

DUYGUSAL ANLATIMIN DORUĞU: ROBERT SCHUMANN BİRİNCİ KEMAN-PIYANO SONATI

Gamze Erengönül

Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı, gamzeerengonul@msgsu.edu.tr, ORCID:0000-0001-9413-5763

Erengönül, Gamze. "Duygusal Anlatımın Doruğu: Robert Schumann Birinci Keman-Piyano Sonatı". idil, 95 (2022 Temmuz): s. 1031–1049. doi: 10.7816/idil-11-95-04

ÖZ

Bu makalede, sadece Schumann'ın hayatı ve birinci keman-piyano sonatının müzikal incelemesi yapılmamış olup aynı zamanda bestecinin müzikal kişiliği ile bunun, söz konusu esere yansıma koşulları da irdelenmiştir. Sanat yaşamına edebiyatla başlayan, Goethe, Shakespeare, Byron ve Jean Paul gibi önde gelen edebiyatçılardan çok etkilenen Schumann, ilk profesyonel anlamda piyano dersini yirmi yaşında almış ve sağ elini sakatlaması nedeniyle bestecilik çalışmalarına ağırlık verip zamanla olgunlaşarak, edebiyatla müziğin sentezini yapan büyük bir deha olarak ortaya çıkmıştır. Sonatın müzikal analizinde kullanılan yay ve parmak numaraları, bestecinin eseri yaratış koşulları düşünülerek eserdeki tutku, heyecan ve trajik ifadeler göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Bunların tümü, araştırmacının özgün parmak numaraları ve yaylarıdır. Büyük besteci, kısa yaşamının hiçbir döneminde popüler olma sevdasına kapılmamış, Brahms, Chopin ve Mendelssohn dahil birçok genç bestecinin tanınmasına vesile olmuş, kötü müziği çekinmeden eleştirmiş ve tüm eserlerinde ruhundaki fırtınalar ve karmaşık duyguları en iyi şekilde yansıtarak romantik döneme büyük yenilikler ve katkılar sağlamıştır. Tüm müzik tarihinde böylesine ileri müzik ve edebiyat bilgisini eserlerine bu denli başarılı ve çarpıcı bir şekilde yansıtabilen birkaç besteciden biridir Robert Schumann. Makale konusu olan eser ise, anlatılan tüm özelliklere örnek olabilecek en güzel yapıtlarının başında gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Duygusal Anlatım, Robert Schumann, Keman-Piyano Sonatı, Romantizm

Makale Bilgisi:

Geliş: 12 Nisan 2022

Düzeltilme: 23 Mayıs 2022

Kabul: 1 Haziran 2022

Giriş

Romantik dönemin olgunlaşmasında Robert Schumann'ın da önemli katkıları olmuştur. Dönemin her boyutunu eserlerinde yansıtan Schumann, i  gözlemci, idealist ve çağın edebiyatının manevi müttefikidir. Aynı zamanda son derece yenilikçi, eleştirmen, yeninin propagandacısı ve büyük bir bestecidir (Schonberg, 2020: 191). Bu tanımlamalar Schumann'ın olağanüstü kişiliğinin ve müzikal hayatının adeta yansımaları gibidir. Romantizmin en büyük savunucularından biri olan besteci aynı zamanda edebiyatla da çok yakından ilgilenmiştir. Özelikle Goethe, Shakespeare, Byron ve Jean Paul'un eserlerini sayfa sayfa ezberlemiş, gün boyu müzik, yaşam ve estetik tartışan tam bir aydındır. Yaratıları, yaşadığı döneme göre o kadar anti klasik, bireysel ve i inden geldiği gibi, kuralsızlığa kaçmaktadır ki,   vresindeki müzisyen dostları bile birçok bestesini, dönemin ileriye görmekten yoksun, geleneksel besteci-eleştirmenlerine sevdirememiştir. Ona göre müzik, duyguların ve yaşanmışlıkların bir sonucu olmalıdır. Bir besteci, eğer yarattığı eserleri ile uyumlu bir hayattan yoksunsa o gerçek bir sanat  i değildir.

Kişiliği son derece kırılğan, hassas ve oldukça ince duygulara sahip Schumann, erken yaşlarda çok sevdiği babası ve ablasının   l  m  nden çok etkilenmiş, bu durum onun i  dünyasında gel-gitler yaşamasına sebep olmuştur. Melodilerindeki art arda gelen zıtlıklar, kişiliğinin, eserlerine bir yansımadır. Bunlar özellikle, bestecinin ruhsal bunalımlarıyla boğuştuğu son döneminde yazdığı la minör birinci keman-piyano sonatında sıklıkla görülmektedir. Hayatının en zor dönemini yaşayan Schumann,     bölümlük sonatında duygusal karmaşasını son derece açık bir şekilde göstermiştir. Ani nüans düşüş ve   ıkışları, çok neşeli melodilerden, birdenbire çok hüzünlü melodilere geçişler, sonatta onun karakterini yansıtan unsurlardır. Bestecinin en duygulu aynı zamanda da gerginlikle dolu eserlerinden biri olan birinci keman-piyano sonatı, çağımızdaki pek çok müzisyen tarafından sevilerek repertuvarlarında sıklıkla   alınmaktadır.

Tıpkı la minör keman-piyano sonatından hissedildiği gibi o, dünyada olup biten her şeyden, siyasetten, edebiyattan, insanlardan veya kendi yaşadıklarından etkilenip, bunları düşünüp yorumlayarak aklındakileri müzik ile ifade etmeyi çok sevdiğini söylemiştir. Ona göre bestelerinin zor anlaşılmasının nedeni, gerçekleşen bir şeyin onu etkileyip, müzikle ifade etmeye zorladığındandır.

  zg  n, yenilikçi müzik, Schumann'ın müziğinin ana özelliğidir. O, kendi kalbinin belirlediği kurallarla eserlerini oluşturmuştur.

Radikal tarza kenetlenmiş, onun müziğini tuhaf, formsuz ve anarşık bir havada gören bestecilere bir keresinde; "Sanki tüm zihinsel resimleri bir ya da iki forma uyacak şekilde biçimlendirmek gerekiyormuş gibi! Sanki her düşünce kendi hazır formuyla var olmuyormuş gibi! Sanki her sanat eserinin kendi anlamı, dolayısıyla kendi formu yokmuş gibi!" sözleriyle cevap vermiştir. Ona göre müzikte form yapısı, müziğin özünü değil   z ve düşünce formu belirlemektedir. Her ne kadar yaşadığı dönemde anlaşılamamış olsa da, büyük besteci son derece özgün eserleriyle, yılmadan, kendini eleştirenlere en güzel cevapları vermiştir.

Robert Schumann'ın Hayatı

Robert Schumann, 8 Haziran 1910'da Almanya'nın Zwickau şehrinde doğmuştur. Dört kardeşi vardır ve kendisi ailenin son üyesidir. Babası August Schumann kitapevi sahibidir. Bunun sonucunda kitaplar, çocukluğu boyunca Schumann'ın hep ilgisini çekmiş, özellikle Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), William Shakespeare (1564-1616) ve Jean Paul Richter (1763-1825) gibi romantik yazarların tüm eserlerini okumaya hatta ezberlemeye çalışmıştır. Küçük Schumann'ın en büyük hayali ise gelecekte onlar gibi bir şair olmaktır.

Oğlunun müziğe karşı da ilgisi olduğunu gören annesi, Schumann'a küçük yaşlarda piyano eğitimi almaya başlatmıştır. Schumann'ın müziğe olan yeteneği, o yaşlarda küçük eserler besteleyerek kendini göstermiştir.

Yedi yaşına geldiğinde ise Schumann, Zwickau lisesinde   ğretmen olan org  u Johann Gottfried Kuntzsch ile genel müzik ve piyano eğitimi üzerine çalışmış ve kısa sürede öğretmeninin yardımı olmadan kendi bestelerini yapmıştır. Küçük yaşlarda çağına göre takdire şayan eserler ortaya koymuştur. Universal Music Dergisi 1850 ekindeki Schumann'ın biyografik bir taslağında, onun müzikal olgunluğunun, bir   ocuk olarak melodide duyguları ve karakteristik özellikleri tasvir etme konusunda ender bir zevke ve yeteneğe sahip olduğu anlatılmıştır.

Genç Schumann'ın edebiyatla ilişkisi ise, on dört yaşında, müziğin estetiği üzerine bir deneme yazarak devam etmiştir. Aynı zamanda babası tarafından düzenlenen   nl   Adamların Portreleri başlıklı bir cilde de katkıda bulunmuştur. Lisedeysen bir edebiyat topluluğu kurarak bu topluluktaki arkadaşlarına büyük Alman şair-filozoflar Schiller ve Goethe'nin yanı sıra Byron ve yunan trajedilerinin eserlerini farklı rollere bürünerek okumuştur. Schumann'ın en güçlü ve kalıcı edebi ilham kaynağı ise etkisi, kendisinin

1826 yılında tamamladığı gençlik romanı olan Juniusabende'de de görülen, Alman yazar Jean Paul'dur (1763-1825).

Müziğe olan ilgisi, ünlü Çek besteci ve piyano virtüözü Ignaz Moscheles'in (1794-1870) Karlsbad'da verdiği konserine katılmasıyla ateşlenmiş ve Schumann daha sonra Beethoven ve Schubert'in eserlerine ilgi duymaya başlamıştır.

Çok sevdiği babası ise 1826 yılında, Schumann henüz on altı yaşındayken vefat etmiştir. Babasına her zaman çok büyük bir sevgi ve saygı duyan Schumann, çocukluğunda evde son derece özenli ve sevgi dolu bir eğitim aldığını söylemiş ve hatta babasının çok yönlülüğü, çalışkanlığı ve hayatını sanatla kazanma çabasının bestecinin karakteri üzerinde çok büyük bir etkisi olmuştur (Meier, 2010: 10).

Eşinin vefatından sonra annesi Schumann'ı, müzisyen olması konusunda teşvik etmemiştir. Aile baskısı altında, istemeyerek Leipzig Üniversitesi'nde hukuk okumak için Almanya'ya yola çıkmıştır. Ancak Leipzig'de Schumann vaktinin büyük bir bölümünü doğaçlama, şarkı besteleme ve roman yazmaya odaklanarak geçirmiştir.

Schumann'ın hayatı bu dönemde kalıcı olarak değişmiştir. Ancak bu değişiklik hukuk yönünde olmamıştır. Küçüklüğünde piyano dersleri almış ancak bunlar, amatör, profesyonellikten son derece uzak eğitimler olmuştur. Hayatını değiştirecek olan piyano öğretmeni Friedrich Wieck (1785-1873) ile bu dönemde tanışan Schumann, ondan yoğun bir şekilde piyano eğitimi almaya başlamıştır.

Annesine yazdığı bir mektupta şu ifadeleri kullanmıştır; "bütün hayatım şiir ve düzyazı arasında bir mücadele oldu, ya da siz buna müzik ve hukuk deyin."

Schumann gece gündüz demeden aralıksız bir şekilde piyano çalışmaktadır. Oğlunun bu durumu görmezden gelemeyen anne Johanna Christiane de Schumann'ın müzik kariyeri yapmasını onaylamış ve hatta kendisi bizzat Wieck'e oğlu ile piyano derslerine devam etmesi için ricada bulunduğu bir mektup göndermiştir. Wieck ise yanıt olarak Schumann'ın derslere düzenli geldiği takdirde onu birkaç yıla kadar bir virtüöz yapabileceğini söylemiştir (Burger, 1999: 87). Schumann, artık annesinin de izniyle eski ustası Wieck'in evine yerleşmiş ve ondan yoğun şekilde piyano dersleri almaya devam etmiştir. Çalışmalarının sonucunda bir virtüöz haline gelmiş, 1832 yılına kadar önemli bestelerinin büyük bir bölümünü yazmıştır.

Schumann için edebiyat ve müzik, sanatsal yaratıcılığını yansıtmada kullanabileceği iki farklı araç olup her ne kadar müzik dolu bir yaşam tercih etse de hiçbir zaman edebiyattan kopmamıştır. Hayatının ileriki dönemlerinde bu iki disiplini de birleştirerek başyapıt niteliğinde eserler ortaya koymuştur.

Schumann 1831 yılında piyano için Op.1 Abegg Varyasyonları'nı yazmıştır. Tema ve varyasyonlardan oluşan bu eser, bestecinin yayımlanan ilk eseri olması sebebiyle önemlidir. Aynı zamanda 1831 yılı Schumann'ın piyanistlik kariyeri için oldukça üzücü gelişmelerin yaşandığı bir senedir. Piyano öğretmeni Wieck ile çalışmalar yaptığı dönemde, sağ elinde bir parmağını kalıcı olarak yaralamıştır. Wieck ise Schumann'ın, parmaklarını güçlendirmesi için çalışmalarında kullandığı mekanik bir cihazın onun orta parmağına zarar verdiğini söylemiştir. Clara Schumann (1819-1896) ise bunun sakatlığı ile bir bağlantısı olmadığını öne sürmüştür (Jensen, 2001: 69-70). Bazıları, engelliliğin kronik olduğu ve sadece bir parmağı değil tüm elinin etki altında olduğunu ve muhtemelen bunun bir parmak güçlendirme cihazından kaynaklanmadığını iddia etmektedir (Sams, 1971: 112). Öte yandan 2012 yılında bazı nörologlar, Distonili Müzisyenler adlı bir konferansta Schumann'ın semptomlarını tartışmışlardır (Oestreich, 2012).

Artık sağ el parmaklarını istikrarlı bir şekilde kullanamayan Schumann, konser piyanistliği kariyerinden vazgeçerek piyanoyu bırakmak zorunda kalmış ve kendini beste yapmaya adanmıştır. Bir diğer deyişle besteci-piyanist kimliğinden besteci-eleştirmen kimliğine bürünmüştür. Bu amaçla, Alman besteci ve o sırada Leipzig Operası'nın şefi olan Heinrich Dorn'un (1804-1892) yanında müzik teorisi üzerine çalışmaya başlamıştır.

1833 yılında, çok sevdiği ağabeyi ve onun eşinin ani vefatlarının ardından ciddi bir depresyona giren bestecinin, ileriki yıllarında yoğun şekilde yaşayacağı mental hastalığının ilk belirtileri, işitsel halüsinasyonlar halinde kendini yavaş yavaş göstermeye başlamıştır.

1834 yılında Schumann Almanya'nın en çok okunan müzik dergisi Neue Zeitschrift für Musik'de editörlük ve başyazarlık yapmıştır. Bu görevini on sene boyunca sürdüren besteci, Felix Mendelssohn (1809-1847), Johannes Brahms (1833-1897) ve Hector Berlioz (1803-1869) gibi bestecilerin tanınması için büyük çaba sarf etmiştir. Dergideki müzik eleştirilerini iki adet takma isim ile yayınlamıştır. Bunlar; Eusebius ve Florestan'dır. Eusebius ile yaptığı eleştiriler her ne kadar kırılğan, dalgın, hülyalı ve melankolikse, Florestan, bir o kadar coşkulu ve ateşlidir. Bu iki zıt ruh sadece yazılarında değil, ileriki yıllarda bestelerinde de ortaya çıkacaktır. Tarihçilere göre Eusebius ve Florestan bestecinin çift karakterini yansıtmaktadır.

Schumann'ın hayatında ve eserlerini oluşturtmasındaki en önemli figüre gelirsek bu, piyano öğretmeni olan Wieck'in küçük kızı Clara'dır. İlk gördüğü günden itibaren Clara'ya karşı derin bir sevgi beslemiştir. Bununla birlikte sevgisi karşılıksız değildir. Clara da tıpkı Schumann gibi çok yetenekli bir piyanisttir. Ancak ikilinin ilişkisi çok zorlu dönemlerden geçmiştir. Birbirlerine duydukları sevgileri için büyük acılar çekmek zorunda kalmışlardır. Clara'nın babası Wieck, kızının Schumann ile duygusal herhangi bir yakınlık kurmasını istememektedir. Onun düşüncesine göre Schumann, kızının kariyerinin önünde bir engeldir. 1837 yılında Clara ve Schumann nihayet sözlenmiş olsalar da uzun bir süre bir araya gelememişlerdir. Çünkü Wieck, Clara'yı sözde, bazen eğitim görmesi bazense konser vermesi için sürekli başka bir ülkeye göndermeye başlamıştır. Amacı iki sevgilinin bir araya gelmesini engellemek ve ayrılımlarını sağlamaktır. Clara'ya olan derin bağlılığıyla Schumann birbirinden tutkulu eserleri art arda bestelediği bir döneme girmiştir.

Davidsbündlertänze isimli piyano için yazdığı on sekiz bölümlük eserinde ağırlıklı olarak Clara ile olan ilişkisinin etkileri görülmektedir. Hatta Schumann şunları söylemiştir: "Davidsbündlertänze, konçerto, sonat ve diğerlerini yazmam için benim tek motivasyonum Clara oldu." Bu aslında onun tutkulu sevgisinin, endişelerinin, özlemlerinin, hayallerinin ve fantezilerinin bir tezahürüdür. Eser, Schumann'ın doğasının coşkulu ve lirik, şiirsel yanlarını, karakterindeki zıt kutupları temsil etmektedir. Parçalar gerçek danslar değil, Schumann'ın karakterleri Florestan ve Eusebius arasındaki, romantizmin özgürlüğü ile klasisizmin müzikal dar görüşlülüğünü kıyasladıkları diyaloglardır.

Bestecinin, 1838 yılında tamamladığı piyano için on üç bölümden oluşan Kinderszenen isimli eseri ise en sevilen piyano yapıtlarından biridir. Eserde çocukluğun masumiyetini anlatmaktadır. Yedi numaralı Träumerei isimli bölümü bugüne kadar yazılmış en ünlü piyano parçalarından biridir ve sayısız form ve transkripsiyonda çalınmıştır. Melodik ve yanıltıcı bir şekilde basit görünen parçanın armonik yapısı oldukça karmaşıktır.

Clara ve Schumann nihayet 1840 yılında evlenmişlerdir. Clara'nın eşi için bir ilham kaynağı, sırdaş ve eleştirmen olmasıyla birlikte bestecinin müzikal verimliliği son derece artmış, sadece evlenmelerinin ilk senesinde Schumann yüz altmışın üzerinde vokal eser ve yüz otuz beş solo lied bestelemiştir.

Evlilik öncesi uzun kavuşamama döneminin gerilimi, liedlerindeki büyük duygu yoğunluğunun bir nedeni olarak düşünülebilir. Schumann'ın biyografilerini yazanlar, bu şarkıların tatlılığını, şüphesini ve umutsuzluğunu, Clara'ya olan bağlılığının onda uyandırdığı duygulara ve onun Clara ile gelecekleri üzerine düşündüğü belirsizlik hissine bağlamaktadırlar.

Bu dönemde yazdığı başlıca liedler, ünlü Alman şair Joseph von Eichendorff'un (1788-1857) bir şiiri üzerine besteleyip, doğadan ilham alan bir dizi ruh halini betimlediği Liederkreis, bir kadının evliliği, doğumu ve dul kalması ile ilgili bir hikaye olan Frauenliebe und Leben, reddedilen ve aşkına kavuşamayan bir sevgilinin acı verici kaybıyla uzlaşma çabasını tasvir eden Dichterliebe ve Myrthen, Goethe, Rückert, Heine, Byron, Burns ve Moore'un şiirlerini içeren bir şarkı koleksiyonudur.

Bir piyanist-besteci olan Schumann'ın liedlerindeki ana unsur insan sesi olduğu kadar piyanodur. Liedlerindeki duygunun anlatımında piyanoya büyük önem vermiş, insan sesi ile piyanonun tamamen eşit olarak kullanıldığı eserler yazmıştır. Çoğu zaman piyano partisi, vokal partisine baskın gelecek kadar güçlüdür. Açıkça söylemek gerekirse Schumann liedleri, müziği, insan sesiyle paylaşılan piyano eserleri niteliğindedir. Bu yaklaşım, Schumann'ın lied türüne en büyük katkısı olmuştur. Ayrıca bu türdeki eserlerinin ana teması, genellikle Clara'ya söylemek istedikleridir. O, ruhundaki tüm sevgisini, özlemini ve korkularını şarkılarıyla ifade etmeyi seçmiştir.

1841 yılında eşinin de destekleriyle besteci, daha büyük senfonik formlara yönelmiş ve ilk senfonisini yazmıştır. Eserde üç timpani kullanan Schumann için Edmund Bowles, yazmış olduğu ilk senfoninin, bestecinin büyük çaptaki ilk orkestra eseri olduğunu söylemiştir (Bowles, 2002: 83). İkinci senfonisini 1842 yılında besteleyen Schumann'ın, eserinin yapısıyla ilgili farklı düşünceler ortaya atılmaktadır. Kimi incelemelerde Schumann'ın, karakterindeki iki zıt kutup olan Eusebius ve Florestan'ın etkileriyle senfoninin temalarını şekillendirdiği savunulmaktadır kimilerinde ise bestecinin Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) etkisi altında olduğu düşünülmektedir. İkinci savı doğrular nitelikte Schumann, Bach çalışarak ve senfoni yazarak depresyondan kurtulacağını söylemiştir. 1851 yılına kadar Schumann dört senfonisini de bitirmiştir.

Bu dönemde oda müziğine de yönelen besteci üç adet yaylı çalgılar dördlüsüyle piyanolu dördlü ve piyanolu beşli bestelemiştir. Sağlığı giderek bozulmaya başlayan Schumann, sinir krizleri, duygu durum bozuklukları ve halüsinasyonlarla boğuşmaktadır.

Bestecinin 1846 yılında yazdığı piyano konçertosunun prömiyerini eşi Clara Schumann yapmış olup eser, Schumann'ın solo çalgı ve orkestra eşlikli yapıtları arasında en önde gelenlerindendir. Aslında

1830'lu yıllardan itibaren bir piyano konçertosu yazmak istemiş hatta bunu o dönemdeki piyano öğretmeni Wieck'e şu sözlerle dile getirmiştir; "piyano konçertomun do majör veya la minör olması gerektiğini düşünüyorum"(Schaefer, 1958: 313-314). Gerçekten de yaklaşık on beş yıl sonra yazdığı piyano konçertosunun tonalitesi la minör olmuştur. Viyolonsel konçertosunu bundan dört sene sonra, sadece iki haftada bestelemiş ancak konçerto form yapısı ve özgün içeriği bakımından o dönemin müzik eleştirmenleri tarafından beğenilmemiş hatta icra edilmeye değer bulunmamıştır. Prömiyeri ancak bestecinin vefatından dört sene sonra yapılan eser, günümüzde en çok alınan ve sevilen viyolonsel konçertolarından biri olma özelliği taşımaktadır.

1850 yılında Düsseldorf şehrinin müzik direktörü olan Schumann, beste yapmaya devam ettiği sırada hastalığı yeniden canlanmışır. Besteci sadece kendisinin duyduğu tuhaf sesleri ve işitsel halüsinasyonları notalara dökmüş ve ortaya Hayalet Varyasyonları ismini verdiği muhteşem bir eser çıkmıştır. Keman-piyano için la minör ilk sonatını ise 1851 yılında bestelemiş, eserde, Schumann'ın içinde kopan fırtınalar, bunalımlar ve duygusal karmaşalar açıkça görülmektedir.

1854 yılında ise akıl sağlığını tamamen kaybetmiş, önceden gördüğü melek şeklinde vizyonlar, şeytani olanlarla yer değiştirmeye başlamıştır. Böylece müzik direktörlüğü görevinden ayrılmak durumunda kalan büyük besteci 29 Temmuz 1856 yılında hayata gözlerini yummuştur.

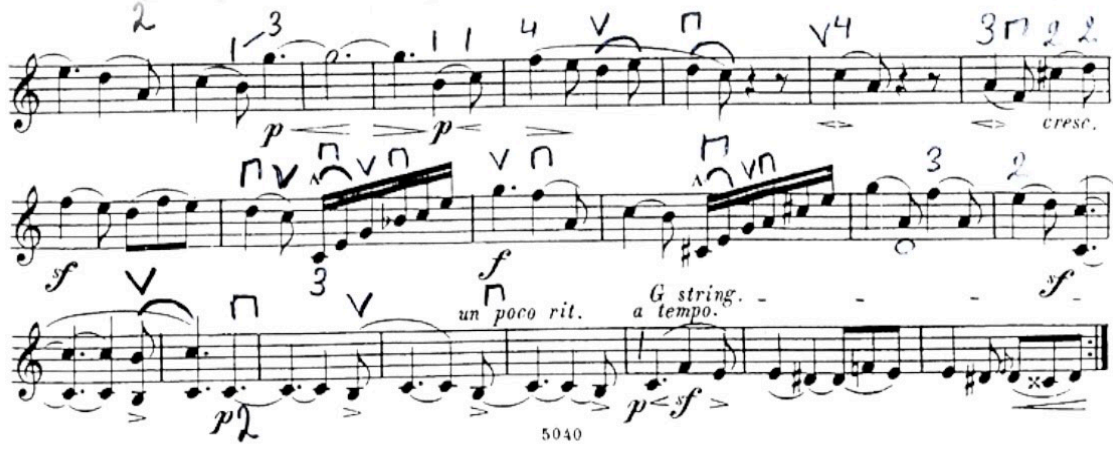
Clara Schumann eşinin vefatının ardından yaşamını, eşinin yazdığı eserleri düzenleyerek ve seslendirerek sürdürmüştür.

Keman-Piyano Sonatının Müzikal Yorum Bakımından İncelenmesi Birinci Bölüm



Nota 1: Birinci bölüm, birinci sayfanın ilk üç satırı.

Sonatın ilk bir buçuk satırında birinci bölümün gergin ve melankolik teması ilk kez sunulmuştur. İlk ölçüdeki dalgalanma efektinin verilebilmesi için ilk notada az vibrato yapılıp ikinci fa notasında yoğun şekilde yapılmalı ve bu notaya yayla küçük bir aksan (ya da yaylanma) verilmelidir. Satır boyunca n ansın piano olduğu unutulmamalıdır. Dördüncü ölçüdeki si notasından bir nota önce, re notasında hafif bir rubato yapılırsa si notasında istenilen nüans daha belirgin duyulacaktır. Si notasından yarım ölçü önce de yayla ifadeye enerji verilmelidir. Si notasında yoğun bir şekilde vibrato yapılıp ölçü, görkemli bir ifadeyle alındıktan hemen sonra baştaki piano ve melankolik ifadeye geri dönülmelidir. İkinci satırdaki fa notasına, ondan hemen önce gelen la notasında hafif bir rubato yapılıp glissando ile girilirse, sforzando efekti daha çarpıcı olacaktır. Hemen sonra ise piano nüansına tekrar geri dönülmelidir. Baştaki temaya gönderme yapan yeni cümlenin başlangıcında müzik, sakın başlamaktadır.   nc  satırın ilk ölçüsündeki fa notasını belirtmek için öncesinde yine küçük bir rubato yapılmalıdır. Aynı nota yoğun şekilde vibratolu alınırsa sforzando ifadesi daha görkemli olacaktır. Bahsedilen satırın üçüncü ölçüsüne bir önceki notadan glissando yaparak ulaşmak, ölçünün enerjik ifadesinin artırılmasına katkı sağlayacaktır. Satırın beşinci ölçüsüne kadar forte nüans devam ettirilmelidir. Beşinci ölçünün son notasında ifade yumuşayıp bir sonraki crescendo cümlesine zemin hazırlanmalıdır. Beşinci ölçüden itibaren, bir akarsuyun şelaleye ulaşmasına



Nota 4: Birinci bölüm, birinci sayfanın sekiz, dokuz ve onuncu satırları.

Sekizinci satırın ikinci ölçüsüne doğru ifade gittikçe sakinleşmeli ve sol notasına gelindiğinde vibrato oldukça azaltılmalı, nüans ise piyanoya kadar düşürülmelidir. Aynı satırın yedinci ölçüsünde, piyanonun çaldığı motifin aynısı kemanda gelmektedir. Kemanda gelen motiflerin nüansı piyanonun çaldığı ifade ile aynı olmalıdır. Son ölçüden itibaren müzikal anlamda canlanan cümle, kendini coşku dolu bir müziğe bırakmaktadır. Ani bir şekilde gelen sforzandolar ve aksanlarla süregelen satırdan sonra, sayfanın son satırının ikinci ölçüsündeki ani piyano nüansa düşüş cümleler arasında ciddi bir kontrast yaratmaktadır. Bahsedilen ölçüdeki nüans piyano olsa da gerilimli ifade aynı şekilde devam etmektedir. Satırın altıncı ölçüsünde eserin başındaki ana temaya geri dönülmektedir. Temanın geldiği ölçüye ritardando ile girilmeli ve bir sonraki sayfada ilk satırın dördüncü ölçüsündeki crescendoya kadar daha önceden sunulan temada anlatılan aynı yorum uygulanmalıdır.



Nota 5: Birinci bölüm, ikinci sayfanın bir, iki, üç, dört ve beşinci satırları.

İlk satırın dördüncü ölçüsüne kadar piano nüansla desteklenen gergin ancak baskılı ifade kendini, cümlelerin hemen ardından gelen dört ölçülik crescendo ile oldukça ritmik ve enerjik çalınması gereken, sforzandolu onaltılık pasajlara bırakmaktadır. Beşinci satırın ikinci ölçüsünde ani bir piano cümle

gelmektedir. Birden gelen piano ifadenin verilebilmesi için,  l   başına hafif bir nefes ile girmek yararlı olacaktır.



Nota 6: Birinci bölüm, ikinci sayfanın beş, altı ve yedinci satırları.

Satır boyunca sakın, bulutların  zerindeymi  hissi devam etmektedir. Bunu sağlamak için ani n anslardan ve hızlı vibratolardan kaçınılmalıdır. Piano nüansla devam eden cümle yavaş yavaş kendini hararetle bir anlatıma bırakmaktadır. Piyano partisinde ise ritmik arpejlerin geldiğı bu pasajda kemandaki gelen sforzandolu notalar, altıncı satırın başlarında piano nüansla çalınması gerekse de, piyano partisinin giderek artan enerjik cümle formuyla paralel şekilde nüans da arttırılarak ifade edilmelidir.



Nota 7: Birinci bölüm, ikinci sayfanın sekiz, dokuz, on, on bir, on iki ve on üçüncü satırları.

Sekizinci satırın üçüncü ölçüsüne gelindiğinde ise sonatın başındaki ana tema tekrar sergilenmektedir. Temaya geniş bir ritardando yapılarak girilmesi, sergilenen tekrar ifadesinin vurgulanmasını sağlayacaktır. Bir sonraki sayfaya kadar başta belirtilen yorumla aynı çalınması gereken temanın tekrarı yerini yine sonatın ilk sayfasının altıncı satırında sergilenen ikinci temanın la majör transpozisine bırakmaktadır.



Nota 8: Birinci bölüm, üçüncü sayfanın, bir, iki, üç, dört, beş ve altıncı satırları.

Bir sonraki sayfanın altıncı satırına kadar, bölümün başında, ilk sayfasında belirtilen yorum aynı şekilde uygulanmalıdır.



Nota 9: Birinci bölüm, üçüncü sayfanın, altı ve yedinci satırları.

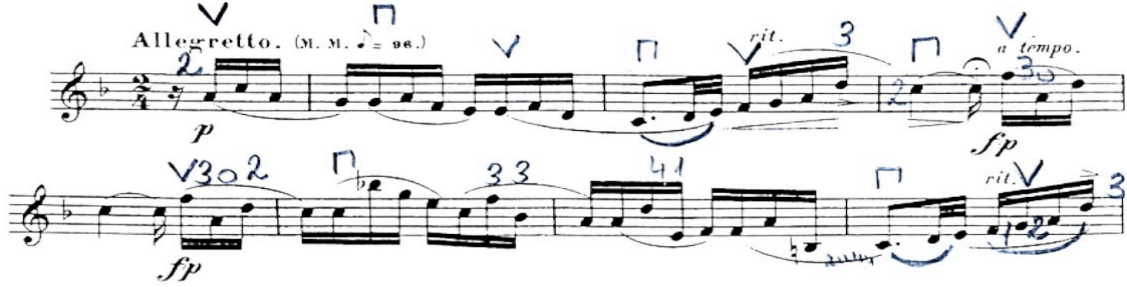
Sayfanın altıncı satırının ikinci ölçüsünden itibaren belirsiz, durgun ve sanki fırtınadan önceki sessizlik gibi yalın bir ifade gelmektedir. Yayın üst yarısında, çok az vibrato yapılarak sadece piano nüansla yorumlanması gereken on bir ölçünün ardından, son derece enerjik, hızlı ve güçlü bir anlatımla çalınması gereken onaltılıklardan oluşan cümlede, tempo birden hızlandırılabilir.



Nota 10: Birinci bölüm, üçüncü sayfanın, sekiz, dokuz, on, on bir, on iki ve on üçüncü satırları.

Bu ani tempo geçişiyle, pasajın enerjisi yükselecek, bununla birlikte istenilen tutkulu yorum da ortaya çıkacaktır. Onaltılık pasajın üçüncü satırındaki ilk ince mi notasına geçişte, az bir şekilde nefes alınması sforzando ifadesini arttıracaktır. Aynı satırın son ölçüsündeki ince mi notasında da aynı yorum uygulanabilir. Onaltılık pasajın dördüncü satırının ikinci ölçüsünde ise tempo biraz daha hızlandırılmalı ve bu coşkulu ifade kesilmeden, son ölçüde dahi yavaşlama yapılmayarak birinci bölüm coşkuyla bitirilmelidir.

İkinci Bölüm



Nota 11: İkinci bölüm, birinci sayfanın, ilk iki satırı.

Şarkı söylercesine bir müziğe sahip ikinci bölüm, huzurlu, dingin bir melodiyle başlamaktadır. Çok yavaş olmayan orta hızda bir tempoyla çalınması gereken bölüm boyunca, ilk iki satırda sunulan tema birçok kez tekrarlanarak gelmektedir. Az vibratolu, sakin bir ifadeyle başlanması gereken birinci satırda, ikinci ölçüdeki aksan, rubatolu ve yayı yaylandırarak oldukça yumuşak bir şekilde yapılmalıdır. Soru cümlesi sonlanıp ardından cevap cümlesi gelmektedir. Son ölçüdeki forte-piano geçiş, piyano partisiyle aynı anda olup yine yumuşak bir ifade ile sunulmalıdır. Satır boyunca müziğe hakim olan piano nüans, ikinci satırın vurgulu fa onaltılığı ile birlikte yerini daha açık ve parlak bir nüansa bırakmalıdır. Satırın sonundaki re notasında bulunan aksan, yumuşak bir şekilde, yayla hafif bir baskı verilerek ve rubatolu çalınmalıdır.



Nota 12: İkinci bölüm, birinci sayfanın, üç, dört ve beşinci satırları.

Üçüncü satırdan itibaren gelen canlı, neşeli ezgi, akıcı bir tempoyla yorumlanıp aksanlar asla ihmal edilmemelidir. Yine bölümün başındaki zarif ifade satır boyunca sürerken tüm staccato notalar şakacı bir yorumla çalınmalıdır. Staccatolu otuz ikilik pasajın bitiminde küçük bir ritardando yapılması hemen sonra gelen temanın tekrarına zemin hazırlayacaktır.



Nota 13: İkinci bölüm, birinci sayfanın, beş, altı ve yedinci satırları.

Beşinci satırın ikinci ölçüsüne kadar başta belirtilen aynı yorum ile çalınması gereken tema kendini ağır, hüzünlü ve içe kapanık bir melodiye bırakmaktadır. Bölümün başlangıç temposundan biraz daha yavaş çalınabilecek olan bu melodide vibrato her sekizlik ve dörtlük notada uygulanırsa müzik, daha da dokunaklı hale gelecektir. Altıncı satırın beşinci ölçüsündeki re ve sol notaları, nüans olarak daha güçlü, hemen ardından gelen aynı motif ise ritardando yapılarak daha zayıf çalınmalıdır.



Nota 14: İkinci bölüm, birinci sayfanın, yedi, sekiz ve dokuzuncu satırları ile ikinci sayfanın bir ve ikinci satırları.

Ölçünün bağlandığı temanın tekrarı, bölümün ikinci sayfasının ikinci satırına kadar devam etmektedir.



Nota 15: İkinci bölüm, ikinci sayfanın, iki, üç, dört, beş ve altıncı satırları.

Satırın üçüncü ölçüsünde, önceki sakin ve huzurlu tema yerine son derece canlı, ritmik ve heyecanlı bir kısım gelmektedir. Bölümün genel temposuna göre biraz daha hızlı yorumlanırsa daha da tutkulu olacak bu kısımda, aynı ölçüde piano nüans uygulanıp, sonraki tekrar ölçüsünde ise birden forteye çıkılarak cümle daha dinamik hale getirilmelidir. Üçüncü satırın ikinci ölçüsünde ise her vuruş başında vibratoyla birlikte sert aksanlar yapılması cümleye enerji verecektir. Dördüncü satırdaki sforzandolar piyano partisi ile aynı anda gelmektedir. Beşinci satırın ilk ölçüsündeki oktav la notası daha mezzo, ikinci ölçüsünde tekrarlanan aynı nota daha hafif düşünülmelidir. Sonraki ölçüde ise birden crescendo yapılıp, baştaki aynı heyecanlı ve enerjik ifadeye geri dönülmelidir. Altıncı satırın ilk ölçüsündeki sforzandolu oktav la notasına hafif bir nefes alınarak girilmesi nüansı güçlendirecektir. Üçüncü ölçünün sonunda bu ifadenin yerini baştaki sakin, huzurlu anlatım alıp ana temaya geri dönülmektedir.



Nota 16: İkinci bölüm, ikinci sayfanın, altı, yedi, sekiz, dokuz, on ve on birinci satırları.

Tempo hızı, önceki canlı cümlede olduğundan biraz daha yavaş olmalıdır. Sekizinci satırın üçüncü ölçüsüne kadar önceden belirtilen şekilde yorumlanacak kısım, pianissimo otuz ikiliklerin gelmesiyle tekrar canlanmaktadır. Trillerle süslenmiş bu neşe dolu ifadeye sahip pasajdaki vuruş başlarında gelen aksanlar vibratoyla birlikte yapılırsa, sertlikten uzak, bölümün huzur dolu ve şarkı söylencesine ifadesine aykırı olmayacak, sakın müziğiyle bütünlük sağlayacaktır. Son satıra gelindiğinde ise, küçük yayla, oldukça ritmik çalınması gereken trilli otuz ikilik motif, bölüme şakacı bir ifade katmaktadır. Son üç ölçüde ise müzik, oldukça rahatlamış, bulutların üzerindeymişçesine bir hisle son bulmaktadır. Bölüm, vibrato yok denecek kadar az yapılarak olabildiğince hafif bir nüans ile bitirilmelidir.

Üçüncü Bölüm



Nota 17: Üçüncü bölüm, birinci sayfanın, bir, iki, üç, dört ve beşinci satırları.

Üçüncü bölümün teması, genellikle staccato onaltılık notalardan oluşmaktadır. Piyano partisinin bir ölçü önce başladığı hareketli cümle yapısında, keman partisi piyano partisinin melodisini takip etmektedir. Piano nüans ile başlayan tema, bölümün üçüncü ölçüsünden itibaren güçlü bir tonda çalınmalı, bu dışa dönük ifade, ikinci satırın başındaki aksan ile daha da artırılıp satırın üçüncü ölçüsünde forteye çıkılmalıdır. Tempo hızlı olmalıdır. Hızlı bir tempo, staccato çalınacak notalarla birlikte müziğin oldukça hareketli olmasını sağlayacaktır. Piyano partisi, keman partisinde crescendo onaltılıklardan sonra gelen aksanları keman ile aynı anda yapıp desteklerse, nüans son derece çarpıcı şekilde ortaya çıkacaktır. Beşinci satırın üçüncü ölçüsünde yapılacak sforzando ile birlikte staccatodan détaché tekniğine geçilmelidir. Böylece baştan beri süren müzik cümlesi, kendinden emin, dışa dönük bir ifadeye sahip olacaktır.



Nota 18: Üçüncü bölüm, birinci sayfanın, altı, yedi ve sekizinci satırları.

Altıncı satırın başında tempo hızı, çok az yavaşlatılabilir. Buradan itibaren üç satır boyunca, baştaki ritmik, teknik cümleler kendini daha müzikal, lirik cümlelere bırakmaktadır. Satırın başındaki oktav la notaları, tenuto bir şekilde, dörtlük süresinin tamamı kullanılarak, uzun düşünülerek baskılı çalınmalıdır. Bu satır ve sonra gelen iki satır boyunca müzik, çok sert bir motif ve hemen ardından gelen sanki rüyadaymışçasına yumuşak, sakin bir motiften oluşmaktadır. Bunun güzel bir şekilde yansıtılabilmesi için, altıncı satırın beşinci ölçüsü ve yedinci ölçüsündeki piano nüanslı motiflere girilirken küçük bir nefes alınarak geçilmelidir. Aynı satırın sekizinci ölçüsündeki ilk re notası ve bir sonraki satırın üçüncü ölçüsündeki fa notasında, tempo içerisinde abartılı olmayan küçük rubatolar yapılması crescendo nüansını destekleyecektir. Forte olan yerler dışında her motif yumuşak bir ton ve bolca vibratolu bir şekilde çalınmalıdır.



Nota 19: Üçüncü bölüm, birinci sayfanın, sekiz, dokuz, on, on bir ve on ikinci satırları.

Sekizinci satırın sekizinci ölçüsünden itibaren bölümün başındaki onaltılık, enerjik cümleler farklı tonlarda tekrar sergilenmektedir. Buradan itibaren, önceki pasajda yavaşlatılan tempo, bölümün başındaki tempo gibi olmalı, hızlandırılmalıdır. Pianoya düşüşler veya bir ölçüde ani bir şekilde crescendolu çıkışlar abartılıp güçlü bir şekilde yansıtılmalıdır. Sanki bir insanın kararsızlığını, zihnindeki gel-gitleri anlatan bu cümle, on birinci satırın dördüncü ölçüsünden itibaren yerini keman ve piyanonun kanon şeklinde forte ve tenuto ifadeli, kararlı cümlesiyle devam etmektedir. Bu cümle, abartılı olmaksızın rubatolu çalınırsa daha tutkulu bir yorumu yansıtacaktır. Dördüncü ölçüdeki ilk si notası, bir sonraki satırın ilk ölçüsündeki ilk sol notası ve beşinci ölçüdeki sforzandolu si notasına hafif bir nefes ile girilip bolca vibrato yapılmalıdır. Aynı satırın dokuzuncu ölçüsündeki si diyez notasına glissandolu bir şekilde çıkmak, cümlelerin müzikal yapısını yükseltecektir. Mi majör tonuna ritardando yapılarak geçilmeli, ton değişimi belli edilmelidir.



Nota 20: Üçüncü bölüm, ikinci sayfanın, bir, iki, üç ve dördüncü satırları.

Burası, üçüncü bölümün dört satır boyunca süren en müzikal ve lirik cümlesidir. Piano nüans içerisinde ancak sekizliklerde dahil bolca vibrato ve portato yapılması gerekmektedir. Aynı satırın üçüncü ölçüsünden itibaren nüans arttırılmalı ve dördüncü ölçüdeki sol diyez notasına glissando ile çıkılmalı, nüans forte olmalıdır. Altıncı ölçünün la diyez notasında pianoya düşülmesi, hemen sonra aynı notalarla farklı ritimde gelen cümlelerin nüansına zemin hazırlayacaktır. Aynı glissando bir sonraki satırın ilk ölçüsünün ikinci si notasına çıkarken de yapılabilir. İkinci satırın dördüncü ölçüsündeki forte mi ve re notaları sanki piano içerisinde aksan varmış gibi yumuşak bir şekilde yorumlanmalı, altıncı ölçüdeki sekizlik si notasına crescendo ile girilip temponun çok fazla dışına çıkmadan rubato yapılmalıdır. Üçüncü satırdan itibaren son derece ritmik ancak vibratolu ve müzikal yorumlanması gereken bir cümle gelmektedir. Dördüncü satırın ikinci ölçüsündeki si notasına glissandolu bir şekilde geçilmeli, hemen sonra pianoya düşülmelidir.



Nota 21: Üçüncü bölüm, ikinci sayfanın, dört, beş, altı, yedi ve sekizinci satırları.

Beşinci satırda ise bölümün başındaki enerjik, hareketli staccato onaltılık pasajlara geri dönülmektedir. Baştaki yorumla benzer şekilde çalınması gereken cümlede, altıncı satırın son ölçüsü mezzo forte düşünülmelidir. Hemen sonraki tekrarında piyanoya düşülmeli ve bu nüans la minöre ton geçişinin olduğu yere kadar devam etmelidir.



Nota 22: Üçüncü bölüm, ikinci sayfanın, sekiz, dokuz, on, on bir, on iki ve on üçüncü satırları.

Ton geçişiyle birlikte bölümün başındaki temanın birebir aynısı tekrar sergilenmektedir. Sekizinci satırdan on üçüncü satıra kadar cümlelerin müzikal yorumu da aynı şekilde olmalıdır.



Nota 23: Üçüncü bölüm, üçüncü sayfanın, bir, iki, üç, dört ve beşinci satırları.

Bölümün son sayfasında, ilk sayfada gelen müzikal ve lirik cümleler birinci satırda do minör, ikinci satırdaki ton değişimi ile birlikte la majör tonlarında tekrar sergilenmektedirler. Cümlelere yine tenuto, bol vibratolu ve portatolu ifadeler hakim olmalıdır. Aniden piano nüansa düşüşler ve bir ölçüde crescendolu çıkışlar sayfanın ilk dört satırının en büyük özelliğidir. Yorumu, bölümün ilk sayfasındaki detaylı şekilde anlatılan tekrarıyla aynı olmalıdır.



Nota 24: Üçüncü bölüm, üçüncü sayfanın, altı ve yedinci satırları.

Altıncı satırda, tekrar bölümün başındaki temaya gönderme yapılmaktadır. Satırın ilk ölçüsündeki es vuruşu biraz uzatılmalıdır. Böylece, bir ölçü önce gelen hızlı, heyecanlı ve staccato hareket kesilmiş olur ve temanın sakin ve melankolik ifadesine zemin hazırlanır. Daha sonra hızlı, dinamik, staccato onaltılık pasajlar gelmektedir.



Nota 25: Üçüncü bölüm, üçüncü sayfanın, yedi, sekiz, dokuz, on, on bir ve on ikinci satırları.

Onaltılıkların başladığı her cümleinin ilk ölçüsü piyano çalınıp, ikinci ölçülerinde birden forteye çıkılırsa, pasajlara hareketli ve canlı bir ifade katılmış olunur. Dokuzuncu satırda vuruş başındaki aksanların tümü yayla, staccato tekniği ile birlikte güç vererek sert bir şekilde uygulanmalıdır. Onuncu satırın üçüncü ölçüsündeki sforzandolu oktav mi notasına girerken küçük bir nefes alınması, ifadeyi kuvvetlendirecektir. Bahsedilen ölçü dahil yedi ölçü boyunca tempo hızı biraz tutularak çalınmalıdır. Böylece bu görkemli cümle daha çarpıcı bir hale gelecektir. Vibratolu, büyük arşe kullanımıyla yorumlanması gereken bu pasajın devamında, her ölçüde sforzandolu çift seslerin olduğu bir pasaj gelmektedir. Bu sforzandolu notaların daha canlı bir şekilde duyulabilmesi için her birine tempoyu aksatmadan küçük bir nefes ile girilmelidir. Bu durum, on ikinci satırın ikinci ölçüsüne kadar devam etmeli, ikinci ölçüsünden itibaren ise tempo hızı yavaş yavaş artırılmalıdır.



Nota 26: Üçüncü bölüm, üçüncü sayfanın, on iki ve on üçüncü satırları.

Sforzandolar ve tempo hızıyla oldukça artan heyecanlı ifade, satırın sonunda ani bir pianoya düşüşten hemen sonra, crescendolu nüans ve tremolo hareketiyle katlanmaktadır. Satırın son ölçüsündeki ilk dört onaltılık tremolo hareketine yayın en ucunda ve çok küçük kullanımla, hiç baskı uygulanmadan başlanmalı, ölçünün yarısından itibaren uygulanan baskı giderek artırılmalıdır. Tempo hızının da asla yavaşlatılmadan giderek hızlandırılması gerekmektedir. Böylece heyecanlı ifade doruk noktasına çıkartılmış olacaktır. Sforzandolu akorların hepsi son derece baskılı bir yay ile çalınmalı, son notaya girişte dahi yavaşlanmamalıdır. Bölüm, son notada, değerinden fazla uzatılarak ve bol vibrato yapılarak görkemli bir ifade ile bitirilmelidir.

Sonuç

Robert Schumann, sadece bir besteci değil aynı zamanda çağının entelektüeli, piyanisti ve deha bestecisidir. Çağdaşları, klasik dönemden süregelen tarz ile büyük orkestralar için senfonik formda eserler yazarken o, lied, capriccio, fantasie ve impromptu gibi "küçük" formları geliştirmekle kalmamış, ruhundaki tüm karmaşık duyguları en yetkin şekilde bu formlarda ortaya dökmüştür. Schumann, senfoni, opera gibi büyük müzik formları da yazmıştır ancak onun gerçek dehası söz konusu küçük formlarda gözlenmiştir. Ne yazık ki yaşadığı dönemde değeri anlaşılamayan deha, vefatından sonra özellikle eşi Clara Schumann ve Brahms'ın çabalarıyla müzik tarihinde hak ettiği saygınlığı kazanmıştır.

La minör keman-piyano sonatının müzikal araştırılması, bestecinin trajik iç sesinin bu eserde ne denli etkili olduğunu göstermiştir. O dönemlerde salt duygu ve anlık heyecan ifadelerinin müzikte pek yeri yoktur. Schumann bu konuda en büyük öncülerden biridir. Makale konusu olan eser başta olmak üzere hemen tüm eserlerinde bu duygu yoğunluğu hissedilmektedir.

Tüm yaşamı duygusal fırtınalar ve trajik olaylarla dolu olan Schumann, hayatının son döneminde yazmış olduğu la minör keman-piyano sonatıyla, tüm karmaşık duygularını en güzel şekilde müziğine yansıtarak müzik tarihine eşsiz bir eser kazandırmıştır.

Kaynaklar

- Berger, Melvin. Oda Müziği Rehberi. New York: Dover Yayınları, 2001: 67.
- Bowles, Edward Augustus. The Timpani, A History in Pictures and Documentes. Michigan: Pendragon Press, 2002: 83
- Burger, Ernst. Robert Schumann: Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Berlin: Scott, 1999: 87.
- Sams, Eric. Schumann's Hand Injury. London: The Musical Times, 1971: 112.
- Jensen, Eric Frederick. Schumann. Oxford: Oxford University Press, 2001: 69-70.

Meier, Barbara. Robert Schumann. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2010: 10.

Oestreich, James Ruben. A Disorder That Stops the Music. New York City: The New York Times, 2012.

Schaefer, Hansj  rgen. Konzertbuch Orchestermusik. Leipzig: Deutscher Verlag f  r Musik, 1958: 313-314.

Schonberg, Harold Charles. Büyük Besteciler. İstanbul: Ofset Yapımevi, 2020: 191.

THE PEAK OF EMOTIONAL EXPRESSION: ROBERT SCHUMANN FIRST VIOLIN-PIANO SONATA

Gamze Erengönül

ABSTRACT

In this article, not only the life of Schumann and the musical analysis of the first violin-piano sonata are made, but also the musical personality of the composer and the conditions of its reflection on the work in question. Schumann, who started his artistic career with literature and was greatly influenced by leading men of letters such as Goethe, Shakespeare, Byron and Jean Paul, took his first professional piano lesson at the age of twenty, and due to his right hand injury, he focused on composition studies and matured over time, emerging as a great genius who synthesized literature and music out. The bows and finger numbers used in the musical analysis of the sonata were created by considering the composer's creation conditions, taking into account the passion, excitement and tragic expressions in the work. These are all original finger numbers and bows of the researcher. The great composer never fell in love with being popular in any period of his short life, he helped many young composers including Brahms, Chopin and Mendelssohn to be known, he criticized bad music without hesitation, and he made great innovations and contributions to the romantic period by reflecting the storms and complex emotions in his soul in all his works. Robert Schumann is one of the few composers who can reflect such advanced musical and literary knowledge on his works in such a successful and striking way in the entire history of music. The work, which is the subject of the article, is one of the most beautiful works that can be an example of all the features described.

Keywords: Emotional Expression, Robert Schumann, Violin-Piano Sonata, Romanticism