaynaklanan, erken orta çağdaki tek sesli kilise şarkılarından başlayarak gelişen dinsel müzik çeşitlerine verilen ad.

** serenade: İtalyanca "Akşam müziği", 18. yy.ın ikinci yarısından başlayarak, davetlilerin onuruna verilen "akşam konserleri"nde3 seslendirilen çalgı müziği eseri

Leise, einfach ♩ = 74

pizz.
p dolce
p (mit Verschiebung)

Örnek:7.i

Örnek:7.j

Sonatin ilk bölümü gibi *Bewegt* (Hareketli) başlıklı final bölümü de coşkun, fırtınalı sonat formunda bir bölümdür. Bu bölümde, müzik durmaksızın bir devinim içindedir. Birinci temaya göre daha duygusal yapıdaki ikinci tema, *cantabile* (şarkılı) melodisiyle, müziğin hüküm süren bu yoğunluğu içinde aniden ortaya çıkan bir dinlenme noktasıdır. (Örnek:7.k)

The image shows a musical score for a piano sonata, measures 21-27. The score is in G major, 3/4 time. Measures 21-23 show a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 24 is marked 'nicht gebunden' and 'fp'. Measures 25-27 show a more complex texture with multiple voices in both hands. The score is written on three systems of staves.

Örnek:7.k

Bölümün sonundaki oldukça uzun coda majör tondadır ve eserin bütünü için görkemli, muhteşem bir kapanış ortaya koyar. (Örnek:7.l)

Son olarak, Joseph Joachim'ın Göttingen Müzik Direktörü Arnold Wehner'e gönderdiği bir yazıda, Schumann'ın Re minor Keman Piyano Sonatı hakkındaki görüşlerine burada yer vermek faydalı olacaktır:

“Clara'nın ne kadar ifadeli bir biçimde eşinin müziğini yorumladığını biliyorsunuz. O'nunla birlikte Robert'in eserlerini çalmaktan olağanüstü bir keyif alıyorum ve sadece bu zevki paylaşabilmenizi dilerdim. Breitkopf&Härtel'in çok yakında size ulaştıracağı yeni re minör Sonat'tan bahsetmeyi unutmamalıyım. Biz eseri prova şekliyle çaldık. Tematik önemi ve olağanüstü duygusal birliği ile zamanımızın en güzel kompozisyonlarından biri olduğunu düşünüyorum. Eser, asil bir tutku ve neredeyse haşin ve acı bir ifadeyle taşıyor ve son bölüm, muhteşem ses dalgalarıyla bir denizi hatırlatıyor.”³²



Örnek:7.k

³² DONAT, Misha, Sleeve notes, Hyperion Records, 2001

6.1.8. KEMAN VE PİYANO SONATI (F.A.E.SONATI) NO:3

Genç keman virtüözü ve besteci Joseph Joachim, Schumann'ın son yıllarında önemli bir yer tutmuştur. 14 Ekim 1853'te Brahms'ın Düsseldorf'a gelişinden iki hafta sonra Joachim de Schumann'a sürpriz bir ziyarette bulunmuş ve ertesi gün Schumann, Brahms ve Albert Dietrich ile birlikte Joachim'in "Frei aber einsam" (Özgür fakat yalnız) sözünün ilk harfleri üzerine yapılandırılmış bir keman-piyano sonatı bestelemeyi planlamıştır. Yaklaşık bir hafta içinde "FAE" Sonatı'nın *Intermezzo* ve *Final* bölümlerini tamamlamıştır. Brahms *Scherzo* bölümünü, Albert Dietrich de *Allegro* bölümünü yazmıştır. Sonra 29 ve 31 Ekim'de Schumann, üçüncü keman ve piyano sonatını oluşturmak üzere Brahms'ın ve Dietrich'inkiler yerine iki bölüm daha eklemiştir.

F.A.E. sonatının *Intermezzo* ve *Final*'inde Schumann, sözlü bir ifadeyi müzikal bir şifreye dönüştürmüştür. Schumann'ın bir takım isimleri, harfleri kullanarak müziğe aktardığı ilk çalışma bu değildir; piyano için ABEGG Varyasyonları Op.1, Carnaval Op.9'un 11. parçası ASCH-SCHA Schumann'ın bu etkinliğine örnek olarak gösterilebilir.

Schumann'ın bu sonatın bölümlerinin hangi sırayla çalınmasını istediği açık değildir, çünkü sonatın bütününün orijinal bir kopyası bulunmamaktadır. Bestecinin daha sonra yazdığı iki bölüm (Birinci bölüm ve *Scherzo*) yayıncıya ayrı ayrı iletilmiştir ve F.A.E. Sonatı'na ait bölümler (*Intermezzo* ve *Final*) sadece bu sonatta belgelenmiştir. *Intermezzo*, *Scherzo*'dan önce ya da sonra yer alabilir; bunda eseri yorumlayan icracıların içgüdüleri belirleyici etkindir.

Sonatı oluşturan bölümlerin ortak özelliği, F.A.E. harflerinin müzikteki karşılığı olan notaların (fa-la-mi) asıl tematik malzeme olarak kullanılmış olmasıdır.(Örnek:8.a)

Yalnızca Brahms'ın yazdığı, Scherzo olarak da anılan üçüncü bölüm bu genellemenin dışındadır ve bu tematik malzemeyi içermez.

The image displays a musical score for Violin and Piano, marked 'Allegro'. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Piano part begins with a piano (p) dynamic. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'ff'. There are also asterisks (*) and a double asterisk (**) used as section markers. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is indicated as 'Allegro'.

Örnek:8.a Albert dietrich'in yazdığı I. Bölüm

FAE Sonatı için Schumann'ın bestelediği iki bölümün temelindeki Fa-La-Mi ton dizileri iki şekilde ortaya çıkar: Intermezzo'da bu, aşağıya doğru inen bir çizgidir.(Örnek:8.b) Bu hat hem keman partisi hem de piyanonun bas partisi boyunca bazen ana motif, bazen de daha az dikkati çeken bir biçimde ardışık bir zincir şeklinde devam eder.

Robert Schumann

Bewegt, doch nicht zu schnell

The image shows a page of musical notation for Robert Schumann's Intermezzo. The score is written for piano and violin. The tempo is marked 'Bewegt, doch nicht zu schnell'. The key signature has two flats (B-flat major). The music is in 3/4 time. The right hand (treble clef) features a descending melodic line, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The piano part is marked with a 'p' (piano) dynamic.

Örnek:8.b Intermezzo (Robert Schumann)

Bu yapı, sonatın final bölümünün başındaki açılış akorlarında bas partisinde yeniden ortaya çıkar, fakat burada, fa-la-mi sesleri üzerine kurulmuş olan akor yapıları farklıdır.(Örnek:8.c)

Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo

Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo

Örnek:8.c

Sonatin sonundaki çok hızlı arpejler, kemanda en üst düzeyde teknik virtüozite gerektirir. (Örnek:8.d) Schumann'ın, aslında bu tarz dikkat çeken gösterişlere karşı olmasına rağmen, bu kez genç arkadaşı Joseph Joachim'ı denemek istediği söylenebilir.



Örnek:8.d

6.2. PİYANOLU ÜÇLÜ ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Piyano Konçertosu'nun son iki bölümünü ve 2. Senfoni'sinin taslaklarını yazdığı yıl olan 1845'ten önce, Schumann'ın yaratıcılığında, doğaçlama esinler ön plandaydı. Buna karşılık, 1845'te besteci tamamen yeni bir besteleme tarzına yönelmiştir. Kompozisyon yöntemindeki bu yenilik, belli başlı özellikleri daha rafine bir yaklaşım ve giderek yoğunlaşan ifade tarzı ile fark edilir bir stil değişikliği olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Schumann'ın yeni tarzı, müzik düşüncesinde de büyük bir değişikliği beraberinde getirmiştir. Özellikle, melodik hatların yatay gelişimi, yerini eşzamanlı geliştirilmiş zengin motif birleşimlerine bırakmıştır. Oda müziği, bu tarz bir yaklaşım için ideal bir türdür. Bu yeni tarzın en etkileyici örnekleri ise Schumann'ın Haziran-Kasım 1847 arasında yazdığı ve birlikte bir ikili olarak kabul edilen *Re minör Op.63*, *Fa Majör Op.80 Piyanolu Üçlü*'lerdir.

19. yüzyıl ortalarının eleştirmenleri gibi Alfred Dörffel'e göre de Op.63 Re minör Piyanolu Üçlüsü, Schumann'ın 2.Senfoni'si ile başladığı yeni bir tarz arayışının devamı niteliğindedir.

Schumann'ın deyişiyle, 2.Senfoni ve pedal-piyano eserleri ile birlikte Re minör Piyanolu Üçlü, “hüzünlü hisler” zamanına aittir.³³ Fakat Fa Majör Üçlü ile birlikte Schumann, bir kez daha melankoliden uzaklaşmış görünür. Fa Majör Üçlü, Schumann'a göre Re minör Üçlü'den tamamen farklı bir karakterdedir, daha sıcak ve hareketli bir etki yaratır. Bu iki eser de his ve karakter olarak birbirinden ayrı olsa da yüzeysel farklılıkları bir yana bırakıldığında, ortak yönleri de azımsanmayacak kadar belirgindir.

³³ SCHUMANN, Op.cit. sf.319

Schumann'ın re minör ve Fa Majör Üçlü'lerinin , Clara Schumann'ın Sol minör Piyanolu Üçlü'süne(Op.17) karşılık olarak bestelendiği söylenebilir. Clara'nın en büyük kompozisyonu olan ve Schumann'ın kadınsı ve duygusal olarak nitelendirdiği bu eser, bestecinin Re minör Piyanolu Üçlü'sü ile 19. yüzyılda çoğu kez birlikte seslendirilmiştir.

Gerçekten de Schumann'ın ve Clara'nın üçlüleri arasında bir benzerlik söz konusudur. Örneğin, Op.80'in ilk ve son bölümlerindeki gelişme ve yeniden sergi arasındaki karmaşık pasajlar, Clara'nın üçlüsünün finalindeki aynı yaklaşımı andırır. Benzer şekilde, Mendelssohn'un da övgüyle söz ettiği, etkileyici bir pasaj olan Clara'nın finalinin gelişme bölümündeki fugato ile Schumann'ın iki üçlüsünde göze çarpan kontrpuantal* doku paralellik gösterir. Schumann'ın 1845'te yazdığı, Piyano için 4 Füg Op.72, B.A.C.H. üzerine 6 Org için Füg ve Pedal-piyano için Kanon çalışmaları'nda gösterdiği bu kontrpuantik etkinlik, hiç şüphesiz 1847'de bestelediği iki piyanolu üçlü üzerinde etkisini bırakmıştır.

Schumann'ın 1842'de yazdığı son oda müziği eseri olan piyano, keman ve cello için Dört Parça, 1850'de *Fantasiestücke* Op.88 olarak yayınlanmıştır. *Fantasiestücke*'nin dört bölümü de karakter parçaları olarak tasarlanmıştır: Sevecen, romantik bir ağıt olan *Romance*, inatçı ve itaatsiz ritmik yapılı *Humoresque*, kanon(taklit partisinin değişiklik yapmadan tekrarlandığı kontrpuantik bir taklit biçimi) tarzındaki şarkısıyla keman ve çellonun yer aldığı *Duett* ve La minor tonunda olmasına rağmen La Majör'de eriyip giden coda'sıyla hızlı bir marş olan *Finale: Im Marschtempo*. Bu dört parçanın bütünü Schumann'ın küçük eserlerinden birini oluşturduğu ve muhteşem güzellikteki şarkılı yapısına rağmen Schumann'ın üstün kalitesini ortaya koymakta yeterli olmadığı söylene de Schumann biyografisti Hermann Abert genelde hak ettiği değer verilmeyen

* kontrpuan: Latince *punctus contra punctus*=notaya karşı nota sözünden türetilmiştir, teknik olarak polifoni ile eş anlamlıdır. (Károlyi, Otto, Müziğe Giriş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996, sf. 99)

Fantasiestücke için şu yorumu yapmıştır: “Bunlarda Schumann, karakter parçalarını büyük başarıyla oda müziğine aktarmıştır. *Hausmusik*^{*}e parlak ve zevkli katkılardır. Romantik ruhun tüm özelliklerini taşıyan çalışmalardır.”³⁴

Fantasiestücke’ye benzer nitelikte diğer bir eser de 1853’te bestelendikten bir yıl sonra Op.132 olarak yayınlanan *Märchenerzählungen*’dir. Bu eser, piyanolu üçlüde pek rastlanmayan bir şekilde, piyano, klarinet ve viyola için yazılmıştır. Schumann’ın oda müziği eserlerinin sonuncusu olan bu yapıtta, bir kez daha Schumann’ın yeni ton birleşimlerine olan ilgisi açıkça görülür.

Schumann’ın 1851’de bestelediği Op.110 *Sol minor Piyanolu Üçlü* inişli çıkışlı bir yapı sergiler. Enerjik yapıda ve gerçek Schumann tarzı denebilecek nitelikteki müzikal anları, amaçsızca dolaşıyormuş hissi veren konu dışı kısımlar izler. Schumann’ın bir çok eserinde olduğu gibi bu piyanolu üçlüsünde de esinlenilen bir detay, fazla üzerine gidilerek etkisini yitirmesine sebep olmuştur.

Bu genel bilgiler ışığında tez çalışması kapsamında ele alınacak olan Schumann’ın piyanolu üçlü eserleri sırasıyla şunlardır:

- 1- Op.63 Piyanolu üçlü No 1, Re minör
- 2- Op.80 Piyanolu üçlü No 2, Fa Majör
- 3- Op.88 Fantasiestücke (piyano, keman ve viyolonsel için)
- 4- Op.110 Piyanolu Üçlü No 3, Sol minör
- 5- Op.132 Märchenerzählungen (piyano, klarinet ve keman için)

* Bakınız sf.42

³⁴ DRAHEIM, Joachim, Sleeve notes, MDG Productions, Germany, 1999

6.2.1. PİYANOLU ÜÇLÜ NO:1 Op.63

Schumann'ın dört piyanolu üçlüsü (Re minör Op.63, Fa Majör Op.80, Sol minör Op.110 ve Fantasiestücke Op.88) içinde, sadece tutkulu ve heyecanlı Re minör Üçlü'nün modern repertuarda yer edinebildiği söylenebilir. Schumann'ın diğer piyanolu oda müziği eserlerinde olduğu gibi, piyanist, diğer enstrümanları gölgede bırakmayacak şekilde piyano partisindeki potansiyel zorluğa duyarlı olmalıdır. Piyano sürekli çaldığı, piyano ile diğer enstrümanlar sıkça aynı notaları duyurduğu ve müzik oldukça yoğun yazıldığı için keman ile çelloyu arka planda zayıf mırıltılar olmaktan korumak konusunda piyaniste önemli bir görev düşmektedir.

Schumann, kontrpuan sanatını re minör Üçlü'nün en başından ortaya koymuştur. Kemanın sabırsız temasının açılış notalarına, daha sonra melodinin ikinci ölçüsünü oluşturacak olan piyanonun bas partisi eşlik eder. İlk bölüm ateşli, zor ve akıcı bir piyano eşliği ile başlar.(Örnek:9.a) Schumann'ın bölüme verdiği tempo “Mit Energie und Leidenschaft”(Enerji ve tutku ile) yorum tarzını belirler. Ana tema, adeta girdap gibi dönen piyano partisinin üzerinde kemanın alt telindeki la notasından başlayarak yavaşça açılır.

Sadece *coda*'sında bir an için *fortissimo*(çok kuvvetli) nüansa ulaşan (Örnek:9.b) birinci bölüm boyunca, müziğin soluk almadan devam eden heyecanı, kuvvetli nüanslarla değil yoğunlaşmayla iletilir. Açılış melodisi, keskin, aksanlı geçiş bölümüyle doruğa ulaşır ulaşmaz, keman partisinde ifade dolu dönüş benzeri bir cümlede durgunlaşmaya başlar ve bunu duygusal ikinci tema takip eder.(Örnek:9.c) Burada piyano partisi senkoplu, yoğun bir biçimde yapılandırılmıştır.

Mit Energie und Leidenschaft.

Violino.

Violoncello.

Mit Energie und Leidenschaft. (M.M. $\text{♩} = 104$.)

Pianoforte.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violino, the middle for Violoncello, and the bottom for Pianoforte. The Violino and Violoncello parts are in 3/4 time, key of B-flat major. The Violino part starts with a melody in the right hand, while the Violoncello provides a harmonic accompaniment. The Pianoforte part is more complex, featuring a driving eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with 'Mit Energie und Leidenschaft' and 'M.M. ♩ = 104'. The Pianoforte part includes dynamic markings such as 'p', 'f', and 'fp'.

Örnek:9.a



Örnek:9.b

This musical score for Example 9.c consists of three systems. The first system shows a vocal line in the upper staff with a melodic line and a piano accompaniment in the lower staff with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The third system continues the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The score includes tempo markings: "un poco ritard." (un poco ritardando) and "tempo".

Örnek:9.c

Bu kromatik yeni tema, karakter olarak *kanon** tarzındadır ve devamında çello partisi birinci temayı bir karşı tema olarak duyurur.(Örnek:9.d)

The musical score for Example 9.d is presented in three systems. The first system shows a cello part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system includes a 'poco a poco ritardando' marking and a 'cresc.' marking. The third system includes an 'a tempo' marking and a 'cresc.' marking. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Örnek:9.d

* kanon: Her partinin birbiri ardına aynı melodiyi duyurduğu bir kontrpuantik taklit biçimi

Böylesine uzun ve duygusal temalardan sonra Schumann, gelişme bölümüne geleneksel bir biçimde başlar fakat sonra daha yavaş bir tempodaki koral benzeri bölümde aniden durur ve tamamen yeni bir melodiyi duyurur. Burada piyano partisinde, yüksek oktavdaki yinelenen akorlar *staccato*(sesin çok kısa çalınması) ve *una corda*(yumuşatma pedalı ile) çalınırken keman ve viyolonsel, piyanonun bas partisini *sul ponticello*(eşik üzerinde) olarak çalar. (Örnek:9.e) Schumann'ın burada elde ettiği ton rengi özellikle çarpıcıdır.

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo I, nur ruhiger." The score is written for piano and strings. The piano part is in the upper system, and the string part is in the lower system. The piano part features a series of chords in the right hand, which are marked as *staccato* and *una corda*. The string part is in the lower system, featuring a series of chords in the left hand, which are marked as *staccato* and *sul ponticello*. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The tempo is marked "Tempo I, nur ruhiger." and the key signature is one flat. The score is divided into three systems, each with a piano and string part. The first system is marked "Tempo I, nur ruhiger." and the second system is marked "Tempo I, nur ruhiger." The third system is marked "Tempo I, nur ruhiger." and includes a key signature change to one flat. The score is a reproduction of a handwritten manuscript, with various markings and annotations.

Örnek:9.e

Yeniden sergide, sergiden farklı olarak ikinci tema parlak major tondadır.(Örnek:9.f) Coda'da yeni malzeme yeniden belirir ve tekrar minör tona dönülerek kasvetli bir sona ulaşılır.(Örnek:9.g)

The image displays a musical score for Example 9.f, consisting of three systems of music. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line includes the marking 'dim.' (diminuendo). The piano accompaniment is marked 'f' (forte) and 'dim.' (diminuendo). The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal line marked 'un poco ritardando' and 'V'. The piano accompaniment is marked 'fp' (fortissimo) and 'p' (piano). The third system shows the vocal line marked 'tempo' and the piano accompaniment marked 'tempo'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Örnek:9.f

The image displays a musical score for piano and voice, labeled as Example 9.g. It consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). The piano part includes complex rhythmic patterns and chordal structures. The vocal lines are written in a standard musical notation with lyrics in Turkish. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

Örnek:9.g

Lebhaft, doch nicht zu rasch (canlı fakat o kadar hızlı değil) tempo başlıklı ikinci bölüm, oldukça basit yapılandırılmış, yorulmak bilmez canlılıkta bir Scherzo'dur. Tema, yukarı doğru tırmanan, çok çabuk ve doğru çalınması gereken uzun ve kısa notaların oluşturduğu bir düzenden gelişmiştir. (Örnek:9.h)

Lebhaft, doch nicht zu rasch.

Lebhaft, doch nicht zu rasch. (M.M. 68.)

Örnek:9.h

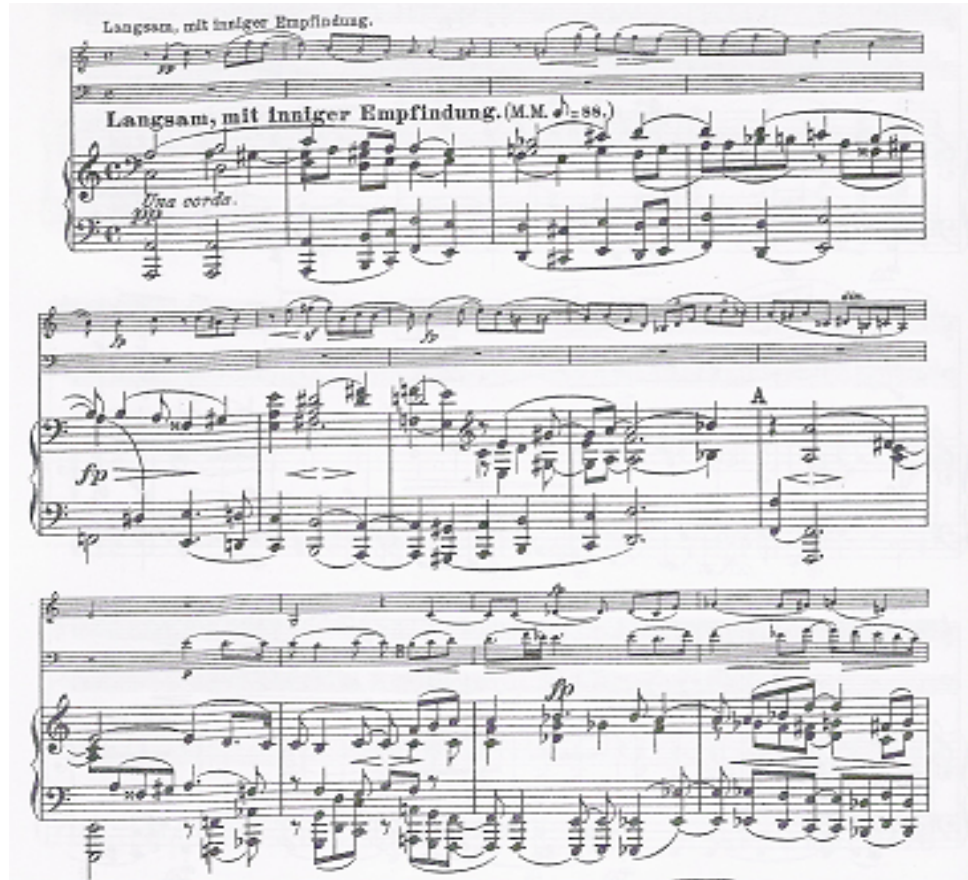
Buna zıt olarak, Trio'nun teması, bir enstrümandan diğerine geçen bir kanon şeklinde yapılandırılmıştır ve Scherzo motifinin daha yumuşatılmış, *legato** halidir.(Örnek:9.1)



Örnek:9.1

* legato: bağlı, yumuşak artikülasyonla çalma

Langsam, mit inniger Empfindung (Yavaş, içten bir ifade ile) başlıklı kasvetli fakat güzel üçüncü bölümde Schumann, sanki dinleyenlerle kendi sorunlu ruhunun derinliklerinden konuşuyormuş gibi görünür. Kendi içsel duygularını ifade etmek üzerinde öyle yoğunlaşmıştır ki kesin bir ritmik gevşeklik ve armoninin hangi yöne gideceğinin belirsizliği yazıya yansımıştır. Dinamiklerde yumuşak fakat duygusal özde çalkantılı birinci temanın sunumunu keman ve piyano birlikte yaparlar.(Örnek:9.i)



Örnek:9.i

Biraz daha hızlı orta bölüm, piyano partisindeki tekrarlı üçlemeler ve üç enstrümanın daha neşeli Fa majör tondaki melodiyi sırayla duyurması ile ileri taşınır.(Örnek:9.j) La minör ton, karamsar açılış temasının devamı kesilmiş bir tekrarı için geri döner.(Örnek:9.k)

The image shows a musical score for a piece titled 'Bewegter.' (Example 9.j). The score is written for piano and features a repeating triplet pattern in the right hand of the piano accompaniment. The melody is in F major. The score includes dynamic markings such as 'Tutti corde', 'cresc.', 'div.', and 'fp'. The tempo is marked 'Bewegter.' and the key signature has one flat (B-flat).

Örnek:9.j

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The word "ritardando" appears twice above the treble staff. The letter "E" is written above the first measure of the treble staff.
- System 2:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The word "Tempo I." is written above the first measure of the treble staff. The word "Una corda." is written above the first measure of the bass staff. The dynamic marking "pp" (pianissimo) is written below the first measure of the bass staff.
- System 3:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The word "Tempo I. (ss.)" is written above the first measure of the treble staff. The dynamic marking "fp" (fortissimo) is written below the first measure of the bass staff.
- System 4:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The dynamic marking "pp" (pianissimo) is written below the first measure of the bass staff.

Örnek:9.k

Üçüncü bölümden, *Mit feuer* (Ateşli) hayat dolu ve enerjik yapıdaki Final'e durmaksızın geçilir. Bölümün oldukça iyimser ve olumlu havası, Re majör tonundan kaynaklanmaktadır. Piyano, yukarı doğru tırmanan ilk temayı duyurur. (Örnek:9.1)



Örnek:9.1

Biraz gelişmeden sonra Schumann, ikinci temaya geçer. Burada eşit yarım tonlardaki hareketle gamı andıran çello partisi bir anda büyür. (Örnek:9.m)



Örnek:9.m

Gelişme bölümü belirgin bir şekilde ikiye bölünmüştür; birinci kısım birinci tema, ikinci kısım da ikinci tema ile ilgilidir. Yeniden sergi oldukça kısadır (Örnek:9.n), fakat Schumann, neredeyse başka bir gelişme bölümü olarak nitelendirilebilecek coda'yı uzun tutmuştur ve parlak bir bitiş için tempo giderek hızlanır.(Örnek:9.o)



Örnek:9.n

The image displays a musical score for piano and violin, consisting of four systems of notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings and tempo instructions.

System 1: The piano part begins with a series of chords and arpeggios. The violin part features a melodic line with slurs and ties. Dynamic markings include *f* and *sf*.

System 2: The tempo instruction "Nach und nach schneller." (Increasingly faster) is written above the violin staff. The piano part continues with arpeggiated figures. Dynamic markings include *p* and *sf*.

System 3: The tempo instruction "Nach und nach schneller." is repeated. The piano part features a series of chords and arpeggios. Dynamic markings include *p* and *sf*.

System 4: The piano part continues with arpeggiated figures. The violin part features a melodic line with slurs and ties. Dynamic markings include *f* and *sf*.

Örnek:9.o

6.2.2. PİYANOLU ÜÇLÜ NO:2 Op.80

Schumann'ın 1847 tarihli iki piyanolu üçlüsünden ikincisi olan *Fa Majör Piyanolu Üçlü*, bestecinin kendi deyişiyle “hüzünlü hisler” zamanına ait *Op.63 re minör Piyanolu Üçlü* ile hem benzerlikler hem de farklılıklar içerir. “Hiç şüphesiz bu iki eser birbirinden hem yapı hem de karakter olarak ayrılır, ikincisi ilkinin trajedisini hicveder.”³⁵

Fa major Üçlü’de Schumann, melankoliden uzaklaşmış görünür. Bestecinin de söylediği gibi bu ikinci piyanolu üçlü, daha candan ve daha doğrudan bir etki yapar. Görünürdeki farklılıkların yanısıra bu iki üçlünün pek çok ortak yönü vardır.

Schumann, Op.80 ikinci piyanolu üçlüsünde bir kez daha farklılıklar içindeki bütünlüğe ulaşma ustalığını göstermiştir. Örneğin, birinci bölümün dingin ikinci teması (Örnek:10.a), bütünüyle yeni duyulmasına rağmen aslında ana temanın farklı bir ritmik biçimidir. İkinci temayı izleyen, inici üçlü aralıkları vurgulayan bilinçli olarak yerleştirilmiş aksanlarla piyano partisindeki *staccato**** fikir, gelişme bölümünde yer alan yoğun kontrpuantal yapı için zemin sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.(Örnek:10.b)

Gelişme bölümünden önce Schumann, *Liederkreis von Eichendorf* Op.39’dan *Dein bildnis wunderselig* şarkısından bir alıntı olan yeni, uzun bir melodiyi duyurur. (Örnek:10.c) Melodi, bölümün iki ana teması arasında köprü görevi yapan önemli bir ikinci motiftten doğar ve Schumann, daha sonra coda’da bu iki fikir arasındaki ilişkiye dikkat çeker. (Örnek:10.d)

³⁵ DAVERIO, John, Robert Schumann, “Herald of a New Poetic Age”, Oxford Un.Press, 1997, sf.325

*** staccato: sesin çok kısa çalınması



Örnek:10.a

Example 10.b is a musical score for a piano and voice. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line is marked *c* (crescendo) and consists of a single melodic phrase. The piano accompaniment is written for both hands and features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* (forte). The score includes a section marked *f* (forte) and *p* (piano), indicating a change in dynamics.

Örnek:10.b



Örnek:10.c

Mit innigem Ausdruck (İçten bir ifade ile) başlıklı ikinci bölümün girişinde, ilk bölümde kullanılan Eichendorf şarkısından esinlenilmiş uzun bir melodi belirir. (Örnek:10.e) Görünüşe göre, Schumann burada, ilk bölümde kullandığı Eichendorf temasına daha belirgin bir gönderme yapmayı tasarlamıştır. Benzer şekilde, ağır bölümün melodisinin inici biçiminin, yine ilk bölümdeki temaya dolaylı bir gönderme olduğu söylenebilir.

İkinci bölümün başlangıç ölçülerindeki ana melodik hat, keman partisinde görülür; fakat çello ve piyanonun uzun tutulan notalardan oluşan ve kromatik olarak yükselen kanon benzeri hareketi (Örnek:10.f), bölümün daha sonraki gelişmesinde büyük önem taşımaktadır.(Örnek:10.g)

Eserin bütününde bir intermezzo görevi üstlenen üçüncü bölümde adeta inleyen bir tema, bir enstrümandan diğerine geçen motifler şeklinde kanon tarzında işlenmiştir. (Örnek:10.h)

und nach schneller.

und nach schneller.

cresc.

cresc.

cresc.

2. ed.

The image shows a musical score for piano and voice. The score is written in a single system with two staves for the piano (treble and bass) and one staff for the voice (treble). The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated by the text 'und nach schneller.' (and then faster). The score includes a crescendo (cresc.) and a second ending (2. ed.). The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the voice part has a more melodic line with some rests. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Örnek:10.d

Mit innigem Ausdruck.

Mit innigem Ausdruck. M. M. $\text{♩} = 58$.

This musical score is for Example 10.e. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The tempo and mood are marked 'Mit innigem Ausdruck. M. M. $\text{♩} = 58$ '. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piano part features dense chordal textures and arpeggiated figures.

Örnek:10.e

Mit innigem Ausdruck.

Mit innigem Ausdruck. M. M. $\text{♩} = 58$.

This musical score is for Example 10.f. It follows the same format as Example 10.e, with a vocal line and piano accompaniment. The tempo and mood are marked 'Mit innigem Ausdruck. M. M. $\text{♩} = 58$ '. The key signature has three flats. The piano part continues with similar dense textures and arpeggiated patterns.

Örnek:10.f



Örnek:10.g

This musical score, labeled Örnek:10.h, also consists of two systems. The tempo is marked 'In mässiger Bewegung.' (In moderate movement). The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system includes a tempo change to 'In mässiger Bewegung. M.M. ♩ = 80.' (Moderato, 80 beats per minute). The piano part in the second system features a more complex, rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is three flats, and the time signature is 4/4. Dynamics markings include *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano).

Örnek:10.h

Bölümün daha akıcı olan orta kısmındaki yapılanma, geri dönüşün ilk yarısında hakimdir.(Örnek:10.1)Daha sonra bölümün iki yarısı birbirine coda'da bağlanır.(Örnek:10.i)



Örnek:10.1

Coda.

Coda.

p

dimin.

dimin.

K

p

pp

pp

mol G.

pp

L

Etwas zurückhaltend.

pizz.

pizz.

Etwas zurückhaltend.

Örnek:10.i

Nicht zu rasch (fazla hızlı değil) başlıklı final bölümünü hareket noktasını, üçüncü bölümün orta kısmının akıcı ölçülerinden aldığı görülür. Bölümün tamamı, ana malzemesini açılış temasını oluşturan üç ana unsurdan almıştır. Bunlar; bölümün başlangıcında piyano partisinin dolambaçlı legato cümleleri, çellonun bu cümleye yanıt verdiği staccato fikir ve önemli bir ikinci tema duyurmak için ön plana çıkan keman partisindeki ilk cümle olarak gösterilebilir.(Örnek:10.j) Coda'da giderek yükselen bir heyecan hakim olur ve eser bu atmosferde görkemli bir şekilde doruğa ulaşarak sonlanır.(Örnek:10.k)



Örnek:10.j

The musical score is a piano piece in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It is divided into four systems. The first system consists of two staves. The second system consists of three staves, including a grand staff. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The music features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line.

Örnek:10.k

6.2.3. FANTASİESTÜCKE Op.88

Schumann, 1840'ta Eşi Clara'yla evlendiği sene neredeyse yalnızca solo şarkılar bestelemiştir. 1841'de ise yoğun olarak senfonik müzikle meşgul olmuştu. 1842'de ise yeniden oda müziği ile ilgilenmeye başlamıştır. Bu yıl boyunca Schumann, Mendelssohn'a ithaf ettiği Op.41 *Yaylı Dörtlüsü*'nü, eşine ithaf ettiği *Mi bemol Majör Piyanolu Beşli*'sini, Op.44 *Mi bemol Majör Piyanolu Dörtlü*'sünü ve son olarak da 1842 Aralık ayında bir *Piyanolu Üçlü* bestelemiştir.

Schumann, Holandalı arkadaşı, besteci ve orkestra şefi Johann Joseph Hermann Verhulst'a yazdığı, 19 Haziran 1843 tarihli mektupta, La minor Piyanolu Üçlü'sünün tamamen farklı, tümüyle sakin bir mizaçta olduğunu yazmıştır; bu, aynı yıl bestelediği Piyanolu Dörtlü ve Piyanolu Beşli'nin karakterleriyle oldukça zıttır.

24 Temmuz 1843'te bu yeni Piyanolu Üçlü özel bir toplantıda ilk kez seslendirilmiştir. Schumann, bu eseri Peters Publishing Company'ye “yeni bir trio” olarak önermiş, Peters kabul etmiş fakat eser basılamamıştır. Birbirlerine sadece tonalite olarak bağlı olan bu Üçlü'yü oluşturan dört parçanın, bir Piyanolu Üçlü olarak anlaşılacak şekilde uygun olmadığını kendisi de fark eden Schumann, 1849'da eseri yeniden gözden geçirerek Leipzig'li bir yayıncı olan Kistner'e vermiş ve eser, 1850'de Piyano, Keman ve Çello için Fantasiestücke Op.88 olarak basılmıştır.

Fantasiestücke op.88, Haydn'ın triolarını anımsatır. Eserin ilk iki bölümü, Haydn'ın popülerleştirdiği, çello ve piyanonun bas partisinin büyük ölçüde paralel hareket ederken piyanonun egemen olduğu trio dokusu ile biçimlendirilmiştir. Eserin bütünü için belirgin bir şekilde amatör icracılar tarafından evlerde yapılan küçük konserlerde seslendirilmek üzere tasarlandığı söylenebilir.

Fantasiestücke'nin dört bölümü de karakter parçaları olarak tasarlanmıştır: Romance, Humoreske, Duett ve Finale: Im Marschtempo. Bu bölümlerin hepsi, kendilerine uyan ayrı başlıklarla adlandırılmış fakat bir bütün olarak sunulmuştur.

Eseri sadece “modern, burjuva stili ve zevkli” olarak tanımlamak yanlış olacaktır. Özellikle son iki bölüm, rafine bir kontrpuantal duyarlılık içinde, oda müziği eserlerinde gerekli olan boyutu kapsar.

Eserin açılış parçası olan *Romanze*, melankolik ve folk tarzı benzeri melodisiyle, dokunaklı ve sade bir parçadır. Bölümün ana teması (Örnek:11.a), onu izleyen *Humoreske* başlıklı ikinci bölümün ilk yarısında daha canlı bir şekilde yeniden belirir.(Örnek:11.b) Burada, Schumann'ın iki bölümü, başarılı bir biçimde içten içe bağlantılı bir çift olarak tasarladığı görülür.

Humoreske, inatçı karakterde ritmiyle esprili bir parçadır. İkinci bölümün çeşitli kısımları, başlangıcındaki marş benzeri temanın sadece sonda geri gelmesiyle, dairesel bir tasarımla tekrarlanır. *Humoreske*, hepsi ikili bir yapıda tasarlanmış olan bağımsız görünen bir minyatürler dizisi olarak başlar: Önce ilk bölümün başındaki fikri yeni bir biçimde yeniden sunan Fa majör tonunda a marşı (bakınız Örnek:11.b), sonra noktalı ritimlerle la minör başka bir marş (Örnek:11.c), bunu izleyen yine Fa Majör bir üçüncü marş (Örnek:11.d) ve kuvvetli bir şekilde aksanlanan bir ikinci vuruş özelliğindeki karakteristik ritmini bir önceki minyatürden alan re minör tonunda dördüncü bir marş (Örnek:11.e) yer alır. Sonra Fa majör ilk marş yeniden duyulur. (Örnek:11.f) Schumann, marşın cezbedici bir şekilde uzaklara doğru yavaş yavaş yok olmasına izin veren bir coda (Örnek:11.g) eklemiştir.

ROMANZE Robert Schumann (1810-1856)
Opus 88

Nicht schnell, mit innigem Ausdruck

Violine

Violoncello

Klavier

Nicht schnell, mit innigem Ausdruck $\text{♩} = 58$

p

dimin.

cresc.

A

cresc.

Örnek:11.a

Lebhaft

Lebhaft $\text{♩} = 100$

f *p*

f *f* *f* *f*

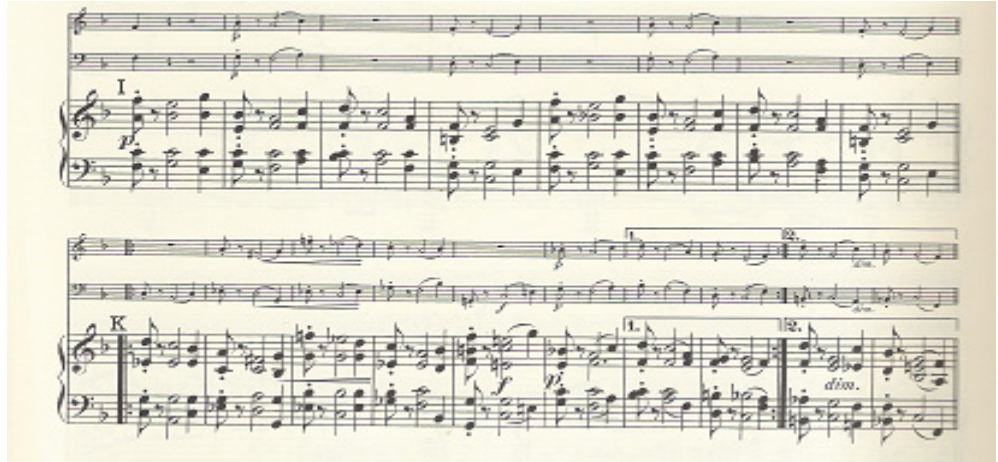
dim. *f* *p* *f* *f*

1. 2. 1. 2. A

Örnek:11.b

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of two systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the tempo marking "Etwas lebhafter" and a dynamic marking "p". The piano accompaniment features a series of chords and arpeggios. The bottom system continues the musical piece, with the piano accompaniment showing a "cresc." (crescendo) marking and a "D" (D major) chord. The score concludes with a repeat sign and first and second endings. The notation is in a standard musical format with treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Örnek:11.c



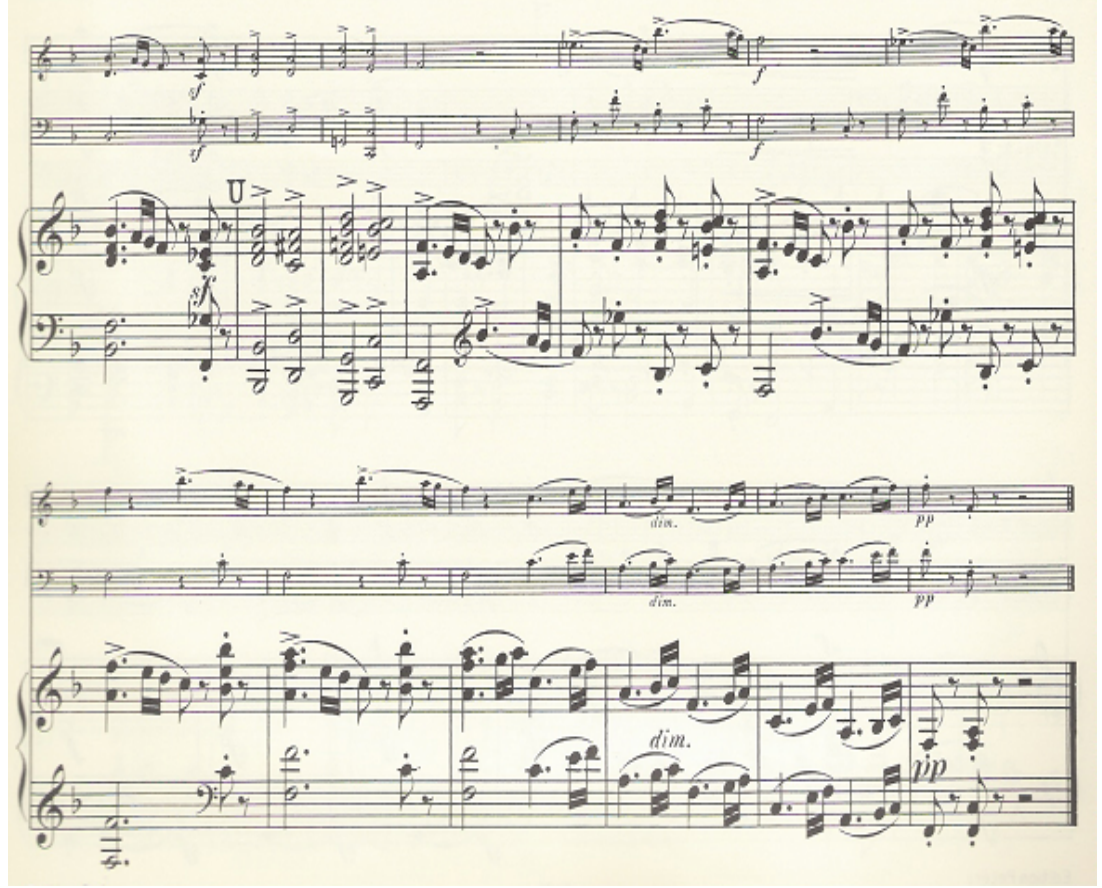
Örnek:11.d

Example 11.e is a musical score for piano. It consists of two systems. The first system is marked 'L' and the second system is marked 'M'. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and moving lines in both hands. The key signature has one flat (B-flat). The first system ends with a double bar line. The second system begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The second system ends with a double bar line and the word 'diss.' (dissolving) written below the staff.

Örnek:11.e

The musical score is for a piano and voice piece, labeled "Örnek:11.f". It is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part has a section marked "R" (ritardando) and "f" (forte). The second system continues the vocal and piano lines. The third system includes a section marked "S" (sforzando) and "f" (forte). The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Örnek:11.f



Örnek:11.g

Duett başlıklı üçüncü bölümde, piyanonun nazık bir şekilde dalgalı eşlik figürünün üzerinde, keman ve çello muhteşem güzellikte bir melodi duyurur. (Örnek:11.h)

Finalde, daha görkemli bir tarzda da olsa ikinci bölümün marş ritmine geri dönlür. (Örnek:11.i)

[illegible]

Örnek: 11.h

Im Marsch-Tempo

Im Marsch-Tempo ♩ = 132

mf

Mit Pedal

ritard.

ritard.

The image displays a musical score for a march, consisting of piano and violin parts. The tempo is marked 'Im Marsch-Tempo' with a metronome indication of ♩ = 132. The score is written in 2/4 time. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part plays a melodic line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance instructions such as 'Mit Pedal' (with pedal) and 'ritard.' (ritardando) are present. The score is divided into systems, with the first system showing the initial tempo and the second system showing a change in dynamics and tempo markings.

Örnek:11.1

Marşın kendi basit akorlardan oluşan dokusu, ikinci temanın karmaşık kontrpuanıyla güçlü bir şekilde çelişir; ikinci tema, karmaşık bir biçimde birbirine dokunmuş bir kanonlar dizisi olarak tasarlanmıştır. (Örnek:11.i)

The image displays a musical score for Example 11.i, consisting of two systems of staves. The first system shows a march melody in the upper staves and a complex, interlocking canon in the lower staves. The second system continues the march melody and the canon, with a key signature change to D major indicated by a 'D' and a sharp sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).

Örnek:11.i

Bölümün sonuna doğru, müzik La majör tona döner ve piyanonun koral benzeri melodisi, coda'da yaylıların senkoplalarıyla gölgelenir.(Örnek:11.j)

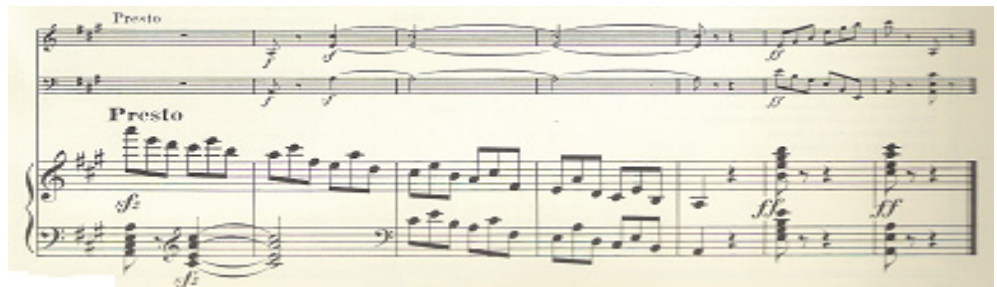
The image displays a musical score for Example 11.j, consisting of four systems of staves. The top system includes a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment. The piano part is marked 'Dasselbe Tempo' and 'M Dasselbe Tempo' with a tempo indication of '♩ = 122'. The piano part features a complex, coral-like melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The bottom system includes a violin part and a piano accompaniment. The violin part is marked 'N' and 'Linke Hand' (Left Hand). The piano part continues the complex, coral-like melody. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

Örnek:11.j

Bundan sonra piyanist, yaylıların mırıltıyı andıran monoton sesleri üzerinde uçucu bir pasaj çalarken, adeta müzik giderek kaybolur. (Örnek:11.k) Coda'nın da kendi Coda'sı vardır: Burada, herşeyden sonra esere gösterişli bir son getiren ani bir enerji patlaması görülür. (Örnek:11.l)



Örnek:11.k



Örnek:11.l

6.2.4. PİYANOLU ÜÇLÜ NO:3 Op.110

Schumann, *Sol minör Piyanolu Üçlüsü*'nü 1851'de bestelemiştir. Eser ilk kez, 15 Kasım 1851'de Schumann'ların Düsseldorf'taki evinde Clara Schumann, kemancı Joseph von Wasiliewski ve Düsseldorf Orkestrası çellisti Christian Reiners tarafından seslendirilmiştir. Eseri Schumann, Danimarkalı besteci Niels Gode'ye ithaf etmiştir.

1851 sonbaharında, Schumann Düsseldorf Müzik Direktörü olarak ikinci sezonuna başladığında kendisini oda müziğine vermişti. 1851 Eylül ayının ortası ile Kasım ayının başı arasında, önce bir keman sonatı (Op.105), sonra bu piyanolu üçlü ve bir başka keman sonatı (Op.121) daha bestelemiştir.

Clara Schumann, 11 Ekim 1851 tarihinde günlüğüne şunları not etmiştir: “Robert, piyano, keman ve cello için bir trio üzerinde yoğun bir şekilde çalışıyor, fakat tam olarak bitirmeden, eseri benim dinlememe izin vermeyecek. Sadece sol minör olduğunu biliyorum.”³⁶

Bir kaç gün sonra eseri ilk kez prova ettiğinde Clara, izlenimlerini şöyle aktarmıştır: “Eser, orijinal ve giderek artan bir şekilde tutkulu, özellikle de eseri eşsiz bir derinliğe taşıyan Scherzo...”³⁷

Bewegt, doch nicht zu rasch (Hareketli, fakat o kadar hızlı değil) başlıklı birinci bölüm, keman ve viyolonselın sürekli içiçe geçtiği pasajlarıyla Schumann'ın kontrpuana olan yoğun ilgisini bir kez daha ortaya koyar. (Örnek:12.a) Bu ilgi, çellonun uzun, dört sesli

³⁶ DONAT, Misha, Sleeve notes, Hyperion Records, 2001, sf.1

³⁷ Ibid. sf.1

kontrpuantal bir pasaj başlatma görevini üstlenen gizemli *pizzicato** bir fikir sunduğu gelişmenin merkezinde doruk noktasına ulaşır. (Örnek:12.b)

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Violins.', 'Violas.', and 'Pianoforte.'. The tempo is marked 'Bewegt, doch nicht zu rasch.' (Moderato). The score consists of several staves. The Violins and Violas play a melodic line, while the Piano provides a dense, textured accompaniment. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic passage. The Piano part includes many sixteenth and thirty-second notes, creating a fast, intricate texture. The Violins and Violas play a more melodic line, often with slurs and ties. The overall mood is one of intense, controlled energy.

Örnek:12.a

* pizzicato: Yay kullanmadan, telin parmakla çekilerek ses elde edilmesi



Örnek:12.b

Bu pasaj, piyanonun bas seslerinin derinliklerinde duyulan bir *tremolo** figürü üzerinde doruğa ulaşır (Örnek:12.c)ve müzik giderek sönerken ana tema belli belirsiz bir şekilde yeniden ortaya çıkar. (Örnek:12.d)

* tremolo: İtalyanca "titreterek"

Example 12.c is a musical score for a piano and violin/viola. The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano part with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand. The violin/viola part enters with a melodic line. Dynamics include *plac.* (pizzicato), *cresc.* (crescendo), and *plac.* (pizzicato). The second system continues the piano accompaniment and the violin/viola melody, with a *p* (piano) dynamic marking at the end.

Örnek:12.c

Example 12.d is a musical score for a piano and violin/viola. The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment in the left hand, often with triplets and sixteenth notes. The violin/viola part has a melodic line with some slurs. Dynamics include *arco* (arco) and *p* (piano).

Örnek:12.d

Çellonun pizzicato motifi, daha hızlı coda'da akıcı bir şekilde son kez duyulur.

(Örnek:12.e)

The image displays a musical score for a cello and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the cello (top staff) and piano (bottom staff) parts. The cello part features a pizzicato motif (pizz.) in the final measure. The piano part has a forte (pp) dynamic. The second system continues the cello and piano parts, with the cello part marked 'arco' (arco) and 'pizz.' in the final measure. The piano part has a forte (pp) dynamic. The third system shows the cello and piano parts, with the cello part marked 'arco' and 'pizz.' in the final measure. The piano part has a forte (pp) dynamic. The score concludes with a double bar line.

Örnek:12.e

Ziemlich langsam (Oldukça yavaş) başlıklı ağır ikinci bölüm keman ve çellonun ifade dolu, uzun düetiyle başlar.(Örnek:12.f) Melodilerin başındaki yukarı tırmanan çıkıcı aralık, ilk bölümün duygusal ikinci temasına bir dönüş gibi duyulur. (Örnek:12.g) Fakat müzik, kısa zamanda hareketlenerek aynı zamanda, daha karanlık ve daha dramatik bir hal alır. (Örnek:12.h)

Violino. Bewegt, doch nicht zu rasch.

Violoncello. Bewegt, doch nicht zu rasch. (M.M. 63.)

Pianoforte.

Örnek:12.f



Örnek:12.g



Örnek:12.h

Tempodaki ikinci bir artış, beraberinde bölümün açılış temasının daha heyecanlı bir çeşitlemesini getirir. (Örnek:12.1)

The image displays a musical score for a piano and violin/viola ensemble. The score is written in 3/4 time and features a tempo change to "Schneller." (Faster). The piano part includes dynamic markings such as "p" (piano) and "cresc." (crescendo), while the violin/viola part includes "f" (forte) and "cresc." markings. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 117. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes, and the violin/viola part has a more melodic line with some trills and grace notes. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Örnek:12.1

Bu hareketli kısımlardan sonra yine başlangıç temposuna dönülür ve sakinlik korunur. (Örnek:12.i) Bölümün sonunda, başlangıçtaki yaylıların şarkı benzeri teması yeniden duyulur, fakat bu kez piyano da bu melodik söyleme katılır. (Örnek:12.j)



Örnek:12.i



Örnek:12.j

Clara Schumann'ın özellikle beğendiği heyecanlı bir Scherzo olan *Rasch* (Hızlı) üçüncü bölümün dönüş benzeri bir teması vardır.(Örnek:12.k) Üçüncü bölümü meydana getiren iki trio'dan ilki Do Majör tonundadır ve keman partisinde duyulan, bir 16'lık küçük bir grupta serbest bırakılana kadar tansiyonu aşamalı olarak artan çok güzel, ifade dolu, senkop ritimli bir melodisi vardır. (Örnek:12.l)



Örnek:12.k



Örnek:12.1

İkinci trio ise noktalı ritimleri *triole**lerin devraldığı, La bemol Majör tonunda, marş benzeri bir *interlude***dür.(Örnek:12.m) Her iki trio'nun izlerini final bölümünde görmek mümkündür.

* triole: Üçleme

** interlude: Ara bölüm



Örnek:12.m

İkinci trio'dan sonra tekrar başlangıç melodisi duyulur (Örnek:12.n)ve en sonda her üç enstrümanın da *fortissimo* çaldığı çok hızlı pasaj, bu bölümü izleyen görkemli finali adeta coşkuyla haber verir. (Örnek:12.o)



Örnek:12.n



Örnek:12.o

Final bölümünün ana teması, hem ilk bölümün ikinci temasında hem de ikinci bölümün başında duyulan aynı tutkulu aralıktan gelişir. (Örnek:12.ö)



Örnek:12.ö

Çok geçmeden üçüncü bölümün ilk trio'sunun melodisi de çello partisinde duyulur (Örnek:12.p) ve bunu ikinci trio'nun marş ritmi izler.(Örnek:12.r) Bu benzerlikler eseri bir bütün halinde birbirine bağlayan unsurlardır.

Bölümün sonuna doğru üçüncü bölümün ikinci trio'sunun üçlemeleri de daha akıcı bir biçimde ortaya çıkar (Örnek: 12.s) ve eserin canlı finalini başlatır.



Örnek:12.p



Örnek:12.r

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation is complex, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. Dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo) are prominently used throughout the piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation is written in a clear, professional style, with various musical symbols like slurs, ties, and accents indicating phrasing and articulation.

Örnek:12.s

6.2.5. MÄRCHENERZÄHLUNGEN Op.132

Schumann, 1854'te hastalığının iyice ilerlemesiyle ilk intihar girişiminde bulunmuştu. 29 Temmuz 1856'ta ölümüne dek, iki yıl boyunca yaratıcılık açısından derin bir sessizliğe mahkum olmuştu. Schumann, Ekim 1853'te yaratıcı dehasının son örneği olarak, son eseri olan *Märchenerzählungen*'i (Peri Masalı Hikayeleri) bestelemiştir. *Märchenerzählungen*, aynı yıl, piyanoda Clara Schumann, viyolada Becker ve klarinette Kochner tarafından ilk kez seslendirilmiştir. Eserin yayınlanmasından bir kaç gün sonra Schumann kendisini Rhine nehrine atarak intihar etmek istemiş ve Eendenich Akıl Hastanesine yatmak zorunda kalmıştır.

Märchnenerzählungen dört bölümden meydana gelmiştir. *Märchenbilder* Op.113'te olduğu gibi burada da bu bölümler anlatımsal bir şarkı döngüsü niteliği taşımaktadır. *Märchenbilder*'de şiirsel Hausmusik* ve hayata olumlu bir yaklaşım söz konusu olduğu halde, *Märchenerzählungen*'de besteci hastalığının etkisi altında ve olumsuz düşünceler içindedir.

Märchenerzählungen'de piyanonun yanında viyola ve klarinet enstrümanlarının tercih edilmiş olması, eserin içgözlensel havasıyla uyum içindedir; özellikle üçüncü bölümde depresyon ve olumsuzluk hali bu enstrüman seçimiyle çok iyi yansıtılmıştır.

Schumann, *Märchenerzählungen*'de dinleyenleri uzak diyarlardan hikayelerle eğlendirerek adeta başka zaman ve alemlere götürür. Özellikle eserin *Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck* (Sakin Tempoda, ince, zarif bir ifade ile) başlıklı üçüncü bölümde, piyanoda bir bas pedalı üzerinde sağ elde mırıldanan 16'lıklar ile şarkılı, inici bir figür

* Bakınız sf.42

eşliğinde, zarif nüanslarla bezenmiş ve viyola partisiyle adeta bütünleşen klarinet partisiyle, bestecinin hikaye anlatan kişiliği muhteşem bir şekilde yansıtılmıştır.(Örnek:13.a)



Örnek:13.a

Lebhaft, nicht zu schnell (canlı fakat çok hızlı değil) başlıklı birinci bölümde, piyano, klarinet ve viyola partileri adeta birinin sözü bitmeden bir diğeri söze başlayarak, sanki birbirleriyle konuşuyormuş gibi yazılmıştır. Piyanoda, sabırsız duyulan, es'le başlayan, staccato 32'lik figür bölüm boyunca devam eder. (Örnek:13.b)

Lebhaft, nicht zu schnell (Allegretto)

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in B, Viola, and Piano. The title is 'Lebhaft, nicht zu schnell (Allegretto)'. The score is written in 3/2 time and B-flat major. The piano part features a staccato 32nd-note figure. The clarinet and viola parts enter in a conversational manner, with the clarinet playing a melodic line and the viola providing harmonic support. The tempo is marked 'Allegretto'.

Örnek:13.b

Yalnız sona doğru bir kaç ölçüde staccato değil de bağlı ve sesler uzatılarak aynı figür işlenmiştir. (Örnek:13.c) Viyola partisinde de benzer bir staccato 32'lik figür zaman zaman piyano partisinden duyulur. (Örnek:13.d)



Örnek:13.c



Örnek:13.d

Lebhaft und sehr markiert (Canlı ve çok vurgulayarak) başlıklı ikinci bölüm, baştan sona enerjisini kaybetmeyen 2/4'lük zamanda yazılmış bir marştır. Marşın her adımı aksanlarla vurgulanmıştır. (Örnek:13.e)



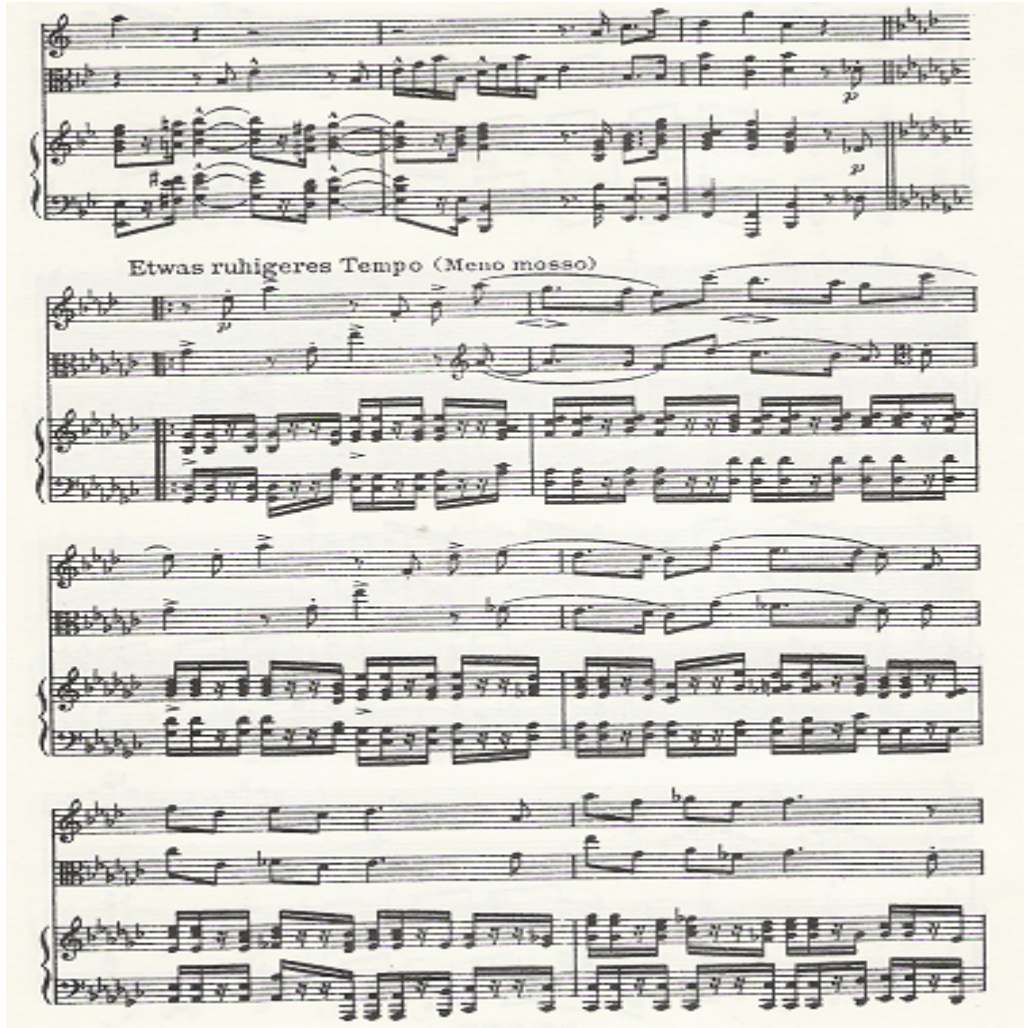
Örnek:13.e

İkinci bölüm gibi Lebhaft, sehr markiert (Canlı, çok vurgulu) başlıklı final bölümü de adımları vurgularla belirlenmiş canlı bir marştır. Yalnız ikinci bölümden farklı olarak bu kez parça, aksanlanan ikinci ve dördüncü vuruşlarla yapılandırılmıştır. (Örnek:13.f) Armonik doku oldukça sık ve yoğun yazılmıştır.



Örnek:13.f

Coda'dan önce Etwas ruhigeres Tempo (Biraz daha yavaş tempo) ifadesi ile bilrtilen ve daha yavaş çalınan piano nüanslı bölüm adeta fırtına öncesi huzursuzluk ve sessizliğini hatırlatır.(Örnek:13.g)



Örnek:13.g

Tekrarlanan bu ara kısımdan sonra coda'da yine noktalı ritimli marş duyulur ve eser canlı bir biçimde sona erer. (Örnek:13.h)

The image displays a musical score for a piece, likely a march, consisting of two main sections: 'Tempo I' and 'Coda'. The score is written for a piano (piano) and a vocal line (soprano, alto, and tenor). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The 'Tempo I' section is marked with a tempo of 'Allegro' and features a lively, rhythmic melody. The 'Coda' section is marked with a tempo of 'Allegro' and features a more subdued, rhythmic melody. The score is written in a traditional musical notation style, with a grand staff for the piano and a vocal staff for the voice. The 'Coda' section is marked with a double bar line and a 'Coda' symbol, indicating the end of the piece. The score is titled 'Tempo I' and 'Coda'.

Örnek:13.h

SONUÇ

Bestecilik yaşamı boyunca Schumann, piyano ve diğer enstrümanlar için eserleri üzerinde farklı zaman dilimlerinde yoğunlaşmış ve özellikle son yıllarında bu alanda önemli eserler vermiştir. Bu çalışmanın kapsamında ele alınan piyanolu ikili ve üçlü eserleri ile Schumann, kendinden önceki ve sonraki besteciler arasında bir köprü kurmuştur.

Jean Paul Richter, E.T.A.Hoffmann gibi 19. yüzyılın Romantik yazar ve düşünürlerinden etkilenecek zengin düşünce dünyasını şekillendiren Schumann'ın en çok etkilendiği besteci ise J.S.Bach'tır. Schumann, kontrpuan ve armoniyi birleştirerek Bach'tan Beethoven'e kadar kullanılan yazı tekniğini eserlerine aktarmış ve yeni fantastik öğeler kullanarak zenginleştirip, onları aşmaya çalışmıştır.

Schumann, oda müziği eserlerinde, form ve içerik açısından Klasik geleneklerin sınırlamalarına bağlı olmakla yeni arayışlarda bulunmak arasında kalmış, fakat yoğun kontrpuantal bir yazının yanında, şiirsel ve duygusal anlatım, farklı ton renkleri ve ritmik kalıplarla Romantik müziğin tüm unsurlarını kullanmak yoluyla Klasik ve Romantik müziği bir noktada buluşturmuştur.

Schumann'ın diğer eserlerinde olduğu gibi piyanolu ikili ve üçlü yapıtları da ezgi, armoni, ritim, polifoni ve çalgı bilgisinin bir bileşimidir. Armoni ve ritim, bestecinin değişken ruh halini ve kararsızlıklarını yansıtırken, sıkça kullandığı ton değişimleri, dans ve marş ritimleri, senkoplar ve gecikmeler Schumann'ın iç dünyasında yaşadığı gelgitleri ortaya koyar.

Schumann, en başarılı kompozisyonlarını yazdığı solo piyano eserlerinde sıkça kullandığı üstüste geçen ezgiler, karmaşık ritmler, gecikmeler, senkoplar ve süslemelere, piyanolu ikili ve üçlü eserlerinde de yer vermiş, bu eserlerde ondokuzuncu yüzyılın bir özelliği olarak piyanonun rolünü arttırmış, piyano partisini daha piyanistik bir hale getirmiştir.

Schumann'ın piyanolu ikili eserleri, Adagio und Allegro dışında (Korno partisinin oldukça zor icra edilebilir olması dolayısıyla) şiirsel Hausmusik geleneğinin en güzel örnekleridir. Schumann, sıkça her biri farklı başlıklar taşıyan, kendi içinde bağımsız bölümleri merkezi bir tonik ya da ortak motifler kullanarak muhteşem bir biçimde biraraya getirmiş ve şiirsel, adeta masalsı bir minyatürler dünyası yaratmıştır.

Schumann'ın ortaya koyduğu diğer bir yenilik ise piyano ile birlikte farklı enstrüman bileşimleri kullanmasıdır. Örneğin Märchenerzählungen Op.132'de piyano, klarinet ve viyola kullanarak piyanolu üçlü eserlerine sıradışı bir bileşim getirmiştir. Enstrümanların tını özellikleri ve kapasitelerini çok iyi bilen Schumann'ın, bu eserinde, ifade etmek istediği duyguları ve karakterleri yansıtmak için enstrüman seçimi elbette bilinçlidir.

Sonuç olarak, içgözlemci özelliğinin yanısıra aynı zamanda coşkulu bir yenilikçi olan Robert Schumann, Romantizmin en yüksek ideallerini temsil eder. Schumann, Romantizm ışığında, gerçek bir “romantik” olarak piyanolu ikili ve üçlü eserlerini şekillendirmiş, bu kompozisyonlarında tüm romantik hislerini şiirsel bir ifadeyle yansıtarak benzersiz eserler yaratmıştır.

ÖZET

Bu çalışmada, Romantizm ışığında Schumann'ın piyanolu ikili ve üçlü eserlerini inceledim. Bu eserlerin müzik tarihindeki yeri ve önemini daha iyi açıklayabilmek için öncelikle “Romantik” sözcüğünü ve Romantik Dönem'in genel özelliklerini tanımladım. Özellikle müzikte Romantizm üzerinde durarak çalgıların gelişiminin, Romantik müziğe katkılarını ele aldım. Schumann'ın hayatı, eserleri ve Romantik kişiliği hakkında bilgiye yer verdikten sonra tez çalışmamın asıl konusu olan Schumann'ın piyanolu ikili ve üçlü eserlerini ayrı başlıklar altında, içerdikleri Romantik ve yapısal özellikler kapsamında örneklerle inceledim.

SUMMARY

In this study, I researched the works of Schumann for piano duo and trio in the light of Romanticism. In order to explain the place and importance of these works in music history much better, before all else I defined the term “Romantic” and the general properties of the Romantic Period. Particularly emphasizing the Romanticism in music, I considered the contribution of the development of instruments into the Romantic music. After giving place to information about the life, works and the Romantic personality of Schumann, as the main subject of my thesis, I examined the works of Schumann for piano duo and trio, under different titles, in the scope of the Romantic and structural qualities they include with examples.

KAYNAKÇA

- 1- DOWLEY,Tim, **Schumann**, The Illustrated Lives of Great Composers,Omnibus Press, United Kingdom,1984
- 2- CLAUDON,Francis, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1994
- 3- SAY, Ahmet, Müzik Tarihi, **Müzik Ansiklopedisi Yayınları**, Ankara, 1997
- 4- PAMİR, Leyla, **Müzikte Geniş Soluklar**, Ada Yayınları, İstanbul, 1989
- 5- KAYGISIZ, Mehmet, **Müzik Tarihi**, Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi, Kaynak Yayınları, 1999
- 6- BERGER,Melvin, **Guide to Chamber Music**, Dover Publications, New York, 2001
- 7- PLANTİGA, Leon, **Romantic Music**, W.W.Norton&Company, London, 1984
- 8- DAVERİO, John, **Robert Schumann, Herald of a “New Poetic Age”**, Oxford University Press, New York, 1997
- 9- TOVEY, Donald Francis, **Chamber music: essays in musical analysis**, Oxford University Press, New York, 1989
- 10- FRİEDRİCH, Blume, **Classic and Romantic Music: a Comprehensive survey**, W.W.Norton&Company, New York, 1970
- 11- LONGYEAR, Rey Morgan, **19th Century Romanticism in Music**, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1988
- 12- ULRİCH, Homer, **Chamber Music**, Columbia University Press, New York, 1966
- 13- JOYCE, James, **Chamber Music**, Columbia Un.Press, New York, 1941
- 14- RONALD, Taylor, **Robert Schumann, his life and work**, Universe Books, N.Y. 1982
- 15- ROSEN, Charles, **The Romantic Generation**, Harvard University Press, 1995
- 16- WHİTTALL, Arnold, **Romantic Music: a concise history from Schubert to Sibelius**, Thames and Hudson, London, 1987

- 17- EINSTEIN, Alfred, **Music in the Romantic Era**, W.W.Norton&Company, New York, 1947
- 18- GERALD, Abraham, **Schumann: a Symposium**, Oxford University Press, London, 1952
- 19- SCHUMANN, Robert, **Briefe, Neue Folge**, Breitkopf&Haertel, Leipzig, 1904
- 20- SCHUMANN, Robert, **on Music and Musicians**, McGraw Hill, New York, 1982
- 21- WALKER, Alan, **Robert Schumann: the Man and his Music**, Barrie&Jenkins, London, 1976
- 22- DAVERİO, John, **Nineteenth-Century Music and German Romantic Ideology**, Schirmer Books, New York, 1993
- 23- SCHUMANN, Robert, **Tagebücher, Volume 1**. Ed.by Georg Eissmann, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971
- 24- SCHUMANN, Robert, **Tagebücher Vol.2** , Ed.by Gerd Nauhaus, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1987
- 25- SCHUMANN, Robert, **Tagebücher, Band 3;Haushaltbücher**, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1982
- 26- FINNEY, Theodore M.,**A History of Music**, Harcourt.Brace&Company, New York, 1947
- 27- LANG, Paul Henry, **Music in Western Civilization**, W.W.Norton&Company, New York.London, 1941
- 28- SADİE, Stanley, **The New Grove Dictionary of Music&Musicians**, Macmillan Publisher, 1980
- 29- CHİSSELL, Joan, **The Master-Musicians**, J.M.Dent&Sons, London
- 30- KAROLYİ, Otto, **Müziğe Giriş**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996
- 31- DAVERİO, John, **Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms**, Oxford Un.Press, 1997

- 32- SCHAUFFLER, Robert Haven, **Florestan: The Life and Works of Robert Schumann**, Holt, New York, 1945
- 33- STRUNK, Oliver, **Source Readings in Music History: The Romantic Era**, W.W.Norton&Company, New York, 1965
- 34- SMALLMAN, Basil, **The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire**, Clarendon Press, Oxford, 1990
- 35- DONAT, Misha, **Sleeve Notes**, Hyperion Records, 2000

NOTALAR

- 1- **Schumann Trios**, Op.63, Op.80, Op.110, Edition Peters Nr.2367
- 2- **Schumann Sonaten**, Op. 105, Op.121, Edition Peters, Nr.2367
- 3- **Schumann Fantasiestücke** Op.73, **Adagio und Allegro** Op.70, **Fünf Stücke im Volkston** Op.102, Edition Peters, Nr.2373
- 4- **Schumann Drei Romanzen**, Op.94, Edition Breitkopf , Nr.847
- 5- **Schumann Märchenbilder** Op.113, Edition Breitkopf, 1991
- 6- **Schumann Märchenerzählungen**, Op.132, Edition Eulenburg, London,
- 7- **Schumann F.A.E. Sonata by various composers** Op. Posth.,Heinrichshofen Edition, New York,1979

ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında İstanbul’da doğdu. 1979 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı Piyano Bölümü’ne girdi. Piyano çalışmalarına İdil Olcay Ülgen ile başlayan Aygül Günaltay Şahinalp, 1981 yılından itibaren Prof. Meral Yapalı’nın öğrencisi oldu. Prof. Emel Çelebioğlu ile solfej, armoni ve form bilgisi, Prof. Ergican Saydam ile oda müziği, Özen Veziroğlu ile deşifraj ve Prof. Cana Gürmen ile eşlik çalıştı.

1988 yazında Salzburg Müzik Akademisi’nde Alfons Kontarsky ile çalışmalar yaptı. Vitaly Margulis, Leontina Margulis, Igo Koch, Michail Voskrasensky, Irina Zaritzkaya ve Hüseyin Sermet gibi piyanistlerin master-class kurslarına aktif olarak katıldı. Boğaziçi Üniversitesi, Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Atatürk Kültür Merkezi, Avusturya Kültür Ofisi, İtalyan Kültür Merkezi gibi bir çok konser salonunda oda müziği konserleri ve solo resitaller verdi. 1995 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü’nden başarıyla mezun oldu. 1997 Şubat ayında Genç Yetenekler Konserleri kapsamında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Schostakowitch’in 2 numaralı Piyano Konçertosu’nu, 1997 Kasım ayında İstanbul Filarmoni Oda Orkestrası ile Mozart’ın Üç Piyano için Fa Majör konçertosunu seslendirdi. 2001 yılında Işık Üniversitesi Oda Orkestrası ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğrenci Orkestrası eşliğinde Ozan Yarman’ın İki Piyano ve Orkestra için Rapsody’sinin ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

1999 yılında Prof. Meral Yapalı danışmanlığında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2001 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Flüt Anasanat Dalı öğretim görevlilerinden Ayla Uludere ve Özlem Noyan ile birlikte Trio Pan oda müziği topluluğunu kuran ve konserler veren Aygül Günaltay Şahinalp, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Prof. Meral Yapalı ile doktora çalışmalarını sürdürmekte ve Piyano Anasanat Dalı’nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.