

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
OPERA ANASANATDALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

ALMAN LIED'İNDE ŞİİR VE MÜZİK İLİŞKİSİ

103915

103915

Hazırlayan

Aytül BÜYÜKSARAÇ

Danışman

Prof. Dr. Müfit BAYRAŞA

İZMİR

2001

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “*Alman Lied’inde Şiir ve Müzik İlişkisi*” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..15.16...../2001


Aytaç BÜYÜKSARAÇ

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 20/06/2001 tarih ve 12 sayılı toplantısında oluşturulan jürimiz tarafından Lisans Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin Maddesi Gereği Enstitümüz OPARA Anabilim/ Anasanat Dalı yüksekisans/doktora öğrencisi Ayfer Bayraktar'nin "Almanya'da İslam ve Müslümanlık" konulu tezi incelenmiş ve aday 29/06/2001 tarihinde saat 11:30'da jüri önünde tez savunması almıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin;

BAŞARILI olduğuna



DÜZELTME yapılmasına



RED edilmesine



OY BİRLİĞİ



OY ÇOKLUĞU



karar verilmiştir.

* Bu halde 3 ay süre verilir.

** Bu halde adayın kaydı silinir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

Prof. Dr. Necati Gökmen

Prof. Dr. Mustafa Bayraktar

Prof. Dr. İbrahim Uzun

Evet Hayır

Tez, burs, ödül, veya teşvik prog. (Tüba, Fullbright vb.) aday olabilir



Tez, mutlaka basılmalıdır



Tez, mevcut hali ile basılabilir.



Tez gözden geçirildikten sonra basılmalıdır.



Tez, basımı gerekliliği yoktur.



YÜKSEK ÖĞRENİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu No:

Üniv. Kodu:

*Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tezin yazarının

Soyadı : BÜYÜKSARAÇ

Adı : Aytül

Tezin Türkçe Adı : ALMAN LİED'İNDE ŞİİR VE MÜZİK İLİŞKİSİ

**Tezin Yabancı Dildeki Adı : INTERRELATIONSHIP OF POEM AND MUSIC
IN THE GERMAN LIED**

Tezin Yapıldığı

Üniversite : Dokuz Eylül

Enstitü: Sosyal Bilimler

Yıl : 2001

Üniversitesi

Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü :

1- Yüksek Lisans

2- Doktor

3- Tıpta Uzmanlık

4- Sanatta Yeterlilik

Dili : TÜRKÇE

Sayfa Sayısı :

Referans Sayısı :

Tez Danışmanlarının

Ünvanı Adı-Soyadı : Prof. Dr. Müfit BAYRAŞA

Ünvanı Adı-Soyadı :

Türkçe Anahtar Kelimeler :

1-

2-

3-

4-

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1-

2-

3-

4-

Tarih:

İmza

ÖZET

Bu çalışmada, 14.yy'dan 20.yy'la dek Alman lied'inde şiir ve müzik ilişkisi ile müziğin şiire olan adaptasyonu konu edilmiştir. Şiirle müziğin kaynaştırılması sırasında karşılaşılan sorunların yanı sıra bazı önemli lied bestecilerinin liedleri de incelenmiştir.

İnceleme sonunda doğrulukları tartışma konusu olmakla birlikte, bazı lied bestecilerinin müziği söze baskın kıldığı, bazılarının ise dizelerin yani sözlerin, müziğin baskısı altında kalmasını önlemeye çalıştığı görülmüştür.

ABSTRACT

A study was made for interrelationship of poem and music in the German Lied and adaptation of music to poems in the German lied starting from 14th century to 20th century. A review of problems encountered while combining poem and music ; at the same time looking at some best composers lieders.

One can define music as dominative factor in the lied, others can say a good poems Lines, it is debatable.

ÖNSÖZ

Uluslar arası Sanat Müziğinde çok farklı bir yeri olan ve opera şarkıcıları için de ayrı bir önem taşıyan **Lied**'ler, konservatuvardaki öğrencilik yıllarımdan beri ilgimi çeken bir konuydu. Yüksek lisans bitirme çalışma konusu seçmem gerektiğinde Değerli Tez Danışmanım Prof. Dr. Müfit BAYRAŞA'nın da önerisiyle, mezun olduktan sonra çeşitli konserlerde örneklerini çok severek seslendirdiğim **lied**'leri Yüksek Lisans Bitirme Çalışmama konu olarak aldım.

Yaptığım ön araştırmada Lied'lerin, 14. yy'da, tanınmış bestecilerin yaratılarında geliştirilerek halk şarkıları niteliğinden Sanatsal nitelikli şarkılar haline geldiğini ve en önemli lied örneklerinin 14.yy ile 20.yy arasında ve Alman şairlerin şiirlerine, Alman besteciler tarafından müzik uyarlanmasıyla yaratılmış olduğunu saptadım. Bunun üzerine konuyu bu yy'lar arasındaki süreç içinde yaratılan liedlerle sınırlayarak, Lied'lerde müzikle sözün birbiri üzerindeki etkisini, bağlayıcılığını ve bu iki ögenin, nasıl bir ilişki içinde olduğunu saptayabilmek için "ALMAN LIED'İNDE ŞİİR VE MÜZİK İLİŞKİSİ"ni Yüksek Lisans Bitirme Tezime başlık olarak aldım.

Kaynak araştırmasına başladığımda, başlı başına lied hakkında hiçbir türkçe kaynağın olmadığını, başka konularda yazılmış ya da genel bilgiler içeren bazı kaynaklarda ise sınırlı biçimde söz edildiğini ya da sadece birkaç bilgi kırıntısının bulunduğunu gördüm. Bu durum, bu konuda türkçe kaynak gereksinimi olduğunu net bir biçimde ortaya koyduğundan, Yüksek Lisans Bitirme Tezimi liedler konusunda yapma kararımı pekiştirdi.

Yabancı kaynak araştırmasına başladığımda ise, ülkemizde bu konu ile ilgili kay-

nak bulmanın da zor olduğunu ve genellikle özel ilgi alanına giren Lied’ler konusunda başlı başına kaynak olacak nitelikteki yayınların genel kütüphanelerde ile üniversite kütüphanelerinde de bulunmadığını gözlemledim. Bu konudaki sorunun Lied’lere özel ilgisi olan Değerli Tez Danışmanım Prof. Dr. Müfit BAYRAŞA’nın özel arşivinden bana sağladığı bazı temel kaynaklarla çözüldü. Ancak, bu kez de ulaşabildiğim ve tümü yabancı dilde olan kaynakların Türkçe’ye çevrilmesi gerekiyordu. Oldukça uzun zamanlar bu çalışmalardan sonra gerekli bilgileri topladım.

Ulaşabildiğim bilgilerin doğrultusunda tamamladığım ve bu konuda araştırma yapmak isteyen kişilere yardımcı olabilmesini umduğum Yüksek Lisans Bitirme Çalışmamın hazırlanması sırasında başta, hiç bir yardımı esirgemeyen, Değerli Tez Danışmanım Prof. Dr. Müfit BAYRAŞA’ya ve çalışmamda bana destek veren , kaynak sağlayan ve bu çalışmamı bilgisayarda yazan sevgili dostum ve arkadaşım Evin ATİK YERLİ’ye teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
YEMİN METNİ	I
TUTANAK	II
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1	
1.1 LİED.....	5
1.2 MÜZİĞİN ŞİİRE UYARLANMASINDA KARŞILAŞILAN.....	8
SORUNLAR	
1.2.1 Ölçü ve Ritim.....	8
1.2.2 İçerik ve Müzikal Perde	9
1.2.3 Süre.....	10
1.2.4 Kavramlar ve Duygusal Değerler.....	10
1.2.5 Tonlama	11
1.2.6 Resimsel Etki	11
1.2.7 Şiirsel ve Müzikal Yapı	11

BÖLÜM 2

2.1	SCHUBERT'DEN ÖNCE ALMAN LIED'İ	14
2.1.1	Gluck	14
2.1.2	J. F. Reichardt	15
2.1.3	K. F. Zelter	17
2.1.4	Haydn	19
2.1.5	Mozart	20
2.1.6	Beethoven	20
2.2	FRANZ SCHUBERT	23
2.2.1	F. Schiller	24
2.2.2	Goethe.....	25
2.2.3	H. Heine.....	28
2.2.4	Öteki Şairler.....	30
2.2.4.1	F. Klopstock	30
2.2.4.2	L. Höltz.....	31
2.2.4.3	M. Cladius.....	32
2.2.4.4	F. Reichardt.....	32
2.2.4.5	A. von Platen.....	33
2.2.4.6	Wilhelm Müller	34

BÖLÜM 3

3.1	ROBERT SCHUMANN.....	35
-----	----------------------	----

3.1.1	H. Heine.....	36
3.1.2	Eichendorff.....	39
3.1.3	Chamisso.....	42
3.1.4	Goethe.....	42
3.1.5	Öteki Şairler.....	43
3.1.5.1	Lenau.....	43
3.1.5.2	Mörike.....	44
3.1.5.3	Rückert.....	44
3.1.5.4	Julius Mosen.....	44
3.2	JOHANNES BRAHMS.....	45
3.2.1	Platen.....	46
3.2.2	Heine.....	47
3.2.3	Tieck.....	48
3.2.4	Hölty.....	50
3.2.5	Goethe.....	51
3.2.6	Öteki Şairler	52
3.2.6.1	Mörike.....	52
3.2.6.2	Fleming.....	53
3.2.6.3	Uhland.....	53
3.2.6.4	Liliencron.....	54
3.2.6.5	Brentano.....	54
3.2.6.6	Storm.....	54
3.2.6.7	Keller.....	55

3.2.6.8	Eichendorff	55
3.3	HUGO WOLF	55
3.3.1	Mörike.....	56
3.3.2	Goethe.....	59
3.3.3	Eichendorff.....	61
3.3.4	Keller.....	64

BÖLÜM 4

4.1	SONUÇ.....	67
4.2	ÖNERİLER	70

KAYNAKLAR	72
-----------------	----

EK A	TEZDE SÖZÜ EDİLEN LIED BESTECİLERİNİN LIED'LERİNDEN ÖRNEKLER VE BU LIED'LE- RİN ŞAİRLERİ	74
1.	CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK	75
1.1	“Die Sommernacht” (Fr.G. KLOPSTOCK)	76
2.	JOHANNES FREDRICH REICHARDT	79
2.1	“Jagers Abendlied” (J.W.von GOETHE)	80
2.2	“Das Veilchen” (J.W. von GOETHE)	82
3.	KARL FRIEDRICH ZELTER	84
3.1	“Der König in Thule (J. W. Von GOETHE)	85

4.	JOSEPH HAYDN	87
4.1	“Die Landlust” (STAHL)	88
4.2	“Der Gleichsinn (J. J. ESCHENBURG)	91
4.3	“Das Leben ist ein Traum” (J.W.L. GLEIN)	94
5.	WOLFGANG AMADEUS MOZART	97
5.1	“Im Frühlingsanfang” (C. STURM)	98
5.2	“Das Veilchen (J. W. von GOETHE)	100
6.	LUDWIG VAN BEETHOVEN	104
6.1	“Die Ehre Gottes aus der Natur” GELLERT).....	105
6.2	“Nur wer die Sehnsucht kennt” (J. W. von GOETHE)	108
7.	FRANZ SCHUBERT	111
7.1	“Über allen Gipfeln ist Ruh / Wanderers Nachlied (J. W. von GOETHE).....	112
7.2	“Ihr Bild” (HEINE)	114
7.3	“Lachen und Weinen” (RÜCKERT)	117
7.4	“Du bist die Ruh” (RÜCKERT).....	120
8.	ROBERT SCHUMANN	123
8.1	“In der Fremde” (EICHENDORFF)	124
8.2	“Er ist’s” (MÖRIKE)	127
8.3	“Widmung” (RÜCKERT)	130
8.4	“Volksliedchen” (RÜCKERT)	135
8.5	“Der Nussbaum” (MOSEN)	138

9.	JOHANNES BRAHMS	143
9.1	“Meerfahrt” (HEINE)	144
9.2	“O kühler Wald” (Cl. BRENTANO)	148
10.	HUGO WOLF	151
10.1	“Im Frühling” (MÖRIKE)	152
10.2	“Fussreise” (MÖRIKE)	158
10.3	“In der Frühe” (MÖRIKE)	164

KÜÇÜK SÖZLÜK



GİRİŞ

”Lied yada Sanat Şarkısı ; potansiyel olarak minyatür bir *Gesamtkunstwerk* yada iki sanatın; şiir ve müziğin kaynaşmasıdır”(1). Donanımında şiirsel ve müzikal öğeleri taşımakla birlikte aynı öğeleri taşıyan öteki müzikal formlardan farklıdır. Bu öğelerden biri olan şiir; müzikal bir kaygı taşımaksızın, önceden ve özgürce yaratılmıştır ve kendi başına bir bütündür. Bestelenirken büyük bir çoğunlukla bu bütünlük bozulmaz.

Diğer müzikal formlar ve özellikle Opera da genellikle önceden yaratılan sözel bir eserin uyarlamasıdır. Ancak bu formlarda metin genellikle, izlenebilir ve yönetilebilir bir süre elde etmek için kimi zaman çok, kimi zamansa az olmak üzere kesilmiştir. **Oscar Wilde**’nin Fransızca orijinalinin Almanca çevirisi üzerine **Richard Strauss**’un bestelediği “*Salome*”, **Georg Büchner**’in *Woyzeck*’i üzerine **Alban Berg**’in bestelediği aynı adlı eseri ile **Frank Wedekind**’in oyunları *Der Erdgeist* ve *Die Büchse der Pandora* üzerine yine **Alban Berg**’in bestelediği “*Lulu*” gibi birkaç istisna bulunmakla birlikte, sözlerin kullanımı bu eserlerde de Lied’deki gibi değildir. **Robert Schumann**’ın *Goethe*’nin *Faust I* ve *Faust II*’sinden seçilmiş parçalar üzerine bestelediği *Kantat*’ı ile **Beethoven**’ın *Schiller*’in “*An die Freude*”sinin bir bölümünün üzerinde bestelediği *9. Sinfonisi*’nin son bölümü, hatta **Richard Wagner**’in müzikal dramaları gibi bir çok örnek bulunmakla birlikte bu yapıtların hiç biri metinleri açısından Lied’e benzemez.

Lied’lerin sözleri önceden yazılmış bir şiirin hiçbir kesinti yapılmadan tümünü içerir. müziği, çağdaş operanın geniş kapsamından yoksun olmasına karşın, daha içten ve duygu açısından daha inceliklidir. Lied’lerde, estetik anlayış ; bestecinin şiire karşı kesin sorumluluklarını içeren eleştirel bir etmendir.

(1)”Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf” J.M. Stein ; s.1

1750’lerde, **I. Berlin Okulu**’nun şarkı bestecileri, **Barok-Rokoko** akımını yıkarak 19.yy’ın ünlü şarkılarında yerleşen yeni bir geleneği başlattılar. 1700’lerin sonuna doğru önde gelen şarkı bestecileri **Johann Friedrich Reichardt** ve **Friedrich Zelter** yaratılarında kendilerinden önceki ve sonraki bestecilere göre daha hassas bir şiir-müzik bileşimi ürettirler. Bir çok şarkı bestecisi 18.yy’ın ikinci yarısı süresince Lied’de kelime ile nota arasında bir denge kurmaya çalıştı. Bu bestecilerden **Gluck**, **Haydn** ve **Mozart** yalnızca lied’lerin kapsamıyla ilgilendiler. Bunlardan **Gluck**’un bu forma katkıları çok daha fazla olmasına karşın şarkılar ı unutulmuştur. Beethoven ise müziğin bütün öteki formlarına yaptığı katkılardan daha önemsiz olmakla birlikte lied’in geliştirilmesine kayda değer katkılarda bulunmuştur.

Şarkı bestelemeye, **Schubert**’le yeni bir devir açıldı. **Schubert**, lied’lerin karakterini öncellerinin yaptıklarından çok daha fazla değiştirmiş ve Lied 19.yy’da da onun değiştirdiği biçimde kalmıştır. Ancak bu değişikliklerle müzik-şiir arasındaki bağlantıda tehlikeli bazı oluşumlar ortaya çıkmış, genelde şarkılar gelişmekle birlikte daha keskin kelime-nota sorunları oluşmuştur.

Schumann, **Brahms** ve **Wolf**’de olduğu gibi **Schubert**’de de müzikal yapı oldukça zengin ve güçlüydü ve birinci planda tutuluyordu. Bu nedenle müzik söze karşı baskın durumdaydı ve bu da sanatçı ve dinleyicilerin sözlere daha az dikkat etmelerine neden oluyordu. Bu örneklerde sanatçı ve dinleyici söze dikkat etmek istese de, farkında olmadan 19.yy’ın şarkı bestecilerinin istediği gibi, müzikal akışın güzelliğinde tat çıkarmanın kolaycı yolunu izler. **Schubert**’den önceki lied bestecilerinde ise müziğin dokusu nadiren böyle zengindir. Müzikal dokuda bu derece yoğunluk olduğunda karşılaşılan en önemli güçlük ; kelimelerin, müziğin karmaşık yapısına ifade açıklığı getirememesidir. Genellikle basılı bir metin kullanılması gereklidir. Şiirin kendi doğruluğu, *srtophic* forma dikkat e-

dilmesi ve şairin şiirini kağıda döktüğü biçimin bir arada varlığı çok enderdir. Genellikle sözler orijinaline başvurmaksızın doğrudan şarkının kendisinden kopya edilir. Bu nedenle, bir 19.yy şarkısından şiir formunu yeniden düzenlemek çok zor kimi zaman da olanaksızdır. *Ludwig Hölty*'nin “*Der Kuss*” şiiri ile aynı adı taşıyan **Brahms**'ın şarkısının plak kapağından alınan ilk iki kıtası aşağıdadır :

*Unter Blüten des Mais spielt' ich mit ihrer Hand,
Koste liebend, koste liebend mit ihr,
Schaute mein schwebendes Bild im Auge des Mädchens,
Raubt' ihr bebed den ersten Kuss*

*Zuckend fliegt nun der Kuss,
Wie ein versengend Feu'r
Mir durch Mark und Gebein.
Du, die Unsterblichkeit durch die Lippen mir sprüht,
Wehe, wehe mir Kühlung zu.*

Bunlar, Lied'in sözleri olmasına karşın, *Hölty*'nin yazdığı gibi değildir. Şairin yazdığı *Asclepiadic* bir kasidedir ve dizelerin biçimlendirilmesi farklıdır :

*Unter Blüten des Mais spielt' ich mit ihrer Hand,
Koste liebend mit ihr, schaute mein schwebendes
Bild im Auge des Mädchens,
Raubt' ihr bebed den ersten Kuss.*

*Zuckend fliegt nun der Kuss wie ein versengend Feu'r
Mir durch Mark und Gebein. Du, die Unsterblichkeit
Durch die Lippen mir sprüht,
Wehe, wehe mir Kühlung zu.*

Kelime-ses bağlantısındaki sorunlarda, şiirin büyük önemi olduğu varsayıldığında bestecinin yorum yeteneği konusu **Schubert** ile önem kazanır. 18.yy'ın çoğu müzikal yaratılarının nispeten mütevazı bir nitelik taşımaları nedeniyle bestecinin şiir üzerindeki yorumu bu denli belirleyici değildi.

Şiir açısından lied hakkında yazılanlar çok değildir. “İkinci sınıf dizeler şarkılar için büyük şiirlerden çok daha iyi materyallerdir” diye yaygın bir söz vardır. Bunun ardında,

“güzel şiirler müzikal yaratıya gereksinim duymaz” düşüncesi vardır. İkinci sınıf şiirlerin besteciler tarafından kullanılmasına karşı çıkılmazken, **Goethe** ve **Mörike** gibi büyük şairlerin eserlerinin bestecilerce yanlış yorumlanmasına prensip olarak tepki gösterilmektedir. Müzikal-şiirsel sentezlerin mükemmel olduğu lied’ler hayli azınlıktadır ve bunlar şarkı literatürünün doruğunu oluştururlar.

“Poem and Music in the German Lied From Gluck to Hugo Wolf” adlı kitabında Jack M. Stein’in belirttiğine göre lied’lerde şiir, genellikle eleştirel bir öge olarak kabul edilmediğinden bu konuda yazılan kitaplarda açıklamaların aslan payını çoğunlukla müzikal özellikler almaktadır.



BÖLÜM 1

1.1 LİED

Almanca’da “şarkı” anlamına gelen Lied ; bir şiirin bestelenerek şarkı haline getirilmiş halidir. Lied’ler, Halk Şarkısı (*Volkslieder*) ve Sanat Şarkısı (*Kunstlieder*) olarak ikiye ayrılabilir.

Halk Lied’i ; büyük bir çoğunlukla adı bilinmeyen bir şairin eseridir ve kulaktan öğrenildiği için ezgisi ve ritmi pek çok değişikliğe uğramıştır. Bu lied’lerde; günlük olaylar, av, savaş,dans ve aşk gibi konular işlenmiştir. İlk lied örnekleri 12.ve 13.yy’lardan kalmadır ve genelde soylu kadınlara duyulan aşkı (*minne*) konu edilen şair ve şarkıcılara (*Minnesinger*) aittir. Günümüze kadar ulaşan ve *Minnelied* adı verilen bu eserlerin bir çoğu Güney Almanya kökenlidir. Bu şarkıların, bazı şiir kalıplarına dayanan formları vardır. Ancak gerçek lied iki bölümlüdür. Üç farklı kıtadan oluşan şiirin ilk iki kıtası, ilk müzik cümlesi (a) ile söylenir. Son kıta ise ikinci müzik cümlesiyle (B) söylenir. Böylece aaB formu oluşur. Alman bestecilerin çoğunlukla tercih ettikleri bu form’a “Bar” denir.

Teksesli *Minnelied*’lerde ; majör ve minör dizilerin ortaya çıkmasından önce, Ortaçağ ve Rönesans müziğinde görülen modal diziler kullanılmıştır. Bu dönemin müzik yazısında ritim değerleri kesin olarak gösterilmediğinden ritimleri konusunda *Minnelied*’lerin yorumları tartışmalıdır. **Walter von der Vogelwiede, Tannhauser, Wolfram von Eschenbach** ve **Neidhart von Rementhal** önemli *Minnesinger*’ler arasında sayılabilir.

14.yy’da, tek sesli lied’ler yavaş yavaş terk edilmeye başlandı. Bunların yerini, iki ya da daha fazla sesli veya ses ve çalgı için çok sesli lied’ler almaya başladı. Bu yüzyılın en tanınmış çok sesli lied’lerinden biri **Oswald von Wolkenstein**’in (1377-1455) “*Wach auff*

myn Hort’udur.

Sonraki yüzyılda (15.yy) çok sesli lied’ler daha da gelişerek ses sayısı dörde kadar çıktı ve bunlar Minneliedler gibi yalnız saraylılara değil aynı zamanda aydınlara ve din adamlarına da seslenir duruma gelmişti. Bu liedlerde “Bar formu”ndaki romantik sözler kullanılıyordu ve bölüm tekrarı yoktu. Ezgi partisi genellikle orta partide (tenor) , eşlik partileri ise çalgılardadır. Ezgi partisi çoğunlukla önceden var olan ve bilinen bir ezgidir, ancak çok seslendirilmiştir. Bu partilerin arasındaki ilişkide *Fransız-Flaman* etkileri görülür. Müziğin dokusunda kimi zaman armonik yazı, kimi zamansa taklitli kontrpuan yazısı vardır. Yalnızca üç partinin bulunduğu durumlarda ise tenor ve discantus armonik bir birlik oluştururken, üçüncü parti (kontrtenor) özgürce hareket ederek öteki iki partinin arasına ve aşağıya atlamalar yapar.

16.yy ortalarında **Ludwig Senfl** ve çağdaşlarının şarkılarıyla, lied’ler doruğa ulaştı. Bu yy’da matbaanın keşfedilmesi din dışı çok sesli lied’lerin yayılmasına etkide bulundu. Daha sonra bu lied’lerin halk tarafından tutulanlarının bir kısmına dinsel sözlerin monte edilmesiyle lied’ler protestanlığın yayılmasında rol oynadı. Rönesans’ın sonrasında ise *İtalyan Canzonetta* ’larının ve *Madrigal*’lerinin tüm Avrupa’ya yayılmasıyla eski lied geleneği önemini yitirdi.

1750’lerde Berlin Okulu’nun etkisiyle lied yeni şeklini aldı ve Alman besteciler yeniden lied formuna döndüler. 18.yy sonları ile 19.yy başlarında ciddi konuları işleyen şiirler hızla çoğalıyordu. Dönemin bir çok bestecisi **Goethe**, **Schiller** ve **Mörke** gibi ünlü Alman şairlerinin şiirlerini lied olarak bestelemeye başladılar. Bu bestecilerin yaratılarıyla Lied sanat müziğine aktarılmıştır. Söz konusu bestecilerin en önemlileri ; altı yüzden fazla Lied’i bulunan **Franz Schubert**’in yanı sıra **Robert Schumann**, **Johannes Brahms** ve

Hugo Wolf’dür.

Önceleri lavta ve çembalo gibi çalgıların eşlik ettiği lied’lerin eşlik çalgılarına 19.yy-da piyano eklendi. Romantik lied’ler genellikle piyano eşlikli insan sesi için düşünülmüştü. Piyano partisi oldukça zor ve zaman zaman virtüözlük gerektiren bir örgüye sahipti ve en az lied’in ezgisi kadar önemliydi.

Schubert, melodinin her kıtada tekrarlanmadığı, ses ve çalgıların, duyguların anlatımına ve dramatik gelişimine destek olarak ayrı bir hava yarattığı “*Dramatik Lied*”i yarattı. İlk **cycle lied** ; “*Çevirimsel ya da çevrimli Lied*”i ise **Beethoven** yazdı. (*A. Jeitteles*’in şiirleri üzerine “Uzaktaki Sevgiliye”). Beethoven’dan sonra **Schubert**, **Schumann** ve **Hugo Wolf** gibi besteciler de **cycle** (çevirimsel ya da çevrimli) **lied**’ler yazdılar. Çevrimsel (Çevrimli) Lied’ler tek bir konuyu ele alıyor, ancak , müzikal gelişime büyük olanaklar sağlıyordu. Şiir demetlerinin hiç bir bölümü bir diğerinden daha baskın olmayan bu lied’lerde sözler ya baştan sona eksiksiz, tekrarsız ve dize sırasıyla besteleniyor ya da kimi zaman her dize, kimi zaman da bazı dizeler ya da kıtalar müziğe göre tekrarlanıyordu.

19.yy’da orkestranın eşlik ettiği konser lied’lerinin yanı sıra yaylı ya da üfleme çalgılardan oluşan oda müziği toplulukları için düzenlenen lied’ler de ortaya çıkmıştır.

Lied’ler arya’dan daha doğal, halk şarkılarından ise daha sanatsaldır ve sözlerin bestecide uyandırdığı esinle yaratılırlar. Bu bağlamda, en iyi şiirin en güzel lied’leri oluşmasını sağladığı gibi bir durum söz konusu değildir. Potansiyel olarak lied, iki sanatın ; şiir ve müziğin bütünleşmesiyle oluşur.

1.2 MÜZİĞİN ŞİİRE UYARLANMASINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR

Şiirle müziğin adaptasyonu sırasında bir çok sorun ortaya çıkmaktadır. En belirgin sorun, sözlerin taşıdığı anlam, kelimeler tarafından açıklanamadan müzikal etkinin dinleyicinin tepkisini tam olarak koşullandırmasıdır. Söz konusu sorunlar yedi madde halinde aşağıda açıklanmıştır.

1.2.1 Ölçü ve Ritim

17.yy başlarında, Alman şairleri ilk kez olarak ölçü vurgusunu doğal vurguyla uyumlamaya başladılar. O zamandan beri Almanca gibi vurgunun çok önemli olduğu bir dilde, doğal vurguya dayanan ölçü vurgusu geçerli kural olarak kalmıştır.

İambic, trochaic ve dactylic gibi kurallı ölçü vurgu değişimleri, dizenin vurgusuna dayanarak daha esnek bir ritim oluşturulmasında gereklidir. Müzik ritmini vurgulayan basit kuralda “bar çizgisi” ve zaman ölçüsü, dizenin ölçü kalıbından daha belirliycidir. Bar çizgisi baskın etmemidir. Schumann’ın “*Frauenliebe und leben*” Albümünün “*Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*” adlı lied’inin ilk satırı aşağıya alınmıştır :



Örnekte de görüldüğü gibi müzik 4/4'lüktür ve vurgu normalde de olduğu gibi 1. ve 3. vuruştadır. Diyagramda, birinci vuruştaki kuvvetli vurgu (/) ile, üçüncü vuruştaki yarı

kuvvetli vurgu (\) ile gösterilmiştir, (u) ise vurgunun bulunmadığı vuruş ya da heceyi simgelemektedir. Buna göre müziğin vurgu diyagramı ;

/ u \ u / u \ u / u \ u /

biçimindedir. Oysa ki ; sözler, iambic ölçü kalıbında yazılmıştır ve sözlerin ilk iki dizesi olan ;

*“Nun hast du mir den ersten Schmerz getan.
Der aber traf.”*

ın vurgu diyagramı ;

“ u – u – u – u – u –

u – u – “

biçimindedir. Bu diyagramlarda da kolayca görüleceği gibi, iambic ölçü kalıbında olan sözlerin vurguları ile 4/4'lük ölçüde yazılan müziğin vurgusu tam olarak örtüşmemektedir.

Şair, şiirin herhangi bir dizesinin ölçü vurgusunda değişimler yapar. Böylece şiirin bazı dizelerinde az ya da çok deviasyonlar olabilir ve bu , şiirin güzelliğine katkıda bulunur. Müzikte de ezginin bireysel ritmi ile vurgusu arasındaki zıtlıklar güzelliğin ana kaynağını oluşturur.

1.2.2 İçerik ve Müzikal Perde

Müzikal satırda, müziğin şiir üzerindeki üstünlüğüne katkıda bulunan bir etmen daha vardır. Bu da ses yüksekliklerinin değişim biçimidir. Şiir her ne kadar içerik ve özel söz kalıplarıyla süslenirse de bellekten veya yazılı metinden okunurken müziğin akışıyla tümüyle değişir. Müzikte kullanılan ritmik kalıp ya da piyano partisindeki eklemeler müzikal ağırlığın oluşmasına büyük oranda katkıda bulunur.

1.2.3 Süre

Dinleyicilerin dikkatlerini toplamada süre önemli bir etkidir. Müzik notasının süresi hemen hemen her zaman bir kelimenin hecelerinin şiir olarak okunma süresinden daha uzun zaman alır. Böylece herhangi bir şarkı, şiirin müziksiz bir biçimde okunmasından daha uzun sürecektir. Şiirin, anlam bütünlüğü ve estetiğini yitirmeden daha geniş olan müzikal süreye uyabilmesi görecelidir. Bazı şiirler böyle durumlarda anlamlarından ya hiç yitirmez ya da çok az değişime uğrar. Goethe'nin ünlü "*Wanderer Nachtlied*" ("*über allen Gipfeln sit Ruh*") gibi. Fakat yine Goethe'nin "*Prometheus*" veya "*Ganymed*" örneğinde olduğu gibi aksi de geçerli olabilir.

1.2.4 Kavramsal ve Duygusal Değerler

Şiir, kavramsal ve duygusal değerlerin bir kombinasyonudur. Müzik, şiirin duygusal anlatımına ve hatta bir dereceye kadar kavramsal değerlerine de kendiliğinden destek verir. Müziğin duygusal dili, şiirin kavramsal görünüşüyle yan yana geldiğinde bazı sorunlar ortaya çıkabilir. Örneğin ; Goethe'nin "*Mailed*"'inin Beethoven tarafından yapılan uyarlamasında müzik, dizelerin duygusallığını çok güzel bir biçimde desteklemektedir:



Mörike'nin "*Verborgenheit*" adlı eserinin dizeleri aşağıdadır :

*Oft bin ich mir kaum bewusst,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket
Wonniglich in meine Brust.*

Burada 2. ve 3. dizenin zıtlığı iki uyaklı kelimenin kavramsal anlamıyla ustaca ifade edilmiştir. "Drücket" ile "wonniglich" kelimelerinin yan yana gelmesinin etkisi çok kavramsal-dır. 18. ve 19.yy müzik anlayışıyla böyle anlam oyunları müzikte yapılamaz.

1.2.5 Tonlama

Bir şiirin okunması sırasında kullanılan tonlama o şiirin özündeki duyguyu yansıtmada çok önemli bir yer tutar. Tonlamanın genel etkiye katkısı, uygulanma biçimine göre değişkenlikler gösterir. Bir şiir müziğe uyarlandığında, bu nazik etkiler müziğin daha baskın değerleriyle baş edemez.

Tonlamanın yarattığı etki, Mörike'nin "*O fläumenleichte Zeit der ersten Frühe*" ve Uhland'ın "*Die linden Lüfte sind erwacht*"ında çok belirgindir.

1.2.6 Resimsel Etki

Müzikal uyarlama şiirin kelimeler yoluyla anlatımını resimsel olarak sunar. Burada da yine müzik baskındır.

1.2.7 Şiirsel ve Müzikal Yapı

Yapı yönünden şarkılar dört ana bölüme ayrılır ; Strophic, Varied strophic, cyclic ve Through-Composed.

Strophic’de ezgi satırı ve eşlik önce şiirin ilk ya da sonraki her hangi bir kıtasına, daha sonra da diğer kıtalarına uyarlanır. Bu yöntemin belirgin sınırları vardır, ancak; uyarlamada, hız, dinamiklik ve vurguda yapılan çeşitlilikle sağlanan esneklik, ezginin, diğer kıtalarında dile getirilen duygulara uyum sağlamada kolaylıklar getirir.

Varied Strophic yapıda, şiirin sonraki kıtalarında ezginin ve eşliğinin dikkati çeker bir biçimde tekrarı vardır. Bu, Schubert’in en sevdiği yapıdır.

Cyclic yapı, basitce ABA kalıbıdır. Gelişmeye açık bir müzik, arkasından gelen tamamen farklı bir bölüm ve sonunda baştaki bölümün tekrarının olduğu bu yapı Brahms tarafından çok sevilir.

Through-Composed yapı, geç 19.yy’da **II. Berlin Okulu** tarafından tanıtıldı ve Schubert’e kadar az miktarda kullanıldı. Bilinen hiçbir yapıya benzemeyen bu yapı, şiirdeki fikirleri ve kelimeleri değişik ve özgür bir yolla yorumlar. Bununla, şiirin müzikal uyarlamasının ayrıntıları daha esnek ele alınıyordu. Bu yapı, Hugo Wolf’un gözdesiydi.

Serbest ölçülü bir şiirde, ⁹through-compose yapı çok gereklidir. Burada ayrıntılar üzerinde fazla durmak genel etkiyi parçalaması nedeniyle sorun oluşturur.

Kelime-ses analizinde, kimi bestecinin yorumu ötekilere göre daha başarılıdır. Bununla birlikte şiir ve müziğin tam olarak kaynaşması mümkün olamamaktadır.

18.yy ortalarında, “*Bekennnislyric*” veya “itirafçı şiir” denen yeni bir çeşit şiir ortaya çıktı. Goethe özellikle bu tür şiirsel anlatımın ustasıydı. Şiirin ölçü, uyak, ritim ve kıtalarını kullanarak doğa üstü bir kişisel anlatıma dönüştürdü.

18.yy sonuna doğru, müzik de geliştirilerek güçlü bir iletişim materyali haline geldi.

Böyle bir müzik aynı şekilde bir şiirle birleştiğinde, müzikal uyarlama şiirin anlatımını kuvvetlendiriyorsa, şarkıda estetik bir doruğa varılmıştır. Bu az olmakla birlikte şarkı sanatının doruğudur.



BÖLÜM 2

2.1 SCHUBERT'DEN ÖNCE ALMAN LIED'İ

Besteciler, kelime ve sesi kaynaştırırken oluşan sorunların pek farkında olmamalarına karşın , bir çoğu müziğin şiire uyarlanması hakkında yorumlar yapmışlardır. Lied hakkında yapılan yorumlar **J.A.P. Schulz** (1797-1800) ile başlamıştır. **Schulz** yorumunda, “ezgi-deki ve eşliğindeki gereksiz süslemeler ; dikkati asıl konulardan ikinci derecedeki konulara yöneltmesi, kelimelerden müziğe doğru çekmesi ve şarkıyı mahveden fazlalıklar olması nedeniyle reddedilmelidir” demiştir. Schulz, iyi bir şiirin ezgiyle değil, ezgi yardımıyla dikkati çekmesi gerektiğini söyler. Schulz’un kendi yaratıları yeterince ilgi çekmekten uzak olmakla birlikte tartıştığı söz ve müzik arasındaki bağlantı, 18.yy’ın ikinci yarısının şair ve bestecileri arasında hakim olan bir görüştür. 1750’lerde **I. Berlin Okulu**, o zamanlar popüler olan süslü *İtalyan stili*’ne karşı çıkarak yeni şarkılar yaratılması üzerinde çalışmalar yaptı. Bu çalışmalardan sonra, herkesin ortak düşüncesiyle şiirin ikincil olmayan, daha etkin bir rol oynamasına karar verilen bir dönem başladı. Besteciler daha uygun ve daha sade bir müzik stili yarattılar. **Carl Philipp Emanuel Bach**’ın (1714-1788) daha önceki dönemin özelliklerini azaltılmış haliyle taşıyan *Geistliche Oden und Lieder*’i bu konuda bir geçiş sayılabilir.

2.1.1 Gluck

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) lied dünyasına daha değişik bir dünyadan ; Opera ve bale dünyasından geldi. Ancak bununla birlikte en iyi örneklerden bazılarını Gluck yarattı. Gluck’un on tanesi **Klopstock**’un kasideleri biri ise **Friedrich von Matthison**’un bir şiiri üzerine yazılan onbir şarkısı vardır.

Gluck şöyle yazıyor : “Ben müziği gerçek fonksiyonuna döndürmek için rüzgar gibi uğuldadım. Sadelik aradım, şeffaflığı örten zor oyunlardan kaçındım.”(2) Besteci şarkılarını bu anlayışla bestelemiştir. Ancak; “*Wir und Sie*”, “*Vaterlandslied*” ve “*Die frühen Gräber*” adlı yaratıları ötekilerden farklıdır. Bunlardan ilk ikisi geleneksel iambic ölçüdedir, ancak sonuncusu Klopstock’un kendi strophic buluşuyla kalıplanmıştır.

Gluck, aşağıdaki örnekte de görüleceği gibi, kendi melodik sınırlandırmalarıyla, bu çok karışık ritimlerin kolaylıkla üstesinden gelmiştir :

The image shows a musical score for a song by Gluck. It consists of four staves of music, each with a line of German lyrics and a corresponding rhythmic notation below it. The lyrics are: "Will - kom - men, o sil - ber - ner", "Mond, schö - ner, stil - ler Ge - fährt der Nacht! du ent -", "fliehst? Ei - le nicht, bleib, Ge - dan - ken - freund!", and "Se - het, er bleibt, — das Ge - wöl - k' wall - te nur hin,". The rhythmic notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'u' and a dash, indicating a specific rhythmic pattern.

2.1.2 Johann Friedrich Reichardt

Reichardt’ın (1752-1814) hiçbir şarkısı Gluck’un Klopstock’un eserleri üzerine yazdığı şarkıların güzelliğine erişememiştir. Çok tanınmış bestecilerin arasında olmamasına karşın Reichardt, lied’in yapısının geliştirilmesinde anahtar kişi olmuştur. Çok iyi bir de-

(2)“Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf” J.M. Stein ; s.30

neyci olan ve şarkıların etki alanını önemli ölçüde genişleten Reichardt, edebi değerlere karşı da kendisinden önce ve sonraki bir çok besteciden daha duyarlıydı.

Beş yüzden fazla lied besteleyerek çok verimli bir çıkış yapan Reichardt, kendini Goethe şiirlerine adayan en önemli bestecilerdendir. Lied'lerinin yüz on altı tanesini Goethe'nin şiirleri üzerine bestelemiştir. Bestecinin bir çok şarkısı müzikal satırlarının basitliği ve eşliğinin azlığı nedeniyle sıradan olmuştur. En iyileri ise *Hausmusik*'leridir.

Besteci; şarkılarının en önemlilerinde, müzikal satırları, armoni etkilerini ve piyano eşliğini geliştirmiş, böylece şarkının, I. Berlin Okulu tarafından koyulan sınırlamaları aşmasını ve Schubert'in lied'lerine yaklaşmasını sağlamıştır. Reichardt, "*Rastlose Liebe*" adlı yaratisında müzik, Schubert'ci bir yaklaşım sunar :

Lebhaft

im Dampf — der Klüf-te, durch Ne - - bel -

düf-te, im-mer zu! im-mer zu! oh - ne

cresc. f



Reichardt, şarkılarındaki şiirsel metinlerin rolü hakkında şu yorumu yapmıştır:

“Şarkılarım ne kadar güzel çalınırsa çalın, sanatçının neredeyse hiçbir zaman sözleri doğru okuyamadığına dikkat ettim. Şarkıcı ilk önce kelimeleri okumalı, içeriğini ve doğru biçimde okuyabileceğini hissedene dek okumaya devam etmeli. Ancak ondan sonra şarkıyı söylemeli.” (3)

Goethe’nin başarılı bir çalışması olan *“Wilhelm Meisters Lehrjahre”*’si 1795’de ilk çıktığında, sekiz şiirde Reichardt’ın ezgisi bulunmaktaydı. Ancak bestecinin iyi şarkıları arasında sayılmayan bu şarkıların çoğunluğu çıkış yapamamış ve tutulmamıştı.

2.1.3 Karl Friedrich Zelter

Bir duvarcı ustası ve koro şefi olan **Zelter** (1758-1832), geç 18yy. ve 19.yy başlarında Berlin’de müzik yaşamının öncüsüydü. Dört yüze yakın şarkı yazmış ve bunların iki yüzü yayınlanmıştır. Besteciliğe otuz sekiz yaşında başlamıştır. Yetmiş beş şarkıyı Goethe’nin şiirleri üzerine besteleyen Zelter, bu yolla ünlü şairle sağlam bir mektup arkadaşlığı kurmuştur. Goethe’nin mektupları, onun Zelter’in eserlerine verdiği büyük değere kanıt oluşturmaktadır. Goethe, övgülerinde haksız değildi; aralarında **Schiller**, **Klopstock**, **Tieck** ve **Voss** gibi ünlü şairlerin de bulunduğu bir çok şair bu övgüleri destekleyen sözler söylemişlerdir. Etkili ve tutucu olan Berlin Okulu’nun lideri olmaktan gurur duyan Zelter, genç neslin getirdiği yeniliklere de karşıydı. *Eckermann*, Zelter’in şöyle söylediğini aktarmıştır :

(3) “Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf” J.M. Stein ; s.34

“Ben bir şiiri bestelemeye çalıştığım zaman, ilk önce anlamının içine girmeyi, durumların tanımını gerçekleştirip canlandırmayı mümkün olduğunca yaparım. Yüksek sesle okurum ta ki yürekten bilene ve daha sonra ezgi kendi ayarına gelene dek, ezberden okurum.”(4)

Voss’un bir şiirindeki kelime değişikliğine itiraz etmesi üzerine ise Zelter’in tepkisi şöyle olmuştur :

“Şair’e neden dikkat edeyim ? Onun kelimeleri bir taş idi ve fırlattı ve ben de elime aldım. Onu alış biçimim, ona tavrım ve anlatımım yalnız beni ilgilendirir.”(5)

Gertraud Wittman, Zelter’in yüz yetmiş sekiz strophic, yirmi varied-strophic ve on altı through-compose şarkısının olduğunu belirtmiştir. Strophic şarkılar, 18.yy geleneğini tam olarak yansıtır, ama Zelter bunlarda bile bazı çarpıcı etkiler ortaya koymuştur. Goethe’nin sözleri üzerine bestelediği “König in Thule” kelime-ses arasındaki dengenin çok güzel bir örneğidir :

Sanft und frei

Es war ein Kö-nig in Thu - le, gar treu bis an das
 Es ging ihm nichts da - rü - ber, er leert' ihn je - den
 Und als er kam zu ster - ben, zählt' er sei - ne Städt'im

Grab, dem ster - bend sei - ne Buh - le ei - nen
 Schmaus, die Au - gen gin - gen ihm ü - ber, so
 Reich, gönnt' al - les sei - nen Er - ben, den

(4) “Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf” J.M. Stein ; s.42

(5) “Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf” J.M. Stein ; s.42



Zelter, Wilhelm Meister'den esinlenerek kitabın ilk çıktığı sene beş şiiri besteledi (1795). O zaman otuz dokuz yaşındaydı ve besteciliğe başlayalı sadece bir yıl olmuştu.

Besteci, “*Kennst du das Land*”a ilki 1795, sonuncusu ise 1818’de olmak üzere en az altı versiyon yazdı.

Zelter ve Reichardt’ın besteleri 18 ve 19.yy’daki tüm şarkı bestecilerinin ürünlerinin yanı sıra kendilerinden önceki hiçbir bestecinin başaramadığı, sözle müziğin ideal bir bileşimini temsil etmektedirler. Şiir ve müziğin en dengeli bileşimini oluşturan şarkılar Zelter ve Reichardt tarafından yaratılmışlardır.

2.1.4 Haydn

Haydn (1732-1809) yaklaşık kırk şarkı yazdı. Ancak müziğinin niteliğinin değişken olmasına karşılık, kullandığı dizeler düşük niteliklidir. Bu konudaki tek istisna yaratı, Viola’nın Twelfth Night’ından “*She never told her love*” adlı lied’dir. Bu yaratının sözleri nitelikli olmakla birlikte Haydn’ın bestesi, sözler üzerinde yeterince dikkatle durulmadığı izlenimini uyandırmaktadır.

2.1.5 Mozart

Mozart (1756-1791), günümüzde liedleri resitallerde sıklıkla seslendirilen bir 18.yy bestecisidir. Bestecinin başarılı bir yaratısı olan Goethe'nin sözleri üzerine bestelediği “*Vilchen*” adlı Lied'i dışındaki lied'lerinin sözleri çocuksudur. Eğlendirici bir yapıya sahip olan bu yaratının Goethe'nin şiirine sadık olup olmadığı ise ayrı bir konudur. Mozart, hüznü bir öyküyü anlatan , altışar dizelik üç kıtadan oluşan ve nazik rokoko stilindeki güzel bir singspiel olan “*Erwin und Elmire*”den alınan sözleri, küçük bir arya biçiminde through-compose kalıbında bestelemiştir. Öykünün her ayrıntısı, müzikal satırla ve eşlikle işlenmiştir. Bu, eserin güzelliğine katkıda bulunmaktadır. Bu yaratının opera stilinden türediği, ayrıntıların işlenmesinde barok-rokoko tarzının yoğun olarak kullanılmasından anlaşılmaktadır.

2.1.6 Beethoven

Öteki müzikal türlerde olduğu gibi lied'de de 18 ile 19.yy arasında önemli bir köprü olan **Beethoven** (1770-1827) , tüm yaratıları içinde küçük bir yer tutmakla birlikte altmış yedi lied yazmıştır. Öteki yaratıları kadar etkili ve deneysel olmamakla birlikte, **Hamer, Ossian, Klopstock, Schiller** ve **Goethe**'yi gözde şairleri olarak göstermesi onun şiirdeki niteliği bildiğini kanıtlamaktadır. Beethoven, genellikle şiiri ikinci planda tutmuş, şiirin müzikal uyarlamasını da bu anlayışla yapmıştır. Bazı lied'lerinde ise etik mesajlar vermek için şiire gereksinim duymuştur.

Beethoven, 1803 yılında **Christian Fürchtegott Gellert**'in altı dini şiirini besteledi. Bunlardan ilki olan “*Bitten*” (*Gott deine Güte reicht so weit*) ile sade ancak güçlü bir doruk oluşturarak, Zelter ve Reichardt'ın eserlerini gölgede bırakmıştır :

Feierlich und mit Andacht

Herr, mei - ne Burg, mein Fels, mein Hort, ver -

nimm mein Flehn, merk auf mein Wort,

cresc.

p

cresc.

Söz konusu altı şiirin ikinci, üçüncü ve dördüncüsü olan “*So jemand spricht*”, “*Vom Tode*” ve “*Die Ehre Gottes aus der Natur*” çok bilinen şiirlerdir. Beşinci şiir ;”*Gottes Macht und Vorsehung*” bu şiirlerin en kısasıdır. Son şiir olan “*Bunslied*” ise farklı bir karakter taşır. Beethoven, bunun tümü olan yedi kıtayı through-compose olarak uyarlayarak bir çeşit arya yaratmak istemiştir. Beethoven, Goethe’nin dokuz şiirini bestelemiştir. Bu ya yaratılardan “*Mit einem gemalten Band*”, “*Neue Liebe, neues Leben*” ve “*Mailed*” çok iyi sentezlerdir.

Şiir ve müziğin en iyi kaynaştığı yaratı “*Mailed*”dir. Çok iyi yapılandırılan ezgisel satır sözlerin kolaylıkla anlaşılmasına olanak verir.

Beethoven, 1808’de “*Nur wer die Sehnsucht kennt*”, 1810’da ise *Kennst du das Land*” olmak üzere iki “*Wilhelm Meister* “ şarkısı bestelemiştir. Martin Kreisig’in “*Gesammelte*

Schriften über Music und Musiker von R. Schumann (5. Edition Leipzig-1914)” adlı kitabında belirttiğine göre Schumann, kendi uyarlamasından on üç sene önce 1836’da, Beethoven’in “*Kennst du das Land*”ı için şöyle söylemiştir :

“Beethoven dışında, bildiğim hiç kimse bir şiirin müziksiz halindeki etkiyi bu yaratıda olduğu gibi verebilmiş değildir.”

Schumann’ın bu yorumunun, bugün bile geçerli olduğu söylenebilir. Ancak her nedense Goethe, Beethoven’in bu yaratısından memnun kalmamıştır. Beethoven’in “*Kennst du das Land*”ı bir geçişte yer alır. En önemlisi, müzikal zenginliğe doğru bir devinimdir ve bu da Schubert ve sonrasında kabul gören bir standarttır.

Ziemlich langsam



Kennst du das Land, wo die Zi - tro - nen blü - hn, im
 Kennst du das Haus? Auf Säu - len ruht sein Dach, es
 Kennst du den Berg und sei - nen Wol - ken - steg? Das
 dun - keln Laub die Gold - O - ran - gen glü - hn, ein
 glänzt der Saal, es schim - mert das Ge - mach, und
 Maul - tier sucht im Ne - bel sei - nen Weg, in
 sanf - ter Wind vom blau - en Him - mel weht, die Myr - te
 Mar - mor - bil - der stehn und sehn mich an: was hat man
 Höh - len wohnt der Dra - chen al - te Brut, es stürzt der
 still und hoch der Lor - beer steht?
 dir, du ar - mes Kind ge - tan?
 Fels und ü - ber ihn die Flut.

Beethoven’in en başarılı ve dikkate değer buluşu, altı şarkılık Çevrimsel Lied (cycle of six songs) olan “*An die ferne Geliebte*”dir. Bunlar müzik tarihindeki ilk çevrimsel liedlerdir.

2.2 FRANZ SCHUBERT

Schubert (1797-1828), lied'lerin geliştirilmesi konusunda çok önemli bir bestecidir. Ondan önceki hiçbir büyük besteci (Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven) Lied'lerin formu üzerinde, Schubert kadar ciddi bir çalışma yapmamıştır. Müzik tarihindeki yüzlerce besteci arasından Schubert, lied'i geliştirerek büyük bir forma ulaştırdı. Bestecinin en önemli halefleri olan Schumann, Brahms ve Wolf bu konuda yeni buluşlar ortaya koymamakla birlikte Schubert'in geliştirdiği biçimde lied'ler yarattılar.

Schubert, otuz bir yıllık kısa yaşamı boyunca, altı yüzün üzerinde lied bestelemiştir. Ancak bu liedlerin yarısından fazlasının sözleri düşük niteliklidir. Bestecinin iki yüz elli bir şarkısının büyük şairlere göre dağılımı şöyledir :

66 Johann Wolfgang von Goethe şiiri,

45 Wilhelm Müller şiiri,

41 Friedrich Schiller şiiri,

23 Ludwig Höltz şiiri,

16 Friedrich Schlegel şiiri,

13 Friedrich Klopstock şiiri,

12 Matthias Claudius şiiri

10 August Wilhelm Schlegel şiiri

6 Heinrich Heine şiiri

6 Novalis şiiri

5 Friedrich Rückert şiiri

4 Daniel Schubart şiiri

2 August von Platen şiiri

1 Ludwig Uhland şiiri

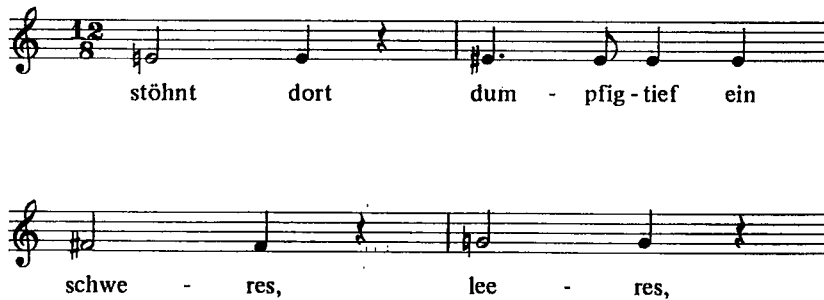
1 Franz Grillparzer şiiri

Burada sözü geçen şairler Alman şiirinin en iyi şairleridir. Schubert'in bu şairlerin şiirlerin üzerine yazdığı liedlerin tümü aynı nitelikte olmamakla birlikte bu yaratıların bir çoğunda en iyi kelime-ses kaynaşması örneklerini görebiliriz..

2.2.1 Friedrich Schiller

Schubert'in Schiller'e (1759-1805) ilgisi oldukça genç yaşlarında ortaya çıkmış ve Besteci, kırk bir Schiller uyarlamasının 2/3'ünü yirmi yaşından önce tamamlamıştır. Bu yaratılarının sekiz tanesini daha on sekiz yaşına gelmeden bestelemiştir. Schubert, lied yazmaya daha çok Johann Zumsteeg (1760-1802) stiline ve uzun baladların through-compose uyarlamalarıyla başlamıştır. Şiirleri müzikal uyarlamaya uygunlukları açısından genellemeye çalışmak doğru değildir. Çünkü bu, bestecinin yaratıcılığına ve orijinalliğine bağlıdır. Bunun yanı sıra, uzun şiirlerin müziğe uyarlanmış halinin, bir türlü bitmeyecekmiş gibi bir etki oluşturmaları nedeniyle çok başarılı lied'ler haline gelemeyebileceğini söylemek de mümkündür.

Kelime-ses kombinasyonu açısından Schiller'in "*Gruppe aus der Tartarus*" üzerine through-compose uyarlaması, bestecinin çok başarılı liedlerinden biridir. Bu lied, Schiller'in şiirinin yüksek niteliğini hatasız olarak vermekle birlikte, dramatik etkiyi yalnızca müzikle olası kılan yollarla yüceltmektedir:





Bu yaratı, eşlikteki boş tını veren çalgı akorları, “*Stöhnt dort dumpfig-tief*” sözcüklerine doğru ağır kromatik çıkışı ve “*quallerpresstes Ach*”daki doruğuyla çok başarılıdır.

Schiller ve Schubert “*Sehnsucht*” adlı yaratıyla cenneti betimlemeyi denemişlerdir. Schiller’in olgunluk dönemine ait olan bu şiiri Schubert 1819’da besteledi.

Schubert’in Schiller’in şiirleri üzerine yazdığı liedleri arasında bazı strophic ve varied strophic uyarlamalar vardır. Bunların en güzel örnekleri “*Die Hoffnung*” ve “*An den Frühling*”dir. Schubert’in en güzel liedlerinden biri Schiller’in neşeli bir şiiri olan “*Dithyrambe*”nin strophic uyarlamasıdır.

2.2.2 Goethe

Goethe’nin (1749-1832) baladları tamamen farklı birer değerdir. Schubert’in Goethe şiirlerine yaptığı uyarlamaların bazıları çok iyi nitelikte örneklerdir. Şair’in, *Wilhelm Meister*’inden “*Der Sänger*” uyarlaması bunlardan biridir. Through-compose biçimde bestelediği “*Erlkönig*”de ise benzersiz bir güç ve etki vardır.

Goethe’nin bestelenmesi daha zor olan şiirleri ; “*Prometheus*” ve “*Ganymed*” üzerine Schubert’in yazdığı yaratılar kısmen başarı sağlamıştır. Bu serbest dizeli iki şiirin bestelenmesinde sözlerin yapısı gereği kaçınılmaz olarak through-compose yapı seçilmiştir.

Schubert’in “*Prometheus*”u güçlü bir recitative ile başlar :



Yaratının birinci ve ikinci kıtaların ilk iki dizesinde bu güçlü müzikal yapı devam eder. Ancak bu noktada (“*Ihr nahret kümmerlich*”)de yumuşak ezgisel yapı tüm şiirin gerekli özelliği olan ve şarkının daha önceki bölümlerinde ortaya çıkarak gelişen tepeden bakarcasına bir duyguyu yansıtan niteliğe son verir.



Schubert’in, ezgilenmesi zor olan şiirdeki serbest dizelere, kendi müzikal stilini uyarlamakla bir yenilik yaptığı bu eser, beceriklilik, yaratıcılık ve cesareti göstermektedir.

Schubert’in, Goethe’nin bazı baladlarına yaptığı strophic uyarlamalar başarılı yaratı-yaratılardır. Özellikle “*Heidenröslein*”de halk şarkısı niteliği, Goethe’nin şiirine ideal uyum sağlamıştır. Schubert, “*Heidenröslein*”i de bestelediği ilk dönemlerinde müzikal yapıda dramatik öğeler yakalamayı severdi. Bestecinin kelime-ses kaynaşmasının başarılı olduğu bir başka yaratısı ise Goethe’nin bir başka şiirinin strophic bir uyarlaması olan “*Der Fischer*”dir.

Schubert’in bir başka uyarlaması olan “*Der König in Thule*”, Zelter’in uyarlamasının başarısının gölgesinde kalmıştır. Bestecinin “*Rastlose Liebe*” adlı uyarlaması çok cazip ve oldukça hızlı devinimli bir yaratıdır ve çok etkileyici bir niteliğe sahiptir. Bu yaratı kelime ve ses bileşiminin çok başarılı bir örneğidir. Şiirdeki devinim çok etkileyicidir :

*Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte
Durch Nebeldüfte
Immerzu, immerzu,
Ohne Rast und Ruh !*

Bu yaratının, yukarıda sözlerinin bir kısmı verilen ve oldukça hızlı akışlı okunan şiiri üzerine bestelenen ezgisi de şiire uygun olarak hızlı akışlı olmasına karşın, yine de her iki ögenin seslendiriliş süresi arasında oldukça büyük fark vardır. Şarkının seslendiriliş süresi şiirinkinin en az iki katı kadar sürmektedir. Bu şarkının süre olarak daha uzun sürmesinde önemli olan etkenlerden biri de, şiirin son kısmının, müzikle birkaç kez tekrarlanmasıdır :

*Alles vergebens !
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe bist du.*

Bu sözlerin müzikle tekrarlanmasıyla Schubert'in bu yaratısı yükselen bir doruğa ulaşmaktadır. Schubert'in, Goethe'nin şiiri üzerine bestelediği “*Der Musensohn*” çok güzel bir uyarlamadır. Besteci, beş kıtası olan şiirin uyarlamasında basit çevrimli (clysical) formu (ABABA) kullanır. Müzik, şiirdeki rahatlatıcı mutluluk havasına uygun bir yapıya sahiptir.

Schubert'in “*Wanderers Nachtlieder*” başlıklı liedlerinden “*Über allen Gipfeln ist Ruh*” adlı yaratısı bestecinin en iyi kelime-ses bileşimlerindenidir. Goethe 1819'da yetmiş yaşındayken “*West-östlicher Divan*”ını yazdı. Schubert iki yıl sonra yirmi dört yaşındayken buradan dört şiiri besteledi. Bu dört şiirden iki tanesi aslında Goethe'nin sevgilisi *Marienne von Willemer*'e aitti. Ancak besteci bundan habersizdi. Goethe'nin bu sırrı ölümünden yıllar sonra ortaya çıktı. Söz konusu dört şiirden biri olan “*Versunken*” komik, çok stilize edilmiş, ironik ve entelektüel bir aşk şiiridir. Schubert bu şiirden bir aşk şarkısı yaratmak istemiş, hatta bir aşk şarkısında olması tuhaf kaçabilir endişesiyle “Burada et

yok, deri yok” anlamına gelen “*Hier ist nicht Fleisch, hier ist nicht Haut*”) satırını şiirden çıkartmıştır. Ancak şiirin sözü edilen özellikleri bestenin duygusal etkisi altında bu niteliklerini yitirmemiştir.

Schubert, şarkıcı Mignon besteleri ile arpçı şarkısı bir çoğunun birden fazla versiyonu bulunan yaratıları, Goethe’nin “*Wilhelm Meister*”inden uyarlamalardır.(6) Bu uyarlamanın en iyi basımı Max Friedlaender’in editörlüğünde Peters’in yayınladığı 7 ciltlik seridir.

Wilhelm Meister şiirlerinin bir çoğu, anlaşılması oldukça güç şiirlerdir ve Schubert’in “*Wer sich der Einsamkeit ergibt*”, “*Wer nie sein Brot mit Tränen ass*”ve “*An die Türen will ich schleichen*” gibi yaratıları bestecinin de bu şiirleri anlamakta zorlandığını kanıtlamaktadır. Bu yaratıların müzikleri, şiirlerin anlamlarını yansıtamamaktadır.

Schubert ve ondan sonraki besteciler Loewe, Schumann ve Wolf şiiri geliştirilmiş re-çitatif’li through-compose tarzında uyarladılar. Bu besteleme tekniği, ilk kez şiirin katı kıtasal yapısına bağlı kalmamaktadır.

Schubert, “*Kennst du das Land*”ı 1815’de bestelemiş ancak yayınlanmamıştır. Beethoven’in uyarlamasından beş yıl sonra tamamlanan Schubert’in bu erken dönem şarkısı Beethoven’in etkisi altında kaldığına kanıttır.

2.2.3 Heinrich Heine

Schubert’in Heine’nin (1797-1856) altı şiirini bestelemesi önemlidir. Çünkü Heine, Schubert’in çağdaşıdır ve hemen hemen aynı yaştadır. İlk büyük çalışmasını yayınlayan şairin eserlerini ilk besteleyen bestecilerden biri de Schubert’dir. Heine’nin nitelikli şiirlerinin ilk farkına varan bestecilerden olması Schubert’in iyi şiirleri seçmesi konusundaki

(6)“Mignon” : Tüm yaşamı boyunca erkek elbiseleri giyen ve adı bile erkek adı olan bayan şarkıcı.

başarısını ortaya koyması açısından da önemlidir. Bestecinin ölmeden önce 1828’de, Heine’in şiirleri üzerine yazdığı 8-9-10-11-12-13 olarak numaralanan 6 lied!’i “*Schwanengesang*” albümünde toplanmıştır. Bu liedlerden en tanınanı, “*Der Doppelgänger*” başlığını taşıyan lieddir.

Heine, 1827’de iki yüz otuz altı kısa aşk şiirinden oluşan “*Buch der Lieder*” başlıklı kolleksiyonunu çıkardı. Schubert, liedlerinin sözlerini şairin bu eserinin en önemli bölümünü oluşturan seksen sekiz şiirlik “*Heimkehr*” adlı bölümünden almıştır.

Goethe’nin geleneğinde var olan itirafçı nitelik, Heine’nin şiirlerinde yoktur. Onun şiirlerinin konusu yaşamdan alınmış ve özgün deneyimlerle tetiklenmiştir. Heine, deneyimsiz değil, başarılı bir yaratıcıydı ; hepsinden öte derinden hisseden bir şairdi. Heine’nin şiirleri, tiyatro jestleriyle, ikilemiyle, kelime oyunları, alaycılıkla, illüzyonlarla ve sürpriz sonlarla doludur. Bu şiirlerin çoğunun şaşırtıcı etkisi bu özelliklerin yarattığı hız dolayısıyla oluşur.

Schubert’in ilk beş Heine şarkısı ; “*Der Atlas*”, “*Ihr Bild*”, “*Das Fischermädchen*”, “*Die Stadt*” ve “*Am Meer*” adlı liedlerdir. Schubert’in bu altı liedinin en başarılısı ve en tanınmış, altıncı ve son Heine şarkısı olan “*Der Doppelgänger*”dir. Bu lied’in sözleri aşağıya alınmıştır :

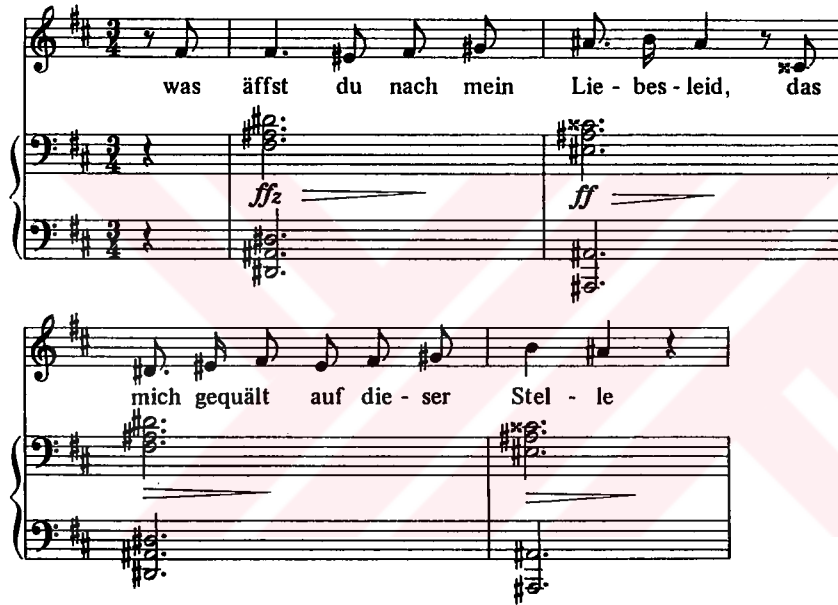
*Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz ;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.*

*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt ;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe-
Der Mond zeigt mir meine eigene Gestalt.*

*Du Doppelgänger ! du bleicher Geselle !
Was äffst du nach mein Liebesleid,*

*Das mich gequält auf dieser Stelle,
So manche Nacht in alter Zeit ?*

Bu şiir; özellikle son kıtası başta olmak üzere girift ironilerle doludur. Karşılık bulunamayan bir aşk karşısındaki hüznün işlendiği bu şiirde aşk acısının “*in alter Zeit*” halen sürmekte olduğu anlatılmaktadır. “*Was affst du nach mein Liebesleid, das mich gequält auf dieser Stelle*” dizesinde sahteci ve alaycı bir dokunuş vardır. Schubert’in bu şiire olan uyarlaması, şiirin yoğun , tiyatral ve müzikal bir dramatizesidir :



2.2.4 Öteki Şairler

2.2.4.1 Friedrich Klopstock

Schubert, 1815-1816 yıllarında Klopstock'un (1724-1803) on üç şiirini bestelemiştir. Klopstock, bu şiirlerinde, sonradan geliştirdiği stilini henüz yerleştirememiştir. “Dem Unendlichen” şairin serbest stilde dithyrambic ilahisidir. Schubert’in bu şiirin müzikal uyarlamasında dizelerle bağlantılı olarak, fortissimo ve sforzando akorlarla müzikal doruk-

lara ulaşmaktadır. Besteci müziğin finalinde kelime sırasını değiştirerek hatta bir dizesini atlayarak sözlerde bir parça düzeltme gerçekleştirmiştir :

Gott, nie es ganz! Gott! Gott!

Gott ist es, den

ihr preist!

2.2.4.2 Ludwig Höltz

Ludwig Höltz (1748-1776) bir çok 18.ve 19.yy bestecisine esin kaynağı olmuştur. Schubert, onun en az yirmi üç şiirine müzikal uyarlama yapmıştır. Şair yirmi yedi yaşında öldüğünde geride bıraktığı şiirlerinin dörtte biri *alcaic* ve *asclepiadic* kalıptaki şiirlerdi. Schubert, Höltz' nin daha az karakteristik basit *iambic* veya *trochaic* kalıplı şiirlerinin mü-

zikal uyarlamasında daha başarılıdır. “*Seligkeit*”, “*Der Traum*” ve “*Blumenlied*” buna örnek olarak gösterilebilir.

2.2.4.3 Matthias Claudius

Cladius’un (1740-1815) “*Der Tod und das Mädchen*” adlı şiirinin Schubert tarafından yapılan müzikal uyarlaması resitaller için favori eserdir. Korkmuş bir genç kız ile sözüm ona kıza yardım eli uzatan ölüm arasındaki diyalog, bu şiirin konusunu oluşturmaktadır :

Das Mädchen
Vorüber ! Ach, vorüber !
Geh ; wilder Knochenmann !
Ich bin noch jung, geh, Lieber !
Und rühre mich nicht an.

Der Tod
Gib deine Hand, du schön und zart Gebild !
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts ! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen !

Schubert, müzikal uyarlamada bu iki kişi arasındaki karşıtlığı ; ilk dördlüğün müzikal yapısında etkili bir biçimde kızın paniğini, ikinci dördlüğün müzikal yapısında ise ölümün sü-kunetle kıza verdiği yanıtları yanıtını işleyerek yansıtmaktadır.

2.2.4.4 Friedrich Rückert

Friedrich Rückert (1788-1866) çok nitelikli şiirler üretmemekle birlikte çok verimli bir şairdir. Schubert’in bu şairin şiirlerinden seçtiği dört şiirinden ikisi olan neşeli yapıdaki “*Lachen und Weinen*” ile ağırbaşlı “*Du bist die Ruh*” şairin en iyi şiirlerindendir.

2.2.4.5 August von Platen

Platen'nin (1796-1835) derin melankolisi karmaşık dizelerine yansımıştır. Schubert bu şairin iki şiirini kullanmıştır. Bunlardan biri olan “*Mein Herz ist Zerrissen*” Acemce’den Almancaya adapte edilmiş bir gazeldir. Schubert bu uyarlamasında tekrarları çok kullanmıştır.

Platen’in, sözlerinde ihanetin verdiği acıyı işlediği “*Die Liebe hat gelogen*” şiirinin Schubert tarafından yapılan müzikal uyarlaması onun başarılı yaratıları arasındadır. Besteci şarkıyı ABA formunda bestelemiştir. Schubert yaratının B bölümünde kelimelerle oldukça oynamıştır. Şarkının sonunda ise, sürpriz bir yorum vardır. İlk “*betrogen*”nin tekrarı A minör altılıdan cressendo A minör akora geçer ve “*alles*”de decrescendo ile fortissimodan pp’daki C Majöre ulaşır :

be - tro - gen, ach! be - tro - gen hat

al - les mich um - her!

ff *p* *pp* *cresc.*

2.2.4.6 Wilhelm Müller

Müller'in (1794-1827) çok nitelikli olmayan iki şiirinin, Schubert tarafından yapılan çok başarılı uyarlaması bu şiirlerin tanınmasına neden olmuştur. “*Die schöne Müllerin*” ve “*Die Winterreise*” başlıklı bu yaratılar lied literatürünün en beğenilen örnekleridir.



BÖLÜM 3

3.1 ROBERT SCHUMANN

Schumann, 30 Haziran 1839'da, 29 yaşındayken, Hermann Hirschbach'a yazdığı bir mektupta (F.Gustav Jensen - R. Schumann's Brief - Leipzig 1904) çalgısal müziğe daha önem verdiğini şarkıları ise büyük sanat eserleri olarak görmediğini belirtmiştir. Gerçekten de Schumann o zamana dek erken dönemdeki bazı şarkıları hariç, başta piyano için olmak üzere çalgısal yaratılar bestelemiştir. Bu süre içinde, bu konuda tartışmak bile istemeyen besteci, bir yıl sonra birden bire şarkı bestelemeye başlamıştır. 1840 yılı onun yüz otuz sekiz şarkılık tüm şarkı repertuarının yarısından fazlasını ürettiği "*Liederjahr*" yılıdır. Bunların arasında çok tanınmış lied'ler vardır. 1840 Şubat'ında eşi Clara'ya yazdığı mektupta ; şarkı bestelemenin kendisini çok mutlu ettiğini ve kendisini uzun süre bu mutluluktan mahrum etmiş olduğunu belirtmektedir.

Schumann, nitelik açısından orta ve düşük düzeydeki şiirleri bestelemeyi zaman kaybı olarak değerlendirirken, iyi şiirlere yapılan bestelerin, şairin başına takılan müzikten bir taç olduğu yakıştırmasını yapmıştır. Gerçekten de Schumann'ın liedlerinin şiirleri, Schubert ve Bhrms'ın liedlerinin şiirlerine göre daha niteliklidir. Ancak, Wolf'un liedlerindeki şiirler hepsinden daha iyi idi.

Heine ve Eichendorff, bestecinin en beğendiği şairlerdi. Bununla birlikte bu şairlerin iyi kalitedeki şiirlerini bestelemeye, ikinci kalite şiirlere yaptığı bestelere oranla daha az başarılıdır.

3.1.1 Heinrich Heine

On sekiz yaşındayken Heine ile tanışarak ondan çok etkilenen Schumann, Heine'nin toplam kırk bir şiirini bestelemiştir. Bunların otuzdan fazlası "*Liederjahr*"da yer almaktadır. Heine'nin eserlerini çok iyi tanıyan Schumann, Schubert'in şiirde kaçırdığı bir çeşit ince düşünceyi yakalamıştır. Schumann, romantik bir bestecidir ve bu onu Heine'nin yakıcı, alaycı, zorlayıcı, kozmopolit ve rasyonel dünyasından uzaklaştırarak daha cana yakın, duygusal ve şiirsel "*Biedermeier*" dünyasına yaklaştırmıştır. Sonuçta Heine'nin keskin ve sivri dizeleri Schumann'ın yorumuyla daha tatlı ve duyarlı bir hale gelmiştir. Bu özellik, bestecinin Heine'nin "*Buch der Lieder*"inden alınan on altı şiiri üzerine bestelediği op. 48 numaralı en ünlü albümü olan "*Dichterliebe*" de görülmektedir. *Buch der Lieder*'in ilk şiiri olan "*Im wunderschönen Monat Mai*" Schumann'ın *Dichterliebe* albümünün de ilk liedidir. Strophic bir uyarlama olan bu güzel yaratıdaki ses ve piyano partisinin birbirleriyle ince bir biçimde işlenen örgüsü, Schumann'ın şarkı tekniğinde Schubert'den daha ilerlemiş olduğunu göstermektedir.

Üçüncü şarkı olan "*Die Rose, die Lilie, die Taube*" albenili, tatlı ve eğlendirici niteliktedir. Süre açısından, yaratının müziğinin şiirinin okunuş süresinden daha uzun sürmesi konusundaki geleneği tersine çeviren tek lied budur. Müzik öylesine hızlı tempodadır ki ; şiirin müziksiz okunuşu, müzikle yorumlanışından daha uzun sürmektedir.

Sonraki şarkılar olan "*Wenn ich in deine Augen seh*" ve "*Ich will meine Seele tauchen*" ile Schumann, Heine'nin ruhundan uzaklaşmıştır. Dizeleri ustalıkla dolu lied'in müziği ise duygusal ve sıcak ifadelidir.

Altıncı şarkı "*Im Rhein, im heiligen Strome*" Schumann'ın en farklı yorumladığı Heine şiiridir. Besteci, şiirin alaycı tavrından kaçınarak şarkıyı ciddi bir tavırla yorumlamıştır.

“*Ich grolle nicht*”ın sözlerinde fazla oranda merhamet ve sempati ile melodram vardır. Şarkı through-compose olmasının yanı sıra sözlerinin tekrar edilmesiyle de oldukça özgür bir yapı sergilemektedir. Ancak bu tekrarlar, şiirin kıtasal yapısının belirsiz hale gelmesine neden olmaktadır.

Schumann’ın çoğu yaratısı through-compose’dır. Bu yapı duygusallığa ve yoğunluğa katkıda bulunmaktadır.

Schumann’ın, Heine’nin şiirleri üzerine yaptığı uyarlamaların müzikal anlatıma en iyi aktarılmış olanı, sözlerinde sevgilinin evlenme töreni ile kendine acımanın dile getirildiği “*Das ist ein Flöten und Geigen*”dır :

*Das ist ein Flöten und Geigen
Trompeten schmettern drein ;
Da tanzt den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.*

*Das ist ein Klingen und Dröhnen
Von Pauken und Schalmey’n ;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die guten Engelein.*

On bir numaralı şiir, soğuk ve gaddar bir aşk üçgenini dile getiren “*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*” sonu hariç, tipik Heine anlayışındadır. Ancak son, bu anlayışa ters olmak üzere alaylı ancak acıklıdır. Schumann bu şiiri tamamen farklı bir yorumla ; neşeli, canlı ve dokunaklı bir biçimde sunmaktadır. Son ise acıklıdır. Schumann’ın yorumunda şairin şiirdeki kişisel alaycılığı görülmemektedir.

Bestecinin, diğer 21 şiiri Heine uyarlamalarından en iyi bilinen yaratısı “*Die beiden Grenadiere*”dir. Bu balad’da ölen bir Fransız askerinin mezardan çıkma beklentisi ile Napolyon’a katılarak bir kez daha zafere ulaşması dile getirilmektedir. Schumann’ın bu şiire yaptığı beste sözle çok uyumlu olması nedeniyle çok başarılıdır. Fransız tarzı bir ilahi ezgi-

sinin oluşturduğu bestede ezgi gittikçe kuvvetlenerek ısrarla sürmektedir :

Mässig

dann steig' ich ge-waff-net her-vor aus dem Grab, den

ff

ritard.

Kai-ser, den Kai-ser zu schüt-zen

ritard.

“Die feindlichen Brüder” Schumann’ın bir başka güzel lied’idir. Heine’nin bu şiiri-nin sözlerinde; aynı kadına aşık olan iki kardeşin, sonu ikisinin de ölümüyle biten savaşla-arı ve yüzyıllar sonra kale terkedilmiş bir harabeye dönuştükten sonra bu savaşın gece ya-rısı hayaletleri tarafından sürdürölmesi dile getirilmektedir.

Schumann, Heine’nin üç şiirden oluşan bir başka şiir albümü “Tragödie” nin üç şiiri-ni de müziğe uyarlamıştır. Bu yaratılardan ilk iki şiire yapılan uyarlama üçüncüsünden da-ha başarılıdır. Üçüncü yaratı soprano ile tenor arasında olan bir düettir. Bu nedenle ilk iki şarkısı, üçüncüsü olmadan seslendirilmektedir vve bu daha da iyi sonuç vermektedir.

Heine'nin erken dönem şiirlerinin yer aldığı “*Buch der Lieder*” albümünün “*Junge Lieder*” bölümünün “*Lieder*” grubunda yer alan dokuz şiir, Schumann tarafından bestelenerek op.24 numarasıyla yayınlanmıştır. Bu yaratılardan 5 numaralı “*Schöne Wiege meiner Lieder*” ile son lied olan “*Mit Myrten und Rosen*” çok güzel örnekler olmakla birlikte şiirlerde işlenen akılcı ve dokunaklı karakter, müzikte yerini aşırı saflığa, şiirselliğe ve duygusallığa bırakmıştır.

3.1.2 Joseph von Eichendorff

Schumann, **Eichendorff**'un (1788-1857) on altı şiirini bestelemiştir. Bunlardan on iki tanesi Schumann'ın en çok bilinen op 39 “*Liederkreis*” albümünü oluşturmaktadır. Bu albümdeki liedlerin sözleri Eichendorff'un en iyi şiirleri arasındadır. Albüm çok bilinen “*In der Freude*” ile başlar. Bu yaratı, besteci ile şair arasındaki gerçek iletişimi göstermektedir. Zengin müzikal satır, F diyez minördeki arpej eşliği, şiirde de olduğu gibi hüznü bir hava yaratmaktadır. “*Wolken*”, “*keiner*” ve “*kennt*” sözcükleri üzerindeki müzikal süslemeler yumuşak dizelere keskinlik eklemektedir.



Bu albümün ikinci parçası olan, “*Intermezzo*”nun sade, öz ve narin bir duygu taşıyan şiirine, Schumann'ın yaptığı beste, geniş müzikal şiirselliği ile güç katmış dizelerdeki kırıl-

ganlık müzikal yapıyla kuvvet kazanmıştır.

Eichendorff'un ünlü *Lorelei* balad'ı üzerine bestelenen 3 Numaralı "*Waldesgesprach*" hem şiirsel hem de müzikal açıdan dramatik bir zirveye ulaşmasıyla göz kamaştırıcı nitelik taşımaktadır. Söz girmeden önce piyanoyla yapılan, tonun basit ve lirik bir pasajla sunulmuşu eski bir olayın anlatılacağını vurgular niteliktedir :



Albümün dördüncü parçası olan "*Die Stille*" ile altıncı parça "*Schöne Fremde*" güzel yaratılar olmakla birlikte kelime ve ses bileşiminin tam olarak sağlanamadığı yaratılardır.

Beş numaralı parça olan "*Mondnacht*" Schumann'ın belki de en iyi tanınan liedlerinden biridir. Bu lied kelime ve söz bileşiminin en iyi olduğu örneklerdendir. Lied'in sözleri Alman Edebiyatının en önemli şiirlerinden biridir :

*Es war, als hätte' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst !*

*Die Luft ging durch die Felder
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Walder,
So sternklar war die Nacht.*

*Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.*

Sonraki üç parçadan 7 numaralı “Auf einer Burg” (“Ein geschlafen auf der Lauer”), 8 numaralı “In der Fremde” (“Ich hör die Bachlein rauschen” ve 9 numaralı “Wehmut” (“Ich kann wohl machmal singen”)den 8 ve 9 numaralı liedlerin, tatlı ve buruk bir atmosferle karışan bulanık bir özlemin yansıtıldığı sözleri Eichendorff’un tipik şiirlerindendir.

10 numaralı “Zwielicht” (“Dämmerung will die Flügel spreiten”) Eichendorff’un en iyi şiirlerinden biridir. Bir çok ögenin çok iyi betimlendiği şiir, bu yapısıyla Schumann’ın bu şiiri bestelerken bir takım problemleri aşmasını gerektirmiştir. Besteci şiirde dile getirilen betimlemeleri müziğinde de yaratarak, sözüyle müziği tam anlamıyla uyumlu bir yaratı ortaya koymuştur :

Langsam

Dämm'-rung will die Flü - gel sprei-ten, schau - rig rüh - ren

sich die Bäu - me,

Bu albümün son iki şarkısı ise 11 numaralı “*Im Walde*” ile 12 numaralı “*Frühlingsnacht*”dır.

3.1.3 Adalbert von Chamisso

Schumann, Chamisso’nun (1781-1838) “*Frauenliebe und Leben*” adlı dokuz şiirlik albümünden sekizini bestelemiştir. Bu şiirler nitelik açısından orta karar olmasına karşılık müzikal uyarlamanın sonucu çok başarılı olmuştur. Öyle ki ; 1831’de yayınlanan bu yaratılar Schumann’ın en başarılı çalışmalarındandır. Bir kadının aşk yaşamının konu edildiği şiirlerin müziğe uyarlanması besteci için Heine’nin şiirini müziğe uyarlamaktan daha kolay olmuştur. Bu şiirlerin duygusu ile Schumann’ın karakteri arasında güçlü bir çekim vardır.

3.1.4 Goethe

Schumann, Goethe’nin şiirlerini bestelediğinde Goethe’nin “*Liederjahr*” zamanındaki eski görkamliliği görülüyordu. Goethe seksen iki yaşında öldüğünde, besteci on iki yaşındaydı. Ancak, Schumann, bu büyük şairden etkilenmiş ve onun, on sekiz şiirini bestelemiştir.

Bunlardan dört tanesi Goethe’nin “*West Östliche Divan*”ından alınan ve op. 25 numaralı “*Myrten*”albümü içinde yer almıştır. Bunlardan en iyi bilineni üçüncü lied olan “*Talismane*” (*Gottes ist der Orient*) dir.

Schumann, 1849’da “*Ich armer Teufel, Herr Baron*” dışında Wilhelm Meister şarkısının tamamını besteledi. Bu yaratılar op. 98 a olarak yayınlandı. Stilinde değişiklikler olmuştur. Şarkılar daha zengin, armoni daha karmaşık ve müzik daha güçlüdür. Genel olarak daha dramatik tasarlanmıştır. Bu yaratıların strophic olan “*Kennst du das Land*” dışında tü-

mü through-compose uyarlanmıştır.

Bestecinin Mignon için yazdığı şarkıları etkileyicidir. Örneğin “*Heiss mich nicht reden*” büyük bir gücün aşırı tutkulu patlamasıdır :

Mit freiem leidenschaftlichen Vortrag

Heiss mich nicht

re - den, heiss mich schweigen!

ritard Langsamer

ritard p

Schumann’ın, tüm Wilhelm Meister şarkılarının arasında en iyilerinden biri, bu özelliğinin tam tersine en az bilinen “*Nur wer die Sehnsucht kennt*”dir. Schumann, bu yaratıda sözlerin doğu unsurlarını Schubert, Wolf ve Tchaikovsky’den daha iyi yakalamıştır.

3.1.5 Öteki Şairler

3.1.5.1 N. Lenau

Schumann’ın op 90 numaralı yaratısı **Lenau**’nun (1802-1850) altı şiirinin uyarlamasını içerir. Şairin akıl hastanesinde olduğu sene bestelenmiştir. “*Meine Rose*” eşlik ve solo

satırının arasında ezginin oyununun güzel bir örneğidir. Schumann, Lenau'nun şiirlerini bestelerken çok özgürce davranmış ; kimi kelimeleri değiştirmiş, kimini çıkarmış, kimini ise eklemiştir.

Schumann'ın, op 117 numaralı yaratısında ise Lenau'nun "*Husarenlieder*"'inden dört şiirin müzikal uyarlaması vardır.

3.1.5.2 Eduard Mörike

Schumann, **Mörike**'den (1804-1875) beş şiir besteledi. Bu yaratıların üçü ; "*Das verlassene Magdlein*", "*Der Gartner*" ve "*Er ists*" güzel örneklerdir. Bunlardan "*Er ists*"'in kısa olan şiiri müzikal uyarlama sırasında son kelimeler değişik biçimlerde defalarca tekrarlanarak seslendirilme süresi uzatılmış, ancak şiir zarar görmüştür. Schumann'ın Mörike'nin öteki iki şiiri üzerine bestelediği yaratılar ise "*Jung Volkers Lied*" ve "*Die Soldatenbraut*" dır.

3.1.5.3 Friedrich Rückert

Şiirleri çok nitelikli olmamakla birlikte Schumann, **Rückert**'in yirminin üzerinde şiirini bestelemiştir. Bu liedlerden özellikle "*Widmung*" ("*Du meine Seele, du mein Herz*") ve "*Vollksliedchen*" ("*Wenn ich früh in den Garten gehe*") sık seslendirilenlerdir.

3.1.5.4 Julius Mosen

Schumann, **Mosen**'in edebi açıdan çok değerli olmayan bir şiirine çok iyi bir beste yapmıştır. "*Der Nussbaum*" adını taşıyan bu yaratı söz ve müzik bileşimine de iyi bir örnektir.

3.2 JOHANNES BRAHMS

Brahms'ın (1833-1897) liedlerinde kelime-ses kaynaşması konusundaki sorunlar, daha önce sözü edilen öteki bestecilerden daha az üzerinde durulan bir konudur. Brahms, şarkı metinleri üzerinde hassasiyetle duran ve müzisyenin metne karşı ciddi sorumlulukları olduğuna inanan bir bestecidir.

Brahms'ın bir çok lied'inde ; kelime-ses kaynaşması konusuna duyarlı bir dinleyici bile kendini müziğin akışına kaptırmaktadır. Şarkı ilerledikçe, dikkat şiirin ne söylediğinden uzaklaşarak, iyi nitelikli ve ısrarcı müzik üzerinde toplanmaya başlar.

Brahms, ezgisel kalıbı ortaya koyarken, gereksinim duydukça, metindeki ibare ve kelimeleri öteki bestecilerden daha fazla tekrar etme eğilimi göstermektedir. Brahms'ın liedlerinin yapıları herhangi bir 18. ve 19.yy bestecisinin liedlerinden daha özgür, daha ince ve özenlidir. Schubert, Schumann ve Wolf'de yüksek seviyedeki duygusallık genellikle metinle yakından ilişkilidir, Brahms'da ise duygusallık müziğin akışıyla ilişkilidir ve dikkati müzik üzerine çeker.

Schubert'in altı yüzden, Schumann'ın iki yüz elliden, Wolf'ün ise üç yüzden fazla lied'iyle karşılaştırıldığında Brahms'ın daha az lied'i vardır. Brahms'ın bestelemek için seçtiği şiirlerin edebi niteliğiyle ilgilenmediği, bestelediği bir çok şiirin nitelik olarak düşük olduğundan anlaşılmaktadır. Şarkılarının yarıdan fazlasının sözleri böyledir. Bu yapıdaki şiirler, *Klaus Groth*, *Max Kalbeck*, *Carl Lemcke*, *Friedrich Halm*, *Hans Schmidt*, *Josef Wenzig*, *Carl Candidus* ve *G. F. Daumer* gibi şairler aittir.

Sadece, yaklaşık altmış lied'inde değerli şiirler kullanılmıştır. Bunlardan on beş tanesi *Ludwig Tieck*'e, altışar tanesi *Heine*, *Eichendorff* ve *Hölty*'e, beşer tanesi *Goethe* ve *Pla-*

ten'e, üç tanesi *Gottfried Keller*'e, ikişer tanesi *Mörike*, *Paul Fleming* ve *Detlev von Liencron*'a , birer tanesi ise *Clemens Brentano* ve *Theodor Storm*'a aittir.

3.2.1 August von Platen

Lied konusunda Schubert denince Goethe'nin, Schumann denince Heine'nin akla gelmesi gibi, Brahms denince de ilk akla gelen şair Platen'dir (1796-1835). Karakterleri farklı olmasına rağmen Brahms ve Platen önemli artistik özellikleri paylaşıyorlardı. Platen'in simetriye olan ilgisi Brahms'da daha fazladır. Besteci, şiirlerin pesimist ve melankolik olanlarına ilgi duyardı. Ümitsizlik ve kasvet de Platen'in şiirlerinin öne çıkan özelliklerindendir. Bir başka ortak özellikleri ise her ikisinin de halk şarkılarıyla yakından ilgilerinin bulunmasıdır.

Platen'in beş şiiri üzerine Brahms'ın bestelediği beş lied de 1864'de yayınlanan op 32 içinde yer almaktadır. Bunlardan en parlak olanı bir numaralı "*Wie rafft sich mich auf*" Platen'in en iyi şiirlerindendir. Bu şiirde en göze çarpan ayrıntı "*in der Nacht*"ın ısrarlı tekrarıdır.



Her kıtadaki beşinci satır benzerdir ve dördüncü kıtaya birinci kıtanın ilk satırında tekrar vardır ve şiir dört benzer kıtadan oluşur. Şair tekrarları bilinçli şiirsel araç olarak kullanırken besteci ek tekrarlar kullanacağı zaman karmaşık bir oluşum getirmektedir.

Op.32, No 4 "*Der Strom, der neben mir verlauschte*" oryantal dizelerden uyarlanan

ve Almanca'da fazla kullanılmayan gazeldir. Gazeldeki şiirsel kural birinci ve ikinci dizedeki ve bundan sonraki her ikinci dizedeki uyaktır.

3 Numaralı "*Ich Schleich umher betrübt*" ve 5 numaralı "*Wehe, so willst du mich wieder*" daha düşük nitelikli şiirlerdir. Brahms "*Wehe, so willst du mich wieder*"de ileri virtüözlükle 9/8'lik ritmi, bir uzun , iki kısa heceli dizeye, dizelerin bireyselliğine göre dilediğinde oturtmuştur.

Altıncı ve son şiir "*Du Sprichs, das ich mich tauschte*" hicivsel bir şiirdir ve sonunda Heine benzeri ters bir anlam vardır.

3.2.2 Heinrich Heine

Op.96, 1 numaralı lied "*Der Tod, das ist die kühle Nacht*" Brahms'ın en iyi kelimeses bileşimlerindendir. Bu güzel empresyonist şiir, Heine'nin "*Buch der Lieder*"indendir. Şaşırtıcı şekilde sade ve dikkatle bestelenmiştir. Müziğin temposu çok yavaştır. Böylece, Lied'in süresi şiirin tek başına okunma süresinden daha uzun olmaktadır. Bu durum süre konusunda geleneğe aykırı bir durumdur. Bu örnek belki de bu konudaki tek istisnadır. Bu yaratının hem şiirinde hem de bestesinde aynı sadelik ve incelik görünmektedir.

Bestecinin op.71, 1 numaralı lied'i olan "*Est liebt sich so lieblich im Lenz*" (Heine'nin başlığı "*Frühling*"dir) albenili bir yaratıdır. Bu lied, Heine'nin şiirde dile getirdiği incelikli düşünce ve halk şarkısı ruhunun bileşimini yansıtmaktadır.

Op.85, 1 ve 2 numaralı liedler olan "*Sommerabend*" ve "*Mondenschein*" melodik olarak birbirleriyle bağlanmışlardır. Şiirlerse birbirleriyle ilgisizdir.

Brahms'ın op.96, 4 numaralı lied'i olan "*Meerfahrt*" etkileyici bir şarkıdır. Armonide

ve ezgisel etkilerde oldukça cüretkardır..

3.2.3 Ludwig Tieck

Brahms, Tieck'in (1773-1853) "*Die schöne Magelone*"sinden alınan on beş şiiri besteleyerek op.33 numaralı albümünde toplamıştır. Şairin bu çalışması romantizm'e ek olarak bir halk efsanesinin yeniden dile getirilişidir. Şiirler öykünün tamamında, özgürce aralara serpiştirilmiştir. Her şiir; ruh halinin, sahnenin ve içinde bulunulan durumun ifadesidir. Böylece albümde devamlılık sağlanır. Ancak bunun farkına varılabilmesi için Tieck'in yaratısını iyi bilmek gerekmektedir. Aksi durumda Brahms'ın albümü yalnızca güzel şarkıların bir koleksiyonu olarak duyumsanır.

Schubert ve Schumann'ın Albümlerinin tüm şarkıları bir kişinin ağzından yazılmıştır. Oysa Brahms'ın "*Die schöne Magelone*"sinde şarkılar dört ayrı kişinin ağzındandır. Albümün ilk lied'ini bir saz şairi söyler : "*Keinen hat es noch gereut*", öteki liedlerin bir çoğunu Graf Peter söylemektedir. "*Wie schnell verschwindet / So Licht als Glanz*"ı Magelone, "*Geliebter, wo zaudert / Dein irrender Fuss*"u ise Sultanın kızı söylemektedir. Son lied-i ise Peter ile Magelone düet biçiminde söylerler. Bu lied, Tieck'in öyküsünü bitiren dizelelere uyarlanmıştır.

Tieck, ölçüyü, ritmi ve ses etkisini göz kamaştırıcı bir şekilde kullanan usta bir şairdir. Şiirlerin çoğu teknik olarak öylesine karmaşıktır ki daha önce hiçbir besteci bu şiirleri kullanmamıştır. Tieck'in şiirlerinin bestelenmesinde daha önce pek rastlanmamış derecede kelime-ses sorunları oluşmaktadır. Şiirlerinin kalitesi değişkendir. Bir kısmı gerçekten çok iyi iken bir kısmı ise zayıftır. En iyi kelime-ses dengesi No 9 *Ruhe, Süßliebchen*"dedir. Bu şiir tatlı bir ninni gibi bir aşk şarkısıdır. Uyuyan Magelone'yi seyreden Peter ta-

rafından söylenen şarkının sözlerinde önemli ses etkileri varır :

*Es säuselt das Gras auf den Matten,
Es fächelt und kühlt dich der Schatten.*

Ezgi, şiirin ilk satırını alır ve ritmi barındırarak, genişleyerek başlar :



İkinci kıtada şövalye ormanın kuşlarına sevdiğini uykuda rahatsız etmemelerini söylemektedir. Eşlikteki ezgi, yaprakların yumuşak hışırtısını yansıtır :



Daha canlı son kıtada sevgilisinin rüyalarına güzel aşk fantezileri örüyor. Lied başladığında eşlik genişleyerek, akor ritme uyar :



Şarkı şu dizelerle bitiyor ;

*Durch den flüsternden Hain
Schwarmen goldene Bienenlein,
Und summen zum Schlummer dich ein.*

3.2.4 Ludwig Hölty

Brahms'ın bestelediği altı Hölty şarkısı onun incelikle işlenmiş yapıdaki şiirlere hayran olduğunu ortaya koymaktadır. Besteci, Hölty'i çok beğenmiştir. Brahms'ın en bilinen Hölty şarkısı “*Die Mainacht*” (op.43, No 2) onun en güzel yaratıları arasındadır. Şarkı Hölty'nin asclepiadiç destanının karışık ritmini dikkatle izler.

Destanın ölçüsel yapısı aşağıdaki gibidir.

- (1) - u - u u - - u u - u -
- (2) - u - u u - - u u - u -
- (3) - u - u u - u
- (4) - u - u u - u -

Lied'de üç kıta vardır. (Şiirin orijinalinde dört kıta vardır, ancak Brahms ikinci kıtayı çıkartmıştır.)

İlk kıtada müzik ve şiir gerçekten uyum içindedir :

Largo ed espressivo

Wann der sil - ber - ne Mond durch die Ge -
(1) - u - u u - - u u - u -

sträu - che blinkt, und sein schlummerndes Licht ü - ber den
(2) - u - u u - - u u - u -

Ra - sen streut, und die Nach - ti - gall flö - tet,
(3) - u - u u - u

wandl' ich trau - rig von Busch zu Busch.
(4) - u - u u - u -

Ancak ikinci kıtadan başlayarak müzikal gelişim Brahms'ı destan yapısından uzaklaştırır :



Brahms, sıklıkla, şarkının başında şiirin yapısına sadıktır. Ancak müzik geliştikçe şiirin yapısından ayrılır ve kendi bireysel şeklini yaratır.

Hölty'nin öteki asclepiadic destanı "*Der Kuss*" Brahms, bu şairin dizeleriyle ilk tanışmasıdır. Lied'in 3/8'lik ritminde destan yapısı hemen hemen tanınmaz.

Hiçbir lied, "*Der Todd, das ist die kühle Nacht*"daki kelime-ses arasındaki uyumu sergileyemez.

3.2.5 Goethe

Brahms, Goethe'nin sadece beş şiirini bestelemiştir. Besteci, büyük lied bestecileri arasında Goethe'nin *Wilhelm Meister* şiirlerinden etkilenmeyen tek bestecidir.

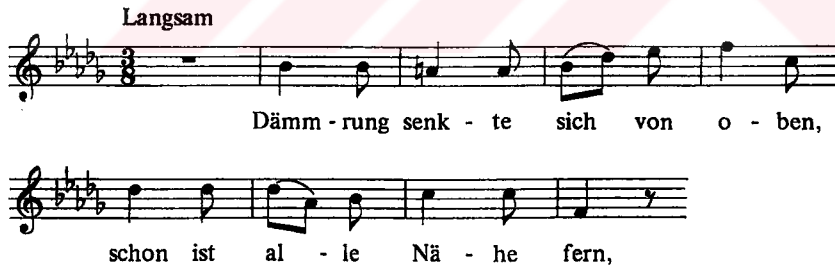
Besteci, "*Die liebende schreibt*"de bir sone seçmiştir. Böylesine işlemeli ve sıkı örülmüş bir şiirsel yapıyı müziğe uyarlamak çok zor olduğundan bu yaratıda sone'nin yapısı bozulmuştur.

"*Trost in Tranen*" Goethe tarafından bir halk şarkısından uyarlanmıştır. Şiirin sekiz

kıtası da diyalogtur ve her kıtada konuşmacı sırayla değişir. İlk konuşmacı arkadaşını üzüntüsünden kurtarmaya çalışmaktadır. (*“Wie kommt’s, dass du so traurig bist ?”*), ama arkadaşı gözyaşlarını seçer. (*“Verweinen lasst die Nächte mich / So lang ich weinen mag”*) Bu yaratıda lied’in müziği kıtadan kıtaya şiire uyar. Ezgi’nin tonu ilk kıtada majördür ve daha kuvvetlidir, ikinci kıta ise minör tonda işlenmiştir.

“Hab ich tausendmal geschworen” bir içki şarkısıdır. Şiir; şarap ve kadının dayanılmazlığını konu edinen iki kıtadan oluşmaktadır.

“Dämmrung senkte sich von oben” kelime-ses uyumluluğu açısından Brahms’ın en başarılı ve etkili örneklerinden biridir. Goethe bu şiiri yetmiş sekiz yaşındayken yazmıştır. Şair yaşlılığın verdiği huzurla, güzel dizelerde ölçülü ritimler kullanıyor. Son dizede şairin beklentisi olan, ölüme hazırlık, sükunet ve huzuru dile getiriyor. Brahms, bu lied’i kırk yaşınaşındayken bestelemiştir. Bu yaratıda müzik ve söz tam bir uyum halindedir.



3.2.6 Öteki Şairler

3.2.6.1 Mörike

Brahms, Mörike’nin sadece iki şiirini bestelemiştir. Hüzünlü bir yapıda olan *“Agnes”* bir halk şarkısı tavrındadır. Müziğin canlı ritimli ve parlak havası konunun tamamen aksini yansıtmaktadır :



Bu eserde $\frac{3}{4}$ 'lük ve $\frac{2}{4}$ 'lük ölçü kalıplarının ustaca değişimi dikkat çekicidir.

Bestecinin Mörike'nin şiiri üzerine yazdığı öteki liedi "*An eine Äolsharfe*"dir. Bu yaratı da çok başarılı bir yaratıdır.

3.2.6.2 Paul Fleming

Brahms, Paul Fleming'in (1609-1640) iki şiirini bestelemiştir. Bunlardan "*O liebe-liche Wangen*" resitallerin favori şarkılarından.

3.2.6.3 Johann Ludwig Uhland

Besteci, Uhland'ın (1787-1862) dört şiirini bestelemiştir. Bunlardan üçü op.19 içinde yer almaktadır. Bu yaratılar 1862'de yayınlanmıştır. İki ve üç numaralı lied'ler Uhland'ın "*Wandererlied*"'inden alınmıştır. "*Scheiden und Meiden*" ve "*In der Ferne*". Brahms'ın Uhland'ın şiiri üzerine bestelediği dört numaralı "*Der Schmied*" en güzel Uhland uyarlamasıdır :

Allegro

Ich hör' mei - nen Schatz, den

Ham - mer er schwin - get,

3.2.6.4 Detleu von Liliencron

Brahms, **Liliencron**'un tek bir şiirini bestelemiştir. Bestecinin çok geç dönemine ait olan ve şairin kısa bir şiiri üzerine bestelenen bu lied "*Maienkätzchen*" dir.

3.2.6.5 Clemens Brentano

Bestecinin, **Brentano**'dan bestelediği şiir, halk motiflerini taşıyan ve bestecinin incelikte işleyip süslediği "*O kühler Wald*" dır.

3.2.6.6 Theodor Storm

Brahms'ın **Storm**'dan bestelediği şiir yine yapısında halk motiflerini taşıyan "*Über die Heide*" dir

3.2.6.7 Gottfried Keller

Brahms, **Keller**'in şiirlerine üç lied yazmıştır. Bunlar ; “*Abendregen*”, “*Therese*” ve “*Salome*”dir. Bunlar Keller'in “*Von Weib^{en}*” albümündeki on altı şiir arasındadır. Her bir şiir bir başka kızın adıyla adlandırılmıştır. Pek alışılmış olmayan bu şiirlerin dizelerinde mizah vardır. Özellikle “*Therese*” ve “*Salome*” bestecinin çok güzel yaratılarıdır.

3.2.6.8 Joseph von Eichendorff

Brahms, **Eichendorff**'un beş şiirini bestelemiştir. Erken yıllarda bestelediği bu beş lied'in iki tanesi “*In der Freude*” ve “*Mandnacht*” önceden Schumann tarafından bestelenmiştir. Ancak Schumann ile Brahms'ın söz konusu yaratıları birbirleriyle karşılaştırılmaz. Çünkü Schumann, Eichendorff şiirlerinin en usta bestecisidir.

3.3 HUGO WOLF

Büyük lied bestecisi **Hugo Wolf** (1860-1903), küçük yaşta babasından piyano ve keman dersleri aldı. 1875'de Viyana konservatuvarına girdi ancak, bitirmeden ayrılmak zorunda kaldı. Kendi kendisini yetiştirdi. On beş yaşındayken, en çok beğendiği besteci olan Wagner'le tanışma olanağı buldu ve ona gösterdiği beste çalışmalarıyla onun takdirini kazandı. Bu onun şevkini artırdı. Sonraki yıllarda Goethe, Lenau ve Heine'nin dizelerini besteledi. 1887'de tüm zamanını bestelemeye ayırdı. “*Schubert ve Schumann'dan bu yana en değerli liedleri bağdamakta (bestelemekte) olduğuna apaçık inanıyor ve bunu mektuplarında dile getiriyordu.*”(7) Bestecinin kendisi hakkındaki bu görüşleri tarihin akışı içinde gerçekleşmiştir. Yaşamının son yıllarını bir akıl hastanesinde geçiren besteci 1903'de öldü.

(7) “Bağdarlar geçidi” ; Gültekin Oransay, “WOLF” s.276

Hugo Wolf geride, iki opera, bir sahne müziği, ancak üç tanesi besteci tarafından bitirilmiş olan beş çalgısal yaratı ile üç yüz'ün üzerinde lied bırakmıştır. Bu liedler, Mörike, Goethe, Eichendorff, Keller, Geibel, Heyse, Leopardi, Giustii Carducci, Negri ve Michelangelo'nun sözleri üzerine bestelenmiştir.

3.3.1 Eduard Mörike

Wolf'ün **Mörike**'ye olan ilgisi onun şiir inceliğine olan hassaslığını gösterir. Wolf, kendine riskli bir görev olarak bu zorlu şairin şiirlerini bestelemeyi seçmiştir. Besteci, şairin elli üç şiirini bestelemiştir. Mörike geç 19.yy ve 20.yy sembolist şiirine doğru olan yolda önemli bir basamaktır. Mörike'nin stilindeki kelime-ses sentezindeki karışıklık oldukça ciddidir. Onun şiirlerinin çoğunun etkisi küçük ama karmaşıktır. Bununla birlikte Wolf birkaç Mörike şarkısında, karmaşık yapıya müzikal boyut kazandırmada başarılı olmuştur.

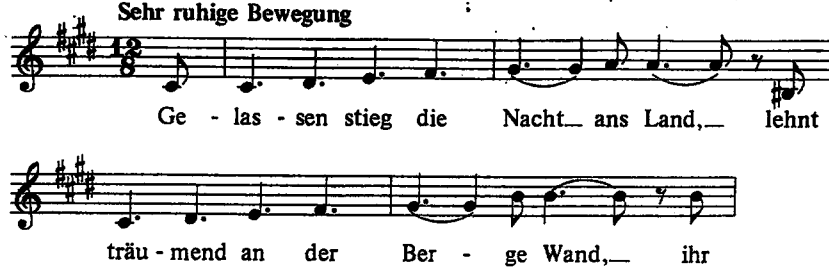
Wolf, “*Um Mitternacht*”da kelime ve sesin ayrılmaz şekilde kaynaştığı gerçek bir sentez yarattı ve bunu yaparken de şiirin değerlerinden özveride bulunmadı.

“*Um Mitternacht*”da şiirin ince kalitesi, onun gelişigüzel açıklamasına izin vermez :

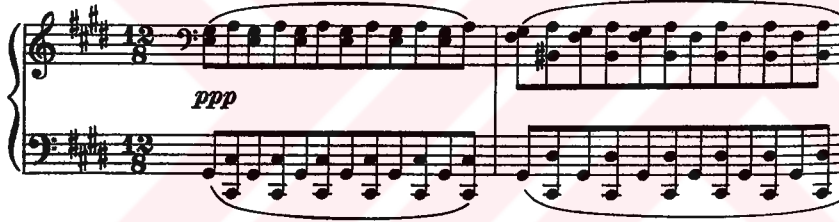
*Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn ;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenenen Tage.*

*Das uralt alte Schlummerlied
Sie achtet's nicht, sie ist es müd ;
Ihr klingt des Himmels Bläue süsser noch,
Der flüchtgen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenenen Tage.*

Wolf'ün şarkısının vokal ezgisi, sükunet, memnuniyet, sakinlik ve barışın manyetik etkisiyle şiirsel anlatıma katkıda bulunarak genel olarak liedin anlatımını zenginleştirmektedir :



Eşlik, aşağıdaki örne biçimiyle kelimelerin tam etki yapmasına olanak vermektedir :



Şiirin ilk iki dizesi iambic dört ölçüde uyaklı kıtadır, bunu iambic beş ölçüde uyaklı kıta izler. Wolf'ün yaratusında bir cümlelerin sonundan diğerine şaşırtıcı bir ustalıkla geçiş vardır :



Üçüncü uyaklı kıtada dört vurgu vardır. Her kıtanın ikici yarısında müziğin devinimi artmaktadır. Şiir de, şarkı da strophic'dir. Ancak Wolf genellikle strophic şiirleri bile through-compose bestelemiştir.

Mörike'nin bir başka güzel şiiri de "*Im Frühling*"dir. Wolf'un bu zarif şiire yaptığı beste incelendiğinde onun lirik değerlere olan hassasiyetine hayran olunmaktadır. Besteci şiirin gerçek ruhunu anlamıştır. Bununla birlikte şiirin eşsizliği şarkının içinde yitmiştir. Şiir şarkının bir parçası haline gelmiştir. Söz ve müzik aynı duyguyu ifade etmesine rağmen, şiir özündeki kaliteyi bir parça yitirmektedir. Bu şarkının kelime-ses kaynaşmasında ortaya çıkan sorunun nedeni süre faktörüdür.

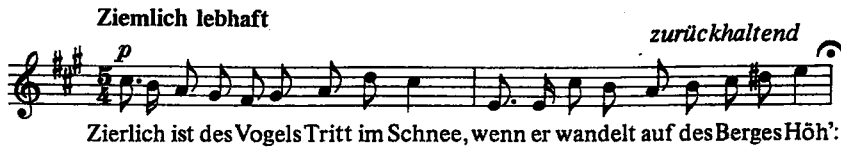
Wolf'un şiirsel güzelliğe olan düşkünlüğü, onu daha zor ve edebi açıdan nitelikli şiirlere yöneltmiştir. Bestecinin, sözleri Mörike'ye ait olan bu kategoriden dokuz yaratısı vardır. Bunlar: "*Der Genesene an die Hoffnung*", "*Karwoche*", "*Auf einer Wanderung*", "*Heimweh*", "*An die Geliebte*", "*Peregrina I*", "*Peregrina II*", "*Wo find ich Trost ?*" ve "*Auf eine Christblume I*"dir.

Wolf'un Mörike'nin bir başka şiiri üzerine yazdığı "*Fussreise*", bestecinin bir başka başarısıdır. Şiirin soluk almadan geçişleri, tatlı uyakları, cesur bileşenleri, kaygısızlığı vb. özellikleri, etkileyici müzikal anlatımlara çevirilmiştir. Müzik ve şiir tam bir uyum içindedir.

Mörike'nin Wolf tarafından kullanılan iki balad'ı ("*Die Geister am Mummelsee*" ve "*Der Freuerreiter*") vardır. Her iki şiirde de ürkütücü bir kalitenin varlığı söz konusudur. Belki de bu nedenle olsa gerek Carl Loeve dışında başka hiçbir besteci tarafından bestelenmemiştir.

“Der Freuerreiter”de özellikle ustalikle yaratılmış bir kalite vardır. “Der Geister am Mummelsee” daha az etkili olmakla birlikte göz kamaştırıcı etkilerle doludur.

“Jagerlied” albenili bir şarkıdır. Şiirin dizelerinin her birinde beş vurgu vardır. Bu özellikten dolayı oluşabilecek söz - müzik uyumsuzluğunu gidermede Wolf, dahiyane bir yol izlemiş ve müzikte dizelerin çok rahatlıkla uyabildiği 5/4’lük ölçü kalıbını kullanmıştır :



“Das verlassene Magdlein”, “In der Frühe”, “Auf ein altes Bild” ve “Der Görtner” bestecinin Mörike’nin şiirleri üzerine yazdığı öteki başarılı liedlerdir. Mörike’nin komik iki şiirinin Wolf tarafından yapılan müzikal uyarlamaları “Abschied” ve “Warnung” ise Wolf’ün komik öğelerin müziğe yansıtılması konusunda ne denli usta olduğunu kanıtlanması bakımından önemlidir.

3.3.2 Johann Wolfgang von Goethe

Hugo Wolf, ilke olarak, şiire haksızlık yapıldığını düşündüğü zamanlar dışında , kendisinden önce gelen bestecilerin müziğe uyarladığı hiç bir şiiri kullanmamıştır. Bu ilkesi onu Goethe’nin bir çok şiirini kullanmasını engellemiştir. Wolf, Goethe’nin daha az bilinen şiirlerin araştırdı. Bu nedenle bestecinin Goethe albümleri, Mörike albümleri kadar albenili olamamıştır.

Wolf’ün Goethe’nin şiirleri üzerine bestelediği elli iki şarkısı beş gruba ayrılabilir :

- 1- *Wilhelm Meister* şarkıları (on şarkı),
- 2- Dört uzun balad ; “*Der Rattenfänger*”, “*Ritter Kunts Brautfahrt*”, “*Gutmann und Gutweib*” ve “*Epiphanias*”
- 3- “*West-Östliche Divan*”dan on yedi şarkı ,
- 4- Üç dev yaratı ; “*Prometheus*”, “*Ganymed*” ve “*Grenzen der Menschheit*”,
- 5- Karışık on sekiz şarkı.

“*Beherzigung*” ve “*Wanderers Nachtlied*” bu son gruba eklenebilir.

Wolf, Wilhelm Meister şarkılarıyla başladı ancak yeterince başarılı olamadı. Kendisinden önce gelen 19.yy bestecileri kitabın ruhundan oldukça uzaklaşmışlardı. Wolf ise kitabın asıl ruhuna geri dönmek istedi. Wilhelm Meister şarkılarının arasında dört Mignon şarkısı vardır. Bunlardan ilk ikisi “*Heiss mich nicht reden*” ve “*Nur wer die Sehnsucht kennt*”dir. Üçüncü şarkı olan “*So lasst mich scheinen, bis ich werde*” Wolf’un, Wilhelm Meister şarkılarına yaklaşım başarısıdır. Son Mignon şarkısı ise lied resitallerinin favori yaratısı olan “*Kennst du das Land*”dır.

Wolf’un dört uzun baladından “*Der Rattenfänger*” Schubert’i gölgede bırakacak değerdedir.

Goethe’nin *West-Östliche Divan* koleksiyonu bir besteciye malzeme olmak için oldukça risklidir. Bu koleksiyonda, aralarında şairin; “*Selige Sehnsucht*”, “*Wiedefinden*” ve “*In tausend Formen*” gibi muhteşem şiirlerinin de yer aldığı iki yüz elliden fazla şiir bulunmaktadır. Besteci bu şiirlerden on yedi tanesini bestelemiştir.

Wolf’ün üç dev yaratısından “*Prometheus*”, Schubert’in “*Prometheus*”unu aşan bir başarıya ulaşmıştır. Bu yaratıdaki eşlik (piyano) ve şan partisi , şarkı literatüründeki başka hiç bir örnekte olmadığı kadar iddialıdır. Aslında Wolf, Goethe’nin bu yaratısını yanlış yo-

rumlamıştır. Ancak öylesine inandırıcı bir biçimde işlemiştir ki, eleştride bulunulamaz. Değişikliklere karşın Schubert'in "*Prometheus*"u ile "*Ganymed*"i aynı stildedir. Wolf'un "*Prometheus*"u ile "*Ganymed*"i ise birbirinden çok uzak yaratılardır.

"*Grenzen der Menschkeit*" Goethe'nin *Weimar* dönemini yansıtan felsefi bir şiirdir. Wolf'un bu başarılı yaratısında kelime ve ses tam bir bütünlük halindedir.

Wolf'un karışık on sekiz şarkısının dizeleri aslında şarkıya uyarlanması oldukça zor yapıdaki dizelerdir. Bu; bestecinin söz konusu yaratılarının bazılarında da görülmektedir. Bu arada, Wolf'un bestelerinde through-compose kalıbı tercih etmesi de şiirlerin strophic yapılarının bozulmasına neden olmaktadır. Sonuçta, kelime-ses kombinasyonları istenildiği gibi olmayan şarkılar ortaya çıkmıştır. "*Cophtisches Lied I*", "*Cophtisches Lied II*", "*Frech und froh I*", "*Frech und Froh II*", "*Beherzigung*", "*Genialisch treiben*", "*Der neue Amadis*", "*Dank des Paria*" ve "*Königlich Gebet*" bu kategorideki yarıtlardandır. Bu on sekiz yaratı içinde ; "*Blumengruss*", "*Gleich und Gleich*", "*Die Spröde*", "*Die Bekehrte*", "*Frühling übers Jahr*" ve "*St. Nepomuks Vorabend*" gibi, gerçekten çok nitelikli liedler de bulunmaktadır.

3.3.3 Joseph von Eichendorff

Hugo Wolf, **Eichendorff**'un yirmi tane şiirini bestelemiştir. Wolff'un Eichendorff şarkıları, kelime-ses bağlantısı açısından sorunlar içermektedir. Eichendorff, sade doğa şiirlerinin ustası, romantik bir şairdir. Şiirlerindeki dilin berrak ezgisi, bunları onun zamanında üretilmiş benzerlerinden ayırır.

Wolf'un Eichendorff'dan uyarladığı yirmi şarkının da detaylarının müzikal görüntüsü,

şairlerin içeriğinin mümkün olduğunca sade olan yapısıyla çelişir. Bu yaratıların bir çoğunun through-compose bestelenmesi, şiirin strophic yapısı ve ruh bütünlüğüyle çatışmaktadır. “*Der Freund*” buna örnektir

Wolf, şarkılarında, şiirleri müzikle fazla süslemek eğilimindedir. No 2 “*Der Musikan*” ta şiirle müzik arasında daha fazla bağlantı bulunur. Bu yaratının şiirine Eichendorff’un verdiği başlık “*Der wandernde Musikan*”dır ve ilk dizede (“*Wandern lieb’ ich für mein Leben*”) şarkının tonu ortaya konmuştur. Eşlikteki ek ezgisel satır ve ozanı betimleyen eşlik, şiirin güzelliğine katkıda bulunur :



Bu şarkının başından sonuna dek müzikte ve sözde kaygısızlık vardır. Bu lied’in sözlerinde ozanın kendisini kadınlardan ve onlara duyduğu duyguların yaratacağı acılardan soyutlayarak şarkı söyleyip gezginliğe devam etmesini dile getirilmektedir..

No 4 “*Das Standchen*” kelime-ses uyumu açısından çok başarılı bir yaratıdır. Sözlerde, yaşlı bir çalgıcının , genç bir adamın sevgilisine yapığı serenadı duyarak kendi gençliğinin neşelerini anımsaması konu edinilmiştir. Ancak şiirin dördüncü ve son kıtasının dokunaklı olan ilk iki dizesinde yaşlı adamın sevdiğinin öldüğü ortaya çıkar ;

*Aber von der stillen Schwelle
Trugen sie mein Lieb zur Ruh-,*

Eşlik yine ozanı betimler niteliktedir, ancak bu kez No 2’de olduğu kadar mutluluk ifade eder biçimde değildir. Besteci, söz girmeden hemen önceki ölçülerde sol ele bir motif ilâştirmiştir:



Şarkının devamında, bu motif şaşırtıcı değişimlere uğramaktadır. Bunun üzerinde bir başka narin ve dokunaklı ezgi gelişir :



Vokal satırı, bu iki tema arasına yerleşir ; Wolf’ün ilk satırının sonundaki uyaklı kelime “blassen”deki buluşu çok ustacadır :



Daha sonra şarkıda, acıyı anımsama duygusu, bu motiflerin cesurca değişimleriyle şarkı süresince artırarak sürdürülür ;



Wolf'un Esichendorff'un şiirleri üzerine bestelediği 5 numaralı "*Der Soldat*", 12 numaralı "*Heimweh*" ve 17 numaralı "*Seemans Abschied*" şiir ve müzik arasında uyum sağlandığı öteki yaratılardır.

3.3.4 Gottfried Keller

Gottfried Keller'in altı şiiri "*Alte Weisen, sechs Gedichte von Keller*" olarak birlikte gruplanmış haliyle Wolf'un "*Lieder nach verschiedenen Dichtern*"inin birinci cildinde yer almıştır. Keller'in şiirleri iki eşit gruba ayrılmıştır. İlk grupta cinsiyetlerin savaşında kadının üstünlüğünü, bunu izleyen ikinci grupta ise kadınların hayatta düştükleri üzücü durumları dile getirir.

İlk şiir "*Tretet ein, hoher Krieger*"dir. Bu şiiri, Brahms tarafından da uyarlanan iki tanesi izler. Keller, şiirlerini yeniden elden geçirirken, orijinal olarak kullandığı kadın isimlerini kullanmamıştır. "*Salome*", "*Singt mein Schatz wie ein Fink*"e, "*Therese*" ise "*Du*

milchjunger Knabe”ye dönüştürülmüştür.

4 Numaralı “*Wandl’ ich in dem Morgentau*”da bir kadının yalnızlığının acısı, 5 numaralı “*Das Köhlerweib ist trunken*”de bu kadının doğru ve güzeli seçmede gecikmesi üzerine şaraba kurban oluşu, 6 numaralı “*Wie glänzt der helle Mond*”da ise yaşlı ve yalnız kalan kadının cennetteki yaşantısını görerek rahatlaması dile getirilmektedir.

Bu şiirler bir yandan Hugo Wolf’un dehasına fırsat verirken öte yandan da bir takım tehlikeler yaratmaktadır. Tehlike basit halk dili ve dize yapılarıdır. Wolf bu şiirleri dizelerdeki düzgün ölçü şekline özgür davranarak through-compose uyarlamıştır.

4 Numaralı lied “*Das Köhlerweib ist trunken*” in ustaca uyarlaması bir güç kalesi gibidir :

Wild und sehr lebhaft

Hört, wie die Stim - me

gel - lend im Grü - nen hallt!

BÖLÜM 4

4.1 SONUÇ

Bu çalışmanın girişi ve bu bölüme dek olan üç bölümde sözü edilenlerden de anlaşılacağı gibi ilk örnekleri 12. ve 13.yy'dan günümüze ulaşan ve *Minnesinger* tarafından yaratılan lied'ler, 15.yy'dan başlayarak lied bestecileri tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. 16.yy'da ise Ludwig Senfl ve çağdaşlarının şarkılarıyla lied'ler doruğa ulaştılar. 18.yy'da C.W. Gluck, J.F. Reichardt, K.F. Zelter, J. Haydn, W.A. Mozart, L.von Beethoven gibi ünlü bestecilerin lied'leri ile örnekleri artan ve değer kazanan lied'ler R. Schubert'le oldukça değişim ve gelişime uğramış ve ondan sonraki lied bestecileri, F. Schumann, J. Brahms ve H. Wolf de liedlerini Schubert'in geliştirdiği biçimde yaratmayı sürdürmüşlerdir.

Daha önceki bölümlerde de sözü edildiği gibi lied'ler, daha önceden ve bağımsız bir biçimde yaratılmış şiirlere sonradan müzik yazılmasıyla ortaya çıkar. Dolayısıyla liedlerin iki ögesi olan şiir ve müzik sürekli ve değişken bir ilişki halindedirler. Bu ilişkide, zaman zaman ve değişik açılardan sorunlar ortaya çıkmaktadır. Kanımca, lied'in bu iki ögesinden şiirin daha önceden ve müziğe bağımlı ve güdümlü olmadan yaratılmış olması, sorunların müziğin şiire uyarlanması sırasında oluşmasına neden olmakta, bu da; liedlerle ilgili olarak yapılan çalışmalar ve yazılan kitaplarda genellikle müziğin şiirden daha geniş bir yer tutmasına neden olmaktadır. Bu arada lied'lerle ilgili çalışmaların çoğunlukla şair ya da edebiyatçılar tarafından değil, müzikle ilgili uzmanlarca yapılması da bu konuda önemli bir etkidir.

Kimi lied bestecileri şiirin sözlerini ön planda tutmaya çaba gösterirlerken, kimileri de

müziğe daha ağırlık vermişler ve dolayısıyla müzik sözün önüne geçerek baskın öge halini almıştır. Şiir ve müziğin bu ilişkisinde ;

- 1- Şiirlerde kullanılan edebi kalıp ile müziğin ölçü kalıplarının birbirine uyumluluk derecesi ,
- 2- Müzikteki ses yüksekliklerinin, şiirde kullanılan dilin özel vurgularına uyumluluğu,
- 3- Şiirin yalnız başına okunurken geçen süresi ile müzikal ögesiyle birlikte olan seslendirme süresi arasında fark bulunması,
- 4- Şiirin yapısında var olan kavramsal ve duygusal öğelerden, duygusal değerleri rahatlıkla yansıtabilen müziğin, kavramsal değerleri yansıtmada yetersiz kalabilmesi,
- 5- Şiir yalnız başına okunduğunda o şiirin özünü belirgin kılan tonlamanın yarattığı nazik etkilerden müzikal uyarılma sırasında müziğin baskın değerlerinin gölgesinde kalması ve
- 6- Strophic, Varied Strophic, Cyclic ve Through-Compose şarkı kalıplarının şiilerin sözel kalıplarıyla olan uyumu gibi konularda sorunlar yaşanmaktadır.

Schubert'e dek müziğin örgüsünün çok ayrıntılı, süslü ve zengin olmaması , genelde sade bir yapı göstermesi nedeniyle söz ile müzik arasındaki sorunlar da sınırlıydı. Schubert'le lied'in yapısına müzikal olarak getirilen zenginlik ve eşlik satırının örgüsü bir yandan liedlerin gelişimini sağlarken, öte yandan da söz ve müzik arasında daha büyük sorunların yaşanmasında neden olmuştur.

Yukarıda sözü edilen teknik sorunların yanı sıra, bir kısım besteciler sözün üzerlerin-

de bıraktığı duygusal etkiyi esas alarak yaptıkları bestelerinde zaman zaman sözü tamamen ikinci planda bırakmış, kimisi şiirlerin bazı kelimelerini değiştirmiş ya da şiire bazı eklemeler yapmış, kimisi ise hiç değiştirmeden aynen kullanmasına karşın anlamı kavramada hataya düştüğünden yanlış müzikal yorumlar yapmışlardır. Bazan da, şiir Brahms'ın bazı yaratılarında da olduğu gibi müzikal akışın büyüünde yitip gitmiştir.

Şiirin besteci tarafından doğru yorumlanmasının kelime-ses ya da söz-müzik ilişkisinde büyük önem taşıması Schubert'le başlamıştır. Müzikal gelişim lied'deki söz-müzik uyumunu sağlama konusunda bestecinin yorumunu etkin kılmıştır. Bu bağlamda bestecinin şiir üzerinde yaptığı doğru yorum, lied'deki şiirle müzik ilişkisindeki sorunları azaltmakta ve yaratının başarısını artırmaktadır.

Lied bestecileri, lied için seçtikleri şairler ve onların şiirlerine değişik bakış açılarından yaklaşmışlardır. Daha çok birinci sınıf şairlerin nitelikli şiirlerini kullanma yolunu seçmiş olan Schumann gibi bazı besteciler, ikinci sınıf şiirlerle uğraşmanın zaman yitirmek olduğunu dile getirirken bazı besteciler ise şiirlerin niteliğine bakmaksızın, onların kendilerinde yarattıkları etki ya da duygulanımla seçimlerini yapmışlardır. Bir düşünceye göre; “güzel şiirler müzikal yaratıya gereksinim duymazlar”. Bu düşünceyi destekler nitelikli bir başka fikire göre ise “ikinci sınıf şiirler müzikal yaratı için daha iyi materyallerdir”.

Goethe, Escendorff, Mörike, Höltz, Heine, Klopstock, Tieck, Keller, Rückert, Schiller, Platen, Fleming, Uhland, Liliencron ve Storm gibi ünlü isimler, lied bestecilerinin şiirlerinden en çok yararlandığı şairler arasındadır.

Bestecilerin genel anlayışı, seçilen şiirin yorumunun müziğe aktarılmasıdır. Schulz; iyi bir şiirin ezgisiyle değil, ezgi yardımıyla ilgiyi çekmesi, müziğin ve eşliğin aşırı süslenmesi yoluyla ilginin şiirden müziğe çekilir hale gelmesinin liedleri bozması nedeniyle de

bundan kaçınılması gerektiği fikrini savunmuştur. Genellikle ikinci sınıf şiirlere beste yapılmasına her hangi bir tepki gösterilmezken , ünlü şairlerin nitelik olarak üstün şiirlerinin bestelenirken, anlam, yorum ve biçim açısından zarar görmesine karşı çıkılmıştır. En iyi şiirlerin en güzel liedlerin oluşumunu sağlaması gibi bir durum da söz konusu değildir. Nitekim, Schumann'ın orta kalitede şiirlere yazdığı bazı lied'ler iyi nitelikli şiirlerle yazdığı liedlerden daha başarılıdır.

Sonuç olarak ; şiirler ister birinci sınıf ister ikinci sınıf olsunlar, söz ve müzik ilişkisinde sorunlar olsun ya da olmasın besteci ile şairin duygu ve düşüncelerinin bir bileşkesi olan ve Alman lied repertuvarını oluşturan yüzlerce lied günümüzde şan resitallerinin programlarını süslemektedir.

4.2 ÖNERİLER

“Alman Lied’inde Şiir ve Müzik İlişkisi”ni konu edindiğim bu çalışmayı yaparken, lied konusunda araştırılacak daha çok şeyin olduğunu gördüm. Özellikle Türkçe’de başlı başına bu konuda yazılmış hiçbir kaynak olmaması, kanımca Klasik Batı Müziğiyle ilgilenen başta öğrenciler ve sanatçılar olmak üzere bir çok kişinin bilgi gereksinimini karşılamamasına neden olmaktadır.

Bu bağlamda, lied’ler konusunda daha bir çok konunun araştırılarak bilgi sahibi olmak isteyenlerin kullanımına sunulmasının liedler konusunda önemli bir eksiği gidereceğini düşünüyorum. Özellikle araştırılmasının yararlı olacağına inandığım bazı konular maddeler halinde aşağıda belirtilmiştir :

1- Şan repertuvarının en ünlü liedlerinin şiirsel ve müzikal özellikleri ile bestecisi ve şairi hakkındaki araştırmaları içeren çalışmalar,

2- Bu çalışmada da sözü geçen ; Senfl, Gluck, Reichardt, Zelter, Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms ve Wolf gibi önemli lied bestecilerinin ve liedlerinin her biri için ayrı ayrı yapılacak araştırma ve değerlendirmeleri,

3- Daha üst boyuttaki araştırmalar ile Strophic, Varied-Strophic, Cyclic ve Through-compose şarkı yapılarında yaratılan liedlerin söz konusu kategorilerde gruplanarak ayrı ayrı incelenmesi ve

4- Liedleri seslendiren sanatçıların (çalgı ve vokal olarak), liedlerin yorumuna olumlu ve olumsuz etkileri ile bu sanatçıların konuyla ilgili edinmeleri gereken donanımlarının niteliği konusunda yapılacak araştırma ve değerlendirmeleri kapsayan çalışma.

Ulaşılabilecek her yeni bilginin ufukumuzu aydınlatması, bakış açımızı genişletmesi ve dağarcığımızı derinleştirmesi dileğiyle.

KAYNAKLAR

ANA BRITANNICA

14. Cilt “Lied” s.47

BAĞDARLAR GEÇİDİ

Gültekin ORANSAY, Küğ Yayınları. 1977

BBC MUSIC GUIDES – BRAHMS SONGS

Eric SAMS, University of Washington , Press Seattle, 1972

BBC MUSIC GUIDES – SCHUMANN SONGS

Astra DESMOND, University of Washington , Press Seattle, 1972

BEETHOVEN

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara 1963

KÜÇÜK BATI MÜZİĞİ ANSİKLOPEDİSİ

Faruk YENER, 1966

MEYDAN LAROUSSE

7. Cilt. “Lied”, s.943

MUSİKİ LUGATI , GARP MUSİKİSİ

Faruk YENER

MÜZİK REHBERİ

İnci ÖZGÜDEN, 1966

MÜZİK KLAVUZU

Faruk YENER

MÜZİK VE MÜZİSYENLER ANSİKLOPEDİSİ

Vural SÖZER, “Lied” s.246.

POEM AND MUSIC IN THE GERMAN LIED FROM GLUCK TO HUGO WOLF

Jack M. STEIN, Harvard University press, Cambridge, Massachusetts 1971

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF MUSIC

Percy A. Scholes (Oxford University Press) 1964

THE INTERNATIONAL CYCLOPEDIA OF MUSIC AND MUSICIANS

Oscar Thompson (1949)

EK A. TEZDE SÖZÜ EDİLEN LIED BESTECİLERİNİN LIED'LERİNDEN ÖRNEKLER VE BU LIED'LERİN ŞAİRLERİ.



1. CHRISTOPH WILLIBALD GLÜCK

1.1 “Die Sommernacht” (Fr. G. KLOPSTOCK)

Die Sommernacht

Fr. Gottl. Klopstock

Christoph Willibald Gluck

G-molltonart

Fließend (♩=92)

pp *cresc.*

1. Wenn der Schim - mer von dem Mon - de nun her - ab in die
 2. so um - schat - ten mich Ge - dan - ken an das Grab der Ge -
 3. Ich ge - noß einst, o ihr To - ten, es mit euch! Wie um -

mf

1. Wäl - der sich er - gießt und Ge - rü - che mit den
 2. lieb - ten und ich seh in dem Wal - de nur es
 3. weh - ten uns der Duft und die Küh - lung! Wie ver -

f

1. Duf - ten von der Lin - de in den Küh - lun-gen wehn,
 2. däm - mern und es weht mir von der Blü - te nicht her.
 3. schön - warst von dem Mon - de du, o schö - ne Na - tur!

Immer leiser und etwas langsamer

4. Schwe-ster-lein, Schwe-ster-lein, was bist du blaß? „Das macht der
5. Schwe-ster-lein, Schwe-ster-lein, du wan-kest so matt? „Su - che die

pp

Mor-gen-schein auf mei-nen Wän-ge-lein, Brü-der-lein, Brü-der-lein,
Kam-mer-tür, su-che mein Bett-lein mir, Brü-der-lein, es wird fein

din.
die vom Tau-e naß:
un-tern Ra-sen sein:

din. *pp*

hemen önceki ölçülerde sol ele bir motif ilâştirmiştir ;

2. JOHANNES FRIEDRICH REICHARDT

2.1 “Jagers Abendlied” (J. W. von GOETHE)

89
Jägers Abendlied
Goethe

Joh. Friedr. Reichardt (1781)

Langsam und leise* (langsame ♩.)

♩. in D)

1. Im Fel - de schleich ich still und wild, lausch
2. Du wan - delst jetzt wohl still und mild durch
3. Des Men - schen, der die Welt durch - streift voll
4. Mir ist es, denk ich nur an dich, als

4. *pp*

1. mit dem Feu - er - rohr; — da schwebt so licht dein
2. Feld und lie - bes Tal; — und ach, mein schnell ver -
3. Un - mut und Ver - druß; — nach O - sten und nach
4. in den Mond zu sehn; — ein stil - ler Frie - de

1. lie - bes Bild, dein sü - ßes Bild mir vor. —
2. rau - schend Bild, stellt sich dir's nicht ein - mal? —
3. We - sten schweift, weil er dich las - sen muß. —
4. kommt auf mich, weiß nicht, wie mir ge - - schehn. —

1. lie - bes Bild, dein sü - ßes Bild mir vor. —
2. rau - schend Bild, stellt sich dir's nicht ein - mal? —
3. We - sten schweift, weil er dich las - sen muß. —
4. kommt auf mich, weiß nicht, wie mir ge - - schehn. —

„Die erste und dritte Strophe müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, die zweite und vierte weicher: denn da tritt eine andere Empfindung ein.“ (Goethe über die Wiedergabe von Reichardts Lied).
In der 1. Fassung schreibt Reichardt vor: „Mit gedämpfter Stimme und zurückgehaltener Bewegung.“
Edition Peters 8512

2.2 “Das Veilchen” (J. W. von GOETHE)

Das Veilchen⁸³

21

Goethe

(auch zweistimmig ohne Klavier-Begleitung zu singen)

Langsam

Joh. Friedr. Reichardt (1788)

(B)

1. Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge -
 2. Ach! denkt das Veil - chen, wär ich nur die
 3. Ach, a - ber ach! das Mäd - chen kam und

1. bückt in sich und un - be - kannt; es war ein her - zigs
 2. schön - ste Blu - me der Na - tur, ach! nur ein klei - nes
 3. nicht in acht das Veil - chen nahm, er - trat das ar - me

1. Veil - chen. Da kam ein' jun - ge Schä - fe - rin, mit leich - tem Schritt und
 2. Weil - chen, bis mich das Lieb - chen ab - ge - pflückt und an dem Bu - sen
 3. Veil - chen. Es sank und starb und freut sich noch: Und sterb ich denn, so

1. mun - term Sinn da - her, da - her! die Wie - se her! und sang.
 2. matt ge - drückt, ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang.
 3. sterb ich doch durch sie, durch sie! zu ih - ren Fü - ßen doch!

3. KARL FRIEDRICH ZELTER

3.1 “Der König in Thule” (J. W. von GOETHE)

Der König in Thule

Johann Wolfgang von Goethe

ginaltonart: a-Moll(°)

Karl Friedrich Zelter

Sanft und frei (♩.=50)

1. Es war ein Kö - nig in Thu - le, gar
 2. Es ging ihm nichts dar - ü - ber, er
 3. Und als er kam zu ster - ben, zählt
 4. Er saß beim Kö - nigs - mah - le, die
 5. Dort stand der al - te Ze - cher, trank
 6. Er sah ihn stür - zen, trin - ken und

treu bis an das Grab, — dem ster - bend sei - ne
 leert ihn je - den Schmaus, — die Au - gen gin - gen ihm
 er sei - ne Städt im Reich, — gönnt al - les sei - nen
 Rit - ter um ihn her, — auf ho - hem Vä - ter -
 letz - te Le - bens - glut — und warf den heil - gen
 sin - ken tief ins Meer; — die Au - gen tä - ten ihm

Buh - le ei - nen gold - nen Be - cher gab.
 ü - ber, so oft er trank dar - aus.
 Er - ben, den Be - cher nicht zu - gleich.
 saa - le dort auf dem Schloß am Meer.
 Be - cher hin - un - ter in die Flut.
 sin - ken, trank nie ei - nen Trop - fen mehr.

4. JOSEPH HAYDN



4.1 “Die Landlust” (STAHL)



Die Landlust

Stahl

Allegro molto

Joseph Haydn (1781)

(Original-
tonart)

6.

1. Ent - fernt von Gram und Sor - gen er - wach ich je - den Mor - gen, wenn
2. Seh ich bei Feld-schal-mei - en das Land-volk sich er-freu - en, misch

1. ich vor-her die Nacht ver-gnü-gend zu ge-bracht.
2. ich mich in die Reihn der Dör-fer-in - nen ein;

1. Die Frei-heit mei - ner See - len, die Freiheit mei - ner See - len ist
2. und heb im leich-ten Schwun-ge, und heb im leich-ten Schwun-ge mein

1. mir - das höch - ste Gut; und oh - ne mich zu quä - len, bleib ich bei gleichem
2. Dirn-chen flink em - por; mir tuts kein Bau-ern-jun - ge an Mut und Lust zu-

Mut, bleib ich bei gleichem Mut.
vor, an Mut und Lust zu - vor.

3. So fern von Harmund Nei - de scherz ich bei Lieb und Freu - de mit un-be-wölkt'm Sinn__ froh

mei-ne Ta-ge hin. Mir blü-het nie ver-ge-bens, mir

blü-het nie ver-ge-bens ein Blüm-chen auf der Flur;__ ich nütz die Zeit des Le-bens; denn

ein-mal lebt man nur, denn ein-mal lebt man nur!

4.2 “Der Gleichsinn” (J. J. ESCHENBURG)



92
Der Gleichsinn
Joh. Joach. Eschenburg

Originaltonart

Joseph Haydn

Vivace (♩ = 126)

13

mf

1. Sollt ich vol - ler
2. Sollt ich vol - ler
3. Sollt ich vol - ler

Sorg und Pein um ein schö-nes Mädchen sein?
Sorg und Pein um ein sanf-tes Mädchen sein,
Sorg und Pein um ein rei-ches Mädchen sein?

f

p mf

Ih - re Wan - ge wä - re rot, mei - ne blas-ser als der Tod.
de - ren Herz Em-pfin-dung hegt und für Lieb und Freundschaft schlägt?
An - ge-flammt von Geld-be-gier trach-ten tau-send schon nach ihr.

p f

mf

Schön sei sie, so schön sie mag, schö-ner als ein Früh-lings-tag;
 Sanft sei sie und sanf-ter noch als ein Täubchen, *f* mag sie doch!
 Wenn sie dann, von Stolz ge-bläht, ar-me Dürf-tig-keit verschmäht,

mf

p *voran mp*

wenn sie mein da - bei ver-gißt, was frag ich, wie
 Wenn mein Arm sie nicht umschließt, was frag ich, wie
 Lie-be nur nach Reichtum mißt, was frag ich, wie

rit. *a tempo*

mf *f* *mf flott*

schön sie ist! Wenn sie mein da - bei ver-gißt, was frag ich, wie schön sie
 sanft sie ist! Wenn mein Arm sie nicht umschließt, was frag ich, wie sanft sie
 reich sie ist! Lie - be nur nach Reich-tum mißt, was frag ich, wie reich sie

ist!
 ist!
 ist!

f

4.3 “Das Leben ist ein Traum” (J. W. L. GLEIM)

Das Leben ist ein Traum

Joh. Wilh. Ludw. Gleim

Joseph Haydn

Largo (♩ = 54)

altonart

p *f*

p *f*

p legato

1. Das Le - - - ben, das Le - ben ist ein —
2. Das Le - - - ben, das Le - ben ist ein —

p

Traum! Wir kommen in die Welt — und stre-ben mit trunknem Sinn, er-wachet
Traum! Wir lie-ben, unsre Her - zen schlagen; und Herz mit Herz ver-ei-net

f

kaum, nach ih-rem Wahn und ih-rem Schaum, bis wir nicht
 kaum, wird Lieb und Scherz ein lee-rer Schaum, ist hin - ge -

mehr an Er-de kle - ben! Und
 schwun - den, unter Kla - gen. Was

rit.

dann, was ist's? Was ist das Le-ben? Das Le-ben, das Le - ben ist ein
 ist das Le - ben? hör ich fra-gen. Das Le-ben, das Le - ben ist ein

a tempo

f *p a tempo*

1. Traum. 2. Traum.

p *pp*

5. WOLFGANG AMADEUS MOZART

5.1 “Im Frühlingsanfang” (C. STURM)

99 Im Frühlingsanfang

Chr. Sturm

Wolfgang Amadeus Mozart

Originaltonart: Es-Dur

Etwas langsam (♩ = 60)

1. Er-wacht zum neu - en Le - ben steht vor mir die Na - tur, — und
2. Die Flur im Blu - men - klei - de ist, Schöp-fer, dein Al - tar, — und
3. Glänzt von der blau - en Fe - ste die Sonn' auf uns - re Flur, — so
4. Lob - sing ihm, mei - ne See - le, dem Gott, der Freu - den schafft! Lob -

sanf - te Lüf - te we - hen durch die ver - jün - ge Flur. Em - por aus sei - ner
Op - fer rei - ner Freu - de weiht dir das jun - ge Jahr; es bringt die er - sten
weiht zum Schöpfungs - fe - ste sich je - de Kre - a - tur, und al - le Blät - ter
sing ihm und er - zäh - le die Wer - ke sei - ner Kraft! Hier von dem Blü - ten -

Hül - le drängt sich der jun - ge Halm, — der Wäl - der ö - de Stil - le be -
Düf - te der blau - en Veil - chen dir, — und schwebend durch die Lüf - te lob -
drin - gen aus ih - rem Keim her - vor, — und al - le Vö - gel schwingen sich
hü - gel bis zu der Ster - ne Bahn — steig auf der An - dacht Flü - gel dein

lebt der — Vö - gel Psalm.
singt die — Ler - che dir.
aus dem — Schlaf em - por.
Lob - lied — him - mel - an.

Vom Zeichen

5.2 “Das Veilchen” (J. W. von GOETHE)

Das Veilchen

Johann Wolfgang von Goethe

Wolfgang Amadeus Mozart

Allegretto (♩ = 80)

Ein Veil-chen auf der Wie - sestand, ge - bückt in sich und un - be-kannt:

es war ein her-zigs Veil - chen. Da kam ein jun-ge Schä-fe-rin mit leich - tem Schritt und

mun - term Sinn da - her, da - her, die Wie - se her und sang.

p
„Ach“, denkt das

Veil - chen, — „wär ich nur die schönste Blu - me der Na - tur, ach nur —

— ein klei - nes Weilchen, bis mich das Lieb - chen ab - gepflückt und an dem Bu - sen

matt gedrückt, ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang!“
ff

mp

6. LUDWIG van BEETHOVEN

6.1 “Die Ehre Gottes aus der Natur” (GELLERT)

Die Ehre Gottes aus der Natur

Gellert

Beethoven, Op. 48 Nr. 4 (1803)

Majestätisch und erhaben

Original-
tonart)

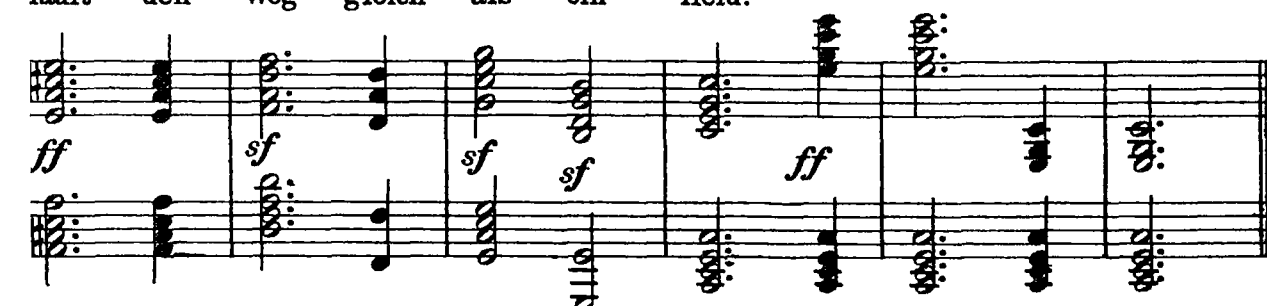
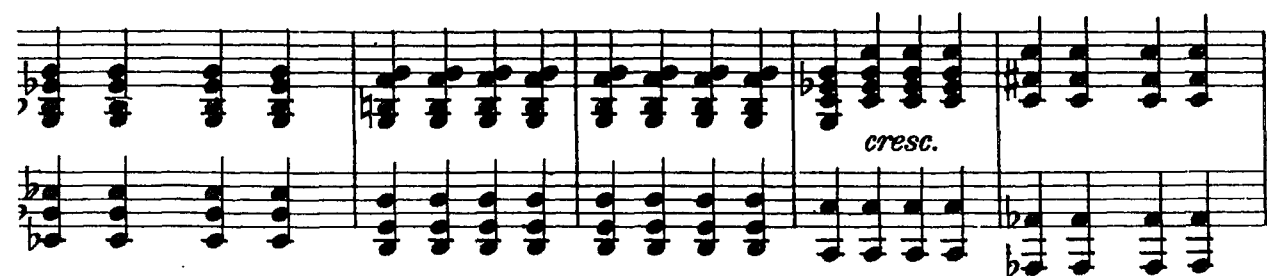
26.

Die Him - mel rüh - men des E - wi - gen

Eh - re, ihr Schall pflanzt sei - nen Na - men - fort; ihn rühmt der

Erd - kreis, ihn prei - sen die Mee - re, ver - nimm, o Mensch, ihr

gött - lich Wort! Wer trägt der



11

6.2 “Nur wer die Sehnsucht kennt” (J. W. von GOETHE)

Nur wer die Sehnsucht kennt

Johann Wolfgang von Goethe

Ludwig van Beethoven

Originaltonart: g-Moll

Poco Adagio (♩ = 48)

8

p *mf*

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei - de!

p *cresc.* *cresc.*

Al - lein und ab - ge - trennt von al - ler Freu - de, seh ich ans Fir - ma -

cresc. *f* *cresc.*

p

ment nach je - ner Sei - te. Ach, der mich liebt und

f *p* *cresc.* *p*

kennt, ist in der Wei - - - te. Es schwin - delt mir, es brennt mein

Ein - ge - wei - - do. Nur wer die Schn - sucht kennt, weiß was ich

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note 'E' (Ein), followed by a quarter note 'g' (ge), a quarter note 'w' (wei), and a half note 'd' (do). After a two-measure rest, it continues with a half note 'Nur', followed by a quarter note 'w' (wer), a quarter note 'd' (die), a quarter note 's' (Schn), a quarter note 'c' (sucht), a quarter note 'k' (kennt), a quarter note 'w' (weiß), and a half note 'i' (ich). The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The right hand features a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamics include a forte 'f' marking and a piano 'p' marking.

lei - de, ja weiß, was ich lei - - - de!

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'l' (lei), a quarter note 'e' (de), a quarter note 'j' (ja), a quarter note 'w' (weiß), a quarter note 'w' (was), a quarter note 'i' (ich), and a half note 'l' (lei). After a two-measure rest, it ends with a half note 'd' (de) and an exclamation mark. The piano accompaniment continues with similar textures, including sixteenth-note chords in the right hand and an eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include a piano 'p' marking and a crescendo 'cresc.' marking.

7. FRANZ SCHUBERT



7.1 “Über allen Gipfen ist Ruh / Wanderers Nachlied”

(J. W. von GOETHE)

19. Wanderers Nachtlied

Goethe

Op. 96. № 8

Langsam

77. *(p)*

Ü - ber al-len Gip-feln ist Ruh, in al - len

Wip-feln spü-rest du kaum einen Hauch; die Vög - lein schweigen,

schweigen im Wal - de. War - te nur, war - te nur, bal - de ru-hest du

cresc. *pp*

auch, war - te nur, war - te nur, bal - de ru-hest du auch.

cresc. *p* *pp*

7.2 “Ihr Bild” (HEINE)



9.
Ihr Bild
Heine

Langsam

53. *pp*

Ich stand in dun - keln Träu - men und

starrt' ihr Bild - nis an, und das ge - lieb - te

cresc.

Ant - litz heim - lich zu le - ben be - gann.

Um ih - re Lip - pen zog sich ein Lächeln wun - der -

pp

bar, und wie von Weh - - muts - - trä - nen er - -

glänz - te ihr Au - gen - paar. Auch

mei - ne Trä - nen flos - sen mir von den Wan - gen her - ab -

und ach! ich kann es nicht glau - ben, daß ich

dich ver - lo - ren hab!

7.3 “Lachen und Weinen” (RÜCKERT)

SC 10367

118

24.

Lachen und Weinen

Rückert

Op. 59. No 4

Etwas geschwind

32.

pp

La - chen und Wei - nen zu jeg - li - cher Stun - de ruht bei der Lieb auf so

man - cher - lei Grun - de.

Mor - gens lacht' ich vor Lust, —

pp

und wa - rum ich nun wei - - ne bei des Abendes Schei - ne,

>decresc.

dimin.

a tempo

ist mir selb' nicht be - wußt, ist mir selb' nicht be - wußt.

a tempo

mf

Wei-nen und La-chen zu jeg-li-cher Stun-de ruht bei der Lieb auf so mancherlei

Grun-de. A-bends weint' ich vor Schmerz; — und wa-

rum du er-wachen kannst am Mor-gen mit La-chen, muß ich dich fra-gen, o

cresc.

Herz, muß ich dich fra-gen, o Herz.

pp

7.4 “Du bist die Ruh” (RÜCKERT)

12.

Du bist die Ruh

Rückert

Op. 59. No 8

Langsam

70.

pp

Du bist die Ruh, der Frie - de mild, die Sehn - sucht du, und was sie

pp

stillt. Ich wei - he dir voll Lust und Schmerz zur Woh - nung

hier mein Ang und Herz, — mein Ang und Herz. — *pp*

Kehr ein bei mir, und schlie - ße

du still hin - ter dir die Pfor - ten zu. Treib an - dern Schmerz —

aus die-ser Brust! voll sei dies Herz von dei-ner Lust, von dei-ner

Lust.

Dies Au-gen-zelt, von dei-nem Glanz al-lein er-hellt,

cresc. *f* 1

o-füll es ganz, o-füll es ganz!

pp

Dies Au-gen-zelt, von dei-nem Glanz al-lein er-hellt,

cresc. *f* 1

o-füll es ganz, o-füll es ganz!

pp

8. ROBERT SCHUMANN



8.1 “In der Fremde” (EICHENDORFF)

Liederkreis

(Eichendorff)

I.

In der Fremde

Nicht schnell

[a:us]der ha:Imat

hinter

Op. 39
den

27.

Aus der Hei - - mat hin - - ter den

Mit Pedal

Bliesen rot, da kom: men di wolken her

a ber
pp

Blit - zen rot da kom - mendie Wol - ken her, a - ber

later und mut:ter zint lang E tot es ken:nt mich dort ka:Imat

Va - ter und Mut - ter sind lan - - ge tot, es kennt mich dort kei - ner

mär vi balt ax vi balt kom:nt di stil: le tsai:It da

mehr. Wie bald, ach wie bald kommt die stil - - le Zeit, da

ru - he ich auch, da ru - he ich

auch, und ü - ber mir rauscht die schö - ne

Wald - ein - sam - keit, die schö - ne Wald - einsam.

keit, und kei - ner kennt mich mehr hier, und

kei - ner kennt mich mehr hier.

8.2 “Er ist’s” (MÖRIKE)

Er ist's

(Mörike)

Op. 79 No 24

Innig

83.

Früh-ling läßt sein blau-es Band

wie-der flattern durch die Lüf-te.

Sü-ße,

wohl-be-kann-te Duf-te strei-fen ah-nungs-voll das Land.

Etwas zurückhaltend -

Vell-chen träu-men schon,

- - - - - in Tempo *p.*
 wol-len bal-de kom-men. Horch, ein Har-fen-ton!

f Früh - ling, ja du bist's, *sf* ja — du bist's, du bist's! Dich hab ich ver -

Schneller *p*
nom-men, ja du bist's! Dich hab ich ver -

cresc.
nom-men, Früh - ling, ja du bist's, ja du

bist's, ja du bist's, du bist's, du bist's, dich hab ich ver-nom-men, ja

du bist's!

8.3 “Widmung” (RÜCKERT)

Myrten

I.

Widmung

(Rückert)

Robert Schumann, Op. 25
(Original-Ausgabe)

Innig, lebhaft

Singstimme

1.

Pianoforte

Du mei-ne See - le, du mein

fz.

* *fz.*

* *fz.*

* *fz.*

*

Herz,

du mei-ne Wonn', — o du mein

fz.

*

fz.

*

Schmerz,

du mei-ne Welt, — in der ich le - be, mein Him - mel

fz.

* *fz.*

*

du, — dar - ein ich schwe - be, o du mein Grab, in das hin -

ritard. *

ab ich e - - wig mei - nen Kum - mer gab!

ritard.

ritard. *

p Du bist die Ruh', du bist — — — — — der

p

Frie - den; du bist vom Him - - - - mel

mir ————— be-schie - den. Daß du mich liebst, macht mich mir

wert, — dein Blick hat mich — vor mir ver - klärt, — du hebst mich

ritard.

lie - - bend ü - ber mich, mein gu - ter Geist, mein bess'-res

ritard.

p

♩. * ♩. * ♩. *

Ich! Du mei-ne See - le, du mein Herz, du meine

f

♩. * ♩. * ♩. * ♩. *

Wonn', o du mein Schmerz, du meine Welt, in der ich

Ped. *

le - be, mein Him - mel du, dar - ein ich schwe - be, mein gu - ter

steigend *und eilend* *ritard.*

Ped. * Ped. * Ped. *

Geist, mein bess - res Ich!

ritard.

ritard.

8.4 “Volksliedchen” (RÜCKERT)



Volksliedchen

Friedrich Rückert

Originaltonart

Einfach (♩ = 69)

Robert Schumann, op.51 Nr.2

12

Wenn ich früh in den Gar - ten geh, in mei - nem grü - nen Hut,

ist mein er - ster Ge - dan - ke, was nun mein Lieb - ster tut.

Am Him - mel steht kein Stern, den

ich dem Freund nicht gön - n - te, mein Herz gäb ich ihm gern, wenn ich's her - aus tun

p

könn-te. Wenn ich früh in den Gar-ten geh, in mei-nem grü-nen Hut, ist mein

fp *ritard.*

er - ster Ge - dan - ke, was nun mein Lieb - ster tut, ist mein er - ster Ge -

ritard.

a tempo

dan - ke, was nun mein Lieb - ster tut.

fp

fp

8.5 “Der Nussbaum” (MOSEN)

1781

1781

III. Der Nußbaum

(Mosen)

Allegretto

Ch. 2. 2. 2. p

3.

Es grü - net ein Nuß - baum

p

Pedal

vor dem Haus,

(Ä - - - ste)*

duf - tig, luf - tig brei - tet er blätt - rig die Blät - ter

aus.

p

Viel

lieb - li - che Blü - ten ste - hen dran;

* in Peters

* Schumann schrieb „Blätter“ in Mosens Original steht „Äste“ 9807

lin - de Win - de kom - men, sie herz - lich zu um - fahn.

Es flü - stern je zwei zu

p

zwei ge - paart,

nei - gend, beu - gend zier - lich zum Kus - se die Häupt - chen

zart.

ritenuto

p

Sie

flü - stern von ei - nem Mägd - lein, das däch - te die Näch - te und

Ta - - - - - ge lang, wuß - te ach! sel - ber nicht

ritardando

was, Sie flü - stern, sie

p

flü - - - stern, - wer

mag ver - stehn so gar lei - - se Weis?

ritard.

flü - - stern von Bräut' - - gam und

näch - - - - - stem Jahr, vom näch - - - - - sten

Jahr Das Mägd - lein hör - - - - - chet, es rauscht im

Baum; seh - - - - - nend, wä - - - - - nend sinkt es

lä - - - - - chelnd in Schlaf und Traum.

p

pp

ritard.

ritard.

9. JOHANNES BRAHMS

9.1 “Meerfahrt” (HEINE)

Meerfahrt

(Heine)

Op. 96 № 4

Andante sostenuto

40.

The first system of the musical score for 'Meerfahrt' is in 6/8 time. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff begins with a series of chords, while the bass staff plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

The second system continues the piano introduction. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include forte (*f*).

The third system contains the first vocal entry. The treble staff has a vocal line with the lyrics 'Mein Lieb - chen, wir'. The piano accompaniment in the bass staff features chords and eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and piano diminuendo (*p dim.*).

The fourth system contains the second vocal entry. The treble staff has a vocal line with the lyrics 'sassen bei - sam - men trau - lich im leich - - ten Kahn, die'. The piano accompaniment in the bass staff continues with chords and eighth notes.

Nacht war still und wir schwammen auf wei - - ter Was - - ser - bahn,

auf wei - - ter, wei - ter Was-ser - bahn.

Die Gei - - ster = In - - sel, die

schö - ne, lag dämm' - rig im Mon - den - - glanz, dort

allmählich immer lebhafter
cresc. poco a poco ed animato

kla - - gen lie - be Tö - ne und wog - te der Ne - - bel - tanz, dort

sempre

klang — es lieb und lie-ber und wogt' es hin und her.

allmählich wieder langsamer
rit. poco a poco Wir a - - ber schwam - men vor -

sf *dém.*

wie zu Anfang
 ü - - ber, *Tempo I.* trost - - los auf wei - - tem

f *p*

Meer, trost - - los auf wei - - tem Meer, auf

wei - - tem, wei - - tem Meer.

pp *pp*

9.2 “O kühler Wald” (CL. BRENTANO)

O kühler Wald

(Cl. Brentano)

O Shady Wood

Op. 72, No. 3

Original key Ab major

Langsam
Lento

O küh - ler Wald, wo rau - schest du, in
O shad - y wood, where bid - est thou, Thro'

dem mein Lieb - chen geht? O Wie - der - hall, wo
which my loved one wends? O ech - o, where, where

lau - schest du, der gern song, mein Lied, — — — — — mein Lied — — — — — ver -
hid - est thou, My song, my song, — — — — — that un - — — — — der -

steht? Im Her - zen tief, da
stands? With in my heart the

pp

pp

rauscht der Wald, da rauscht der Wald, in dem mein Lieb - chen
wood a - bides, the wood a - bides, Thro' which my love doth

geht, in Schmer - zen schlief der Wie - derhall, die
stray, In sor - rows sleep the ech - o hides; The

p
Lie - der sind ver - weht, die
song has blown a - way, the

p

p
Lie - der sind ver - weht, sind ver - weht,
song has blown a - way, blown a - way.

p

10. HUGO WOLF



10.1 “Im Frühling” (MÖRIKE)

Im Frühling / In the spring-time

Gemächlich
(Softly)

Mörike-Lieder Nr.13

7

p

Hier lieg ich auf dem Früh - lings - hü - gel:
Here on a hill in spring I'm ly - ing,

p

pp

die Wol - ke wird mein Flü - gel, ein Vo - gel fliegt mir vor -
on clouds my thoughts are fly - ing, a bird my flight doth pre -

sehr ausdrucksvoll
p (with great expression)

leidenschaftlich
(passionately)

aus. Ach, sag mir, all - ein - zi - ge Lie -
cede. Oh, loved one, say where art thou hid -

f

p

f

ruhig
(quietly)

be, wo du bleibst, daß ich bei dir blie - be!
ing, for I'd fain be with thee a - bid - ing. Doch But

p

dim.

pp

rit. a tempo

du und die Lüf - te, ihr habt kein Haus.
 thou and the bree - zes no house do need.

rit. a tempo

Der Son - nen - blu - me gleich steht mein Ge - mü - te of - fen,
 As sun - flow'rs to the sun my heart to thee un - fold - eth,

p

leidenschaftlich (passionately)

seh - nend, sich deh - nend in Lie - - - - ben und
 long - ing and hop - - ing, when thee it be -

f ff

wieder ruhiger (more quietly)

Hof - - - - fen. Früh - ling, was bist du ge - willt? wann werd ich ge -
 hold - - - - eth. Spring - time, say what is my fate? how long must I

dim.

leise
(softly)

stillt? —
wait? —

Die Wol -
I see —

pp *pp* *sehr weich*
pp (very softly)

- ke seh - ich wan - - - - deln und den Fluß, — es dringt —
— the clouds and riv - - - - er wend their way, — the sun —

— der Son - - - ne gold - ner Kuß mir tief bis — ins Ge-blüt hin-ein;
— doth send — a gold - en ray that pier - ceth — in my heart so deep;

p *pp* *sehr leise*
(very softly)

die Au - - gen, wun - - der-bar be - rau-schet, tun,
my eyes, — so wea - - ry with much wond'ring, close

als schliefen sie
in half conscious

sempre ppp

ein,
 sleep,
 nur noch das Ohr — dem Ton der Bie - ne lau -
 and but my ear — doth hear the bees now mur -

- - - schet.
 - - - m'ring.
 ppp

Ich den - ke dies —
 My in - most thoughts —
 mf p

— und den - ke das, — ich seh - ne mich, und weiß nicht recht, nach
 — I can - not tell, — a long - ing vague with - in my heart doth
 pp
 sehr ausdrucksvoll
 (with great expression)

was: halb ist es Lust, — halb ist es
dwell: half joy-ful 'tis, — half sad this

Kla-ge; mein Herz, — o sa-ge, was webst du für Er-in-ner-ung in
yearn-ing oh heart dis-cern-ing! What mem-ries sweet dost thou re-call when

gol-den grü-ner Zwei-ge Däm-mer-ung?
o'er the gold-green branch-es dusk doth fall?

sehr breit und gedehnt
(very broad'y)

Al-te un-nenn-ba-re Ta-ge!
Days that ne'er can be re-turn-ing! (Julia von Bose)

10.2 “Fussreise” (MÖRIKE)

Fußreise / Wandering

Original D dur

Ziemlich bewegt
(Moderately fast)

Mörke-Lieder Nr. 10

5

mf

Am
When

frisch ge-schnitt-nen Wan-der-stab, wenn ich in der Frü-he
with my new-cut walk-ing staff forth I saun-ter ear-ly

p

so durch Wäl-der zie-he, Hü-gel auf und ab:
ov-er hill and val-ley, through woods lies my path:

f *p*

dann,
then,

wie's Vög-lein im Lau - be sin - get und sich rührt,
 like birds in their ar - bor sing with se - cret thrill,

pp

o - der wie die gold - ne Trau - be Won - ne - gei - ster spürt in der
 or as grapes of gold - en co - lor won - drous rap - ture feel, when the

er - sten Mor - gen - son - ne:
 morn - ing - sun ap - pear - eth:

f *p*

so fühlt auch mein al - ter, lie - ber
 thus my in - most soul doth wak - en,

A - dam Herbst: und Früh - lings - fie - ber, gott - be - herz - te, nie ver - scherz - te
 is with fev' - rish long - ing shak - en, in the springtime, in the au - tumn,

cresc.

Erst - lings: Pa - ra - die - - ses - won - - ne.
 strains of pa - ra - dise he hear - - eth.

f

più tranquillo

Al - so bist du nicht so schlimm, o
 So art thou not quite so bad, o

sf *p*

al - - ter A - - dam, wie die stren - gen Leh - rer sa - gen;
 soul called sin - - ful, as the tea - chers stern would have it,

lieb- und lobst du im - mer doch,
 still dost love and still dost sing

mf *f* *p*

singst und prei- sest im - mer noch, wie an e - wig neu - en Schöpfungs-
 and with praise thy voice doth ring; as when first the great world was cre -

mf *p*

ta - - - gen, dei- nen lie - - - ben Schö - - - pfer
 a - - - ted, for thy dear cre - a - - - tor

mf

und Er - hal - - - - - ter.
 and thy keep - - - - - er.

f *p*

dim.

a tempo

Möcht es die - ser ge - ben, und mein
If he would but grant me, that my

rit. *a tempo*

pp *p*

gan - zes Le - ben wär im leich - ten Wan - der - schwei ße ei - ne sol - che
whole life might be, full of ef - fort gent - ly tir - ing, such a per - fect

cresc. *f*

rit. *a tempo*

Mor - gen - rei - sel
morn - ing wand - ring! (Julia von Bose)

rit. *a tempo*

p *mf*

f *dim.* *p* *rit.* *pp*

10.3 “In der Frühe” (MÖRIKE)

In der Frühe / In the early morning

Sehr getragen und schwer
(*Very sustained, heavily and darkly*)

Mörike-Lieder Nr.24

12

Kein Schlaf noch kühlt das Au - ge mir,
No sleep hath cooled my fev - ered brow,

dort ge - het schon der Tag her - für an mei-nem Kam - mer-fen - ster.
al - rea - dy light can I see now and day is dawn - ing yon - der.

Es wüh-let mein ver - stör - ter Sinn noch zwi-schen
I toss a - bout un - ea - si - ly and doubts tor -

Zwei-feln her und hin und schaf-fet Nacht-ge-spen - ster.
ment and tor-ture me and cause my mind - to wan - der.

Das Lied ist auch mit Orchester erschienen; Orchesterbegleitung vom Komponisten.

Edition Peters.

10969

innig und zart
(with deep, tender feeling)-
p

166

45

Äng - st'ge, quä - le dich nicht län-ger, mei-ne See - le!
Fear not, fret no more my soul and cease to sor-row!

pp sehr weich
(very soft)

Freu - dich! Schon sind da und dor - ten
Heark - en! morn - ing - bells are ring - ing,

Mor - gen - glo - cken wach - ge-
bles - sed peace and glad - ness

wor - den.
bring - ing. (Julia von Bose)

allmählich verklingend
(gradually dying away)

pppp

KÜÇÜK SÖZLÜK

alcaic : Şiirde bir vezin.

cyclic : Müzikte bir biçim (form). Basitçe ABA kalıbıdır. Gelişmeye açık bir bölüm, arkasından gelen tamamen farklı bir bölüm ve sonunda baştaki bölümün tekrarı-
nın olduğu bu biçim Brahms tarafından çok sevilirdi.

dithyrambic : Kaside tarzında duygulu ve düzensiz bir üslupla yazılan şiir.

iambic : Bir kısa, bir uzun iki heceli şiir vezni.

strophic : Şiirin her bir kıtasının aynı müzikle bestelendiği şarkı. Halk şarkısı tarzındaki şarkılarda kullanılan yapıdır. Bu yapıda; şiirin herhangi bir kıtasına yazılan ezgi, diğer kıtalara esası aynı kalmak koşuluyla küçük değişikliklerle uyarlanır.

through-compose : Şiirin her bir kıtasının farklı bir müziğe uyarlandığı şarkı biçimi.

trochaic : Bir uzun vurgulu , diğeri kısa iki heceli şiir vezni.

Varied-strophic : Şiirin son kıtalarında ezginin ve eşliğin dikkati çeker bir biçimde tekrar edildiği şarkı biçimi.