 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

ROBERT SCHUMANN PİYANOLU BEŞLİ'NİN (OP.44) MÜZİKAL SEMİYOTİK BAKIŞ AÇISI İLE İNCELENMESİ

Günay TUZKAYA

Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı,
pianist.1667(at)hotmail.com

ÖZ

Anahtar kelimeler:
Romantik Müzik, Robert Schumann, Oda Müziği, Piyanolu Beşli (Op.44), Persona, Analoji, Semiyotik İnceleme

R. Schumann'ın 1842 yılında bestelediği üç oda müziği eserinden biri olan "Piyanolu Beşli"nin (Op.44), literatürde araştırma konusu olarak yer almadığı dikkat çekmektedir. Schumann'ın müzik ve dil (yazım stili) anlayışının, diğer birçok romantik müzik bestecisi gibi edebiyat, doğa ve felsefe gibi alanlardan ilham alarak kendini adeta yeni yaklaşımların içine çektiği söylenebilir. Bu anlamda, Schumann'ın "Piyanolu Beşli"de (Op.44) ortaya koyduğu müzikal yapı ve konu edindiği hikaye arasındaki ilişki, enstrümantal müziğe uygulanan semiyotik (göstergebilimsel), persona ve analoji (benzerlik-çağrışım) gibi kuramlar açısından incelemeye alınmıştır. "Piyanolu Beşli"nin (Op.44) birinci bölümünde eserin persona (besteci-eser ilişkisi) ile bestecinin yaratı sürecinde bireyselliğine ait birçok durumun yer alış şekli ortaya konulmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise analoji (benzerlik-çağrışım) açısından belirli noktaları incelenerek etkilendiği müzik sitili ve bestecilik anlayışı üzerine bulgulara değinilmiştir.

EXAMINATION IN TERMS OF MUSICAL SEMIOTICS OF ROBERT SCHUMANN'S PIANO QUINTET

ABSTRACT

Keywords:
Romantic Music, Robert Schumann, Chamber Music, Piano Quintet (Op.44), Persona, Analogy, Semiotic Analysis

Piano Quintet (Op.44), which is one of three chamber music pieces composed by R. Schumann in 1842, is not included in the literature as a research topic. It can be said that Schumann's music language (composing style) understanding, like many other romantic music composers, drags itself into new approaches by taking inspiration from realms such as literature, philosophy and nature. The relationship between Schumann's musical structure and narration in piano quintet (Op.44) were examined in terms of the theories such as semiotic, persona and analogy. In the first movement of piano quintet (Op.44) was tried to be put forward persona (composer-work relation) of the work and the way in which many situation related to the individuality of the composer in the creation process. In the third movement of the work, findings on his influenced music and composition style were mentioned and examined certain points in terms of analogy (similarity-connotation).

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

1. GİRİŞ

Araştırmanın ilk kısmını oluşturan Schumann'ın oda müziği anlayışı ve yapıtlarının, kendi dönemi ve öncesinde besteciler arasında ciddi bir üne sahip olduğundan bahsetmek yerinde olacaktır. Bu anlamda kendini, J.S. Bach, W.A. Mozart ve L. van Beethoven gibi klasik geleneğin mirasçılarından biri gibi düşünerek olarak eserler verdiğini de ekleyebiliriz.

Brown'a göre ise Schumann'ın enstrümantal müzik çalışmalarındaki amaç hissiyatı, tarihsel bir özbilinç ve sorumluluk duygusundan kaynaklanmaktadır (Brown, 2001:37). Op. 41 üç yaylı dörtlüsü ile başlayan oda müziği yılı diye adlandırabileceğimiz dönem Brown'a göre Schumann yapıtlarını, J. Haydn, Mozart ve Beethoven'in getirdiği titiz ve ayrıntılı standartlar ile şekillendirmiştir (Brown, 2001:38).

Op. 41 üç yaylı dörtlüsü Schumann'ın salt yaylı çalgı kullandığı serisidir. Oda müziği yapıtlarının büyük bir çoğunluğu piyanoludur ve Daverio'nun belirttiğine göre Schumann gençlik dönemlerinden itibaren piyano ve yaylı çalgı eserleri yazmak için çaba harcamıştır. İçinde Mozart Sol minör (k. 478) ve Mib majör (k. 493) Piyano Dörtlü ile Prens Louis Ferdinand 'Piyanolu Beşli'nin de bulunduğu, *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue* adında bir kitap derleyen Schumann'ın piyano ve yaylı çalgılar için ilk çalışmaları olarak değerlendirilebilir (Daverio, 2004:210).

Schumann'ın kuvartet (dörtlü) ve kentet (beşli) anlayışında piyanonun rolü, müzikal öz ve virtüözite arasında değişkenlik göstermektedir; özellikle piyanolu beşli, oda müziği tarzının senfonik bir benzeşme ile ortaya koyulduğu bir eserdir (Daverio, 1997:256). Homer Ulrich çalışmasında Schumann'nın piyanoyu kentet içerisinde beş eşit partinin bir parçası olmaktan ziyade dört yaylı çalgı için bir denge unsuru olarak gördüğünü ve eleştirmenlerin bir kısmı için 'Piyanolu Beşli'nin neredeyse belirgin bir piyano eseri olduğunu düşündüklerinden dolayı için bu eseri kusurlu bulduklarından bahsetmektedir (Ulrich,1948:293).

Enstrümantal gelişimin olmadığı ve müziğin sözler ile yapıldığı antik dönem müziği düşünüldüğünde, müzik ve edebiyatın çok yakın ilişkide olduğundan bahsetmek yerinde olacaktır. Edebi anlamda soyut nitelikte olan sözler ve ona meydana getiren düşünceler (hisler), müzikte başka bir soyutluk olan sesler yolu ile müzikte ifade bulmaktadır. Her ikisi de soyut olmasına rağmen müzikte duyu yolu ile algılanması ile daha derinlikli bir anlam kazandığı düşünülebilir. Diğer bir ifadeyle müziğin edebiyat ve yazın dünyası ile ayrıntılı bir ilişkisi olduğu açıkça görülebilmektedir.

Romantik dönem senfonik şiiri fikri, müziğin edebi fikirlere bir ses olabileceği olgusunu ortaya çıkarmıştır ve bu dönemde neredeyse tüm müzik fikir ve konseptleri edebi fikirler ile şekil bulmuştur. Müziğin adı, altbaşlıkları, müzikal motifler ve eserlerin arkaplanları edebiyat ile bağıntılanmıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak romantik dönem, 19. yüzyıl edebi akımları ile şekillemiştir (Tekin, 2010:1).

Gençlik yıllarında edebiyat ile yakından ilgilenen Schumann, birçok lied bestelemiş ve basılı bir hale getirmeye çalışmıştır. Schumann'ın lied yazma tutkusu ve eser yoğunluğu müzik edebiyat ilişkisine verdiği önemi açıkça göstermektedir. Ancak sadece lied anlayışı ile değil piyano müziğinde de edebiyat ilişkisini kullanmıştır. Schumann'ın eserlerinde kullandığı bu müzikdışı yaklaşımlar onun dünyasında önemli ve özel bir yere sahiptir. Schumann'ın müziğinin odak noktası, edebi kaynakları ve müzikdışı öğeleri kullanımı olmadan düşünülemez. (Tekin, 2010:27-28)

Çalışmanın ikinci kısmını konu alan semiyotik inceleme ile Piyanolu Beşli'nin yapı ve anlatı ilişkisini ortaya koymaya çalışılıcaktır. Bu kısımda amaç bestecinin eserinde yer alan bilinçli ve bilinçsiz olarak müziğe etkisi olan materyallere odaklanmak olmuştur.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, R. Schumann'ın 1842 yılında yazdığı oda müziği çalışmaları arasında yer alan "Piyanolu Beşli"si (Op.44), öncelikle genel anlamda bestecilik evreleri ve oda müziği anlayışı açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmayı şekillendiren 'Semiyotik' inceleme kapsamında besteci, müzik ve hikaye iliş-

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

kisini ortaya koyabilecek belirli bilgiler ışığında eserin müzikal yapısı ve iskeleti dikkatle ele alınarak yorumlama sürecinde kullanılabilecek fikir ve yaklaşımlara yer vermek amaçlanmıştır.

1.2. Yöntem

Araştırma, konu ilgili literatür incelenerek nitel araştırma yöntemlerinden biri olan "betimsel tarama ve kaynak taraması modeli" kullanılan bir araştırmadır. Bu araştırma ile 'Schumann Piyanolu Beşlisi'ne (Op.44) ait incelemenin yöntemini zenginleştirmek adına müzikal semiyotik alanında kullanılan yöntem ve belirli yaklaşımlara da başvurulmuştur.

1.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma 19. yüzyıl romantik dönem bestecilerinden Robert Schumann'ın besteciliği ve onun oda müziği çalışması olan "Piyanolu Beşli"nin (Op.44) semiyotik incelemesi kapsamında sınırlandırılmıştır.

1.4. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada yer alan veriler betimsel ve kaynak tarama modeli kullanılarak elde edilmiştir. Araştırmada, "Robert Schumann Piyanolu Beşli'nin Semiyotik İncelemesi" ile ilgili kaynak taraması sonucunda ortaya çıkan bilgi ve belgeler yardımıyla ortaya **çıkan veriler analiz edil**miştir.

2. BULGULAR VE YORUM

Bu araştırmada ilk olarak Robert Schumann'ın besteciliğine dair genel bakış açıları eşliğinde oda müziği anlayışı değerlendirmeye alınmıştır. Devamında "Piyanolu Beşli"sine (Op.44) ait bölümlerdeki belirli müzikal yapılar ve onların sahip olduğu işaret ve anlamlara dair genel bir semiyotik inceleme yapılmıştır. Semiyotik inceleme ile ilgili genel bilgilere değinilerek eserin kompozisyon ve yorumlama sürecinde kullanılabilecek fikir ve yaklaşımlara ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

2.1. Schumann'ın Bestecilik Dönemleri

Schumann'ın çalışmalarına ait el yazmalarının çoğu eskiz ve temize çekilmiş kopyalarındaki mürekkep çeşitlilikleri ve kalem işaretlerinin belirli bir zamanı kapsayan süreklilikte olmadığına dair kanıtlar içermektedir. Farklı renk mürekkep ve kalem kullanımı besteleme sürecinin başladığı ya da kesildiği yerlere dair ipuçları gösterir niteliktedir (Roesner, 1983:112). Piyano yazımındaki erken dönem birçok el yazması incelendiğinde tamamlanmamış eskizler ya da kopistlere verilmeye hazır kaynaklar olduğu görülmektedir (Roesner, 1983:280). Erken dönem çalışmalarındaki taslaklarda yazım aralığının sürekli olmamasından dolayı Schumann'ın birçok eserini piyanodaki eskizlerden yazdığını ve temize çekilmiş hallerinin ise birçok revizyon ile ortaya çıkardığını söyleyebiliriz (Roesner, 1983:301).

Schumann'ın erken dönem besteciliği, sol minör piyano sonatındaki el yazmaları incelendiğinde (Op.22) gözler önüne serilebilir: esere parçalı yaklaşımı işaret edercesine, genel müzikal doku bozulmadan, sonlanmış müzikal materyallerin büyük parçalarını çıkarmak, taşımak yer değiştirme suretiyle ilerlemeyi sağlamıştır (Roesner, 1983:326). Bu açıdan bakıldığında Schumann'ın erken dönem bestecilik yaklaşımının mozaik benzeri bir düşünce olduğundan bahsedebiliriz: böylece farklı fikirler kolayca kısaltıp eklenebilir ya da genel form ve müzikal dokuya asgari etkiyle değiştirilebilir.

Schumann'ın 1840'lı yıllarda, geniş çaplı eserler için kullandığı doğaçlamalı yaklaşımı, Op.38 ve Op.41 çalışmalarının eskizlerinden de anlaşılacağı üzere bestelerini piyanoda yapan biri için normal bir durumdur. Ancak doğaçlama tekniğinin muhtemel sorunları üzerine Clara Wieck, 1838 yılında Schumann'a yazdığı bir mektupta uyarılarda bulunur (Roesner, 1983:401-402).

Schumann'ın 1. Senfonisi'nin (Op.38) el yazmalarına bakıldığında oda müziği çalışmalarında kullandığı mozaik benzeri yapı ile doğaçlamalı tekniklere benzer uygulamaları görebiliriz. Schumann'ın çalışmalarındaki süreklilik açısından bakıldığında ise daha sonra doldurulmak üzere çekilmiş boş ölçü çizgileri kullandığı görülmektedir. Son dönem büyük çaplı eserlerinin el yazmaları incelendiğinde eski eserlerinin aksine eskiz ve temiz kopyalarında da yapısal değişiklikler yaparak yaklaşımının değiştiği görülmektedir (Roesner, 1983:342).

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

Schumann'ın 1843'ü takip eden yıllardaki eserlerinin büyük bir çoğunluğunun, müzikal dramalar, minyatürler ile piyano sonat ve çalışmaları, oda müziği, senfoniler, konçertolar ve liedler olmak üzere başlıca müzik form ve türlerinin bir karışımı olduğunu görebiliriz. Daverio'nun belirttiğine göre Schumann'ın kariyerinin son evrelerinde yaratıcılığı adeta yeniden bir canlanma yaşamış ve önceki yıllarda ilgilendiği türler arasındaki birlikteliğin meyve verdiği bir dönem olmuştur (Daverio, 2004:459).

2.2. Schumann'ın Oda Müziği Yılları

Schumann 1842 yılında dikkate değer sayıda oda müziği eserleri bestelemiştir. Belirli kaynaklar incelendiğinde o yıl içerisinde sadece oda müziği bestelemiş ve altı oda müziği eserini tamamladığı görülmektedir: Üç tane Yaylı Dörtlü (Op.41), Piyanolu Beşli (Op.44) Piyanolu Dörtlü (Op.47); ve sonradan *Phantasiestücke* (Op.88) olarak basılan Piyanolu Üçlü.

Schumann'ın 1842 yılı besteleri oda müziği türünde verdiği ilk ya da son eserler değildir. Hatta sonrasında gelen eserleri "Oda Müziği Yılları" şeklinde adlandırılan durumunu bile karmaşık bir hale getirmektedir. 1842 yılından itibaren birçok oda müziği eseri bestelemiştir: (1847) Piyanolu Üçlü (Op.63), (1847) Piyanolu Üçlü (Op.80), (185) Piyanolu Üçlü (Op.110) ve çok sayıda minyatür setler. Brown'un tez çalışmasında belirttiğine göre ise Schumann için kullanılan "Oda Müziği Yılları" müzikal historiyografi çalışmalarınca kabul edilmiş bir terimdir (Brown, 2001:1).

1842 yılında Schumann'ın kendini ciddi bir besteci olarak ünlendirme girişimi olarak düşünülebilecek senfoni ve oda müziği çalışmalarına odaklandığı görülmektedir. R. Schumann'ın tarzındaki büyük ölçekli formların kullanımı ile ortaya koyduğu "ciddi" müzik girişimi, romantik müziğin etkileşim içerisinde olduğu sanatın birçok alanıyla kendini adeta yeni yaklaşımların içine çektiği söylenebilir.

Gertsch'in tez çalışmasında belirttiğine göre o yılın kış ayları Clara Wieck ve Schumann için ilgi çekici anlara şahit olmuştur. 'Piyanolu Beşli'sini (Op.44) yazdığı dönemde Clara Wieck, evlilik günlüğünde yazdıklarında bu yeni eser ile ilgili heyecan verici birkaç not düşmüştür:

> *…Robert aklındakiler ile oldukça fazla uğraşıyordu! Duyduklarıma göre, yine muhteşem bir çalışma gibi görünen enerji ve tazelik dolu bir çalışma olan piyanolu beşliyi neredeyse bitirmişti. Umarım bu kış biter ve eseri çalmayı çok istiyorum! (Gertsch, 2013:26).*

'Piyanolu Beşli' (Op.44) ilk olarak 1842 Aralık ayında, arkadaşları Voigt ailesinin evinde özel olarak çalınmış ve Schumann'ın en popüler bestelerinden biri olmanın ilk adımı atılmıştır. Ancak 1842 yılı Schumann ailesi için aynı zamanda ekonomik zorlukları da beraberinde getirmişti; 'Piyanolu Beşli'nin ilk özel seslendirilişinde (Op.44) orada bulunan Mendelssohn, çalıştığı Leipzig Konservatuvarı'nda piyano, partitür çalma ve bestecilik dersleri vermesi için Schumann'ı ikna etmiştir (Worthen, 2007:226).

Olumlu geri dönüşler alan 'Piyanolu Beşli'nin halka açık ilk seslendirilişi 8 Ocak 1843 yılında 'Yaylı Dörtlü' (Op.41) ile aynı programda olmuştur. 1844 yılında Schumann'ın çıkarttığı *Neue Zeitschrift für Musik* adlı müzik dergisini satın alan Franz Brendel ise, 'Piyanolu Beşli' ve *Das Paradies und die Peri* adlı oratoryosunu en başarılı çalışmaları olarak tanımlamıştır (Brendel, 1994:331).

3. SCHUMANN PİYANOLU BEŞLİ'SİNİN (OP.44) SEMİYOTİK İNCELEMESİ

19. yüzyıl 'bireysel' müziğinin ve sanatın birçok alanı ile etkileşimi düşünüldüğünde "sözsüz enstrümantal müzik"in anlamı ve ifadesini kavrama konusunda ilginç bir sorunsalı ortaya koyduğundan bahsetmek mümkündür. 18. yüzyılın sonlarından önce ideal müzik tipinin genel anlamda semantik anlama dayandırılabilen bir metni içeren ve çoğunlukla şarkı şeklinde söylenen bir tür olduğu söylenebilir. 19. yüzyıl başlarında "Oda Müziği ve Senfoni" anlayışının yükselişi ile "müzikte anlam fikri" de doğal bir değişime uğramıştır. Bu açıdan 19. yüzyıl müziği, müzikal deneyimin "romantik" olmasını sağlayan sesin hareketi ile dönemin bireyselleşme anlayışından dolayı özellikle müzikal bir hikaye gibi yorumlamaya açık hale gelmiştir.

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

Müzik bilimi ve teorisinde, müziğin anlamını ortaya koyabilmek için 20. ve 21. yüzyılda geliştirilmiş üç temel yaklaşım bulunmaktadır: Semiyotik (göstergebilim), Naratolojik (anlatıbilim) ve bilişsel/psikolojik yaklaşım. Bu bölümde, 19. yüzyıl enstrümantal müziği ve Schumann'ın 'Piyanolu Beşli'si (Op.44) için semiyotik ve naratolojik (persona, analoji) yaklaşımları kullanarak müzikal anlamı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

3.1. Semiyotik Yaklaşım ve Persona fikri

Jean-Jacques Nattiez'in müzikal semiyotik kuramı merkez sütununu oluşturan *işaretçi* (sanatçı) ile *işaret edilen* (sanat eseri) arasında oluşan ilişkileri üç düzeyde inceleyen modele dayalı bir bilimdir: Poetik, n**ötral** ve estetik. Poetik düzey, bir müzik eserinin yaratısı ve yaratı sürecindeki tüm yönleri kapsamaktadır (Nattiez, 1990:12). Nötral düzey herhangi deneyime bağlı olmaksızın varlığı kabul edilen bir durumun analiz edildiği bir düzeydir. Nötral düzey diğer bir ifade ile nesnenin hem poetik hem de estetik boyutlarının etkisiz hale getirildiği ve elde edilen sonuçlardan bağımsız olarak belirli bir prosedürün sonuna kadar ilerlediği bir durumdur (Nattiez, 1990:13).

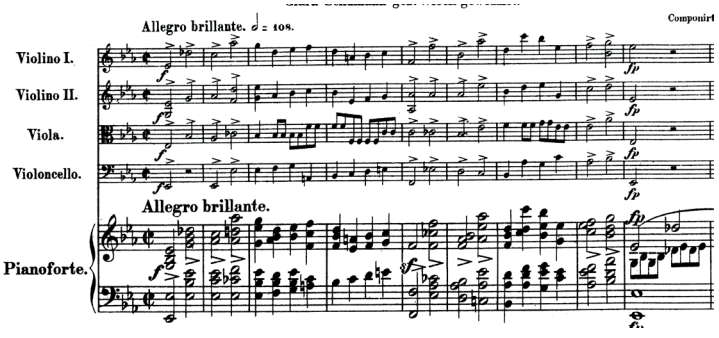
Müzik teorisi alanında semiyotik çalışmacılarının başlıcaları Jean-Jacques Nattiez, Robert Hatten, Kofi Agawu, Raymond Monelle, Eero Tarasti, David Lidov ve Adam Krims olark sayılabilir. Bu kısımda mevcut araştırmanın içeriklerini en iyi şekilde ortaya koyabilen yaklaşımları olan Kofi Agawu'nun semiyotik çalışması üzerine yoğunlaşılmıştır. Agawu'nun teorisi lokal ve yapısal işaretlerin sentezine dayanmaktadır.

Agawu'nun "işaretler ile çalmak" fikri, eserin yapısı ve ifadesi (yorumu) arasındaki karşılıklı etkileşimde ısrar eden semiyotik çerçeveye dayanmaktadır. Agawu'ya göre bu, analize rehberlik etmesi gereken belirgin yapısal ve yüzeysel arkaplanın arasındaki diyalektik etkileşimdir ve klasik dönemin "aldatıcı" basitlikte ve tanıdık müziklerinin altında yatan zengin ve ince anlamların uygun bir şekilde kabul edilebileceği bir çerçevedir (Agawu, 1991:25).

Müzikte *persona* fikri, Edward T. Cone'un 1974 tarihli *The Composer's Voice* adlı kitabıyla bilimsel bir çalışma olarak ilk kez keşfedilmiştir. Cone'a göre her beste icracı veya icracıların ortaya çıkarmakla yükümlü olduğu ve bir kimliğe bürünme eylemine bağlı olan bir deyiş ve söylemdi (Cone, 1974:5). Buna bağlı olarak, düşüncesinde düş, hikaye ya da oyun yer alan, iç hayatında sembolik jestleri kullanımıyla iletişim kuran müziğin tamamının yaşandığı bir müzikal *persona* vardır (Cone, 1974:94).

3.1.1. Schumann Piyanolu Beşli'sinin (Op.44) 1. Bölümünün İncelenmesi

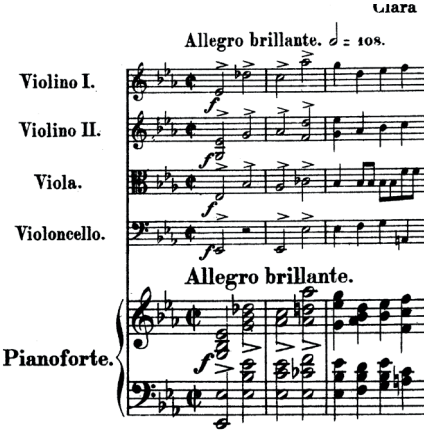
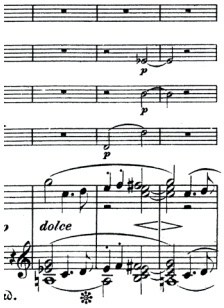
Sonat-allegro formunda yazılmış ilk bölüm doğası itibariyle iki farklı tema bulundurmaktadır. Beethoven sitili bir sonat-allegro formu genel anlamda iki zıt temada oluşan sergi bölmesi, devamında tematik ve tematik olmayan materyallerin işlendiği ve dönüştüğü gelişme bölmesi, sergi bölmesindeki temaların yeniden sunumu ile gerçekleşen yeniden sergi bölmesi ve son olarak bir koda yapısı ile kendimi göstermektedir. Beethoven sitili bir müzik anlayışı ve derinliğine ulaşma arzusunda olan Schumann için bu form yapısı, tüm müzikal ve entelektüel birikimini kendine özgü yansıtabileceği birçok alan sunduğunu söyleyebiliriz.

Romantik dönemin müzikal anlayışına ait bir arketip olarak kabul edebileceğimiz eserin ilk bölümü, "kahramanlık" ifadesinin anlatıldığı sergi bölmesinin yoğun bir dönüşümde olduğunu söyleyebiliriz. Bunu daha belirgin şekilde anlayabilmek için giriş kısmında piyano ve yaylıların çaldığı tematik karakteri dinlemek yeterli olacaktır. Buna ek olarak ilk sekiz ölçüsünü meydana getiren motif elementlerini belirtmekte fayda vardır.

Motif X

Şekil 1. Tema elementleri

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

Daha önceden bahsedilen 'kahramanlık' ifadesini çalındığında verilen hissin subjektif bir yorum olduğu görüşünün ötesine geçmek için notasyonu incelediğimizde; ilk olarak eseri *Allegro brillante* tempo başlığı hemen devamında *sf, f* ve *fp* dinamikleri ile motif x olarak adlandırılan kısımdaki aksanlar doğrudan göze çarpmaktadır. Notasyonda görülen bu kullanımlar hali hazırda yansıtılmak istenen kahraman karakterin besteci tarafından yansıtılan *persona*nın izleri olduğunu rahatlıkla anlayabiliriz. Diğer yandan da motif x'e ait seslerin atlamalı hareketi ve motif y'nin yanaşık hareketleri ile desteklendiğini görebiliriz. İşte tüm birleşimlerin sergi kısmının *persona*sı hakkında ciddi bir sunum yapmaktadır.

Eric Sams'e göre Schumann için herşey bir isimdi ve bunlardan en ünlüleri olan Florestan ve Eusebius isimleridir ki adeta kendi karakterinin aktif ve pasif yönlerini nitelemekteydi. 18. ve 19. yüzyıl Alman edebiyatının ilgi çekici yazarlarından Jean Paul Friedrich Richter'in eserlerinin ciddi bir okuyucusu olan Schumann, Jean Paul'un eserlerinde kendi kişiliğini yansıttığını ve her seferinde iki zıt karakter kullandığından bahsetmektedir (Sams, 1967:131).

Şekil 2.1. Florestan (ilk tema)

Şekil 2.2. Eusebius (ikinci tema)

Bu etkilenimin bir yansıması olarak Schumann, eserlerinin birçoğunda kullandığı *Florestan* (ilk tema) ve *Eusebius* (ikinci tema)[1] karakterleri bu bölümde de birbirlerinden ayrı bir şekilde sergi bölmesi boyunca kendilerini duyurmaktadırlar. Tablo 1'de de gösterildiği gibi ilk temanın içinde yer alan lirik yapı bu kısımda yaratılan zıt karakter planlamasının ikinci temanın olduğu yerde de devam etttiğini görebiliriz. Bu açıdan kendi arasında uyumlu bir zıtlık prensibi gösteren sergi bölmesi bu bölümün personası için adeta psikolojik bir hikaye yaratmaktadır diyebiliriz.

İlk tema Florestan karakterinde müziğin duyurulma şekline bakıldığında heterojen bir ses yapısı ile karşımıza çıktığını görebiliriz. Yaylı çalgılar ve piyanonun birlikte duyurulduğu florestan karakterine kıyasla bakıldığında, ikinci temada Eusebius karakteri neredeyse homojen bir duyuluş ile kendini göstermektedir. Piyanonun liderliğinde kendini ortaya koyan Eusebius karakteri zayıf ve seyrek yaylı eşliğinde duyurulmuştur.

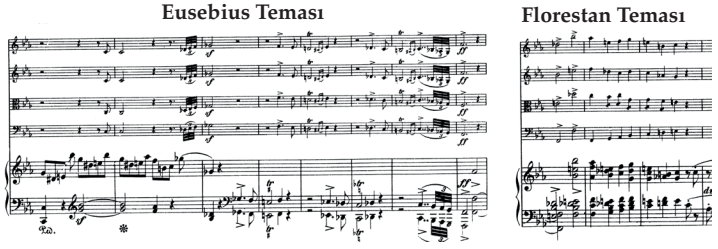
1 Schumann, Allgemeine musicalische Zeitung adlı dergide eleştirmenlik yaptığı dönemlerde birçok çalışmada kullandığı hayali karakterlerden olan Florestan, onun tutkulu ve enerjik tarafını ve Eusebius ise içedönük ve hayalci tarafını nitelemektedir. Kaynaklar incelendiğinde kullandığı diğer karakterler Vult ve Walt ile Clara ve Robert isimlerinin birleşiminden oluşan Raro adlı hayali karakterler kullanarak eserlerine anlam yüklemeye çalıştığı belirtilmiştir.

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

Sergi Bölmesi											
Tema	İlk Tema			Geçiş	2.Tema						Koda
Tonalite	I Mib Maj	I - V Mib Maj-Sib Maj.	V Sib Maj.	bIII Solb Maj	V Sib Maj.	V Sib Maj.	V Sib Maj.	V Sib Maj.	V Sib Maj.	V Sib Maj.	V Sib Maj
Ölçü	1	9	17	27	51	57	73	79	95	99	108
Başlık ve Karakter	Kahramanlık ve Cesaret	Lirik	Kahraman ve Cesurca	Lirik	Dokunaklı	Pastoral /Cesaret	Dokunaklı	Pastoral ve Cesurluk	Dokunaklı	Con Fuoco (Ateşli)	Kahramanlık ve Cesaret

Tablo 1. Sergi Bölmesi Karakterizasyonu

Tema ve materyalleri açısından kargaşalı ve dönüşümlü bir seyri olan gelişme bölmesinde Florestan ve Eusebius karakterleri ciddi bir çatışma görülmektedir. Her iki temanın tematik materyalleri belirli müzikal yazım teknikleri ile adeta bir çatışma içine sokulmuştur. Her iki tema daha önce sunulduğuna benzer bir çalgılama içinde olduğu görülmektedir. Gelişme bölmesi boyunca giderek karmaşıklaşan bu çatışmalı yapı kendini Florestan'ın zaferine götüren bir hikaye ve dramatizmayı hazırlamaktadır.



Şekil 3. Gelişme Bölmesinde Florestan ve Eusebius çatışması

İlk tema yeniden sergi bölmesinde, gelişme yer aldığı tematik azaltma kesit kullanımı ile motif y'nin sekvens kullanımları yoğun dönüşümlerinden sonra şu ana kadarki en yüksek değeri ile karşımıza çıkmaktadır. Ancak yeniden sergi klasik bir sonat formundaki gibi temaları olağan şekilde sunmaktadır. Yeniden sergi bölmesinde Florestan ve Eusebius temaların tekrar sunulurken sergi bölmesindeki tonik-dominant dengesi bağlı duyuluşları bu bölmenin tam bir son olduğunu anlatan fikri desteklercesine ortadan kaldırılmıştır. Koda kısmında Florestan karakterinin sunulduğu ilk tema seçilmiştir. Böylelikle çatışmalı ve sıralı şekilde duyurulan temalar arasında son için Florestan'ın seçildiğini söylemek yerinde olacaktır. Birinci bölüm boyunca Florestan (kahraman-cesur) ve Eusebius (lirik-dokunaklı) karakterlerinin sunduğu dramatizma Schumann'ın 'Piyanolu Beşli' (Op.44) ile olan etkileşimine dair izler sunmaktadır. Tam da bu noktada *persona* kavramı ve belirli tarihsel bilgiler ışığında bestecinin aslında yaratı sürecinde bireyselliğine ait birçok durumun eser içerisinde yer alış şekli ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Beşli içerisinde piyanonun simgesel değeri incelendiğinde Florestan ve Eusebius karakterlerinin psikolojik durumu yansıtılırken her iki tema için oluşturulan ezgi hattını piyanonun öncülüğünde ortaya koyulduğu görülmektedir. Schumann ve eşi Clara Wieck'in piyanist olma özellikleri düşünüldüğünde böylesine bir yaklaşıma gitmesi oldukça olağan görülebilir. Ancak kullandığı hayali karakterlerin kendinden belirli parçalar yansıtmak için kullanıldığı düşünüldüğünde Florestan, giriş müziğinde yaylı çalgılar ile bir arada ve heterojen olarak düşünebileceğimiz bütünsel ya da ortaklaşa bir enerji akımını yansıtıyor diyebiliriz. Eusebius için durum biraz daha farklı değerledirilebilir: öncelikle neredeyse sadece piyanonun seslendirdiği bu tema ezgi hattı düşünüldüğünde yatay ve bağlı bir yapıyı gözler önüne serilmektedir. Temanın sunumunu yaptıktan sonra geri çekilen ve eşlik durumunda daha çok görülen piyano

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

içedönük bir kimliği yansıttığını doğrular bir eşlik ezgi hattı ile karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında piyanonun adeta Schumann'ı canlandıran bir karakter olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Bu bölümdeki müzikal açıdan belirli değerlendirmeler ile *persona*yı ortaya koyarken iki farklı karakterin birbirine karşı etkinliği ve üstünlüğüne dair belirli fikirler anlatılmaya çalışılmıştır. Schumann'ın bu eserinde ortaya koyduğu müzikal anlayış için; Beethoven'ın sahip olduğu bestecilik anlayışına erişmek ve kişisel başarısını artırmak için belirli bir arzu ile hareket etmesi ve buna bağlı olarak büyük ölçekli formlarda ve derinlikli eserler vermek isteyen bir sanatçının portresinden bahsetmek yerinde bir düşünce olabilir.

3.1.2. Schumann Piyanolu Beşli'sinin (Op.44) 3. Bölümünün İncelenmesi

Schumann'ın *Scherzo* bölümü, Beethoven'ın 1. Senfonisi'nde kullandığı *Scherzo* karakteristikleri model alınarak bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır. Bu sayede Schumann'ın kullandığı *Scherzo* anlayışının Beethoven tarzı bir scherzo bölümü ile ilişkisi ya da benzerlikler öne sürülmeye çalışılacaktır. Bir tür olarak *Scherzo* geleneğini Beethoven ile ilişkilendiren Schumann'ın 'Piyanolu Beşli'sinde bölümü ele alış şekli ve yöntemleri arasında ilişki kurulacaktır. Ancak Schumann'ın 'Piyanolu Beşli'si için yazdıkları incelendiğinde Beethoven'ın 1. Senfonisi ile ilgili bir yakınlık bulunmamıştır. Bu açıdan dikkat çekilmesi gereklidir ki incelemede kullanılan çıkış noktası tamamen Schumann'ın Beethoven'ı idol olarak görme fikrinden yola çıkılarak değerlendirilmektedir.

Schumann'ın Beethoven tarzı bir *Scherzo* bölümü üzerine araştırmaları çoğunukla Beethoven'ın 7. ve 9. Senfoni'lerinde ünlü *Scherzo* bölümleri üzerine olduğu görülmüştür. Ancak sadece bu senfonilerdekiler dikkat çekici olduğunda üzerine eğilmiş olması muhtemeldir ve diğer senfonilerindeki *Scherzo* bölümleri ile ilgilenmediği alamına gelmemelidir. Bu kısımda Schumann'ın 'Piyanolu Beşli'sindeki *Scherzo* bölümünün Beethoven'ın 1. Senfonisi'ndeki ile ilişkisine dair belirli ima ve imgelemelere odaklanılacaktır.

Beethoven tarzı bir scherzo bölümünün formu (Tablo 2.1.) tek bir *Trio* bölmesine sahiptir. Diğer yandan Schumann, zıt karakterde iki *Trio* bölmesi daha ekleyerek (Tablo 2.2.) formu genişletmiştir. Bu gelişmiş forma ek olarak, Schumann *Trio* bölmelerinde, Beethoven geleneğindeki bölüm boyunca sabit tonalite anlayışında farklı olarak ayrı tonaliteler kullanmıştır. Beethoven'ın senfonilerindeki scherzo bölümleri arasında *Trio* bölmesinde Fa majörden Re majöre geçerek tonalite değişimi olan sadece 7. Senfoni'dir.

Bölme	Menuetto	Trio	Menuetto
Ölçü	1-79	80-137	Menuetto Da Capo
Tonalite	I Do majör	I Do majör	I Do majör

Tablo 2.1. Beethoven 1. Senfoni Scherzo Form Yapısı

Bölme	Scherzo	I. Trio	Scherzo	II. Trio	Scherzo	Koda
Ölçü	1-44	44-76	76-122	123-196	196-240	240-265
Tonalite	I Eb majör	bIII Solb majör	I Eb majör	ivLab minör	I Eb majör	I Eb majör

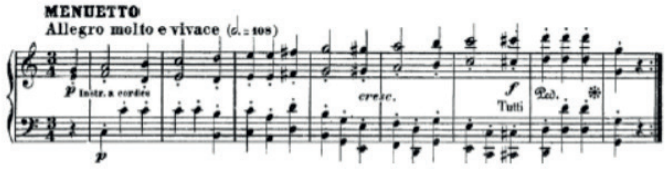
Tablo 2.2. Schumann 'Piyanolu Beşli' Scherzo Form Yapısı

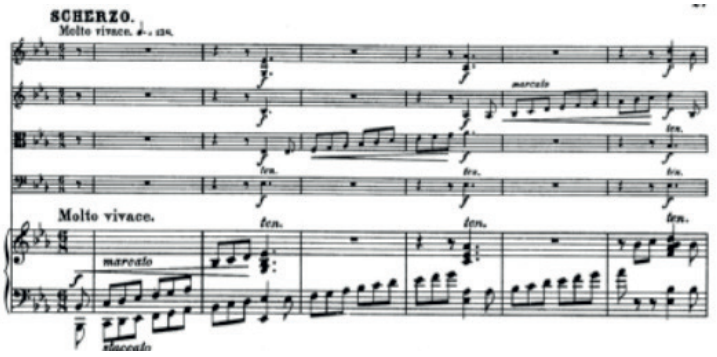
Tablo 3.'de gösterilen analiz Beethoven'ın scherzo bölümünde kullandığı müzikal yapı ve anlatımı Schumann'ın ne tarz yenilik ve değişimler ile genişlettiğine dair bilgileri genel hatları ile sunmaktadır. Bu haliyle Schumann formal ve yapısal açıdan genişlettiği scherzo bölmesinin müzikal karakterinde de abartılı ifadelere gittiğini söyleyebiliriz.

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

Beethoven *1. Senfoni Scherzo* Bölümü	Schumann *Piyanolu Beşli Scherzo* Bölümü
Menutto-Trio-Menuetto	Scherzo-I. Trio-Scherzo-II. Trio-Scherzo (Genişletilmiş yapı)
Tüm bölmeler tonik olarak duyurulmaktadır.	Trio kısımları bIII ve iv derecelerde kurulmuştur.
Klasik 4 ölçülük müzik yapıları	Tam olarak belirlenemeyen ölçü yapısı
Müzik yapılarında metrik uyum	Müzik yapılarında metrik uyumsuzluk-II.Trio bölmesinde bileşik yerine basit ölçü kullanıımı
Kararlı bir kahramanlık anlatımı	Aşırı bir kahramanca anlatım

Tablo 3. Beethoven ve Schumann'ın Scherzo Bölümleri Arasındaki İlişki

Her bir scherzo bölümünün motif ve ritmik organizasyonları incelendiğinde benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Beethoven muntazam dört ölçülük birbirine eş değer ritmik organizasyon kullanmış ve ayrıca hızından dolayı bileşik ölçü (noktalı dörtlük birim değerine sahip vuruş) hissiyatı yaratan bir etkiyi de beraberinde getirmiştir (Şekil 4.).

Şekil 4. Beethoven 1. Senfoni Scherzo Bölümü Giriş Kısmı

Schumann'ın scherzo bölümü açıkça algılanan bileşik ölçü değerinde ikişer ölçünün birleşimi ile yapılandırmıştır. Ayrıca Schumann için, her iki ölçüde bir kullandığı *tenuto* ile noktalı dörtlük hissiyatını korumaya yönelik bir duyuluş yaratmak istediğinden bahsedilebilir. Dikkatle bakıldığında giriş kısmında her iki bestecinin *crescendo* ve *staccato* kullanımları ile daha belirgin bir müzikal doku oluşturma eğilimde olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Şekil 5. Schumann Piyanolu Beşli Scherzo Bölümü Giriş Kısmı

Schumann'ın scherzo bölümü Beethoven'in geliştirdiği geleneği ve idealleri almış ve kullanımda birçoğunu adeta altüst etmiştir. Bu haliyle dinleyicilerin Beethoven tarzı bir yaklaşım çerçevesinde beklentiler gerçekleşmediğinde ise ilginç bir ironi oluştuğunu söyleyebiliriz. Aslına bakılırsa Schumann scherzo anlayışını etkinliğini artırmak maksadıyla değiştirmiş ve olumlu geri dönüşleri sayesinde bir başarı olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Sonuç olarak, Schumann'ın mozaikli bir müzik dokusu anlayışı sayesinde Beethoven tarzı scherzo bölümlerinin sınırlılık ve monotonluklarının etkili bir şekilde üstesinden geldiğini söyleyebiliriz.

4. SONUÇ

Robert Schumann'ın yaşamı incelendiğinde, 1840 yılında Clara Wieck ile evlendikten sonra, kendini ciddi bir besteci olarak ünlendirme girişimi olarak düşünülebilecek senfoni ve oda müziği çalışmalarına odaklandığı görülmektedir. Schumann'ın tarzındaki büyük ölçekli formların kullanımı ile ortaya koyduğu "ciddi" müzik girişimi, romantik müziğin etkileşim içerisinde olduğu sanatın birçok alanıyla kendini adeta yeni yaklaşımların içine çektiği söylenebilir. Schumann'ın 1843'ü takip eden yıllardaki eserlerinin büyük bir çoğunluğunun, müzikal dramalar, minyatürler ile piyano sonat ve çalışmaları, oda müziği, senfoniler, konçertolar ve liedler olmak üzere başlıca müzik form ve türlerinin bir karışımı olduğunu görebiliriz.

Seaton'ın da belirttiği gibi müzik birçok ima ve imgelemin olduğu ve yoğun kullanıldığı bir sanat dalı olarak görülebilir. Tabi ki her müzik eseri bir anlatı *persona*sı içermez ancak "Romantik Müzik" bunun yoğun

 DOI: 10.7816/idil-07-49-11

görülebileceği bir alandır. Sonuç olarak, Schumann'ın "Piyanolu Beşlisi"nin ilk bölümünde; Edward Cone, Douglass Seaton ve Kofi Agawu'nun fikirleri çerçevesinde ortaya koyduğu müzikal anlayış için, Beethoven'ın sahip olduğu bestecilik anlayışına erişmek ve kişisel başarısını artırmak için belirli bir arzu ile hareket ettiği ve buna bağlı olarak büyük ölçekli formlarda ve derinlikli eserler vermek istediği söylenebilir. Üçüncü bölümde ise Schumann'ın mozaikli bir müzik dokusu anlayışı sayesinde Beethoven tarzı scherzo bölümlerinin sınırlılık ve monotonluklarının etkili bir şekilde üstesinden geldiği belirtilebilir.

KAYNAKÇA

Agawu, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Brown, Julie Ann Hedges. *A Higher Echo of the Past: Schumann's 1842 Chamber Music and the Rethinking of Classical Form*, Ph.D. diss., Yale University, 2001.

Cone, Edward T. *The Composer's* Voice, Berkeley: University of California Press, 1974.

Daverio, John. *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic* Age, New York: Oxford University Press, 1997.

Daverio, John. *Beautiful and Abstruse Conversations: The Chamber Music of Robert Schumann, in Nineteenth-Century Chamber Music,* ed. Stephen E. Hefling, New York: Routledge, 2004.

Gardner, John. *The Chamber Music, in Robert Schumann: The Man and His Music*, ed. Alan Walker, London: Barrie & Jenkins, 1972.

Gertsch, Emily S. *Narratives of Innocense and Experience: Plot Archetypes in Robert Schumann's Piano Quintet and Piano Quartet,* Ph. D. Thesis, The Florida State University College of Music, 2013.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* Princeton: Princeton University Press, 1990.

Plantinga, Leon. *Schumann as Critic*, New Haven: Yale University Press, 1967.

Roesner, Linda. *Studies in Schumann Manuscripts with Particular Reference to Sources Transmitting Instrumental Works in the Large Forms*, Ph.D. diss., New York University, 1983.

Tekin, Hyun Sook J. *Robert Schumann's Miniature Piano Pieces Which Are Related to Literary Ideas,* Ph. D. Thesis, Istanbul Technical University, 2010.

Ulrich, Homer. *Chamber Music; The Growth & Practice of an Intimate* Art, New York: Columbia University Press, 1948.

Sams, Eric. *The Musical Times Magazine*, *Why Florestan and Eusebius*, 131-134. February-1967.

Seaton, Douglass. Narrative in Music: The Case of Beethoven's 'Tempest' Sonata." In *Narrative beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Jan Christoph Meister incooperation with Tom Kindt and Wilhelm Schernus, 65-81. Berlin: de Gruyter, 2005.

Worthen, John. *Robert Schumann: Life and Death of a Musician*, New Haven: Yale University Press, 2007.