



**ARNOLD SCHÖNBERG'İN
OP. 4 VERKLÄRTE NACHT VE
OP. 21 PIERROT LUNAIRE
ADLI YAPITLARINDA
GELENEKÇİ VE YENİLİKÇİ
YAKLAŞIMLAR**

İrem YALÇINER

Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir 2021

**ARNOLD SCHÖNBERG'İN OP. 4 VERKLÄRTE NACHT VE OP. 21
PIERROT LUNAIRE ADLI YAPITLARINDA GELENEKÇİ VE
YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR**

İrem YALÇINER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Gökhan AYBULUS

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak, 2021

ÖZET

ARNOLD SCHÖNBERG'İN OP. 4 VERKLÄRTE NACHT VE OP. 21 PIERROT LUNAIRE ADLI YAPITLARINDA GELENEKÇİ VE YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR

İrem YALÇINER

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak, 2021

Danışman: Doç. Gökhan AYBULUS

Bu tezde, Arnold Schönberg'in Op. 4 *Verklärte Nacht* ve Op. 21 *Pierrot Lunaire* yapıtları merkezde olmak üzere, bazı diğer yapıtlarında bestecinin geleneğe ve yeniliğe olan bakış açısını ve gelenek-yenilik ilişkisine dair yaklaşımını anlamaya, açıklamaya ve incelemeye dayalı bir çalışma yürütülmüştür. İlk bölümde, çalışmanın amacı, yöntemi, sınırlılıkları üzerine açıklama yapılmıştır. İkinci bölümde, Arnold Schönberg'in hem hayatı hem de bazı yapıtlarında gelenek ve yenilik ilişkileri incelenmiştir. Üçüncü bölümde, Schönberg'in Op. 4 *Verklärte Nacht* ve Op. 21 *Pierrot Lunaire* yapıtlarının formlar ve motif analizleri incelenmiş, barındırdığı gelenek-yenilik ilişkileri bağlamında açıklamalar getirilmiş ve yorumlanmıştır. Bu çalışmayla, ülkemizde çok tanınmayan ve yapıtlarının icrası nadiren tercih edilen Arnold Schönberg'i daha iyi tanımak, yapıtlarını anlamaya çalışmak ve icra edilmesine teşvik etmek amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Arnold Schönberg, Op. 4 *Verklärte Nacht*, Op. 21 *Pierrot Lunaire*, 20. Yüzyıl Müziği

ABSTRACT

ARNOLD SCHÖNBERG’S TRADITIONAL AND INNOVATIONAL APPROACHES ON OP. 4 VERKLÄRTE NACHT AND OP. 21 PIERROT LUNAIRE

İrem YALÇINER

Department of Music

Anadolu University, Institute of Fine Arts, January, 2021

Advisor: Assoc. Prof. Gökhan AYBULUS

In this thesis, Arnold Schönberg's Op. 4 Verklärte Nacht and Op. 21 Pierrot Lunaire primarily, a study based on understanding, explaining and analyzing the composer's perspective on tradition and innovation and his approach to tradition-innovation relationship was conducted in some of his other works. In the first part, an explanation is given on the purpose, method and limitations of this study. In the second part, the relations of tradition and innovation in Arnold Schönberg's life and some of his works are examined. In the third part, Schönberg's Op. 4 Verklärte Nacht and Op. 21 Pierrot Lunaire’s forms and motif analysis of works were examined, explanations were made and interpreted in the context of tradition-innovation relations. With this study, it is aimed to get to know Arnold Schönberg better, to understand his works and to encourage his works, who is not well known in our country and whose performance is seldom preferred.

Keywords: Arnold Schönberg, Op. 4 Verklärte Nacht, Op. 21 Pierrot Lunaire, Twentieth Century Music

TEŞEKKÜR

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında lisans eğitimim boyunca öğrencisi olduğum, benden hiçbir desteğini eksik etmeyen, her zaman sabırla, ilgiyle, anlayışla yaklaşan ve üzerimde sonsuz emeği olan çok değerli büyüğüm ve hocam Prof. Serla BALKARLI'ya; yüksek lisans eğitimim boyunca bana karşı her zaman çok anlayışlı ve hoşgörülü olan, mesleki bağlamda da hiçbir zaman bilgisini ve desteğini esirgemeyen sevgili hocam ve danışmanım Doç. Gökhan AYBULUS'a; yüksek lisans tezimin henüz oluşum aşamasından itibaren bitişine kadar her aşamada bana yardımcı olan, tez konumu şekillendirmemde bana ilham olan, tez yazım sürecinde yaşattığım zorluklar ve endişelerimde bana karşı hep anlayışlı olan, sevgili hocam ve ikinci danışmanım Doç. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU'na; yüksek lisans eğitimim boyunca kendisinden almış olduğum derslerle her zaman ufkumu genişleten, mesleki hayatımda uygulayabileceğim ve tezimde kullanabileceğim çok değerli fikirler veren, hiçbir zaman hoşgörüsünü ve desteğini eksik etmeyen çok değerli hocam Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN'e, *Verklärte Nacht* ve *Pierrot Lunaire* yapıtlarının metinlerinin çevirileriyle bu çalışmaya çok önemli katkı sağlayan Mehmet NEMUTLU ve Şükret GÖKAY'a; tezimle ilgili sorularım olduğu her anda bana yardımcı olan ve desteğini esirgemeyen hocam Pieter Alexander SNAPPER'a; bütün eğitim hayatım ve mesleki hayatım boyunca maddi ve manevi her zaman destek olan, varlıklarıyla kendimi çok şanslı hissettiğim, sevgili babam Şaban YALÇINER'e, annem Nihal YALÇINER'e ve abim Can YALÇINER'e sonsuz teşekkürlerimi ve minnettarlığımı sunarım.

İrem YALÇINER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İrem YALÇINER

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	3
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Yöntem.....	4
2. SCHÖNBERG’TE GELENEK VE YENİLİK.....	5
3. YAPIT ANALİZLERİ.....	18
3.1. Op. 4 Verklärte Nacht (Aydınlanan Gece)	18
3.2. Op. 21 Pierrot Lunaire	46
3.2.1. Valse de Chopin (Chopin Vals).....	57
3.2.2. Madonna	69
3.2.3. Nacht (Gece)	77

3.2.4. Heimfahrt (Memlekete Dönüş)	83
3.2.5. O Alter Duft (O Antik Koku).....	89
4. SONUÇ	95
KAYNAKÇA.....	99
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	



TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo3.1. Schönberg, Verklärte Nacht, Bölme ve Motifler	24
Tablo 3.2. Atonal Teoride Tam Sayı Sistemi	54
Tablo 3.3. Schönberg, Pierrot Lunaire, 5. Bölüm Valse de Chopin Kesit ve Motifler	58
Tablo 3.4. Schönberg, Pierrot Lunaire, 6. Bölüm Madonna Kesit ve Motifler	70
Tablo 3.5. Schönberg, Pierrot Lunaire, 8. Bölüm Nacht Kesit ve Motifler	78
Tablo 3.6. Schönberg, Pierrot Lunaire, 20. Bölüm Heimfahrt Kesit ve Motifler	84
Tablo 3.7. Schönberg, Pierrot Lunaire, 21. Bölüm O Alter Duft Kesit ve Motifler ...	90

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Schönberg “1913 Skandal Konser” programı	8
Görsel 2.2. Schönberg, Op. 25 Piyano Suiti, Gigue bölümü son iki ölçü.....	13
Görsel 2.3. Schönberg, Op. 31 Orkestra için Çeşitlemeler, Finale, ölçü: 310-318.....	14
Görsel 2.4. Schönberg, Op. 15 No.11 Als Wir Hinter dem Beblünten ölçü: 1-7	16
Görsel 3.1. Schönberg, Verklärte Nacht, ölçü: 1-4	28
Görsel 3.2. Verklärte Nacht, ölçü: 10-13	28
Görsel 3.3. Verklärte Nacht, ölçü: 19-22	29
Görsel 3.4. A motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 1-4	30
Görsel 3.5. B motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 21-22.....	31
Görsel 3.6. C motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 27-29.....	31
Görsel 3.7. Verklärte Nacht, ölçü: 41-42	32
Görsel 3.8. Verklärte Nacht, 41. ve 45. ölçülerdeki akorlar	32
Görsel 3.9. D motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 46-50	33
Görsel 3.10. E motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 62-64.....	34
Görsel 3.11. F motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 75-76	34
Görsel 3.12. G motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 78-81	35
Görsel 3.13. H motifi ve tonik pedal, Verklärte Nacht, ölçü: 105-108.....	35
Görsel 3.14. İ motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 135	36
Görsel 3.15. J motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 137-140.....	37
Görsel 3.16. K motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 169-171	37
Görsel 3.17. Verklärte Nacht, ölçü: 229-335	38
Görsel 3.18. L motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 229-235.....	39
Görsel 3.19. Verklärte Nacht, ölçü: 236-238	39
Görsel 3.20. N motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 259-260	40
Görsel 3.21. O motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 279	40
Görsel 3.22. P motifi, Verklärte Nacht, ölçü: 320-322	41
Görsel 3.23. Cantabile cümle ve eşlik dokusu, Verklärte Nacht, ölçü: 370-371	42
Görsel 3.24. Verklärte Nacht, ölçü: 406-407	43
Görsel 3.25. Verklärte Nacht, ölçü: 411-417	44

Görsel 3.26. Pierrot Lunaire, Mondestrunken ölçü: 1.....	47
Görsel 3.27. Schumann, Op. 39 Liederkreis, Mondnacht ölçü: 1-3.....	47
Görsel 3.28. Pierrot Lunaire, Mondestrunken, ölçü: 2-4	50
Görsel 3.29. Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 1-3.....	52
Görsel 3.30. Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 2-3.....	52
Görsel 3.31. Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 1-5.....	53
Görsel 3.32. Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 6-7.....	53
Görsel 3.33. Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 8	53
Görsel 3.34. Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 9	54
Görsel 3.35. Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 1-8.....	55
Görsel 3.36. A motifi, Valse de Chopin, ölçü: 1-2	58
Görsel 3.37. F. Chopin-Vals la minör Op. Posth. B. 150. ölçü: 1-9	59
Görsel 3.38. Valse de Chopin, ölçü: 23-24.....	60
Görsel 3.39. Valse de Chopin, ölçü: 9-11	60
Görsel 3.40. Valse de Chopin, ölçü: 19-22	61
Görsel 3.41. Valse de Chopin, ölçü: 40-42	61
Görsel 3.42. Valse de Chopin, ölçü: 27-29	62
Görsel 3.43. B motifi, Valse de Chopin, ölçü: 1-3.....	62
Görsel 3.44. Valse de Chopin, ölçü: 19-24	62
Görsel 3.45. Valse de Chopin, ölçü: 23-25	63
Görsel 3.46. Valse de Chopin, ölçü: 23-25	63
Görsel 3.47. C motifi, Valse de Chopin, ölçü: 1-3.....	63
Görsel 3.48. Valse de Chopin, ölçü: 9-11	64
Görsel 3.49. D motifi, Valse de Chopin, ölçü: 1-3	64
Görsel 3.50. Valse de Chopin, ölçü: 5-8	64
Görsel 3.51. E motifi ve bir varyantı, Valse de Chopin, ölçü: 9-11.....	65
Görsel 3.52. F motifi, Valse de Chopin, ölçü: 12-14	65
Görsel 3.53. Valse de Chopin, ölçü: 33-35	66
Görsel 3.54. Mondestrunken, ölçü: 1	66
Görsel 3.55. Valse de Chopin, ölçü: 27-29	67
Görsel 3.56. Bas eşlik figürü, Madonna, ölçü: 1-3	70

Görsel 3.57. Flüt ve klarnet partilerinde melodik çizgiler, Madonna, ölçü: 1-3.....	71
Görsel 3.58. J. S. Bach, Das wohltemperierte Klavier si minör prelüde no. 24	71
Görsel 3.59. A motifi, Madonna, ölçü: 9-11	73
Görsel 3.60. B motifi, Madonna, ölçü: 18-20	73
Görsel 3.61. A motifi, Nacht, ölçü: 1-3.....	78
Görsel 3.62. B motifi, Nacht, ölçü: 1-5.....	79
Görsel 3.63. Nacht, ölçü: 15-19	80
Görsel 3.64. Nacht, ölçü: 9-10	80
Görsel 3.65. C motifi, Nacht, ölçü: 6-7	81
Görsel 3.66. D motifi, Nacht, ölçü: 9-10.....	81
Görsel 3.67. Nacht, ölçü: 24-26	82
Görsel 3.68. Eşlik figürü, Heimfahrt, ölçü: 1-3	84
Görsel 3.69. A motifi, Heimfahrt, ölçü: 1-3.....	86
Görsel 3.70. B motifi, Heimfahrt, ölçü: 1-3.....	86
Görsel 3.71. D motifi, Heimfahrt, ölçü: 12-13.....	86
Görsel 3.72. Heimfahrt, ölçü: 16-17	87
Görsel 3.73. C motifi ve bir varyantı, Heimfahrt, ölçü: 6-7.....	87
Görsel 3.74. A motifi, O Alter Duft, ölçü: 1-3.....	90
Görsel 3.75. Bas akışı, O Alter Duft, ölçü: 1-3.....	91
Görsel 3.76. B motifi, O Alter Duft, ölçü: 1-3.....	91
Görsel 3.77. C motifi, O Alter Duft, ölçü: 6-10	92
Görsel 3.78. D motifi, O Alter Duft, ölçü: 6-10.....	93
Görsel 3.79. L. van Beethoven, Op. 81a Veda Sonatı, ölçü: 2-4	94

1. GİRİŞ

Arnold Schönberg, 20. yüzyıl bestecileri arasında en önemli isimlerdendir. Öyle ki atonal ya da bestecinin tercih ettiği terimle pantonal müziğin kapılarını aralamış, tonal anlayışın sınırlarını zorlamış ve bunu bir sisteme, mantığa oturtarak modern müziği çok büyük ölçüde etkilemiştir. Schönberg'in ses malzemesi ve armoni bağlamında getirdiği radikal yenilikler, bestecinin tasarım, yapı, ritim, biçim gibi diğer müzikal parametrelerdeki yeniliklerini perdelemiştir ve bestecinin 12-ton devrimine karşın diğer alanlarda oldukça muhafazakâr davrandığı ve gelenekten kopmadığı eleştirisine neden olmuştur. Ne var ki geliştirdiği yeni dili eski biçimlere uygulamış, eski duyguları anlatmış, eski davranışları tekrarlamıştır (Mimaroglu, 1990, s. 147). Bestecinin 19. yüzyıl geleneğine bağlı kaldığı kendi sözlerinde de görülür; ancak, kendisinin de savunduğu üzere, Schönberg'i herhangi bir kalıba sokmak doğru olmaz. Besteciye tümünden bir gelenekçi veya radikal bir yenilikçi olarak tanımlamak kestirme ve eksik bir tavır olacaktır. Bestecinin üretimi, farklı üsluplara yöneldiği dönemler incelendiğinde, karşımıza zengin yönleri olan bir besteci çıkar.

Bu araştırmada, bestecinin üretimindeki gelenekçi ve yenilikçi eğilimlerin sanıldığı kadar kolay bir ayrım sergilemediği ve bestecinin hazır biçimler üzerinden değerlendirilmemesinin gerektiği savunulmaktadır. Bu savunma bestecinin tonal yazıda kaldığı ilk dönemde bestelediği ve bu yüzden gelenekçi olarak gösterilen *Verklärte Nacht* (Aydınlanan Gece/1899) ile serbest atonal dönemindeki *Pierrot Lunaire* (1912) adlı yapıtları aracılığıyla açıklanacaktır.

1.1 PROBLEM

Op. 4 *Verklärte Nacht* (1899) bestecinin tonal döneminde bestelediği bir yapıttır. Ancak her ne kadar tonal olsa da yapıtta tonalitenin kullanımı çağdaşlarından belirgin şekilde ayrılır, yapıtta tonalitenin sınırlarının zorlamaya başladığı, tonal eksenin gevşediği gözlenir (Say, 2006, s. 475).

Op. 21 *Pierrot Lunaire* (1912), özellikle atonal ses dünyası, çalgı kullanımındaki farklılıklar ve Schönberg'in geliştirdiği yeni bir vokal tekniği olan *Sprechstimme* ile yenilikçi bir yapıttır. Ancak bu yapıtta da bestecinin eski biçimlerden sıkça yararlandığı görülmektedir.

Schönberg'in bu iki farklı karakter ve dildeki yapıtı, aslında bestecinin farklı dönemlerini göstermekten çok, hayatı boyunca taşıdığı çelişkili gibi gözüken bir sanatçı kimliğinin açıklar. Tonalitenin sınırlarını zorlayan, artık dağılmak üzere olduğunu ve bundan uzaklaşıp *başka bir evrende soluk almamız*¹ gerektiğini savunan ancak aynı zamanda da geleneksel dili çok iyi bilen ve kullanan bir bestecidir. Bir yandan geleneklerinden kopmayan, öncülü birkaç besteciye örnek bellediğini açıkça belirten ve bundan gurur duyan bir gelenekçi, diğer yandan tonal müziğin sınırlarını zorlayarak atonal müziği dünyaya sunan ve bunu bir sisteme oturtmak için yeni bir kuram geliştiren bir yenilikçidir. Müzik dünyasında tamamen yenilikçi bir yaklaşımla ele aldığı yapıtlarında bile geleneğe bağlı olduğu ve geçmişten kalan miraslara atıfta bulunduğu görülmektedir.

Bu noktada şu soru sorulmalıdır: Müzikteki yenilik ihtiyacını içgüdüsel olarak hissetmiş, bu his doğrultusunda da yüzyılın en önemli kuramlarından birini yaratmış bir besteciye, gelenekçi kimi yaklaşımları benimsemesi ve kendini Alman üslubunun devamı olarak değerlendirmesi nedeniyle gelenekçi olarak tanımlamak için yeterli midir? Bu çalışma, bir besteci ve teorisyen olarak Schönberg'i tam bir gelenekçi veya tam bir yenilikçi şeklinde sınıflandırmamak gerektiğini savunur ve yenilikçi öğelerin gelenekçi kimi yaklaşımlarla ayrılmaz bir üslup yarattığını göstermeyi amaçlar. Bestecinin müzik dilinin sunduğu tüm olanakları tek bir bütün içinde görüp değerlendirmesi ömrünün son yıllarında tonal anlayışta müzikler bestelemesinde de görülür (Say, 2006, s. 475).

1.2. AMAÇ

Bu çalışmayla esas olarak, bestecinin başlıca yapıtlarından olan *Verklärte Nacht* ve *Pierrot Lunaire* adlı yapıtlarını incelemek ve bu yapıtlarındaki gelenekçi ve yenilikçi yaklaşımlarını ele alarak bestecide bu yaklaşımların iki ayrı dönemi temsil etmediğini ve karşılıklı ilişki içinde bestecinin üretiminde gözlemlenen tek bir üslup yarattığını göstermek amaçlanmıştır. Ayrıca *Verklärte Nacht* ve *Pierrot Lunaire* yapıtları farklı üsluplarla bestelenmiş olsa da özellikle çağdaşı olan yapıtlara nazaran her iki yapıt da çok daha karmaşık yapıdadırlar ve bu da bu iki yapıtın anlaşılma ihtiyacını doğurmuştur.

¹ Bahsedilen bu cümle bestecinin 1908'de bestelediği 2. Yaylı Dörtlüsü yapıtına göndermedir. Schönberg bu yapıtında *Pierrot Lunaire*'de olduğu gibi Stefan George'nin bir şiirinden esinlenmiştir. Şiirin dördüncü kıtasının ilk dizesi *Ich fühle luft von anderem planeten* yani başka gezegenlerden hava hissediyorum, başka gezegenlerden soluk alıyorumdur. Yapıtın da dördüncü bölümü atonaldır ve Schönberg'in ilk atonal yapıtıdır. Dördüncü bölümün atonal oluşu şiirin dizesine de atıf olarak, tonal evrenden farklı bir evrenin denenmesi, başka bir evrenden soluk alınması şeklinde yorumlanabilir.

Schönberg'in yapıtlarının icrası ve kavranmasının güç olduğu müzisyenler tarafından sıkça dile getirilir. Hem bu nedenle hem de (üzerinden bir yüzyıl geçmiş olmasına rağmen) dilinin hala çok “modern” gelmesi nedeniyle, özellikle ülkemizde pek fazla icra edilmemektedir. Buna rağmen en bilinen ve icra edilen bu iki yapıtın gerek yapısal ve armonik gerekse tarihsel arka plan kapsamında ele alınarak incelenmesiyle bu yapıtları programlarına almaya niyetlenen yorumculara yapıtları anlama, icralarına kültür, derinlik ve entelektüel bakış açısı kazandırmalarına yardımcı olmak, çalışmanın bir diğer amacıdır.

Ayrıca çalışma yorumcuların yanı sıra, bu konuya eğilen araştırmacılara ve meraklı sanatseverlere de nitelikli bir kaynak sağlamayı hedeflemektedir.

1.3. ÖNEM

Dünyadaki müzik platformlarında Schönberg ve İkinci Viyana Okulu'nun yapıtları uzun zaman önce standart repertuvara girmiş ve yoğun bir ilgi uyandırmış olmasına karşın Türkiye'de modern yapıtlar henüz pek yaygınlaşmamıştır. Daha deneyimli ve donanımlı bir kulağa hitap eden bu repertuvarın zor anlaşılır olduğu düşünülürse, bu repertuvarı Türk dinleyicisine sunmak ve yapıtı daha anlaşılır kılmak için araştırmacılara, bu alanda çalışan müzisyenlere ve akademisyenlere ihtiyaç vardır.

Maalesef modern yapıtların incelenmiş olduğu Türkçe kaynaklar sayıca az ya da konuyu derinlikli ele almamaktadır. Dolayısıyla bu tip araştırmalara teşvik edici olacağından ve Türkçe kaynaklara da katkı sağlayacağından dolayı önemli bir araştırmadır.

1.4. SINIRLILIKLAR

Bu araştırmada ele alınan *Verklärte Nacht* adlı yapıtı 1899, *Pierrot Lunaire* adlı yapıtı 1912 tarihli olmasından dolayı bu tarihler kapsamında bir sınırlandırılmaya gidilmiştir. Araştırmanın bu iki yapıtla sınırlı tutulmasının nedeni, araştırmanın iddiasını en açık şekilde gösterebilecek yapıtlar olduğu düşüncesidir. Araştırmanın temelinde Schönberg'in hem gelenekçi hem de yenilikçi tavırları ele alınacağı için bu iki farklı tavrın en açık şekilde yoğunlaştığı *Verklärte Nacht* ve *Pierrot Lunaire* yapıtları seçilmiştir. Bestecinin diğer yapıtlarına ve çağdaşı olan diğer bestecilerin yapıtlarına da bazı atıflar yapılmıştır.

1.5. YÖNTEM

Bu araştırma yapılırken, her iki yapıtın da belirli yerlerinde, gerekli görüldüğünde armonik analizi yapılmasına karşın ağırlıklı olarak yapı, biçim ve motif analizleri üzerine detaylı bir çalışma yürütülmüştür. Yapıtların bestelenmiş olduğu yer olan Viyana'nın, o tarihlerde içinde bulunduğu durum da incelenmiş ve olguların bestecinin hayatını ve bestelerini nasıl, ne ölçüde etkilemiş olduğu değerlendirilmiştir. Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri, nitel araştırma yöntemi ve yapıtlar ele alınırken tümevarım yöntemi kullanılmıştır.



2. SCHÖNBERG'TE GELENEK VE YENİLİK

Arnold Schönberg (1874-1951) Viyana doğumlu bir bestecidir. Taşımış olduğu kültür itibarıyla de Avusturyalı ve Alman birçok büyük besteciye kendisine örnek olarak görmüştür. En çok etkilendiği besteciler Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Wagner gibi önemli bestecilerdir. Schönberg birçok yazısında bu bestecileri kendine model olarak aldığını açıkça belirtir. Kişisel olarak beğenip örnek almasının yanında bu geleneğin misyonunu, yaklaşımını, estetik dünyasını taşımaya karar vermiş bir besteci olarak görür kendini. Tarihsel sürecin ve ilerlemeci bir anlayışın devamı olarak bu bestecilerin mirasını devam ettirmek istemiştir. Bununla birlikte Schönberg'in kendi gelişimi paradoksal bir durumdur çünkü geleneği yıkmak isterken aynı geleneği kullanmaktan da kaçınmamıştır (Gustafson, 1989, s. 3). Ancak hiçbir zaman bu mirasa ve geleneğe bağnaz biçimde bağlı kalmamıştır. Dolayısıyla geçmiş, besteci için tekrarlanacak bir amaçtan çok, geleceğin türeteceği, yaratılacağı bir kaynak konumundadır.

Schönberg'in üretimi üç dönemde ele alınır: Tonal dönem (1899-1908), serbest atonal dönem (1908-1920) ve 12-ton dönemi (1920 sonrası). Ancak bu dönemler dışlayıcı değildir, 12-ton tekniğiyle çalıştığı son döneminde bile tonal yapıtlar bestelemiştir. Bu konuya daha sonra değinilecektir. Bestecinin tonal döneminde, tarihsel konumu itibarıyla geç romantizm etkileri görmek mümkündür.

Schönberg'in gelenek ile ilişkisi bir reddetme ya da aşma çabasından ziyade, sürdürme isteğidir. Schönberg'in ünlü öğrencilerinden Horwitz, bestecinin konuyla ilgili şu sözünü aktarır: Benim yaptıklarına bakacağınıza, Beethoven ve Brahms'tan bir şeyler öğrenmeye bakın (Pamir, 1998, s. 325). Schönberg bu bestecilerden ve gelenekten etkilendiğini hiçbir zaman saklamamıştır. Atonal yapıtlarında, özellikle form bağlamında geleneksel formları yapıtın bir dayanağı olarak tutmuştur. Yeni ve ekseni olmayan bir ses ortamında, geleneği form bazında kullanması yapıtın bütünlüğünü ve tutarlılığını da sağlamıştır. Bu konu 3.2. *Pierrot Lunaire* ana başlığının altında, yapıtın beş bölümünü incelerken açıklanacaktır. Schönberg aynı zamanda yapıtlarına *opus* numarası vererek de geleneğe uymuştur. *Opus*, kısaca yapıt numarası olarak tanımlanabilir. *Opus* teriminin kullanımı 17. yüzyılda görülmeye başlanmıştır. Dolayısıyla Schönberg de *opus* numarası kullanarak bir anlamda geleneğe uymuştur. Schönberg'in geleneğe bakışı hakkında fikir

edinmemiz 1931 yılında yazmış olduğu “Ulusal Müzik” başlıklı belgesindeki şu satırlarla mümkündür:

Hiçbir dış etki altında kalmadan Alman topraklarından fıskırmış olan müziğimle Roma ve Slav hegemonyasına nasıl karşı koyduğumu ve yalnızca Alman müziği geleneklerinden faydalandığımı kimsenin fark etmemesi şaşılacak bir durumdur. Benim öğretmenlerim her şeyden önce Bach ve Mozart olmuştur. Onları da Beethoven, Brahms ve Wagner izler (Aktüze, 2003, s. 2041).

Bahsedilmiş olan bu büyük bestecilerden özellikle öykündüğü nitelikler vardır. Yine aynı Ulusal Müzik belgesinde kendisinin yazmış olduğu üzere bu nitelikler şöyledir:

Bach’tan öğrendiklerim: 1. Kontrpuanlı düşünme; yani kendi kendine eşlik edebilen müzik yazma sanatı. 2. Her şeyi tek bir şeyden yaratmak ve şekilleri iç içe geçirebilme sanatı. 3. Ölçü parçalarının baskısından kurtulma. Mozart’tan öğrendiklerim: 1. Eş olmayan uzaklıktaki cümle kuruluşları. 2. Değişik, yabancı (heterogen) karakterlerin tek bir tema içinde kaynaştırılması. 3. Yan temaları oluşturma sanatı. 4. Giriş ve geçiş sanatı. Beethoven’dan öğrendiklerim: 1. Temaların ve cümlelerin geliştirilmesi. 2. Varyasyon sanatı. 3. Büyük cümlelerin kuruluşunda çeşitlilik. 4. Duruma göre, dinleyeni rahatsız etmeyecek kadar uzun ya da duygusuz ve kısa yazma sanatı. 5. Ritmik figürlerin kendi ölçü sahalarından diğer ölçü sahalarına kayması. Wagner’den öğrendiklerim: 1. Temaların anlatım bakımından tarzını, gidişini değiştirme yeteneği ve bu amaca hizmet etmesi. 2. Tonaliteler ve akorlar arasındaki ilişki ve yakın uygunluk. 3. Temaların ve motiflerin karşıt tarzda unsurlarla kurulması ve böylece armonileri disonant bir etki yapacak şekilde elde etme olanağı (Aktüze, 2003, s. 2041-42).

Schönberg’in yapıtlarında yukarıdaki alıntıda geçen tavırları görmek mümkündür. Örneğin; yaylı dörtlülerinde Mozart’tan çokça etkilendiğini kendisi de dile getirmiştir².

Schönberg, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Viyana’da yaşamıştır ve o dönemde Viyana’ya monarşi hakimdir. İmparatorluk baskıcıdır ve bunun sonucu olarak da sanatın birçok alanında kırılmalar yaşanmıştır. Genellikle fazla baskı gören toplumlarda

² You can really contend that I owe very, very much to Mozart; and if one studies, for instance the way in which I write for string quartet, then one cannot deny that I have learned this directly from Mozart. And I am proud of it! (Arnold Schönberg, 1949). (http-1).

görüldüğü gibi marjinal kişilikler ortaya çıkmıştır. Edebiyatta Stefan Zweig, Karl Kraus; Resimde Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky, Egon Schiele; Psikoanalizde Sigmund Freud ve müzikte Schönberg, Webern, Berg gibi isimler var olan düşünce yapısının üzerine yeni bir söylem getirmek istemişlerdir. Schönberg, ekspresyonist (dışavurumcu) akımı bestecisidir. Bu akımın sanatçılarıyla birlikte, sanatın konuları korku, kâbus, gizem, gece, orman, karanlık, bilinçaltı gibi alışlagelmişin dışında konulara evrilmeye başlamıştır. Halk ise gördüğü baskılardan dolayı çok muhafazakardır. Henüz yeniliklere açık değillerdir. Bu yüzden bu tip sanatçılar ve düşünürler ilk başta hep büyük tepkiler çekmiştir. Larry Weinstein'ın Schönberg'i konu alan *My War Years* (1992) isimli belgeselinde bununla ilgili olarak Alban Berg'in bir sözü şu şekilde aktarılmıştır:

Neden Schönberg'in müziğini anlamak çok zor? Bence şimdinin dinleyicileri geçmişteki armonilere o kadar alışmış ki başka tür müziği anlayacak yetiye sahip değiller. Tek bir farklı teknik onları kışkırtmaya yetiyor.

Entelektüelliği, yıkıcılığı, soyutluğu ve ezoterikliği nedeniyle toplumdan dışlanmış olan Arnold Schönberg, her yeni yapıtıyla dirençle karşılaşır (Adorno, 2019 s. 55). Farklı bir teknik duymaya alışkın olmayan Viyana dinleyicisi belki de en büyük tepkisini 1913'te daha sonraki yıllarda skandal konser (*Skandalkonzert*) olarak anılacak olan bir konser sırasında vermiştir. Konser Schönberg tarafından yönetilmiştir ve programda Schönberg, Berg, Webern (2. Viyana Ekolü) ve Mahler'in yapıtları yer almıştır (Calico, 2017, s. 30), (Bkz. Görsel 2.1).

Montag, den 31. März 1913, $\frac{1}{2}$ 8 Uhr abends
im grossen Musikvereinssaal

ORCHESTER-KONZERT

Dirigent: ARNOLD SCHÖNBERG

Orchester des Wiener Konzertvereins

Gesang: A. Boruttau, Margarete Bum, Maria Freund

1. ANTON VON WEBERN: Sechs Stücke für Orchester
op. 4*
2. ALEXANDER VON ZEMPLINSKY: Vier Orchesterlieder
nach Gedichten von Maeterlinck
Margarete Bum
3. ARNOLD SCHÖNBERG: Kammsymphonie op. 9 in
einem Satz
4. ALBAN BERG: Zwei Orchesterlieder nach Ansichts-
kartentexten von Peter Altenberg (aus einem Zyklus)
Alfred J. Boruttau
5. GUSTAV MAHLER: Kindertotenlieder*
Maria Freund

* Die einzelnen Teile bilden ein einheitliches Ganzes und es muss daher die
Kontinuität (auch durch Hintanhaltung von Beifallsbezeugungen u. dgl.) aufrecht
erhalten werden.

== PREIS DES PROGRAMMES 30 HELLER ==

Görsel 2.1. Schönberg "1913 Skandal Konser" programı

Konser Viyana Konser Topluluğu (*Vienna Concert Society*) tarafından *Wiener Musikverein*'de gerçekleşmiştir. Konserde Berg'in yapıtı sırasında kavga başlamıştır. Konser boyunca ekspresyonist müzikten dolayı şoka uğrayan dinleyici ayaklanmıştır ve konser ilkel bir tavırla kesilmiştir³. Dolayısıyla yaşanan bu olaydan da çıkarılacağı gibi Viyana halkı o dönemde bu tarz bir yeni üsluba hazır değildir.

Schönberg, yapıtlarını, bir tekniği yerleştirmek, yeni bir tekniği yaygınlaştırmak, sözgelimi, Alois Haba'nın çeyrek ton sistemini yerleştirmek için on altı adet yaylı dörtlü bestelemesi gibi bir amaç gütmeyen, ifadeyi temel alarak bestelemiştir. Her besteci yapıtlarının beğenilmesini ve benimsenmesini ister. Schönberg'in bu beğenilme dürtüsü

³ (http-2).

içgüdüsel olarak yapıtlarına da yansımış olabilir. Musa ile Harun operasının konusuna baktığımızda bu dürtünün bir yansımasını görmekteyiz. Yapıt tümüyle bu düşüncenin üzerine kuruludur diyemeyiz ancak Musa ile Harun'un yaşadığı çatışma bestecinin de hayatı boyunca yaşadığı içsel çatışmasına benzemektedir.

Musa ile Harun operasıyla Schönberg kendi ikilemini, iç savaşlarını, özverilerini, sanatı uğruna yaşadığı uzun mücadelelerle dolu yaşamının bir toplamını da yansıtmıştır. Bu savaşlar arasındaki sanatsal ikilemini de dışa vuran Schönberg, 12 Ses müziğiyle bütünleşen soyut, "sahteleşmeyen anlatımları" amaçlarken, bu müziğin iletişimsizliğinin de bilincindedir. Doğal olarak o da bir sanatçıdır, anlaşılacak ve iletişimini kurmak ister. İç dünyasında hem bir Musa hem de bir Harun vardır. Ne var ki, müziğinin sadece duygulara ve duygulara seslenmesine, kolay anlaşılıp ucuzlaşmasına, bir meta haline getirilmesine izin vermemekte. Musa'nın sahteleşmeyen Tanrı düşüncesindeki gibi, Schönberg de müziğinin "imgelenemeyen", saydam olmayan niteliğiyle, soyut bir büyüklüğü amaçlamaktadır. (Pamir, 1998, s. 358)

Her ne kadar Musa ile Harun yapıtı bestecinin içsel çatışmasına benziyor olsa da besteci hiçbir zaman özellikle belli bir kesime hitap etmesi için veya belli bir kesimden sempati kazanmak için yapıt vermemiştir. Bir yandan besteci refleksi olarak anlaşılacak ve iletişim kurmak istemiş olabilir. Ancak diğer yandan genel dinleyici kitlesinin tepkisini çekmesi ve büyük protestolarla karşılaşmış olmasına rağmen müzikal dilinden vazgeçmemiştir. İç çatışması da bundan dolayıdır. Bestecinin iç çatışması bir yandan geleneğe bağlı olmasından, diğer yandan yeni bir müzikal dilin oluşması gerektiğini düşünmesinden doğar. Bu durumda şu soru akla gelebilir: Schönberg'in geleneğe bağlı kalma arzusu ne olabilir? Muhafazakâr Viyana müzik çevresinde bir yer edinme isteği midir yoksa varisi olduğunu düşündüğü usta bestecilere saygı amaçla mı geleneğe atıflarda bulunmuştur? Besteci bir yazısında içgüdüsel olarak beste yaptığını belirtir, bu nedenle geleneksel yönleri ve yapıtlarındaki geleneğe atıflar bu tavrın doğal sonucu olarak görülebilir.

Bir besteci, içinden geldiği gibi, candan, gönülden yazmazsa, iyi müzik veremez. Ömrüm boyunca hiçbir zaman bir kurama saplanıp kalmadım. İçime ne doğarsa onu yazarım, tonal, politonal ya da poliplanal müzik yazdığım da bunu bilinçli olarak yaptığımı sanmayınız. İçimdeki duyguyu kâğıt üzerine dökerim, o kadar... Hem, başarılı bir sanat ürünü, ne türlü

bestelendiğini sezdirmeyen, hele bir zihin çalışması sonucu olduğu izlenimini vermeyen yapıttır (Mimaroğlu, 1990, s. 147).

Tonal müziği, on iki nota düzenine kulaklarını alıştırmamış dinleyicilerin hoşuna gitmek için yazmadığı gibi, on iki nota düzenini de kendi yanını tutanların hayal kırıklığını gidermek için yapmış değildir (Mimaroğlu, 1990, s. 147). Dolayısıyla Schönberg ve Batı müziğinin nota sistemini yeniden tasarlayan yol arkadaşları, ana akımı oluşturan dinleyicileri gözetmiyordu (Goodall, 2018, s. 246). Schönberg, *Style and Idea*'nın içinde yer alan Her zaman geri döneriz (*On Revient Toujours*) başlıklı yazısında zaman zaman tonaliteye olan “geri gidiş”lerini şu sözlerle açıklamıştır:

Op. 9 Oda Senfonisi'ni (*Kammersymphonie*) bitirdiğim zaman arkadaşlarıma şunu söyledim: Şimdi stilimi belirledim. Nasıl beste yapmam gerektiğini şimdi biliyorum. Ancak sonraki çalışmam bu stilden büyük bir sapma gösterdi, şimdiki stilim için ilk adımdı. Kaderim beni bu yönde ilerlemeye zorladı- *Verklärte Nacht*, *Gurrelieder* ve hatta *Pelleas und Melisande*'nin çizgisinde devam etmek kaderimde yoktu. Baş komutan⁴ daha zor bir yolda ilerlememi emretmişti. Ama eski tarzlara dönme özlemi benim için her zaman bir dirençti ve zaman zaman bu dürtüye boyun eğmek zorunda kaldım. Bu benim bazen tonal müzik yazmamın nedenidir. Bana göre bu tür üslup farklılıkları özel bir önem içermemektedir. Hangi bestem daha iyidir bilmiyorum. Ben hepsini seviyorum çünkü onları yazdığım zaman sevmiştim (Schönberg, 1950, s. 251).

Besteci iki Dünya Savaşı'nın özellikle Avrupa'yı ve Avrupa kültürünü yakıp yıktığı bir dönemde yaşamış, ikinci savaştan önceki Yahudi karşıtlığından etkilenmiş Yahudi kökenli bir vatandaştır. Üzerinde hissettiği ideolojik ve siyasi baskı da çok büyüktür ve bu yüzden eşiyle birlikte üç kere Viyana'dan Berlin'e taşınmıştır. Berlin'e gidişlerinde ekonomik olarak zorluk yaşadıkları için Viyana'ya her defasında geri dönmek durumunda kalmışlardır. O dönemde Avrupa'yı etkisi altına alan Yahudi karşıtlığından muhtemelen kendisini korumak için din değiştirerek Hristiyanlığa geçmiştir. Ancak bu da müziğini rahatça yapabilmesine, ekonomik olarak hayat standardının artmasına kalıcı bir çözüm olmamıştır. 1933'te Berlin'de Nazi

⁴ Burada baş komutan sözüyle Tanrıyı kastettiği düşünülebilir.

Almanyası'nın yükselişiyle birlikte Schönberg de ailesiyle Fransa'ya taşınmış ve 24 Temmuz 1933'te Paris'te bir sinagogda hem Nazilere karşı bir protesto olarak hem de dini sebeplerden ötürü tekrar Yahudiliğe geçmiştir (Rubsamen, 1951, s. 486). 1934'te de Amerika'ya göç etmiştir ve 1941'de Amerikan vatandaşı olmuştur (Marcus, 2016, s. 188). Schönberg, yaşadığı siyasi baskılar sonucu hayatında sürekli bir değişim yapmak zorunda kalmıştır. Birçok kez farklı ülkelere taşınmış sonunda da Amerika'ya göç etmiştir ve Viyana'da yaşadığı dönemde din değiştirme ihtiyacı hissetmiştir. Bu noktada akla şu sorular gelebilir ve tartışılabilir: Bu durum onda bir yere ait olamama hissi yaratmış mıdır? Bir topluma ait hissetme ve bu topluma bağlı olduğunu kanıtlama amacıyla mı geleneğe atıflarda bulunmuştur? Viyana'da ve Berlin'de yaşadığı sıralarda Yahudi kökeninden ötürü yaşadığı zorluklardan dolayı Alman geleneğine bağlı kaldığını göstermek ve kanıtlamak mı istemiştir? Yukarıda bestecinin içgüdüsel olarak yapıt verdiğini dolayısıyla geleneğe atıflarının da bu içgüdüsel hareketle yapılmış olabileceğinden bahsedilmişti. Bununla birlikte, bestecinin yaşamış olduğu kimlik-köken karmaşası, geleneğe atıfta bulunma tavrını kuvvetlendirmiş olabilir mi? Bütün bu karmaşık süreçlerden geçerken, yaşadığı çağ ve coğrafya da düşünüldüğünde, kakışumlu sesler, genellikle narin olmayan temalar, kimi kesim için anlaşılması ve dinlenilmesi zor yapıtlar vermesi, bestecinin yaşadığı travmatik dönemin izleri olarak görülebilir. Öyle ki Schönberg'in müziği kimi zaman büyük besteciler tarafından da anlaşılamamış ve sıcak bakılmamıştır. Schönberg'in 1909'da bestelediği Op. 16 Orkestra için Beş Parça yapıtı dönemin önde gelen bestecilerinin çekinceleriyle karşılaşmıştır. Richard Strauss "Her ne kadar parçalarında cesurca denemeler olsa da hem içerik hem de sonoriteleri dolayısıyla ben şu an için bunları muhafazakâr Berlin halkına sunmaya cüret etmezdim" demiştir⁵ (Dahlhaus, 1989, s. 336). Buna benzer bir çekince Max Reger'de de hissedilir. 1910'da Reger, piyanist August Stradal'a bir mektupta şunları yazmıştır: Schönberg'in 3 Piyano Parçası yapıtıyla tanıştım. Bu tarz bir şeye hala müzik denir mi hiçbir fikrim yok. Beynim bu tarz şeyler için gerçekten çok yaşlı⁶ (Dahlhaus, 1989, s. 336).

Schönberg her ne kadar büyük tepkiler ve eleştiriler görse de herhangi bir kesimden övgü almak adına fikirlerini değiştirmemiştir. Müzik ve ses dünyasına yeni

⁵ However, your pieces are such bold experiments, with regard both to their contents and to their sonorities, that for the moment I dare not present them to a more than conservative Berlin public.

⁶ I am acquainted with Schönberg's three piano pieces. (...) I have no idea whether this sort of thing can still be called music. My brain really is too old for this stuff! (...)

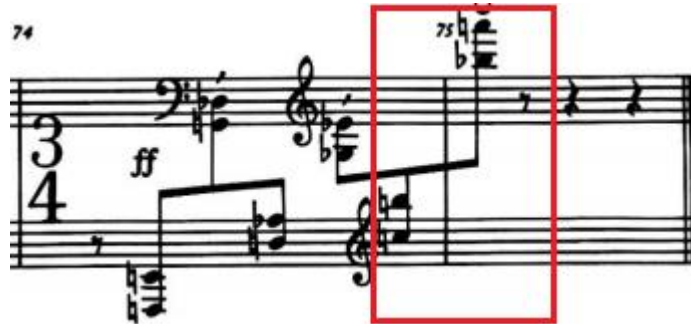
söylemler getirmekten çekinmemiştir. Örneğin; Altı Küçük Piyano Parçası'nda (1911) atonal denemelerine devam etmiştir. Altı Küçük Piyano parçası bestecinin, eski kuramsal çerçeve ortadan kalktıktan sonra bir bütün içindeki seslerin örgütlülüğünün nasıl sürdürüleceğine ilişkin araştırmasının aşamalarından biri olarak görülebilir (Manav, Nemutlu, 2012, s. 174, 175). Yapıtın cümleleri de geleneksel cümle yapısı dışındadır. Cümleler arasındaki bağlantı hissedilmez. Sadece anlatım bakımından ortaklık vardır. Bütün cümlelere yumuşak ve sakin bir dil hakimdir.

Pierrot Lunaire yapıtının ise, bu çalışmada özellikle incelenecek olan bölümleri 5. bölüm *Valse de Chopin* (Chopin Vals), 6. bölüm *Madonna*, 8. bölüm *Nacht* (Gece), 20. bölüm *Heimfahrt* (Memlekete Dönüş) ve 21. bölüm *O Alter Duft* (O Eski Kokular) bölümleridir. Bunun nedeni özellikle bu bölümlerde Schönberg'in geleneğe atıflarının daha belirgin olmasıdır. Bu parçaların detaylı analizi araştırmanın üçüncü bölümü 3.2. *Pierrot Lunaire* başlığı altında yapılacaktır. Bu noktada bestecinin sadece *Pierrot Lunaire* özelinde değil diğer tüm atonal yapıtları ile ilgili bir parantez açmak gerekmektedir. Atonal müzikte seslerin belli bir hiyerarşik görevi yoktur. Seslerin bir sistem içindeki görevleri üzerinden tanımlanmaması, bunları bir tür tını-renklere çevirir ve artikülasyon, dinamik, çalgı gibi diğer renk unsurları ile aynı düzeye taşır. Birincil parametreler (ses yüksekliği ve ritim) ile ikincil parametreler (dinamik, artikülasyon, tını) arasındaki fark daha silikleşir ve ikinci parametreler kompozisyonun temel bir tasarlayanı olmaya doğru evrilir. Biçimin oluşmasında artikülasyon ve orkestrasyon gibi etkenler belirleyicidir. Zira *Pierrot Lunaire*'de ve diğer atonal müziklerde cümle, kesit gibi olgularda bizi yönlendiren tonal kalıplar, modülasyonlar değil, bu tür parametrelerdir. Bununla birlikte atonaliteye geçerken, tonalitenin temel yordamlarını, armonik planlarını, sonat biçimi gibi standart bir yapı şeklinin ölçü düzenlerinin ortadan kalkmasına olanak sağlayacak en iyi ortam oda müziği estetiğidir. Çünkü oda müziği yapıtlarında armonik ortam ve yapıdan çok tema ve motif işçiliği ön plandadır ve motifleri kullanırken ses malzemesinde özgür olunabilecek en iyi ortam oda müziği yapıtlarıdır. Diğer bir deyişle Schönberg, atonaliteye doğru hareket ederken oda müziği estetiğini ele almıştır⁷ (Dahlhaus, 1989, s. 338). Dahlhaus, dönemin müziğinin tonalite ve ölçü olgularıyla ilişkisini değerlendirirken şu tespiti yapar: Tonalitenin ölümü ve katı dört ölçülük düzenin müzikal düz yazıya doğru parçalanmasındaki asıl faktör motiflerin gelişmiş varyasyonlarına somut bir anlam

⁷ In other words, when Schönberg moved to atonality he took the chamber music aesthetic. (...)

vermekti⁸ (Dahlhaus, 1989, s. 338). Araştırmanın temelinde olan *Verklärte Nacht* ve *Pierrot Lunaire* yapıtları, oda müziği yapıtlarıdır ve motifler üzerinden işleyen bir yapıları vardır. Araştırma için seçilmiş olma amaçları da budur.

Pierrot Lunaire dışında bestecinin ikinci ve üçüncü dönem yapıtlarında da geleneğe atıflar görülmektedir. Örnek olarak şu yapıtlar verilebilir: İkinci döneminde: Op.15 Asma Bahçeler Kitabı, 1908-1909 (*Das Buch der Hangenden Garten*) ve Orkestra için Beş Parça, 1909, (*Fünf Orchesterstücke*) ve üçüncü döneminde: Op. 25 Piyano Süiti (1921-1923), Op. 31 Orkestra için Çeşitlemeler (1926-1928), Op. 37 Yaylı Dörtlü (1936). Örneğin, bir 12-ton dönemi yapıtı olan 1921 tarihli Piyano Süiti *Prelüd, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet* gibi barok süitin kimi danslarını içerir (Pamir, 1998, s. 354). Schönberg bu eski türleri yeni bir deyişle ele almıştır. Gigue'in son 4 sesi Si bemol-La-Do-Si sesleridir (Bkz. Görsel 2.2). Almanca harf karşılığı ile BACH harflerine denk gelen bu notalar, Schönberg'in bu süitte büyük besteciye bir atfını (ya da daha romantik bir deyişle, saygı dolu bir selamı) simgeler (Pamir, 1998, s. 354). Ancak bu bir soyutlama olarak ele alınmıştır, zira harfler sıralı değildir. Schönberg burada B-A-C-H harflerini sırayla kullanmayarak aslında Bach figürünü soyutlamıştır. Bach hem var hem yok gibidir. Bach, Schönberg'in örnek aldığı bestecilerin başında gelmektedir. Dolayısıyla bu açıdan Bach onun hocası olabilir, zira Bach süitteki barok danslardan bahsederken, onları 'stilize danslar' olarak anarız. Bach'ın burada yaptığı da bir tür soyutlamadır. Schönberg'in yaptığı da dansların stilize olmasına (yani asıl kullanımı dışına çıkmasına) benzer şekilde, Bach kodlamasının soyutlaşmasıdır.



Görsel 2.2. Schönberg, Op. 25 Piyano Suiti, Gigue bölümü son iki ölçü.

⁸ Following the demise of tonality and the disintegration of “foursquare meter” into “musical prose,” virtually the only factor that gave tangible meaning to music was the “developing variation” of motives.

Op. 31 Orkestra için Çeşitlemeleri (1936) yapıtında da bu gönderme görülmektedir. Yapıtın özellikle final bölümü bir çeşit “*hommage à Bach*” (Bach’a saygı) bölümü gibidir⁹. B-A-C-H sesleri ve harfleri bölümün en başında net olarak ve sırasıyla kullanılmıştır (Bkz. Görsel 2.3).

57

FINALE

Mäßig schnell (♩ = 120) rit. etwas frei a tempo

310 311 312 313 314 315 316 317 318

Görsel 2.3. Schönberg, Op. 31 Orkestra için Çeşitlemeler, Finale, ölçü: 310-318.

Op. 37 Yaylı Dörtlü yapıtı da (1936) 12-ton sistemiyle bestelenmiştir, ancak yapıtta biçim bağlamında geçmişe atıflar vardır. Yapıtı, ezgi-eşlik dokusu hakimdir. İlk bölüm olan *Allegro Molto Energico* sonat biçiminde bestelenmiştir. İkinci bölüm *Comodo* A-B-A biçiminde bir intermezzodur. Üçüncü bölüm *Largo* iki bölmeli (ABAB) biçimindedir. Son bölüm olan *Allegro* ise rondo biçimindedir. Görüldüğü üzere besteci tüm bölümlerde bilindik ve geleneksel biçimleri kullanmıştır. Yapıtta tematik tekrarlardan da sıkça yararlanılır, bu da özünde, geleneksel bir tavidir.

Bu noktada bestecinin bir diğer yaylı dörtlüsü Op. 10 Yaylı Dörtlü (1908) yapıtı hakkında bir parantez açmak gerekir. Yukarıda örneklenen yaylı dörtlülerinde bestecinin yapmış olduğu geleneğe atıflardan bahsedilmiştir. Ancak bestecinin bu yaylı dörtlüsünü

⁹ (http-3).

diğerlerinden farklı olarak yenilikçi bağlamda açıklamak gerekir. Bu yapıtın dördüncü ve son bölümü *Entrückung* (Kendinden Geçme) bestecinin ilk atonal müziğidir. Bununla birlikte yapıtın üçüncü ve son bölümlerine gelenekselleşmiş oda müziği çalgı kombinasyonlarından farklı olarak soprano eklenmiştir.

Bestecinin bir diğer serbest atonal yani ikinci döneminde bestelemiş olduğu Orkestra için Beş Parça (*Fünf Orchesterstücke* 1909) yapıtının özellikle ikinci parçası Geçmiş (*Vergangenes*) sanki adını doğrularcasına geçmişten izler taşımaktadır. Bu izler doğrudan teknik olarak ya da notasyon olarak karşımıza çıkmasa da müzikal boyutta karşımıza çıktığı söylenebilir. Parçada empresyonist bir tını ve ses dünyası hissedilmektedir. Ancak ikinci parça her ne kadar empresyonist bir etki hissettirse de aynı dönemlerde bestelenmiş olan örneğin Debussy'nin Orkestra için İmajlar (*Images pour Orchestra*, 1905-1912) yapıtından müzik dili bağlamında çok daha çarpıcı ve yenilikçidir. Bununla birlikte empresyonizmin Schönberg'in *Style and Idea*'sında işaret ettiği gibi ortaya koyduğu tonal tutarsızlık açısından, ekspresyonizmi mümkün kılmaya yardımcı olduğu ve ekspresyonizmin karakteristik bir özelliği olan 'uyumsuzluğun özgür bırakılmasını' kolaylaştırdığı da unutmamalıdır (Özkişi, Dündar, 2015, s. 4).

Op. 15 Asma Bahçeler Kitabı, Stefan George'nin aynı isimli 15 şiirinin üzerine solo piyano ve soprano için bestelenmiş bir yapıttır. Yapıt şiire istinaden 15 kısımdan oluşur. Konusu bir bahçede tutkulu bir aşk yaşayan bir kadın ve bir erkektir. Daha sonra kadın bu bahçeyi terk eder ve bunun üzerine, bahçe dramatik bir şekilde yıkılır. Bu yapıttaki gönderme ise ünlü düşünür Carl Emil Schorske'ye göre bahçenin bir metafor olarak kullanılmış olmasıdır. Bahçe, geleneksel tonal müzik ve bahçenin yıkılması ise bu yerleşmiş geleneksel müziğin ortadan kalkmasıdır (Eren, 2014, s. 187). Yapıtın konusu bestecinin ikilemli durumunu, geleneği yorumlayışını, kendisinin gelenekle kurduğu özlem dolu fakat artık geride kalmış duygusal ilişkiyle de bağlantılıdır. Zira yapıtta bahçenin bir metafor olması ve aslında tonaliteyi temsil etmesi bestecinin gelenekle ilişkisini ve özlemini ifade ederken bahçenin yıkılması ise bestecinin (her ne kadar gelenekten hiçbir zaman tamamen kopmasa da) artık müziğin ses dünyasına yeni bir soluk gelmelidir, tonalite sınırlarına ulaşmıştır düşünceleriyle de ilişkilidir. Dolayısıyla bu yapıtta da tonal hissiyat vardır. Örneğin No.11 Çiçekli Kapının Ardında (*Als Wir Hinter dem Beblünten*) bölümünde en tonal hissiyatı veren küme-sınıfı (*set-class*) (0347)

kullanılmıştır. Görsel 2.4.'de gösterilmiş olan sesler (0347) küme-sınıfını oluştururlar (Bkz. Görsel 2.4). Küme-sınıfı atonal müzik analizinde kullanılan bir terimdir¹⁰.



Görsel 2.4. Schönberg, Op. 15 No.11 Als Wir Hinter dem Beblünten, ölçü: 1-7.

Görsel 2.4.'de ilk olarak gösterilmiş olan sesler Si bemol-Re bemol-Fa-Re sesleridir. Bu sesler ilksel form (*prime form*) olarak, en dar şekilde sıralandığında (Si bemol- Re bemol-Re-Fa) düzenini alırlar ve ilk notayı sıfır kabul ettiğimizde karşımıza (0347) şeklinde bir aralık düzeni çıkar. Görselde işaretlenmiş ikinci kutucukta sesler Do diyez-Mi-Fa-Sol diyez şeklinde sıralandığında aynı küme-sınıfı görülmektedir. Yine aynı şekilde üçüncü işaretli kısımdaki seslerin Fa-Sol diyez-La-Do şeklinde sıralandığında aynı küme-sınıfı karşımıza çıkar. Vokal çizgisi incelendiğinde aynı sıralamanın burada da çok defa kullanıldığını görmek mümkündür. Bu küme-sınıfı yukarıda da değinildiği gibi tonalite etkisini en belirgin şekilde veren küme-sınıfı olma özelliği taşımaktadır. Bu

¹⁰ Atonal müzik analizinde notalar kromatik olarak numaralandırılır. Bununla birlikte küme-sınıflarının ve 12-ton dizilerinin farklı okuma şekilleri vardır. Bu numaralandırma sistemi ve okuma şekilleri ile ilgili ayrıntılı bilgi 3.2. Pierrot Lunaire başlığı altında verilecektir.

küme-sınıfının tonal hissiyat taşımasının nedeni ise kökünde hem Majör hem de minör üçlü akor (*triad chord*) bulundurmasıdır. Yukarıda bahsedilen sesler üzerinden örneklersek Si bemol-Re-Fa sesleri Si bemol Majör beşli akoru iken Si bemol-Re bemol-Fa sesleri Si bemol minör beşli akordur. Dolayısıyla bu seslerin sık olarak tekrarlanması tonal etkiyi güçlendirir. İlksel formun tanımı ve atonal müzik analiz yöntemi araştırmanın üçüncü bölümünde 3.2. *Pierrot Lunaire* başlığı altında detaylı olarak açıklanacaktır.



3. YAPIT ANALİZLERİ

3.1. Op. 4 Verklärte Nacht (Aydınlanan Gece)

Op. 4 Aydınlanan Gece, 1899'da bestelenmiş bir yaylı altılıdır. İki keman, iki viyola, iki viyolonselden oluşmaktadır. Schönberg bu yapıtı bestelerken Alman şair Richard Dehmel'in aynı isimli şiirinden esinlenmiştir. İlk seslendirilişi *Rosé Quartet* tarafından 18 Mart 1902 tarihinde *Wiener Musikverein*'de yapılmıştır. *Rosé Quartet*'in bu yapıtı seslendirmesinde Mahler'in rica etmesi büyük etken olmuştur.

Şiir beş kıtadan oluşmaktadır. Buna istinaden yapıtın da beş bölmeden oluştuğu düşünülmektedir. 1917'de Schönberg bu yapıtı yaylı orkestrası için uyarlamıştır ve bu versiyonu da 1943'te revize etmiştir¹¹. Yapıtta programlı bir konsept, leitmotivler ve yoğun kromatizm olmasından dolayı Wagner havası hakimdir (Morgan, 1991, s. 63). Bu nedenle de yapıt romantizm üslubuna yakındır. Bunun yanı sıra yapıt tonal olmasına rağmen tonal hissiyatı fazlasıyla germektedir. 2005 yılında Simon Rattle'ın anlatımıyla yayınlanmış olan 7 DVD içeren *Leaving Home: Orchestral Music in the 20th Century* belgeselinin ilk DVDsi olan *Dancing on a Volcano* bölümünde de yapıtın bu tonal hissiyatı giderek germiş olmasından bahsedilmiştir.

Şiir, orijinal dili olan Almanca ve Türkçe çevirisiyle şu şekildedir:

Verklärte Nacht¹²

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;

der Mond läuft mit, sie schaun hinein.

Der Mond läuft über hohe Eichen,

kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,

in das die schwarzen Zacken reichen.

Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von Dir,

ich geh in Sünde neben Dir.

¹¹ Bu araştırmada yaylı orkestra için olan versiyonu ile yaylı altılı arasında motif işçiliği bağlamında bir fark olmadığı için yaylı altılı ele alınmıştır.

¹² Dover Publications, 1994, New York.; Stanley Appelbaum'un İngilizce çevirisiyle beraber. Türkçe çevirisi: Şükret Gökay, Mayıs, 2020.

Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da liess ich schauernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfassen,
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben [sic] sich gerächt:
nun bin ich Dir, o Dir begegnet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt.
Sie schaut empor; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das Du empfangen hast,
sei Deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um Alles her,
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von Dir in mich, von mir in Dich.
Die wird das fremde Kind verklären,
Du wirst es mir, von mir gebären;
Du hast den Glanz in mich gebracht,
Du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften.
Ihr Atem küsst sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Aydınlık Gece

İki insan çıplak, soğuk korudan geçiyorlar;
ay beraberce ilerliyor, göz ucunda.
Ay üzerinden ilerliyor yüksek meşelerin,
dallarının siyah uçları göğe erer,
gökteki ışığı bulandıracak bulutçuk yok.
Bir ses, kadın sesi konuşuyor:

Ben bir çocuk taşıyorum, senden değil,
senin yanında günahkâr yürüyorum.
Kendime büyük suç işledim.
İnanmıyordum artık bir mutluluğa,
ancak yüklü bir arzu duyuyordum
anamlı, dolu yaşama, annelik sevinci
ve görevine karşı—ki arsızlanmış,
ürpererek bırakmıştım kadınlığımı
kavrasın diye yabancı bir adam,
bundan minnet duymuştum hem.
İmdi öcünü aldı yaşam:
imdi seni, ah, seni tanıdım.

Kadın adımları beceriksiz yürüyor.
Yukarlarda, ay beraberce ilerliyor.
Koyu bakışı ışıktaki boğuluyor kadının.
Bir ses, adam sesi konuşuyor:

Karşıladığın bu çocuk
sakın yük olmasın ruhuna,
evren açıkça, hafif ışıldıyor bak!
Her şeyin etrafından beri bir pırıltıdır o,
soğuk okyanusta benimle sürükleniyorsun

ama, has bir sıcaklık titreşiyor
senden bana, benden sana.
O, aydınlaştıracak bu bilinmeyen çocuğu
Sen bana doğuracaksın bendenmiş gibi;
Sen bana pırıltıyı getirdin,
Sen beni bile çocuk eyledin.

Adam güçlü kalçalarından kadını yakalıyor.
Nefesleri havada öpüşüyor.
İki insan âli, açık geceden geçiyorlar.

Şiir, yapısal olarak geleneksel olan her mısırada aynı hece sayısı yapısına uymamaktadır. Diğer taraftan şiirin orijinal dili olan Almanca versiyonunda hece sonu uyak geleneğine uyulmuştur. Şiir, gece ay ışığında yürüyen bir çifti tasvir ederek başlar. Kadın başka bir erkekten hamiledir ve âşık olduğu erkeğe bunu itiraf edecektir. Bundan dolayı çok hüznü, kederli ve pişmandır. Yapıtın re minör tonundaki girişi, bu kasvetli ve kederli havayı ve kadının sakladığı sırrın ağırlığını hissettirir. Bu karanlık havada başlayan müzik, kadının sırrını sevgilisine itiraf ettiğinde korktuğu tepkiyi almaması ve sevgilisinin onu affetmesini betimleyen bir dönüşüm ile Re Majör tonunda son bulur. Ulaşılan Re Majör tonalitesi, bir bakıma, adamın anlayışını ve daha geniş bir genelleme ile, pozitif/insancıl duyguları, değerleri temsil etmektedir. Böylece kasvetle başlayan gece aydınlanarak değişime uğramış olur. Majör ve minör tonların, önceki dönemlerin estetik yaklaşımına paralel şekilde kullanılması Schönberg'in gelenekçi yönünün bir bakıma yapıta yansımasıdır. Klasik/Romantik geleneğe, minör tonlar genellikle hüznü, kasvet, karanlığı betimlemek için kullanılırken Majör tonlar aydınlık, görkem, coşku gibi kavramları aktarmak için kullanılır. Schönberg de bu iki zıtlığı geleneğe uygun olarak karanlık/aydınlık çatışması içinde vermiştir.

Bunlarla birlikte Schönberg'in orijinal metin üzerinde birkaç değişiklik yaptığından bahsetmek gerekmektedir¹³. Orijinal metinde geçen *misch* kelimesini *küsst* kelimesi ile değiştirmiştir. Dolayısıyla burada anlam da değişmiştir. Orijinal metinde *Ihr*

¹³ Schönberg'in yaptığı değişiklikleri görmek için: ([http-4](http://4)).

Atem mischt sich in den Lüften dizesinde anlam Nefesleri havada birbirine karışıyor iken Schönberg'in değiştirdiği halinde *Ihr Atem küsst sich in den Lüften* yani Nefesleri havada öpüşüyor anlamına evrilmiştir. Bir diğer yapmış olduğu kelime değişimi *Lebensfrucht* kelimesi yerine *Lebensinhalt* kelimesini getirmiş olmasıdır. *Lebensfrucht* yaşam meyvesi anlamına gelirken *Lebensinhalt* yaşam içeriği, dolu yaşam gibi anlamlara gelmektedir. Dolayısıyla anlamı temelinden sarmasa da küçük bir değişikliğe uğratmaktadır. Almancada normalde büyük harfle başlamayan *du, dir, dich*, gibi kelimeler Schönberg'in yaptığı değişikliklerde görüldüğü üzere büyük harfle başlamaktadır. Sırasıyla sen, sana, seni demek olan bu kelimelerin büyük harfle yazılmış olması, şiirde kadını işaret ettiği için özellikle vurgulanmak istenmiş olması olabilir. Tüm bu değişikliklere ek olarak Schönberg, bazı fiillerin çekimlerini ve birkaç yerde de noktalama işaretlerini değiştirmiştir.

Schönberg'in, 1906-1910 yılları arasında öğrencisi ve sonraki yıllarda arkadaşı olan Avusturyalı müzisyen ve yazar Erwin Stein'e 1942'de yazdığı bir mektubunda, yukarda bahsi geçmiş olan *du, dir, dich* kelimelerinden *Du* kelimesinin kullanımı ve buna vurgu yapıldığı görülmektedir. Bu mektuptaki satırlar şu şekildedir:

Sevgili Erwin; Sana neden hiçbir zaman bir kadeh şarap içip, birlikte vakit geçirmeyi önermediğimin nedenini buldum: Sen içki içmiyorsun. İkimizin "*Du*"dan faydalanacağından şüpheliyim çünkü buluştuğumuzda muhtemelen ikimiz de İngilizce konuşacağız. Ama ne olursa olsun, eğer buluşursak, bunu ciddi şekilde kutlamalıyız (Schönberg, 1942, s. 214-215)¹⁴.

Yapıt aynı zamanda ilk programlı oda müziği yapıtıdır. Schönberg, programı sadece bir öyküyü betimlemek için kullanmaz. Onun için program bir duyguyu betimleyecek ve ilham alınacak temel bir anlatım şeklidir. Schönberg'in yapıtı tek bölüm olarak tasarlaması, Klasik/Romantik üslubun üç ya da dört bölümden oluşan oda müziği

¹⁴ Bahsi geçen mektup 1942'de yazılmış olmasına karşın Erwin Stein tarafından Schönberg'in bütün mektuplarının derlendiği ve bu mektubun da içinde olduğu kitap 1965'te yayımlanmıştır. Mektuplar, orijinal dili olan Almancadan İngilizceye Eithne Wilkins ve Ernst Kaiser tarafından çevrilmiştir ancak Schönberg bu mektubu İngilizce yazmıştır. İngilizce metin şu şekildedir: "Dear Erwin: I found out that the very reason why I never offered you to drink hobnob over a glass of wine (thus Toussaint Langenscheid translates 'Bruderschaft trinken') was: You are no drinker. These things occur if, when and while one drinks. I doubt that we two will ever take advantage of the "Du" because when we meet we will probably both speak English. But anyhow, if we meet, we must celebrate it in a solemn manner."

yapıtlarına karşı yenilikçi bir tercih olarak görülebilir. 19. yüzyıl içinde, klasik türlerin tek bölümlü türevlerine rastlamak mümkündür, örneğin Liszt'in piyano konçertoları ve si minör sonatı da alışıldık konçerto ve sonat türünün aksine kesintisiz bir bölüm şeklinde tasarlanmıştır. Ancak yine de Schönberg'in tavrının oda müziği repertuvarında oldukça yeni bir yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz¹⁵.

Verklärte Nacht'a etimolojik açıdan da bakılmalıdır. Yapıt İngilizceye *Transfigured Night* yani *Değişime Uğramış Gece* olarak çevrilmiştir. Yapıtın kasvetli bir havayla başlayıp bitişinde aydınlığa kavuşması açısından değişim şeklinde çevrilmesi yanlış değildir. Ancak Almancada *Verklärte* kelimesinin *Verklären* kelimesinden geldiğini görmek mümkündür. Şiirde de *Verklärte* değil *Verklären* olarak geçmektedir. *Verklären*, birisini doğaüstü bir yere yükseltmek, yüceltmek ve onun görünümüne parıltı vermek anlamlarını taşımaktadır. *Verklärte Nacht* yapıtının yaratımında esin kaynağı olan şiire istinaden çiftin yürüdüğü orman aydınlanmış ve *Verklärte* kelimesinin anlamındaki parıltı vermek sözü de bu aydınlanmaya ithafen yapılmış olabilir. Ancak fiziksel bir aydınlanmanın yanında burada zihinsel, bilinç düzeyinde bir aydınlanmadan da söz edilebilir. Daha önce bahsedildiği üzere şiirin temelindeki olay, bir erkeğin başka birinden hamile kalan sevgilisini affetmesi, doğacak çocuğu da kendi çocuğu olarak kabul etmesidir. Bu durumda erkeğin, şiirin ve müziğin yazıldığı dönemin genel toplum yargılarına aykırı bir karar vermesi, daha doğrusu toplum düzeninin dayattığı değerleri aşabilmesi ve hümanist değerleri benimsemesi, bilinç düzeyinde bir aydınlanma şeklinde yorumlanabilir. Şiirin beş kıtalı yapısı Schönberg'in müziğinde de izlenebilir. Egon Wellesz'e göre yapıt şiirde de olduğu gibi beş bölmeden oluşmaktadır. Wellesz bu bölmeleri biçim açısından şu şekilde açıklamaktadır:

Verklärte Nacht'ın biçimi (şiirle uyumlu olarak) beş bölmeden oluşmaktadır. Birinci, üçüncü, beşinci bölmeler daha çok destansı doğayı ve soğuk mehtaplı gecede dolaşan insanları tasvir etmektedir. İkinci bölme kadının tutkulu yakınmasını ve dördüncü bölme ise anlayışın derinliğini ve sıcaklığını gösteren adamın cevabını içermektedir (Wellesz, 1925, s. 67)¹⁶.

¹⁵ Schubert'in do minör quartettsatz'ı tek bölümlü oda müziği yapıtlarına istisnai bir örnektir. Ancak Schubert'in birkaç bölüm olarak tasarlamaya başlayıp yarıda bıraktığı çok sayıda yapıt olduğundan bu yapıtı da özgün olarak tek bölümlü tasarlanmış olmaktan ziyade, bu tür bir vazgeçiş sonrası tek bölümlü kaldığı öne sürülebilir.

¹⁶ The structure of *Verklärte Nacht*, in accordance with the poem, is made up of five sections, in which the first, third, and fifth are of more epic nature and so portray the deep feelings of the people wandering about in the cold moonlit night. The second contains the passionate plaint of the woman, the fourth the sustained answer of the man, which shows much depth and warmth of understanding.

Tablo 3.1. *Schönberg, Verklärte Nacht, bölme ve motifler tablosu.*

	KESİT	MOTİF	ÖLÇÜ	TONALİTE	TEMPO
ÖLÇÜ: 1-104 BİRİNCİ BÖLME	1-29	a, b	4/4	re minör	<i>Sehr Langsam</i>
	29-46	c		-	<i>Etwas Bewegter</i>
	46-49	Ekleme ¹⁷		-	-
	50-74	d, e		-	-
	75-99	f, g		-	<i>Etwas Belebter</i>
	100-104	Bağlantı		Mi Majör	<i>Breiter</i>
ÖLÇÜ: 105-200 İKİNCİ BÖLME	105-131	h	9/8, 3/4	Mi Majör, la minör	<i>Etwas Ruhiger</i>
	132-168	i, j	4/4	-	<i>Lebhaft Bewegt</i>
	169-187	c, k		sol minör	<i>Rascher</i>
	188-200	Bağlantı		-	-
ÖLÇÜ: 201-228 ÜÇÜNCÜ BÖLME	201-218	a, b		-	<i>Schwer Betont</i>
	219-228	Bağlantı		-	-
ÖLÇÜ: 229-369 DÖRDÜNCÜ BÖLME	229-248	c, l, m		Re Majör	<i>Sehr Breit und Langsam</i>
	249-265	Eşlik dokuları, n		Fa diyez Majör	-
	266-269	Bağlantı		Re bemol Majör	<i>Edwas Gedehnt</i>
	270-293	Eşlik dokuları, n, o		-	<i>Wieder wie früher</i>
	294-319	c		re minör	<i>Langsamer</i>
	320-329	p		Re bemol Majör	<i>Etwas Bewegt</i>
	330-369	p, r, l		Re Majör	<i>Beschleunigen d</i>
ÖLÇÜ: 370-417 BEŞİNCİ BÖLME	370-377	<i>Cantabile</i> melodik cümleler ve		-	<i>Sehr Ruhig</i>

¹⁷ Ekleme (interpolation) ekleme yapma demektir. Müzik terimi olarak anlamı da eklemidir. Bir önceki ve bir sonraki kesitle bağlantısının olmamasıdır ve o ölçüler müziğe sonradan eklenmiş gibidir.

		eşlik dokuları, c			
	378-390	n		-	-
	391-405	p, a		-	Sehr Gross
	406-417	Eşlik dokuları Coda		-	-

Tablo 3.1. Schönberg, *Verklärte Nacht*, bölme ve motifler tablosu devamı.

Walter Frisch yapıtın biçimiyle ilgili şunları ifade etmiştir:

Şematik olarak söylemek gerekirse, Wellesz'in *Verklärte Nacht*'ın müzikal biçimi için önerdiği şey, ABA'CA'' olarak beş şiirsel dörtlüğe karşılık gelen bir yapıdır. A, A' ve A'', daha destansı veya doğa tasviri bölümlerini; B ve C, kahramanların doğrudan konuşmalarını temsil eder. Wellesz'in planı ikna edicidir, ancak altılının gerçek biçimi elbette harf şemasının ima ettiği rondo biçiminden oldukça karmaşıktır. Carl Dahlhaus'un önerdiği gibi; rondo, yapıt ilerledikçe daha sıkı ve kalın hale gelen tema ve motif ilişkileriyle kaplı bir ağın altında olan ve destek veren bir zemin planıdır. Başka bir deyişle *Verklärte Nacht*'daki farklı katmanlar motifsel varyasyon ile yakından ilgilidir ve yapıtın sonralarına doğru önceki temalar yeniden hatırlatılır. *Verklärte Nacht*'a karşı Wellesz-Dahlhaus analitik duruşu, sanırım, en makul olanıdır, çünkü yapıta müzikal olarak tutarlı ve aynı zamanda şiirin yapısını yansıtan bir biçim vermiştir. Bununla birlikte, Wilhelm Pfannkuch ve Richard Swift de dahil olmak üzere birçok yorumcu, *Verklärte Nacht*'a göre daha saf bir müzik şekli olan sonat biçimi olduğunu söyleyerek daha da ileri gitmiştir. Bu konuda *Verklärte* biçim olarak Re Major dörtlünün dolaylı olarak vârisi görülür ve açık bir şekilde Schönberg'in 1902-1906 yıllarında bestelediği (örneğin *Pelleas und Melisande*, op. 5; Yaylı Dörtlü No. 1 op. 7; ve Oda Orkestrası için Senfoni No.1, op. 9) büyük tek bölümlü yapıtlarının açıkça doğrudan habercisidir (Frisch, 1993, s. 113)¹⁸.

¹⁸ In more schematic terms, what Wellesz proposes as the larger musical form of *Verklärte Nacht* is something corresponding to the five poetic stanzas as ABA'CA". A, A', and A" represent the more "epic" or narrative segments; B and C, the direct speeches of the protagonists. Wellesz's plan is persuasive, although the actual unfolding of the sextet is, of course, considerably more complex than the rondo-like scheme implied by the letter designations. As Carl Dahlhaus has suggested, "the rondo ground-plan, which gives the work formal support, is as it were covered with a web of thematic and motivic relationships, a web which becomes tighter and thicker as the work proceeds" (Dahlhaus 1987, 97). In other words, the different segments of *Verklärte Nacht* are closely related by motivic variation, and toward the end of the work earlier themes are recalled.

The Wellesz-Dahlhaus analytical stance toward *Verklärte Nacht* is, I believe, the most reasonable one to assume, since it grants to the sextet a form that is musically coherent and yet at the same time reflective of the broader structure of the poem. Several commentators, however, including Wilhelm Pfannkuch and Richard Swift, have gone further in according to *Verklärte Nacht* a more purely musical shape, that of sonata form. In this respect, the sextet is seen implicitly as the successor of the forms of the D-Major Quartet and explicitly as the direct precursor of the large one-movement instrumental works Schoenberg composed

Yukarıda da değinildiği üzere yapıtın bölmeleri ile şiirin kıtaları arasında bir bağlantı görülebilir. Kıtalarda betimlenen durumla aynı bölmedeki müziğin çizdiği atmosfer paraleldir. Uzunluk bağlamında bakıldığında da şiirin ikinci ve dördüncü kıtaları en uzun kıtalardır. Yapıtın da aynı bölmeleri en uzun bölmeleridir. Şiirin, üçüncü ve beşinci kıtaları en kısa kıtalardır ve buna istinaden yapıtın da üçüncü ve beşinci bölmeleri en kısa bölmelerdir. Ancak şiirle müzik arasındaki bu bağlantılarla birlikte *Verklärte Nacht* doğrudan şiirin müzikleştirilmiş hali değildir.

Yapıt beş büyük bölmeden oluşmakla birlikte bu bölmeler kendi içlerinde daha küçük kesitlerden oluşmaktadır. Yapıtın bölmeleri ve kesit ayrımları tablo 3.1.’de verilmiştir. Bölmelerin ve kesitlerin bu şekilde ayrılmasında tonalite değişimleri, yeni motifler ve tematik başlangıçlar, tempo değişim ibareleri, motif ilişkileri, karakterler ve motifsel geri dönüşler göz önüne alınmıştır. Yukarıda, Frisch’in yazısından alıntılanan ifadelerde görüldüğü gibi şematik olarak rondo biçiminden bahsedilse de bölme ayrımları geleneksel rondo biçimindeki kadar net değildir ve yapıt klasik anlamda alışkın olduğumuz rondo formundan daha karmaşıktır. Frisch yapıtın tematik stili ve yapısı üzerine de şu tespitlerde bulunmuştur:

Verklärte Nacht’ın, tematik süreçler ve büyük ölçüde sonat geleneğinin dışında kalan büyük ölçekli armonik prosedürlerle şekillendirildiği söylenebilir. *Verklärte Nacht*’daki tematik materyal, Schoenberg’in önceki çalışmalarında gördüğümüz her şeyden daha yumuşak ve ince olan sürekli dönüşümlerle ortaya çıkıyor (Frisch, 1993, s. 117).

Verklärte Nacht’da genel olarak kısa motifler vardır ve besteci bu motifleri varyasyon yoluyla geliştirir. *Verklärte Nacht*’ın ayırt edici özelliklerinden biri temel tematik fikirlerin çok kısa, genellikle sadece bir ölçü uzunluğunda olmasıdır. Daha sonra sekans ya da varyasyon yoluyla geliştirilen sık kullanılan tek ölçülük motif iki kere sunulur (Frisch, 1993, s. 118).

Amerikalı müzikolog ve besteci Rob Kapilow, 10 Ocak 2008 tarihinde *Lincoln Center*’da *I Can’t Believe It’s Schönberg* (Schönberg olduğuna inanamıyorum) ismiyle *Verklärte Nacht* yapıtı hakkında açıklamalı bir konser gerçekleştirmiştir. Konserin

in 1902–6, including *Pelleas und Melisande*, op. 5; the *First Quartet*, op. 7; and the *First Chamber Symphony*, op. 9.

başlığı, bir yenilikçi, radikal bir devrimci olarak ortak hafızada yer bulmuş, anlaşılması zor yapıtlar bestelemiş bir besteci olan Schönberg'in bu yapıtının, uzlaşmış ifadelerle dolu, tonal, daha kolay anlaşılabilir ve romantik üslupta olmasına atıfta bulunur. Bu konserde Kapilow yapıtın giriş kısmını şu şekilde yorumlamıştır:

Yapıtın ilk ölçüdeki re notaları şiirdeki erkek ve kadının adımlarıdır. İkinci ölçünün sonundan itibaren başlayan, üçüncü ve dördüncü ölçü boyunca devam eden tema kalbi ve sıcaklığı olmayan, soğuk bir geceyi ve ormanı tasvir etmektedir (Bkz. Görsel 3.1). On birinci ve on ikinci ölçülerde çift ormanda yürürlerken aya bakmaktadırlar. 1. kemanın trilleri statosferi ve titreyen ay ışığını temsil etmektedir. On üçüncü ölçüde soğuk, kasvetli orman şekil değiştirerek Majör bir yapıyla aydınlanmaya başlamaktadır (Bkz. Görsel 3.2). Doğanın değişimi müzikal motifi de değiştirmiştir. Yapıt, kadının acısını yansıtan bir sahneyle başlamaktadır. Armonik dünya, doğanın ve ay ışığının dünyasından kadının zihnindeki iç manzaraya dönüşmektedir. Şiire göre kadın, şiirin başında hemen konuşmaya başlamakta ve itiraf etmektedir. Ancak Schönberg'e göre kadın konuşmaya başlamadan önce onun iç dünyasındaki konuşmalarını da tasvir etmelidir. Yirmi birinci ölçünün sonundaki sus sadece müzikal bir sus değildir. Kadının, itiraf etmeden önceki güç toplamak için aldığı bir nefes gibidir (Bkz. Görsel 3.3).

Sehr langsam.

1. Geige.

2. Geige.

1. Bratsche.

2. Bratsche.

1. Violoncello.

2. Violoncello.

Görsel 3.1. Schönberg, *Verklärte Nacht*, ölçü: 1-4.

[illegible]

Kapilow'un sözlerinde görüldüğü üzere Kapilow, şiir ve müziği birebir örtüştürmüş, müziği şiirdeki olay örgüsünün ve atmosferin bir tür müzikal aktarımı olarak yorumlamıştır. Ancak elbette bu tespitler yoruma açıktır. Schönberg, bu müziği şiirden esinlenerek bestelemiştir. Dolayısıyla Schönberg'in yapıtı Dehmel'in şiirindeki tasvirlerin ve akışın birebir aktarımı değildir. Kapilow müziği bir tabloymuş, bir resimmiş gibi tasvir etmiştir. Bu tavır ve ifade şekli, Kapilow'un yapıtı derinlemesine kavramaktan ve aktarmaktan çok, dinleyici için kolaylıkla iletişim kurulabilir hale getirmek amacı taşıdığını gösterir. Ancak bu tavır her ne kadar seyirciyi yapıta yaklaştırsa da yapıtın derinliğiyle tam olarak örtüşmez. Kapilow'un yapıtı hikayeleştirilmesinin ötesinde, başka yorumlara ve spekülasyonlara da açıktır. Örneğin şiirde kadın ve adamın adımlarının müzikal karşılığı olarak müziğin ilk ölçülerindeki birinci viyola ve birinci viyolonsel partilerinde tekrarlayan re notaları gösterilmiştir. Ancak bu motif hareketsizliği, durgunluğu ve gecenin donukluğunun müzikal bir ifadesi olarak da yorumlanabilir. Zira yapıt yalın bir armonik ortamdan daha yoğun bir anlatıma doğru adım adım ilerler. Bu yönelim bir bakıma, gelenekten yeniliğe doğru bir yönelimdir şeklinde yorumlanabilir.

Yapıtın a motifi 2. ölçüde viyola partisinde duyurulan motiftir (Bkz. Görsel 3.4). Parçanın ilk bölmesinde Beethoven'vari bir işçilik görülmektedir. Bu işçilik motif işçiliğidir. Var olan motifin kendisinden çok o motifin içeriği önemlidir. Yapıttaki bu motif çalışması genellikle minör ikili aralığı üzerine geliştirilmiş bir çalışmadır. A motifinde bar formu görülmektedir. Bar formu, a-a-b şeklinde üç cümleden oluşur. İki kere aynı/benzer bir cümle ya da motif sonrası üçüncü cümleyi ya da motifi farklı bir şekilde getirmektir. Bu form, sadece bu ölçüler arasında değil genel olarak yapıtın başka ölçülerinde de görülmektedir. Örnek olarak 34. ve 40. ölçüler arası, 46, 47 ve 48. ölçüler, 50, 51, 52. ölçüler ve 55, 56, 57. ölçüler verilebilir. Bar formu Orta Çağ'a kadar dayanır. Orta Çağ'da, Almanya'da din dışı konularda *monofonik* (tek melodi dizesinden oluşan) şarkılar besteyen *Minnesinger* ve *Meistersinger*'lerin kullandığı aab biçimindeki yapısal kalıptır. 19. yüzyılda Richard Wagner bar formunu müzikli dramlarında (örneğin *Tannhauser* ve *Die Meistersinger*) kullanarak yeniden canlandırmıştır¹⁹. Bununla birlikte klasik dönemde de sıkça kullanılmış bir biçimdir. Dolayısıyla bestecinin bar formu kullanması da gelenekçi bir yaklaşımdır.

¹⁹ (http-5).



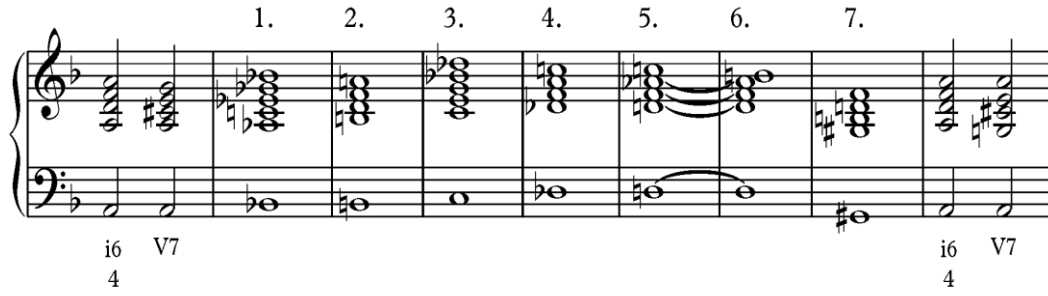
Görsel 3.6. c motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 27-29

41. ölçüden itibaren başlayan klasik kadans hareketi 42. ölçüde çözülmesi beklenirken çözülmemiştir (Bkz. Görsel 3.7). Schönberg, icra edilmesi için yapıtı Viyana Müzisyenler Kulübü (*Wiener Tonkünstlerverein*)'ne gönderdiğinde büyük tepki almıştır ve 42. ölçüdeki bu akor kompozisyon hatası olarak görülerek skandal bir yorumla reddedilmiştir (Taruskin, 2009, s. 377). Bu topluluk yeniliklere kapalı görüşlüdür. O dönem toplum aynı şekilde muhafazakâr görüşlü olduğu için yapıt halk tarafından da büyük bir protesto ile karşılanmıştır.



Görsel 3.7. *Verklärte Nacht*, ölçü: 41-42

Görsel 3.7.'de gösterilmiş olan bu akor çözülmemektedir. Devamında da çözülmemekte ve havada kalıyormuş gibi bir hissiyat vermektedir. Görsel 3.8'de yapıtın 41. ve 45. ölçüleri arasındaki akorlar sırasıyla verilmiştir.



Görsel 3.8. *Verklärte Nacht*, 41. ve 45. ölçülerdeki akorlar

42. ölçüde gelen 1. akor Si bemol sesi üzerine kurulmuş La bemol Majör dokuzlu akoru olarak görülmektedir. Bu akor 41. ölçüden başlayan kadansın güçlü zamanda çözülmesi beklenirken çözülmeyip, tonik akoru gelmesi beklenen yere gelmeyerek zayıf zamanda gelmiştir. Ardından gelen ikinci akor geçit akoru olarak kullanılmıştır. Bu akor si sesi üstüne kurulmuş yarı eksilmiş yedili akordur. 43. ölçünün ilk üç zamanında gelen 3. akor do sesi üstüne kurulmuş bemol dokuzlu akordur. Fa tonuna çözülmesi beklenirken 4. akor olan Re bemol 7 akoruna yönelmiştir. 44. ölçünün ilk zamanında re minör 7 bemol 5 geçit akoru kullanılmıştır. Akorun yedilisi bir önceki akora bağlı olarak gelmiştir ve ikinci zamanında gelen 6. akor re minör eksilmiş yedili akoru, bu akorun bemol yedili olarak kullanılması gibi düşünülebilir. 7. akor da 6. akorun çevrilmesiyle oluşturulmuş la bemol sesi anarmonik olarak sol diyez sesiyle değiştirilip bas partisine alınmış ve bu gergin armoni yürüyüşü 41. ölçüde başlayan kadans fikrine 44. ölçüde tekrar dönmüştür. Akorun bu denli hareket halinde olup bir türlü çözülme hissi vermemesi dönemi için yenilikçi bir harekettir. Kalış hissine alışmış olan kulaklar için de rahatsızlık hissi oluşturmuştur. Bu nedenle tepki çekmiştir.

Yapıtın, 50. ölçüde birinci viyolonselde sunduğu yeni motif olan d motifine karşılık veren birinci keman ve birinci viyola, müziği romantik bir havaya taşımıştır ve birinci bölmenin dördüncü kesiti başlamıştır (Bkz. Görsel 3.9). Daha önce de birçok ölçüde örneğini gördüğümüz gibi d motifinde de motifin iki kere aynı şekilde gelip üçüncü gelişinde değişmesinden dolayı bar formu vardır.



Görsel 3.9. *d* motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 46-50

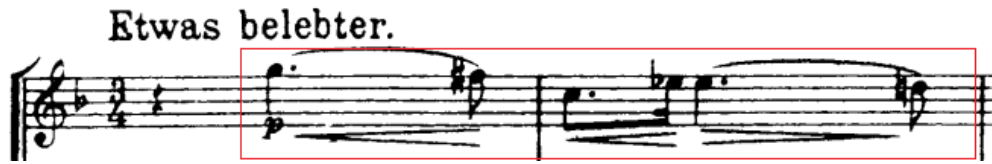
Schönberg’de gelenekçi ve yenilikçilik ilişkisinin net gözüktüğü bir yer olarak bu kesit ele alınabilir. Birinci bölmenin dördüncü kesitinde motiflerin üçüncü zamanlarında hep bir atlama olmuştur. 69. ölçüden itibaren 50. ölçüdeki d motifi tekrar kullanılmıştır ve 75. ölçüye kadar bu motif birinci keman ve birinci viyolonsel arasında diyaloglarla devam eder. Diğer çalgıların eşlik partilerindeki ritmik sıkışmalar burayı daha gergin bir atmosfere taşımıştır. Besteci burada romantik olarak başladığı temayı iyice gergin bir hale dönüştürmüştür ki bu da bir *transfigure* yani bir değişim şekli olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte daha önce duyurulan motiflerin daha kısalarak ya da farklı dinamiklerle tekrar gelmesi de geleneksel bir tavidir.

63. ölçüde birinci viyolonselde e motifi başlamaktadır. Bu motif üç tane dörtlük nota ve on altılık beşlemelerden oluşan bir motiftir (Bkz. Görsel 3.10).



Görsel 3.10. e motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 62-64.

Birinci bölmenin beşinci kesitinde f motifi başlamıştır ve 3/4’lük ölçü sayısına geçen müzikte a-a-b bar biçimini tekrar görmek mümkündür (Bkz. Görsel 3.11).



Görsel 3.11. f motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 75-76.

75-82. ölçüler ve 83-91. ölçüler olmak üzere sekizer ölçülük a-a-b bar biçimi kullanılmıştır. İki kere motif tekrarından sonra üçüncü gelişi farklı olmuş otuz ikilik beşlemelerden oluşan bir motif gelmiştir. 100. ölçüden itibaren yapıtın tonalitesi Mi Majör olmuştur ve dört ölçü boyunca devam edecek olan si dominant pedalı başlamıştır. 100 ve 104. ölçüler bu bağlamda bağlantı olarak düşünülebilir. 79. ölçüde birinci keman

partisinde ve birinci viyolonsel partisinde g motifi gelmiştir ve aynı motif 124. ölçüden itibaren kısalmış şekliyle 130. ölçüye kadar devam etmektedir (Bkz. Görsel 3.12).



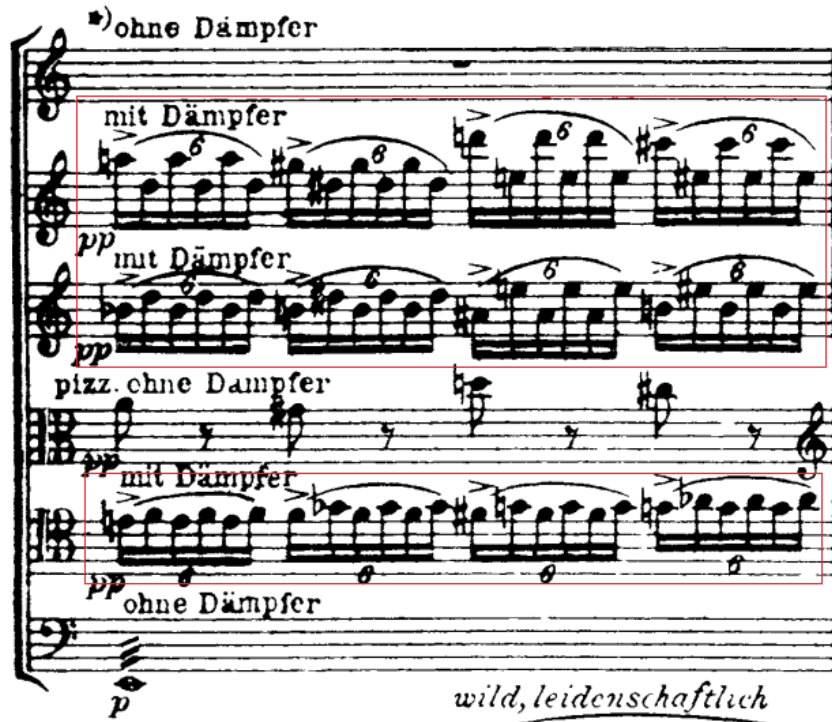
Görsel 3.12. g motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 78-81.

105. ölçüde tonik gelerek yapıtın ikinci bölmesi başlamıştır. İkinci bölme h motifi ile birinci kemanda başlamıştır ve ikinci viyolonselde tonik pedalıyla ilerlemektedir (Bkz. Görsel 3.13). Bu bölme, daha naif ve sakin bir atmosfer çizerek açılır. Şiirin de ikinci kıtasında kadın konuşmaya başlamıştır. Buradaki naif tema kadının konuşmasıyla bağdaştırılabilir.



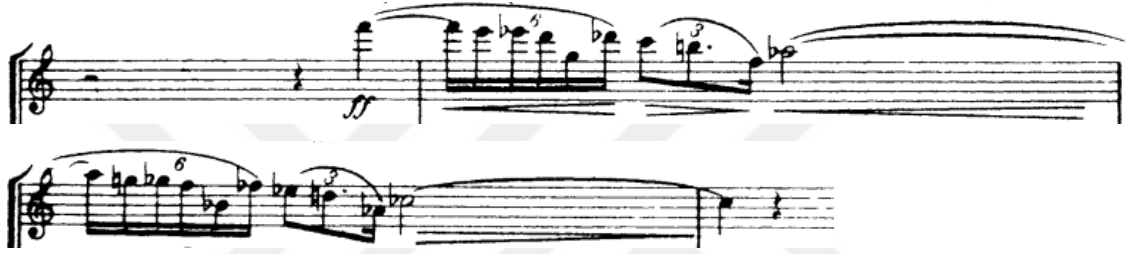
Görsel 3.13. h motifi ve tonik pedal, *Verklärte Nacht*, ölçü: 105-108.

132. ölçüden itibaren başlayan ikinci bölmenin ikinci kesiti soyut bir atmosfere sahiptir. Bu etkiyi 135. ölçüdeki ikinci keman, birinci viyola ve birinci viyolonsel partilerindeki on altılık altılamalardan oluşan i motifi vermektedir (Bkz. Görsel 3.14). Bu motif eşlik figürleri olarak da ele alınabilir.



Görsel 3.14. i motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 135.

Bu kesit 168. ölçüye kadar devam etmektedir. İkinci keman, birinci viyola ve birinci viyolonsel eşlik konumundayken, birinci keman ve ikinci viyolonselin atışmaları duyulmaktadır. Ayrıca ikinci viyola birinci kemanın sololarına karşılık vermektedir. Yapıtın içinde sıkça olan bu tür diyalogu çağrıştıran atışmalar geleneksel bir tavidir. 140, 141, 142. ölçülerde 50. ölçüdeki d motifi, daha gergin bir karakterle ve kısaltılmış şekilde tekrar duyulmaktadır. 137. ölçünün son zamanında keman partisinde j motifi başlamaktadır ve bu motif 153. ölçüden 168. ölçüye kadar iki keman partisinde ve kısaltılmış şekilde tekrar gelmektedir (Bkz. Görsel 3. 15).



Görsel 3.15. j motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 137-140.

169. ölçüyle başlayan üçüncü kesitten itibaren yapıt 4/4'lük ölçü sayısına geçmiştir. Bu ölçüde k motifi duyulmaktadır. K motifi önce birinci keman ve birinci viyolonsel partileri arasında atışarak gelmektedir (Bkz. Görsel 3.16). *Rascher* (daha hızlı) notuyla müzik biraz daha tempo kazanmıştır.



Görsel 3.16. k motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 169-171.

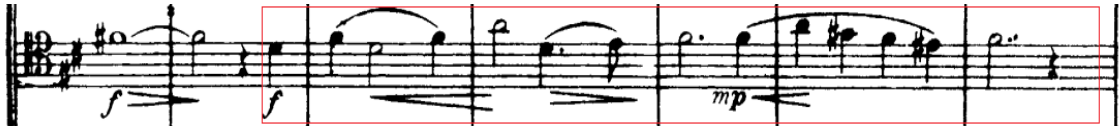
175. ölçüden itibaren tremoloların gelmesi ve temponun artmasıyla yapıt, 177. ölçüde zirveye (*climax*) ulaşır. 181. ölçüden itibaren 185. ölçüye kadar olan kısımda 41, 42, 43, 44. ölçülerdeki akorlar görülmektedir ve 181. ölçüden 188. ölçüye kadar c motifi hem birinci viyola hem de birinci viyolonsel partilerinde tekrar hatırlatılmaktadır. 188. ölçü ve 200. ölçü arasında köprü denebilir. 201. ölçüye eksik ölçü başlayan ikinci keman ve birinci viyolonsel partilerinde a motifinin bir varyantı görülmektedir ve bu ölçüde üçüncü bölme başlamıştır. 205. ölçünün son sekizliğinden itibaren bu temayı birinci keman ve birinci viyola devralır. 207. ölçüde tekrar ikinci keman ve birinci viyolonsel geçiş teması 209. ölçünün son sekizliğinde birinci keman ve birinci viyolaya bir daha döner. 211. ölçünün birinci viyolada gelen son sekizliğiyle birlikte 22. ölçüde duyduğumuz b motifini duyarız ancak bir ölçü sonra 213. ölçüde bu motif ani bir akorla kesilmiştir ve tekrar bir önceki temaya döner. Bu durum 214. ve 215. ölçülerde aynı ani akor kesilmeleriyle devam etmektedir. Yapıt boyunca birçok defa motiflerin değişerek tekrar kullanıldığını ve hatırlatıldığını görülmektedir. Bu tür hatırlatmalar geleneksel bir tavidir ve yapıt da kendi içinde hem daha bütün hem de tutarlı kılınmaktadır. 219. ölçüden 228. ölçüye kadar olan kısım dördüncü bölme doğru gidecek olan bir bağlantı olarak düşünülebilir.

229. ölçüden itibaren dördüncü bölme başlamıştır ve müzik daha önce hiç duymadığımız yeni bir romantik havada gelir. Yazı stili olarak koral bir yazıya sahiptir (Bkz. Görsel 3.17). Bu bölmede, 229. ölçüden 235. ölçüye kadar blok akorların geldiği bir armonik yürüyüş görülmektedir. Aynı zamanda *Sehr breit und langsam* (çok geniş ve yavaş) ibaresi gelerek müziğin yeni bir bölme geçmesi hissi kuvvetlenmiştir.



Görsel 3.17. *Verklärte Nacht*, ölçü: 229-335.

Asıl ton olan re minörün paralel Majörü olan Re Majör tonalitesiyle başlayan bu bölme 236. ölçüden 249. ölçüdeki Fa diyez Majöre kadar devam eder. 230. ölçüde birinci viyolonselde çok romantik bir melodi olan I motifi başlamıştır (Bkz. Görsel 3.18). Besteci aynı motifi, yapıtın 340. ölçüsünde tekrar getirmiştir ve 355. ölçüye kadar bu motifi kısaltarak kullanmaya devam etmiştir.



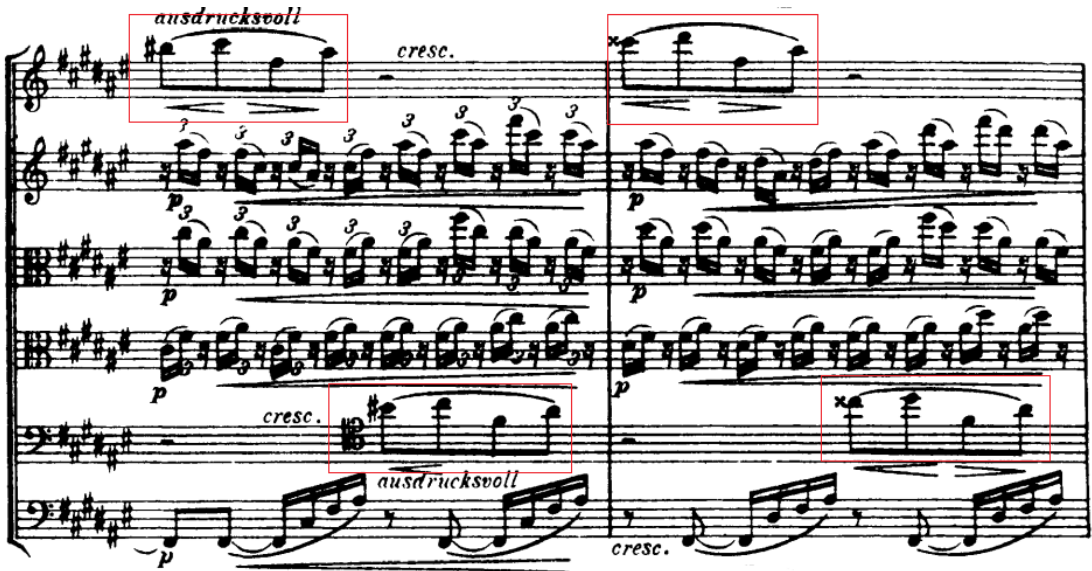
Görsel 3.18. I motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 229-235.

249. ölçüden itibaren müzik empresyonist bir etkiye döner. *Pianissimo* otuz ikilik çıkıcı gamlar ve 251. ölçüde başlayan on altılık eşlik dokuları bu empresyonist hissi arttırmaktadır. 236. ölçüde birinci keman ile birinci viyolonselde atışmaları duyulmaktadır. Bu atışmalar birinci kemanda m motifi ve birinci viyolonselde c motifi arasındadır (Bkz. Görsel 3.19).



Görsel 3.19. *Verklärte Nacht*, ölçü: 236-238.

259. ölçüde n motifi birinci keman ve birinci viyolonsel arasında bir atışma halindedir. Keman kadının, viyolonsel de erkeğin konuşmasını taklit ediyor gibidir ve bu nedenle *register* atışması olarak da görülebilir. Daha önce de belirtildiği gibi bu tarz atışmalar geleneksel tavrılardır (Bkz. Görsel 3.20).



Görsel 3.20. n motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 259-260.

266. ölçüden itibaren 269. ölçüye kadarki kısımda ikinci viyola ve ikinci viyoloncelin oktavlı olarak çaldığı temaya karşı birinci kemanda da oktavlı bir parti duyulmaktadır. Bu ölçüler dört ölçülük bir köprü olarak düşünülebilir. 270. ölçüden itibaren 278. ölçüye kadarki kısımda ise birinci keman ve birinci viyoloncelin atışmasını, birinci viyola ve birinci viyoloncel arasında geçtiğini görmekteyiz. 279. ölçüden itibaren yeni bir motif olan o motifi başlamıştır (Bkz. Görsel 3.21).



Görsel 3.21. o motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 279.

310. ve 319. ölçüler arasında müziğin dokusunun biraz daha yoğunlaştığını görmek mümkündür. 320. ölçüde dördüncü bölmenin altıncı kesiti ve yeni bir motif olan p motifi başlamıştır (Bkz. Görsel 3.22). Bu motifte de 320. ölçüden 329. ölçüye kadar olan süreçte bar biçimini görmek mümkündür. 338. ölçüde ton Re Majör olsa da tekrar p motifi hatırlatılmaktadır.



Görsel 3.22. p motifi, *Verklärte Nacht*, ölçü: 320-322.

319. ölçünün sonunda re minörün dominant derecesi olan La Majör dominant 7 akorunda kadans yapıp tonik akoruna çözülmesi beklenirken çözülmez ve ton yarım ton pestleşerek Re bemol Majöre geçer. Yapıtın geneline, bu tür beklenen tonun aksine, beklenilmeyen tonlara çözümler hakimdir. Farklı tonlara çözümler yapması yapıtın yönünü değiştirdiği ve sürekli aynı tonda kalmayarak tonalitede bir kayma hissi yarattığı için yenilikçi bir tavidir. Yapıttaki bu gibi farklı noktalara yapılan çözümler dinleyicinin beklentisini kırdığı için bestelendiği dönemde ciddi tepkilerle karşılaşmıştır.

320. ölçüde ikinci viyolanın yaptığı eşlik figürü, daha önce 69. ölçüdeki d motifinin eşlik figürüne benzemektedir. Bununla birlikte 320 ve 330. ölçüler arasında bar formundan bahsetmek mümkündür. 340. ölçünün son vuruşundan itibaren 229. ölçüdeki birinci viyolonselde duyduğumuz l motifi tekrar hatırlatılmaktadır. Bu romantik karakterli motifin 370. ölçüdeki beşinci bölmeye kadar zaman zaman kısaltılmış versiyonlarının gelmesiyle motifin hatırlatılması devam etmiştir. 342. ölçüde aslında bir önceki ölçüden gelen plagal kadans fikri bulunmaktadır. 345. ölçüye birinci viyolada eksik ölçü olarak başlattığı kesit fikrini 346. ölçüde ikinci kemanda bir oktav üstten tekrar ettiği duyulmaktadır ve 346. ölçünün üçüncü zamanından başlayan birinci keman, kesiti uzatır ve birinci viyoladan da 342. ölçüdeki temanın sonu duyulur. Bir ölçülük birinci keman arpejinden sonra 351. ölçüde benzer bir durum birinci keman ve birinci viyolonselde görülmektedir. Hemen devamında ise birinci viyola, ikinci keman 342. ölçüdeki kesiti çarlarken atışmaya başlarlar. 353. ölçüden itibaren l motifinin kısaltılarak sıkça kullanılmasıyla müziğin bir zirve yapması beklenir. 356. ölçüde birinci kemanın da katılmasıyla müziğin tansiyonu yükselmeye başlar. 358. ölçüde dördüncü bölmenin zirvesinden sonra 369. ölçüde bu bölme son bulur.

370. ölçüden itibaren beşinci bölme başlamıştır. 370. ölçüden 377. ölçüye kadar olan kesitte birinci kemanda yeni bir *cantabile*, melodik cümle duyulmaktadır (Bkz. Görsel 3.23). Bu cümleye ikinci keman on altılık altılamalarla eşlik etmektedir. Aynı yapı 374. ölçüde de görülmektedir.



Görsel 3.23. *Cantabile cümle ve eşlik dokusu, Verklärte Nacht, ölçü: 370-371.*

378. ölçüden 390. ölçüye kadar olan beşinci bölmenin ikinci kesiti 259. ölçüdeki n motifinin kısaltılarak tekrar geldiği bir kesittir. 391. ölçüden itibaren p motifi tekrar duyulmaktadır. Burada 394. ölçüde 42, 43, 44. ölçülerdeki akorların tekrar geldiğini görülmektedir ve 42. ölçüde geldiğinde çözülme hissi olmayan akorlar bu kez geldiğinde çözülmüştür. 401. ölçüden 406. ölçüye kadar da müziğin en başındaki a motifinin değişime uğratılarak kullanıldığı görülmektedir. Burada da tekrar *transfigure* fikrine atıf olduğu düşünülebilir. Daha önceden kullanmış olduğu motifi bütünlük açısından hem yeniden kullanmış hem de farklılaştırmıştır. 406. ölçüden yapıtın sonuna kadar olan son kesit yani koda ise işçilik ve yazı stili bakımından empresyonist bir atmosferi çağrıştırmaktadır. Burası tasviri yüksek bölüm olup romantik ve tematik yapısıyla bize ıssız bir ormanda, ay ışığı altında yürüyen iki insanı tekrar hatırlatmaktadır (Bkz. Görsel 3.24 ve görsel 3.25).

The image displays a musical score for the piece 'Verklärte Nacht' by Franz Schubert, specifically measures 406-407. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is marked 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato). The Violin I and Violin II parts feature a melodic line with many slurs and ties. The Viola part has a melodic line with many slurs and ties. The Cello and Double Bass parts have a harmonic line with many slurs and ties. The score is marked 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato).

Görsel 3.24. *Verklärte Nacht*, ölçü: 406-407



Görsel 3.25. *Verklärte Nacht*, ölçü: 411-417

Yapıtın, yapılmış olan motifsel analizinden çıkarılacağı üzere, başından sonuna kadar motiflerin tekrarlandığı, yer yer kısaltılarak hatırlatıldığı fikrine varmak mümkündür. Tekrar edilen bu motifler yapıtın bütünlüğü ve tutarlılığı için düşünülmüş olabilir. 3.2. *Pierrot Lunaire* başlığı altında tekrar değinilecek olan bu tutarlılık konusu

Schönberg için yapıtlarını bütün tutmak adına bir yapı taşı olabilir. *Verklärte Nacht*'ın motiflerinin genelinde noktalı ritimlerin ve kromatik yapıların çok sık kullanıldığı görülmektedir. Analizde motiflerin tekrarlarının yanı sıra değişime uğrayarak tekrar edildiklerinden de bahsedilmiştir. Dolayısıyla bu motifsel değişim, başkalaşım da *transfigure* fikrine atıf olabilir. Bununla birlikte, parça içindeki motiflerin geliştirilmesinde şiirin sunduğu dönüşüm fikri belirleyici olmuştur. Müzikal fikirlerin çeşitlenmesi ve gelişimi farklı ruh halleri ve karakterleri arasındaki dönüşüm ve geçişleri yansıtır. Bu haliyle sonat estetiğinin temelinde olan, Beethoven'vari bir gelişim fikrinden ziyade bir dönüşüm fikri müzikal dokuyu kurar. Her ne kadar Beethoven'vari bir gelişim fikrinden uzaksa da yapıtın biçim olarak genelinde kullanılmış olan a-a-b bar biçimi ve *sentence* yapıları geleneksel bir kullanımdır dolayısıyla yapıt biçim yönüyle geleneğe uymuştur. Schönberg, biçim yönüyle bu geleneği yapıtın temeli olarak kullanarak ses ve armoni dünyasındaki serbestliğinin olanaklarını arttırmıştır.

3.2. OP. 21 PIERROT LUNAIRE

Op. 21 *Pierrot Lunaire*, 1912 yılında bestelenmiş ensemble eşlikli bir melodramadır. Araştırmanın ikinci bölümünde de bahsedildiği gibi Fransız şair Albert Giraud'nun 21 bölümlük şiirinin üzerine bestelenmiştir. Şiirin Almanca çevirisi ise Alman şair Otto Erich Hartleben'e aittir. Bu yapıtın modern sanat tarihindeki yeri çok önemlidir. *Pierrot Lunaire*, Bela Bartok *Allegro Barbaro*, Igor Stravinsky: *Bahar Ayini* gibi yapıtlarla birlikte 20. yüzyılın müzik sanatında avangardın zirvesini temsil etmektedir (Axionov, 2010, s. 66).

Pierrot, kalıplaşmış bir pandomim ve *Commedia dell'Arte* (Komedya) karakteridir. *Pierrot* karakterinin kökenleri 17. yüzyıla dayanmaktadır. Aşığı tarafından reddedilmiştir ve üzgün, gülünç bir tavrı vardır. Maskesiz, yüzü beyaza boyanmış, beyaz bir kıyafet giymiş şekilde tasvir edilir. *Pierrot* karakteri başka besteciler tarafından da işlenmiştir. Örnek olarak Schumann Op. 9 Karnaval *Pierrot* bölümü, Debussy Dört Gençlik Şarkısı (*Quatre Chansons de Jeunesse*) yapıtları gösterilebilir. Schönberg, *Pierrot*'yu ele alırken Schumann'ın Karnaval (1834-35) yapıtından esinlenmiştir. Schumann Karnaval da 21 minyatür bölümden oluşmaktadır. Karnaval'da ve *Pierrot Lunaire*'de isim benzerliği olan *Commedia dell'Arte* karakterleri; *Pierrot*, *Arlequin*, *Pantolon et Colombine* ve Chopin başlıklı bölümler vardır. Schönberg'in *Pierrot*'da, Schumann'ın Karnaval'ından esinlenmesine ek olarak Schumann'ın diğer yapıtlarından da yankılar bulunmaktadır. Örneğin Kanadalı teorisyen Richard Kurth'e göre *Pierrot*'nun ilk bölümü olan *Mondestrunken*'in ilk ölçüsündeki yedi notalık açılış motifi Schumann'ın Op. 39 *Liederkreis* (1840) *Mondnacht* bölümünün açılış ölçüsündeki inici motifin adeta bir yankısı gibidir (Kurth, 2010, s. 130). Bölümlerin başlığına bakıldığında da anlam bağlamında bir paralellik söz konusudur. *Pierrot*'daki *Mondestrunken* başlığı Ay Sarhoşluğu ve *Liederkreis*'da *Mondnacht* başlığı Mehtaplı Gece demektir. (Bkz. Görsel 3.26 ve 3.27).



Görsel 3.26. *Pierrot Lunaire*, *Mondestrunken*, ölçü: 1.



Görsel 3.27. Schumann, Op. 39 Liederkreis, *Mondnacht*, ölçü: 1-3.

Bu noktada da Schönberg'in gelenek-yenilik ilişkisini görmek mümkündür. Alman geleneğinin önemli bestecilerinden Schumann'dan esinlenmiş olması bu geleneğe sırtını dönmemesinin göstergesidir. Ancak Schönberg, her ne kadar Schumann'dan ilham almış olsa da *Pierrot*'yu yepyeni bir üslupla ve ses dünyası içinde ele almıştır. Schönberg'in *Pierrot*'su tipoloji olarak aynı karakteri işaret etse de yansıtma şekli ve yapıtı ele alma yönleriyle tamamen farklıdır. Yapıtın atonal olması, geleneksel oda müziği topluluklarından farklı çalgı birlikteliği oluşturması, vokal tekniğine getirmiş olduğu yenilikle kendine ayrı bir yer edinmiş ve müzik tarihinde çığır açmıştır. Dolayısıyla *Pierrot*'nun modern bir versiyonunu yaratmıştır. Bununla birlikte *Pierrot*'nun bestelendiği dönem olan 20. yüzyılın ilk çeyreğini göz önüne aldığımızda, besteciler arasında çoğulcu bir dil olduğunu görmek mümkündür.

Sözgelimi, aynı yıllarda bestelenmiş yapıtlar olmalarına karşın Elgar'ın 2. Senfoni'si (1909-11), Rachmaninov'un Tablo Etütleri'i (1. kısım 1911), Ravel'in Daphis ve Chloe'si ve Schönberg'in Pierrot Lunaire'i (1912) sanki başka başka dillerde konuşurlar. Özellikle Schönberg'in yapıtıyla öbür üç yapıt arasındaki dil ayrımı çok çarpıcıdır (Manav, Nemutlu, 2012, s. 172).

Pierrot Lunaire'in ilk seslendirilişi 16 Ekim 1913'te Berlin *Choralion-Saal*'da soprano Albertine Zehme ile yapılmıştır.

1913'teki ilk performansta bulunan James Hunecker²⁰, bu yapıtın ilk dinleyicileri üzerinde yarattığı garip etkiyi anlatır. Onları en çok şaşırtan, müziğin yarı konuşan yarı şarkı söyleyen tuhaf vokal hattı, algılanabilecek türden bir tonal bağlantının bulunmaması, gergin ve zorlayıcı sesleri, yapının karmaşıklığı ya da ortaya çıkardığı neredeyse nörotik atmosferdi (Copland, 2015, s. 50).

Pierrot için Albert Giraud'nun şiiri üzerine bestelendiğini söylemek mümkündür. *Verklärte Nacht*, şiirden esinlenilmiş olup birebir şiirin müziği olarak tasarlanmamışken *Pierrot Lunaire* için direkt şiirin metni kullanılmış, dolayısıyla şiirin bestelenmiş hâlidir diyebiliriz. Ancak metin direkt olarak yapıtta kullanılmış olsa da Schönberg, *Pierrot*'nun önsözünde metin-müzik arasındaki ilişki üzerine düştüğü not hakkında şu sözleri kaleme almıştır:

Ben *Pierrot Lunaire*'in önsözünde icracıların metinden hareketle kendi çıkarımlarını, ruh hallerini yansıtmamalarını talep etmiştim. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki çağda her ne kadar müziğimi beğenmeseler de bazı bestecilerin beni radikal bir biçimde gölgede bırakma istekleri alışıldık bir durumdu. Bu yüzden, ben dışarıdan gelen fazla bir anlatım ve betimleme eklemeyi önermediğim zaman onlar, bu anlatım ve betimlemenin tamamen dışarıda kaldığını ve metinde ne yazılı olursa olsun hiçbir ilişki olmaması gerektiğini anladılar (...) Ne saçmalık! (Schönberg, 1950, s. 238).

²⁰ James Hunecker (1874-1912) Amerikalı yazar.

Schönberg'in bu sözlerinden, müzik ile metin arasındaki ilişkinin tamamen kopması yönünde bir bakış açısına sahip olmamakla birlikte, metinden çıkarılacak herhangi bir abartı içeren kişisel ruh durumunun, *over-interpretation* (aşırı yorumculuk) denilen durumun müziği şekillendirmesini, sanatçılara/icracılara tavsiye etmediği yönünde bir yorumlama yapılması mümkündür.

Giraud'nun *Pierrot* şiirlerinde belli bir düzen/örüntü izlediğine de değinmek gerekmektedir. Her şiir üç kıtalı ve ilk iki kıta dört, üçüncü kıta beş dizeden oluşmaktadır. Bununla birlikte her şiirde ilk iki dize tekrarlanmaktadır. Şairin istisnasız bütün şiirlerde izlediği düzene göre, ikinci kıtanın sonunda ilk iki dize, son kıtanın sonundaysa yalnızca ilk dize tekrarlanıyor. Dizeleri kodlayarak üç kıtayı şöyle gösterebiliriz: a-b-c-d, e-f-a-b, g-h-i-j-a (Nemutlu, 2008, s. 102).

Araştırmada daha önce de bahsedildiği üzere *Pierrot Lunaire* atonal bir müziktir. Bununla birlikte bu araştırmada incelenecek olan bölümlerin atonal analizi çok detaylı olarak yapılmayacak, yapıtın daha çok geleneğe atıfları ön planda tutulacaktır. Ancak getirdiği yenilik ve farklılığı göstermek adına atonal müzik analizine de değinilecektir. Bu da *Pierrot*'nun *Nacht* bölümü üzerinden yapılacaktır.

Yapıt atonal olması, içinde barındırdığı yeni teknikler, her bölümde farklı çalgı kombinasyonu kullanılmış olması nedenleriyle yenilikçi bir yapıttır. Her ne kadar *Pierrot Lunaire*'in bestelendiği 1912 yılında/dolaylarında bestelenmiş ya da ilk seslendirilişi yapılmış olan, 20. yüzyıl müziği için çığır açıcı olarak nitelendirilen başyapıtlar mevcut olsa da *Pierrot* bu yapıtların yapmadığı biçimde bir armonik dil izlemiştir. Örnek olarak Ravel'in *Daphne ve Cloe* (*Daphnis et Cloe*, 1912); Mahler'in *Toprağın Şarkısı* (*Das Lied von der Erde*, 1908)²¹; Strauss'un *Güllü Şövalye* (*Rosenkavalier*, 1910); Sibelius'un 4. Senfoni (1910-11) ve sonraki yıl gelecek olan Stravinsky'nin *Bahar Ayini* (*Le Sacre du Printemps*, 1913) yapıtları verilebilir (Perle, 1995, s. 38). Vokal için de getirdiği en önemli yenilik *Sprechtimme* tekniğidir. *Sprechtimme*, konuşmanın şarkı söylemeye yakın bir alt alanı gibidir. *Sprechtimme* tekniği özel bir vokal tekniği olarak ilk kez Alman besteci Engelbelt Humperdinck'in *Kraliyet Çocukları* (*Königskinder*, 1897) yapıtında görülmüştür (Dallin, 1974, s. 226). Bu teknikle vokal yarı şarkı söyler yarı konuşur

²¹ İlk seslendirilişi 1912'dir.

gibidir ve notalar üstlerine küçük x işareti koyularak gösterilir (Bkz. Görsel 3.25). Schönberg, *Sprechtimme*'yi şu sözlerle tanımlamıştır:

Vokal partinin nota yazısı içinde verilen ezgi (özellikle gösterilmiş birkaç istisnai nota dışında) şarkı söylenmesi niyetiyle yazılmamıştır. Yorumcunun görevi bu ezgiyi bir konuşma ezgisine [Sprechmelodie] dönüştürmek olmalıdır ama verilmiş ses perdelerini de pekâlâ göz önünde bulundurarak (Nemutlu, 2008, s. 95).

Schönberg, Humperdinck'ten farklı olarak *Sprechtimme* tekniğini ekspresyonist bir üslupla büyültmüştür ve Humperdinck'in aksine x işaretlerini nota yuvarlağına koymamış, bunun yerine notaların gövdesine/bacağına yerleştirmiştir. Böylelikle bu tekniği ikilik ve noktalı ikilik gibi süresi daha uzun notalara da uyarlayabilmiştir (Taruskin, 2009, s. 573).



Görsel 3.28. *Pierrot Lunaire, Mondestrunken*, ölçü: 2-4.

Sprechtimme tekniğinin yanı sıra, topluluk tasarımı da alışageldik oda müziği topluluklarından farklıdır. Daha önce rastlanmamış bir kombinasyon olan bu topluluk, şu çalgılardan oluşur: Vokal, piyano, keman (viyola ile dönüşümlü), flüt (pikolo ile dönüşümlü), viyolonsel, klarnet (bas klarnet ile dönüşümlü). Her bölümde kullandığı çalgı kombinasyonu farklıdır. Bir tek en son bölüm olan 21. *O Alter Duft* (O Antik Koku) bölümünde bütün çalgılar kullanılmıştır. Schönberg, kullandığı farklı çalgı kombinasyonu nedeniyle de yeni bir çalgı topluluğu oluşturmuştur. Bu topluluk ile renk parametresi önem kazanmış, besteci farklı bir tınıyı ve rengi amaçlamıştır.

Yapıtın türü nedir? Schönberg, Op. 2 vokal ve piyano için 4 lied (1899), Op. 3 vokal ve piyano için 6 lied (1899–1903), Op. 6 vokal ve piyano için 8 lied (1903–05), Op. 14 şan ve piyano için 2 lied (1907–08), Op. 22 şan ve orkestra için 4 lied (1913–16)

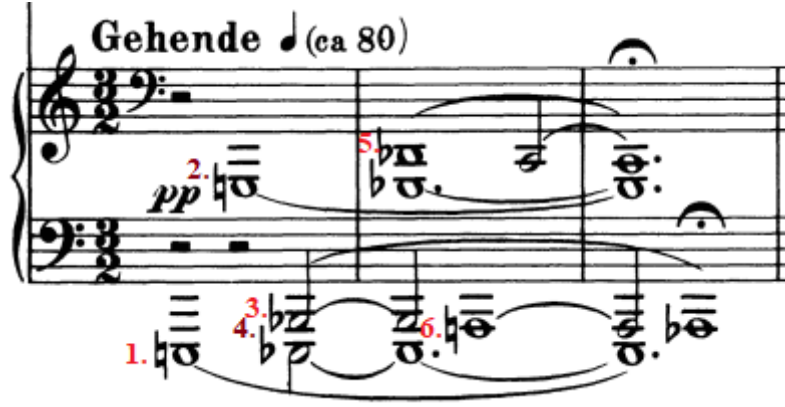
gibi birçok lied bestelemiştir ancak *Pierrot Lunaire* için lied dememiştir. Yapıtta birçok klasik biçim ve teknik kullanmıştır. Bunlar kanon, pasakalya, barkarol, rondo, füğ gibi biçimlerdir. Dolayısıyla bestecinin *Pierrot*'da yapmış olduğu geleneğe atıflar aynı zamanda da biçim yönüyledir. Sesin karmaşık dokusu tamamen pasakalya, kanon ve füğ gibi katı biçimlere dayanır (Copland, 2015, s. 50). *Verklärte Nacht*'ın analizinde değinildiği üzere Schönberg bu yapıtta da biçimi geleneğe oturtmuş ve ses dünyasında olabildiğince serbest olmayı kolaylaştırmıştır.

Yapıt, içerik olarak yirmi bir şiirden oluşmaktadır. Bu yirmi bir şiir de her birinde yedişer şiir olmak üzere üç kısma ayrılmıştır. Bu üç kısmın genel olarak konularından bahsetmek gerekirse; ilk kısım aşk ve din, ikinci kısım şiddet ve suç, üçüncü kısım da *Pierrot*'nun memleketine yani Bergamo'ya özlemi ve dönüşü anlatılmaktadır. Şiirlerin isimleri şu şekildedir: Birinci kısım: *Mondestrunken* (Ay Işığı Sarhoşu), *Colombine*²², *Der Dandy* (Züppe), *Eine blasse Wäscherin* (Solgun Çamaşırcı Kadın), *Valse de Chopin* (Chopin Vals), *Madonna*, *Der Kranke Mond* (Hasta Ay). İkinci kısım: *Nacht* (Pasakalya) (Gece), *Gebet an Pierrot* (Pierrot'ya Dua), *Raub* (Soygun), *Rote Messe* (Kızıl Ayin), *Galgenlied* (Darağacı Şarkısı), *Enthauptung* (Boyun Vurma), *Die Kreuze* (Çarmih) Üçüncü kısım: *Heimweh* (Vatan Hasreti), *Gemeinheit!* (Suikast), *Parodie* (Parodi), *Der Mondfleck* (Ay Lekesi), *Serenade* (Serenat), *Heimfahrt* (Barcarole) (Memlekete Dönüş), *O Alter Duft* (O Eski Kokular).

Pierrot, araştırmada daha önce bahsedildiği üzere atonal bir müziktir. Atonal bir müziğin analiz şekli de farklıdır. Dolayısıyla yapıt bu yönüyle de yenidir. Atonal müzik analizine örnek vermek amacıyla yapıtın sekizinci bölümü olan *Nacht* yani Gece bölümü incelenecektir.

Nacht (Gece) bölümünü, post tonal teoriye göre analiz ettiğimizde en sık kullanılan küme-sınıfı olarak (014) görülmektedir. Küme-sınıfı (*set class*), atonal ya da post tonal müzik teorisinde kullanılan bir terimdir. Küme-sınıfı, akor ya da melodi olması fark etmeden, seslerden oluşan topluluk demektir. Görsel 3.29.'da görüldüğü üzere bölümün ilk üç ölçüsünde, piyano partisinde altı yerde küme-sınıfı (014) kullanılmıştır. Aynı küme-sınıfı olan 014 bölümün 2. ve 3. ölçülerinde bas klarnet ve viyolonsel partilerinde de görülmektedir (Bkz. Görsel 3.30).

²² *Commedia dell'Arte*'de Pierrot karakterinin âşık olduğu karakterdir.



Görsel 3.29. *Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 1-3*

Görsel 3.29’da her bir küme-sınıfının ilk sesine rakam verilmiştir. Bu ses kümelerini oluşturan notalar aşağıdaki gibidir:

1. Mi-Sol-Mi bemol
2. Sol-Si bemol-Sol bemol
3. Si bemol-Sol bemol-La
4. Si bemol-Re bemol-La
5. Re bemol-La-Do
6. La-Do-La bemol



Görsel 3.30. *Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 2-3*

Görsel 3.30’da bas klarnet partisi *transpose* olduğu için bir tam ses aşağıdan okunmalıdır. Küme-sınıfı (014)’ün bu bölümde çok defa kullanıldığından bahsedilmişti. Bölümün 4. ölçüsünde bas klarnet ve 5. ölçüsünde viyolonsel tarafından bu küme-sınıfı tekrar kullanılmıştır (Bkz. Görsel 3.31).



Görsel 3.31. *Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 1-5*

6. ölçüde piyano partisinin sol elinde ve 7. ölçüde piyano partisinin sağ elinde bu yapı görülmeye devam edilmektedir (Bkz. Görsel 3.32). Ayrıca 8. ölçüde de bas klarnet partisinde gelen parti üçer sekizlik şeklinde (014) küme-sınıfı oluşturmaktadırlar (Bkz. Görsel 3.33).

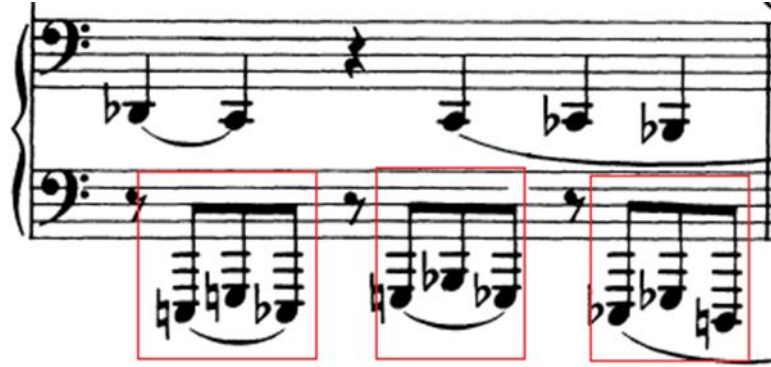


Görsel 3.32. *Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 6-7*



Görsel 3.33. *Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 8*

Yapıtın 9. ölçüsünde piyano partisinin sol elinde aynı 014 yapısı tekrar görülmektedir (Bkz. Görsel 3.34).



Görsel 3.34. *Pierrot Lunaire, Nacht, ölçü: 9*

Sıklıkla kullanılmış olan küme-sınıfı (014) yapısının yanı sıra yine atonal analizde kullanılan tam sayı (*integer*) sistemine göre hesaplandığında dokuzlu aralık olduğu görülen aralık da çoğu kez kullanılmıştır. Tam sayı sistemi tablo 3.2’de gösterilmiştir.

Tablo 3.2. Atonal teoride tam sayı sistemi.

Tam Sayı	Sesler
0	Si diyez, Do, Re çift bemol
1	Do diyez, Re bemol
2	Do çift diyez, Re, Mi çift bemol
3	Re diyez, Mi bemol
4	Re çift diyez, Mi, Fa bemol
5	Mi diyez, Fa, Sol çift bemol
6	Fa diyez, Sol bemol
7	Fa çift diyez, Sol, La çift bemol
8	Sol diyez, La bemol
9	Sol çift diyez, La, Si çift bemol
10	La diyez, Si bemol
11	La çift diyez, Si, Do bemol

Atonal bir müzik analizi yapılırken aralıklar bu tam sayı sistemi kullanılarak hesaplanır. Detaylı açıklamak gerekirse, tonal müzikte Do-Mi seslerini Majör üçlü olarak hesaplarken atonal teoride aynı aralık dört sesten oluşur. Do sesinden Mi sesine kadar olan kromatik sesler sayılır ve tablo 3.2’de görüldüğü üzere Do sesi sıfır olarak alınır. Dolayısıyla *Nacht* bölümünde de sıkça kullanılmış olan dokuzlu aralık bu *integer* sistemine göre hesaplanmıştır. Peş peşe kullanılmış olan bu aralık görsel 3.35’te gösterilmiştir. Buna ek olarak küme-sınıflarını ya da 12-ton dizisini dört farklı şekilde okumak mümkündür. 1-Baştan sona doğru okuma (*prime*), 2-Sondan başa doğru okuma (*retrograde*), 3-Ters çevirerek okuma (*inversion*), 4-Ters çevrilmiş halini sondan başa doğru okuma (*retrograde inversion*).

The image shows a musical score for the piece 'Pierrot Lunaire, Nacht' by Claude Debussy, measures 1-8. The score is in 2/4 time and features four staves: Baß-Klarinette in B, Violoncell, Rezitation, and Klavier. The Rezitation staff contains the lyrics: 'Gehende (ca 80) Finstre, schwarze Kie-sen-fal-ter tö-tet-ender'. The Klavier staff contains the lyrics: 'Son-ne Glanz. Ein ge-schloß-nes Zau-ber-buch,'. Red boxes highlight specific intervals in the Rezitation and Klavier staves.

Görsel 3.35. *Pierrot Lunaire, Nacht*, ölçü: 1-8

Yukarıda bahsedilmiş olan tüm analizler post-tonal analiz örnekleridir. Bu analiz türü yapıtın bestelendiği tarih olan 1912 tarihi için yenilikçi bir analiz yaklaşımıdır. *Pierrot Lunaire* yapıtının tamamını bu şekilde analiz etmek mümkündür. Yapıt ses dünyası, çalgı kullanımı, vokalde kullanılmış olan yeni teknikler gibi bakımlardan yenilikçidir. Aynı zamanda serbest atonal bir yapıt olduğu için yapıtın analiz şekilleri, kullandığımız post-tonal teori sistemleri de geleneksel teori anlayışımızdan farklıdır ve bu açıdan da yapıtın yenilikçi yönünden bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla Schönberg'in tamamıyla gelenekçi bir bakış açısına sahip olduğu düşüncesi kesin bir doğruluk içermekten uzaktır. Araştırmanın 3.2. *Pierrot Lunaire* başlığı altında 21 bölümün içinden en çok geleneğe atıf olduğu düşünülen 5. *Valse de Chopin* (Chopin Vals), 6. *Madonna*, 8. *Nacht* (Gece), 20. *Heimfahrt* (Memlekete Dönüş) ve 21. *O Alter Duft* (O Antik Koku) bölümleri incelenecektir. Bu inceleme, detaylı armonik analizleri yerine motif ve cümle bağlamında incelemeler içermektedir. Motif analizleri yapılırken, her motifin birebir tekrarının gözetilmesi yerine büyük ölçüde birbirini hatırlatması gözetilmiştir.

3.2.1. Valse de Chopin (Chopin Vals)

Valse de Chopin, *Pierrot Lunaire* yapıtının ilk kısmında (*I. Teil*) yer alan beşinci bölümüdür. Bu bölüm; flüt, la klarnet, piyano ve vokalden oluşan bir topluluk içindir. *Pierrot Lunaire*'in üç kısma ayrılmış olduğu ve her kısmın konusu 3.2. Op. 21 *Pierrot Lunaire* başlığı altında açıklanmıştır. İlk kısım aşk ve din üzerine yazılmış olan şiirlerden oluşmaktadır. *Valse de Chopin* bölümünün de metnine bakıldığında aşk üzerine yazıldığı görülmektedir.

Şiirin Almancası ve Türkçe çevirisi aşağıda verilmiştir²³:

Wie ein blasser Tropfen Bluts Färbt die Lippen einer Kranken, Also ruht auf diesen Tönen Ein vernichtungssüchtger Reiz.	Soluk bir damla kan Nasıl boyarsa hasta bir kadının dudaklarını, Bu notalarda da Hiçliğe susamış bir cazibe var [öyle].
Wilder Lust Akkorde [stören] Der Verzweiflung eisgen Traum Wie ein blasser Tropfen Bluts Färbt die Lippen einer Kranken.	Vahşi bir hazla dolu akorlar eşeler Ümitsizliğin buzlu düşlerini Soluk bir damla kan Nasıl boyarsa hasta bir kadının dudaklarını.
Heiß und jauchzend, süß und schmachtend, Melancholisch düstrer Walzer, Kommst mir nimmer aus den Sinnen! Haftest mir an den Gedanken, Wie ein blasser Tropfen Bluts!	Sıcak ve coşkulu, tatlı ve mahzun Melankolik ve kasvetli vals, Seni kafamdan çıkartamıyorum! Düşüncelerime yapışmışsın âdeta Soluk bir damla kan gibi!

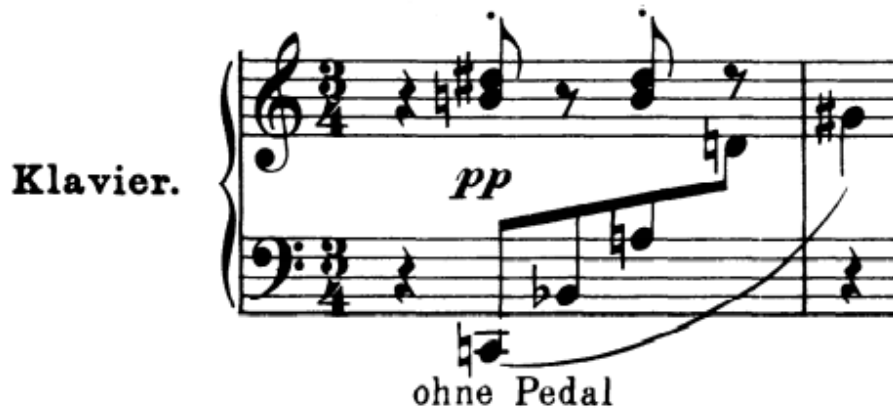
²³ Şiirlerin Türkçe çevirileri İngilizce çevirileriyle karşılaştırılarak Mehmet Nemutlu tarafından yapılmıştır.

Tablo 3.3. Schönberg, *Pierrot Lunaire*, 5. Bölüm *Valse de Chopin* kesit ve motifler tablosu.

ÖLÇÜ	YAPI BİRİMİ	MOTİF	ÖLÇÜ	TEMPO
1-4	Giriş	a, b, c, d	3/4	<i>Langsamer Walzer</i>
5-13	A cümlesi	a, c, e, tril figürleri		-
14-22	B cümlesi	a, b, f		<i>A tempo</i>
23-42	A cümlesi	a, b, d		-
43-44	İzleyen bölüme bağlantı figürü	-		<i>Molto ritardando</i>

Valse de Chopin, değişerek gelen motif tekrarlarından oluşan tek kesitli bir yapıda tasarlanmıştır. Kıta form (*strophic form*), tek kesitli olması, müziğin aynı kalıp ya da başa dönüşler yapıp sözlerin değişmesi gibi yönlerden bu bölüme form olarak yakın tutulabilir. Kıta forma örnek olarak Schubert liedler gösterilebilir. (*Heidenröslein* gibi). Yapıtın kenar kesitlerinde vals ritmi hissedilse de orta kesitte (B cümlesi) bu etki tamamen kaybolmuştur. Bir bakıma somut bir valsten kopulmuş ve 23. ölçüde başlayan A cümlesinin tekrar gelmesiyle valsın gerçekliğine geri dönülmüştür.

Valse de Chopin bölümünün a motifi ritim ya da nota aralıkları yönüyle ele alınmamıştır. Valslerin karakteristik eşlik figüründen (güçlü zamanda gelen bas notası ve peşindeki tekrarlayan eşlik akorları) hareketle, bu figürün bir çeşit soyutlamasıyla yaratılmış bir motiftir (Bkz. Görsel 3.36).



Görsel 3.36. a motifi, *Valse de Chopin*, ölçü: 1-2.

Motifin kendisinin işçiliği yerine vals fikrinin işçiliği söz konusudur. Klasikleşmiş anlamdaki vals işçiliği, piyanoda sol el partisinde bas notası ile başlayıp ara partide akorlarla devam eden ve 3/4'lük ritmi sağlayan işçiliktir. Schönberg bu işçiliği bir anlamda üst üste getirerek (bas notanın ve akorların eş zamanlı kullanmasıyla) soyutlamıştır. Bölümün başlığında görülen Chopin atfı bu şekilde müzikal tasarıma taşınmıştır. Chopin valslerde, genellikle piyanoda sol elde gelen bas notası ve ara parti şeklinde devam eden bir doku vardır (Bkz. Görsel 3.37).



Görsel 3.37. F. Chopin-Vals la minör Op. Posth. B. 150. ölçü: 1-9.

Schönberg, romantik üsluba özgü vals fikrini soyutlaştırmış ve görsel 3.36'da gördüğümüz gibi bas notası ile tekrarlayan ritmi eş zamanlı getirmiştir. Ayrıca bas notası durağan olmaktan çıkmış ve çıkıcı hareket içeren bir jeste dönüştürmüştür. Bu geleneğin yenilikçi bir yorumu olarak yorumlanabilir. Schönberg, bu jestin güçlü zamanla olan ilişkisini de bozmuştur. Karakteristik özelliği üç zamanlı olan valslerde bas notası güçlü zamanda gelirken Schönberg bu yapıyı değiştirerek bas sesini kimi zaman ikinci zamanda, kimi zaman da güçlü zamanın ikinci sekizliğinde kullanmıştır. Yukarıda a motifi için verilmiş olan örnekte de görüleceği gibi yapının ilk ölçüsü zayıf bir zamanda gelen bas notası ile başlamıştır. Bas sesin zayıf zamanlarda geldiği diğer bir örnek olan 23. ölçüde piyanoda sol el partis a motifine de en yakın varyattır (Bkz. Görsel 3.38). Yapıtta 9, 10, ve 11. ölçülerde bas ses güçlü zamanda gelmiştir ancak burada da güçlü

metrik konum, figürasyondaki çeşitlik ile bozulmuş ve *weich* (hafif) ifadesiyle iyice perdelenmiştir (Bkz. Görsel 3. 39).



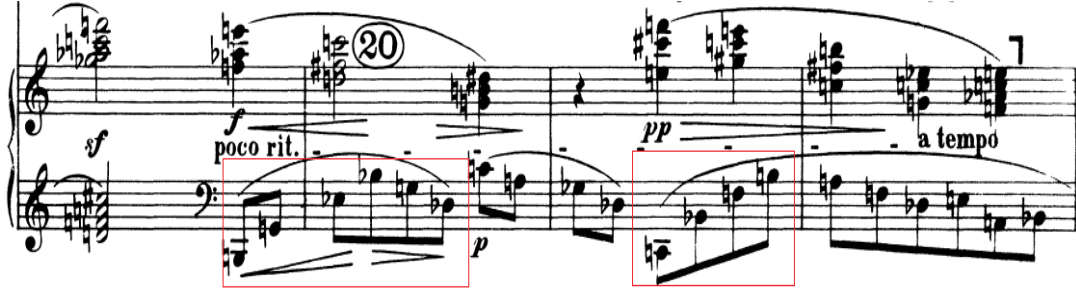
Görsel 3.38. Valse de Chopin, ölçü: 23-24.



Görsel 3.39. Valse de Chopin, ölçü: 9-11.

Verilen örneklerde de görüleceği gibi vals ritmi güçlü zamanını kaybetmiş bir hale bürünmüştür. Bunun dışında doğrudan a motifinin bir varyantı olmayan ama bu motiften (daha doğrusu bu motifin tavrından) türemiş figürlerden de söz etmek gerekir. Örneğin 19. ölçüde piyano partisinin sol elindeki hareketin a motifinden türetilmiş bir eşlik figürü olduğu düşünülebilir (Bkz. Görsel 3.40). 40 ve 41. ölçülerde de yazının ilk başında a motifini açıklarken değinilen, vals motifinin iki temel ögesinin (bas notası ve tekrarlayan akor) eş zamanlı kullanımı görülmektedir (Bkz. Görsel 3.41). Bölüm boyunca çeşitli ölçülerde karşımıza çıkan bu tür kullanımlar a motifine ve vals olgusuna yapılmış en doğrudan atıflardır. Bu ölçülerdeki kullanımında, a motifinden farklı olarak artikülasyon

değişmiş *staccato* olmuştur. 42. ölçüde ise bas notalar ve akorlar eş zamanlı kullanılmamış, akor ölçünün son zamanında gelmiştir. (Bkz. Görsel 3.41).



Görsel 3.40. Valse de Chopin, ölçü: 19-22.



Görsel 3.41. Valse de Chopin, ölçü: 40-42.

A motifinin oldukça uzak bir varyantı 29. ölçüde görülür. Piyano partisinin sol elinde bas bu kez güçlü zamanda ve 9, 10, 11. ölçülerde olduğunun aksine *weich* (hafif) değil *fortissimo* karakterdedir. Bu tasarım bizi 29. ölçünün doruk noktası (*climax*) olarak tasarlandığı fikrine götürür (Bkz. Görsel 3.42).



Görsel 3.42. Valse de Chopin, ölçü: 27-29.

Bölümün b motifi 2. ölçüde gelir; bu motif klarnet partisinde duyulan bir uzun nota, ardından inici minör ikili ve inici minör altılıdan oluşur (Bkz. 3.43). 22. ölçüde b motifi değişerek yeniden gelmiştir. İlk notanın süresi uzamıştır (Bkz. Görsel 3.44).



Görsel 3.43. b motifi, Valse de Chopin, ölçü: 1-3.

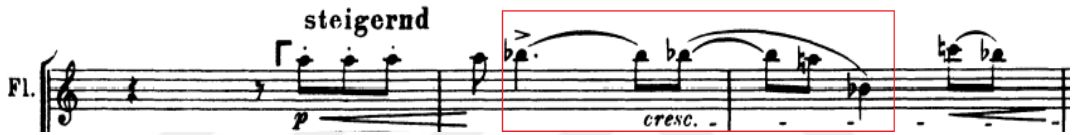


Görsel 3.44. Valse de Chopin, ölçü: 19-24.

25. ölçüde de b motifi ritmik bir sıkışma ile gelmiştir (Bkz. Görsel 3.45). 24 ve 25. ölçülerde flüt partisi de b motifi ile ilişkilendirilebilir. Uzun bir sestem sonra inici minör ikili ve daha sonra inici geniş bir atlama yapılmıştır (Bkz. Görsel 3.46).

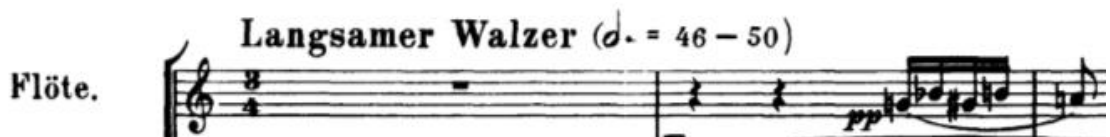


Görsel 3.45. Valse de Chopin, ölçü: 23-25.

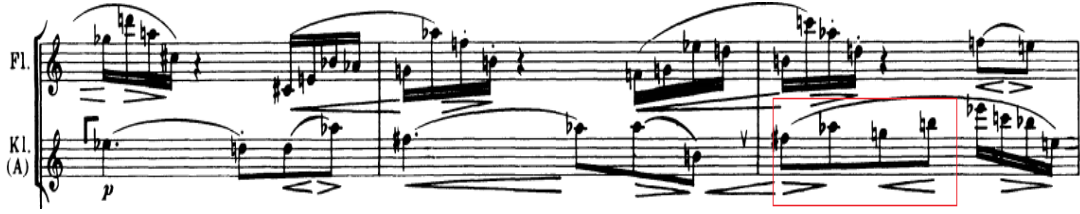


Görsel 3.46. Valse de Chopin, ölçü: 23-25.

C motifi 2. ölçüde flüt partisinde gelen on altılık dört nota sonrası bir sekizlik notadan oluşmaktadır (Bkz. Görsel 3.47). Bu onaltılık dört notanın birinci ve üçüncüsü ile ikinci ve dördüncü notaları arasında kromatik ilişki görülür. Sözgelimi motifin ilk gelişinde, birinci nota sol, üçüncü nota sol diyez; ikinci nota si bemol ve dördüncü nota si natürelidir. 11. ölçüdeki klarnet partisi de bu motifin uzak bir varyantıdır. Biraz daha başkalaşmış olarak gelmiştir ancak benzerlik taşımaktadır. Bu ölçüde c motifinin değerleri genişletilmiş, ikinci ve dördüncü nota arasındaki ilişki artmış ikiliye genişlemiştir. (Bkz. Görsel 3.48).

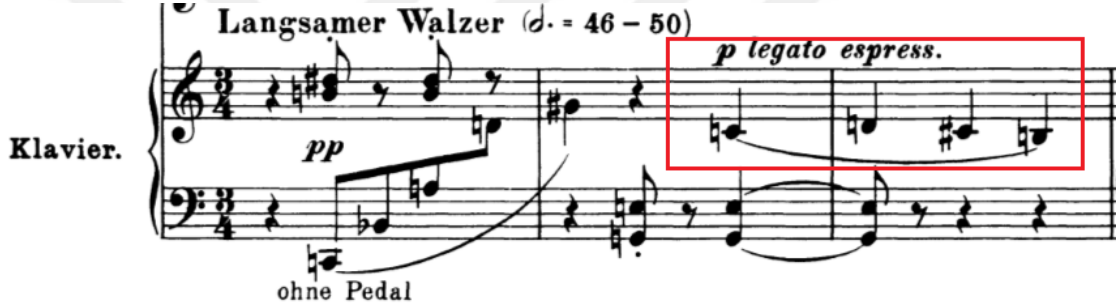


Görsel 3.47. c motifi, Valse de Chopin, ölçü: 1-3.



Görsel 3.48. Valse de Chopin, ölçü: 9-11.

D motifi ilk olarak 2. ölçünün son zamanında başlar ve 3. ölçüde boyunca devam eder (Bkz. Görsel 3.49). Bu motifin bir tekrarı şan partisinde, 7. ölçünün son zamanında başlar; motif burada çevrim (*inversion*) olarak ve sekizlik değerlerle getirilmiştir (Bkz. Görsel 3.50).



Görsel 3.49. d motifi, Valse de Chopin, ölçü: 1-3.



Görsel 3.50. Valse de Chopin, ölçü: 5-8.

E motifi, flüt partisinde 9. ölçünün son zamanında başlayan, sekiz tane on altılık nota grubundan oluşan motiftir. Motifin ilk altı notası *legato*, son iki notası *staccato* artikülasyon içermektedir ve çıkıcı-inici hareketten sonra geniş bir atlamayla tekrar çıktıktan sonra yeniden inen bir yapısı vardır. Bu motifin bir varyantı olarak yine flüt partisinde 10. ölçünün son zamanında duyulmaktadır. İkinci gelişi olan 10. ölçünün

varyant olarak ele alınmasının nedeni tam olarak aynı notalar ve aralıklar içermesi değildir. Ancak jest ve artikülasyon bağlamında aynıdır (Bkz. Görsel 3.51).



Görsel 3.51. e motifi ve bir varyantı, Valse de Chopin, ölçü:9-11.

14. ölçüde f motifi ilk kez duyulur. Bu motifin dokusu ve ritmik karakteri yeni bir cümle başlatacak niteliktedir. F motifindeki akorlar, polikord (*polychord*) olarak da görülebilir (Bkz. Görsel 3.52). *Polikord*, farklı yapıda ve tondaki akorların aynı anda kullanılmasıdır ve örneklerini en çok modern müzikte gördüğümüz bir kullanım şeklidir. Muhtemelen en bilindik örneği olarak Stravinsky *Petrushka* (1911) yapıtında *Petrushka* akoru olarak da bilinen, Do Majör ve Fa diyez Majör akorlarının ve Bahar Ayini (*Rite of Spring*/1913) yapıtının Gençlerin Dans (*Dance of the Adolescents*) bölümünde Mi bemol Majör dominant 7 akoru ile Fa bemol Majör akorlarının birlikte kullanılması verilebilir²⁴. Görsel 3.49’da gösterilmiş olan örnekte, piyanoda sağ eldeki ilk akor Fa Majör dominant 7 akoru ile sol eldeki Re Majör dominant 7 akorun eş zamanlı geldiği görülmektedir. 34 ve 35. ölçülerde piyano partisindeki akorlar da f motifinden türemiş ve bu motifin sıkışmış halidir (Bkz. Görsel 3.53).



Görsel 3.52. f motifi, Valse de Chopin, ölçü: 12-14

²⁴ (http-6).



Görsel 3.53. Valse de Chopin, ölçü: 33-35.

32. ölçüde klarnetin en kalın oktavından başlayarak çıkıcı karakterli, yedi notadan oluşan on altılık figür, *Pierrot Lunaire*'in No. 1 *Mondestrunken* bölümünün ilk ölçüsündeki yedi notalık figürün çevrimidir (*inversion*) (Dunsby, 1992, s. 41), (Bkz. Görsel 3.54 ve 3.55). Yedi notalık bu figür *Pierrot* motifi olarak da bilinmektedir²⁵. Bu gibi bölümler arası ilişkiler yapıtta bütünlük hissini kuvvetlendirir. Her ne kadar yenilikçi bir besteci olsa da bütünlük hissi yaratma isteği, bir yandan gelenekçi bir yaklaşımı olduğunun da göstergesidir. *Pierrot Lunaire* gibi büyük ölçekli yapıtlarda önceki bölümlere atıflar görmek olağan bir tavidir. Yapıtın süresi uzadıkça dağılmaması, bölümler arası anlamın ve tutarlılığın korunması adına yapıldığı söylenebilir. Aynı motifsel ilişkiler *Verklärte Nacht* yapıtında da vardır. Daha önce duyduğumuz motifler aynı şekilde ya da varyant olarak gelebilir. Schönberg, *Pierrot*'da bu bütünlüğü gözeterek gelenekçi bir yaklaşımda bulunmuş olsa da bunu yeni tekniklerle (çevrim/*inversion* gibi) yaptığı için gelenek-yenilik ilişkisini harmanlayarak kullandığını söylemek mümkündür.



Görsel 3.54. Mondestrunken, ölçü:1.

²⁵ (http-7).



Görsel 3.55. Valse de Chopin, ölçü:27-29.

Yapıtta, müzik ve sözlerin ilerleyişi paralel değildir. Schönberg burada alışkın olduğumuz şekilde birlikte ilerleyen müzik ve söz uyumunu bozmuştur. Müziğin cümlelemesi, şan partisinin cümlelemesinden önce gelmektedir. Müzik, yeni bir cümleye başladıktan sonra söz cümlesi girmektedir. Bu nedenle de cümle ayrımlarını çok net görmek mümkün değildir ve farklı yerlerde cümleler tamamlanmaktadır. Bestecinin bu şekilde asimetrik bir cümleleme kullanması da yenilikçi bir tavır olmakla birlikte, geleneksel şan-eşlik türlerinde (örneğin arylalar, liedler) görmeye alışkın olduğumuz simetriyi bozmuştur.

Schönberg'in yenilikçi tavırlarının yanında 19. yüzyılın romantik geleneklerine bu bölümde rastlamak mümkündür.

(...) Bir Chopin vals göndermesi. Net bir tematik gönderme görünmüyor ortada; ama parçadaki bütün jestler söz konusu repertuvardan çıkma sanki: Ritmik kalıp, ezgisel davranış, açılma-kapanma (crescendo-decrescendo) efektleri, ani hızlanma ve yavaşlamalar, üç bölmeli biçimsel kurgu (baştaki temanın ileride tekrar gelmesi, Chopin'de bölmeleri birbirine bağlamakta kullanılan tek ses tekrarı (burada, bir sonraki parçaya geçişi sağlayan bağlantı sesi olarak) (Nemutlu, 2008, s. 100).

Valse de Chopin, diğer bölümlere kıyasla çalgısal olarak daha karmaşıktır. Bunun sebebi bestecinin, kronolojik olarak bakıldığında *Valse de Chopin*'den sonra gelen bölümlerin (*Serenade*, *Gemeinheit*, ve *Heimweih* gibi) aslında daha önce taslaklarını yapmış olması olabilir. Dolayısıyla Schönberg *Pierrot*'nun 21 bölümünü kronolojik olarak bestelememiştir. *Valse de Chopin* bölümündeki kompozisyonel gelişmeye bakıldığında aslında *Valse de Chopin*'in II. veya III. kısımda yer alması gerektiği düşünülebilir (Dunsby, 1992, s. 42). İlk kısımdaki diğer bölümler (No. 1 *Mondestrunken*, No.2 *Colombine*, No. 3 *Der Dandy*, No. 4 *Eine Blasse Wäscherin*, No. 6 *Madonna* ve No. 7 *Der Kranke Mond*) kompozisyon bağlamında daha az karmaşıktır ve *Valse de Chopin*;

Çalgı tekniği, dokunun daha yoğun olması, yapıtın icra zorluğu gibi bağlamlardan dolayı öne çıkmaktadır.



3.2.2. Madonna

Madonna, Pierrot Lunaire yapıtının ilk kısmında yer alan altıncı bölümüdür. Bu bölüm flüt, basklarnet, viyolonsel, keman, piyano ve vokal topluluğundan oluşmaktadır. Piyano olmayan bu bölüm çalgı kullanımı anlamında yapıtın dördüncü bölümüyle (Solgun Çamaşırcı Kadın-*Eine Blasse Wäscherin*) benzerlik taşımaktadır. Bölümün başlığından da anlaşılacağı üzere metin Meryem Ana (*Madonna*) ile ilgilidir.

Şiirin Almancası ve Türkçe çevirisi aşağıda verilmiştir:

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magren Brust
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Yaklaş, ey Anaların en acıısı
Dizelerimin sunağına!
Sıska göğüslerinden kanlar
Saçıldı kılıcın hiddetiyle.

Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!

Senin her daim taze yaraların
Açılmış kızıl gözlere benzer
Yaklaş, ey Anaların en acıısı
Dizelerimin sunağına!

In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche.
Ihn zu zeigen aller Menschheit -
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

Kemikli ellerinde
Oğlunun ölüsünü tutuyorsun,
Tüm insanlık görsün diye –
Ama herkes kaçırıyor bakışını
Senden, ey Anaların en acıısı!

Tablo 3.4. Schönberg, *Pierrot Lunaire*, 6. Bölüm Madonna kesit ve motifler tablosu.

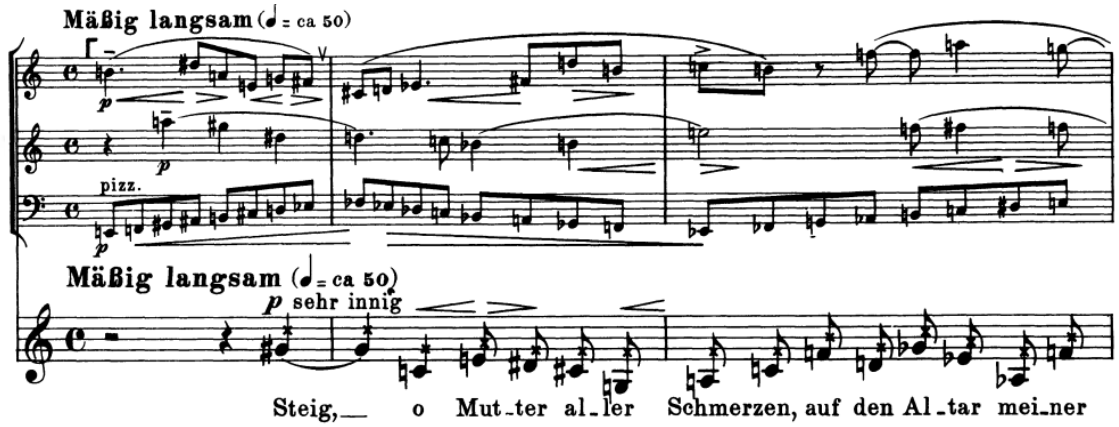
ÖLÇÜ	YAPI BİRİMİ	MOTİF	ÖLÇÜ	TEMPO
1-7	A cümlesi	Bas eşlik figürü, flüt ve klarnetin melodik çizgi ilerleyişleri	4/4	<i>Mäßig langsam</i>
8-14	A' cümlesi	a, b		<i>Etwas belebter</i>
13-15	Bağlantı	a, b		-
16-24	B cümlesi	a, b, değişen dinamikler ve atmosfer		<i>Tempo</i>

Schönberg, bu bölümde Barok dönemin sürekli bas (*basso continuo*) tekniğini kullanır. Viyolonceldeki çıkıcı ve inici *pizzicato* eşlik dokusu ilk cümlede sürekli bas figürüdür (Bkz. Görsel 3.56). A' cümlesinde bu yapı dağılmaya başlar. B cümlesinde ise sürekli bas fikri kaybolur ve müzik farklı bir yöne doğru yönelir. B cümlesinden itibaren çalgılar arasında oluşmuş olan trionun, iç içe olan yapısı bozulmaya ve müziğin dinamikleri değişmeye başlamıştır. B cümlesinden itibaren baştaki *piano, sehr innig* (hafif, çok samimi) notuyla pekiştirilmiş olan naif ve hassas yapı dağılmaya başlar. Bunun yerine gelen gerilim, bölümün sonuna kadar tırmanmaya devam eder. Bu gerilim ritmik sıkışmalarla ve *mezzoforte*'den *fortissimo*'ya ulaşan bir *crescendo* ile sağlanmıştır. Bu gerilimin tasarımıdaki önemi 16. ölçüdeki *Sehr ruhig begonnen, nach und nach mächtig steigernd* (Çok sakin başlayıp, yavaş yavaş artarak) tanımıyla açıkça belirtilmiştir. Dolayısıyla tablo 3.4.'de gördüğümüz gibi, A' ve B cümlelerinde aynı motifler kullanılmış olsa da müziğin diğer parametrelerindeki değişimin (dinamikler ve tempo gibi) bölümün atmosferini de değiştirmesi nedeniyle yeni cümle A'' yerine B olarak kodlanmıştır. Schönberg, *Madonna*'da her ne kadar eski bir gelenek olan sürekli bas fikrini kullanmış olsa da bu fikri yapıt içinde parçalayarak değişime uğratmış ve bir bakıma geleneği yenilikçi bir yaklaşımla ele almıştır.



Görsel 3.56. Bas eşlik figürü, *Madonna*, ölçü: 1-3.

Flüt ve basklarnetteki iç içe geçmiş *legato* melodik çizgilerle birlikte duyulan bas figürün ün oluşturduğu trio, bir bakıma soliste eşlik eder (Bkz. Görsel 3.57). Çalgılar arasında oluşan bu trio, seslerle değil ama yazı ve jestler düzeyinde Bach'ın Eşit Düzenlenmiş Klavye için 48 Prelüd-Füg (*Das Wohltemperierte Klavier*) yapıtının birinci kitabındaki si minör prelüdü ile paralellik göstermektedir²⁶ (Dunsby 1992, s. 42), (Bkz. Görsel 3.58).



Görsel 3.57. Flüt ve klarnet partilerinde melodik çizgiler ve bas figürü, *Madonna*, ölçü: 1-3.



Görsel 3.58. J. S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier* birinci kitap si minör prelüde no. 24.

²⁶ Flute and bass clarinet play subdued, intertwining melodies against pizzicato cello scales ascending and descending—all the gestures, but not the pitches, of a Baroque “religioso” (we might be reminded of a piece such as Bach’s Prelude in B minor from the Well-Tempered Clavier, Book 1).

Solist *Sprechstimme* tekniğini devam ettirdiği için aralıksal anlamda gerçek kontrpuantik ilişkiler yalnız bu triodaki çalgılar arasında oluşmaktadır (Nemutlu, 2008, s. 101). Ancak 10. ölçüde solist de bu trionun yankısı gibi onları taklit etmektedir.

Madonna'nın metni dini içerikli olmasından dolayı bazı çevrelerce dini aşağılama olarak görülmüştür. Bu kanıya, Schönberg'in *Pierrot*'yu yorumlaması için belirlenmiş olan Polonya asıllı Fransız soprano Marya Freund ile yaptığı yazışmalardan varılmaktadır. Schönberg'in, Marya Freund'un yazdığı mektuba cevabı, daha önce III. Yapıt Analizleri ana başlığı, 3.1. Op. 4 *Verklärte Nacht* alt başlığı altında değinilen Erwin Stein'in derlediği mektuplardan 56. mektupta bulunmaktadır:

Pierrot'nun son Paris performansı hakkında yazdıklarınız beni tedirgin ediyor. Cenevre ve Amsterdam'da ilk kez *Madonna*, *Red Mass* ve ayrıca *Crosses*'in bir şekilde dini suç olarak görüldüğünü fark ediyorum. Böyle bir olasılık daha önce aklımdan hiç geçmemişti ve hayatım boyunca hiçbir zaman din karşıtı olmadığım gibi gerçekten dinsiz de olmadım. Görünüşe göre bu şiirlere çoğu insanın sahip olduğundan çok daha saf bir görüşe sahipmişim ve bunun tamamen haksız olup olmadığından hala emin değilim. Her neyse, insanların sözcüklerin anlamını okurken akıllarında ne uydurduklarından ben sorumlu değilim. Eğer müzikal bir bakış açıları olsaydı, tek bir kelime bile umurlarında olmazdı. Bu düşünceler yerine, melodileri ıslık çalarak çekip giderlerdi²⁷ (Schönberg, 1922, s. 81-82).

Madonna'nın ilk ölçüsü mi minör hissiyatı vermektedir ve ton olarak Bach'ın *St. Matthew Passion* ve yine Bach'ın si minör *Mass*'deki *Crucifixus* bölümüne sembolik bir referans yapmaktadır. Yapıtın metnine bakıldığında da bu ton benzerliği rastlantısal değildir (Lessem, 1975, s. 111). Schönberg'in din karşıtı olmadığını Marya Freund'a yazdığı mektuptan açıkça çıkarılmaktadır. Bach'ın özellikle dini içerikli yapıtlarına böyle bir gönderme yapması da mümkün olabilir. Bach, birçok yapıtında (kantatlar, si minör *Mass*, *Passion* gibi) kaynak olarak İncil'i kullanmıştır. Dolayısıyla Bach'ın dini ele alışı, yapıtlarının kaynağını ve vokal müziklerinin metnini oluşturur. Schönberg'in de asıl dini

²⁷ What you write about the last Paris performance of *Pierrot*3 perturbs me. In Geneva and Amsterdam, I notice for the first time that "Madonna", "Red Mass" and also "Crosses" somehow give religious offence. Such a possibility never before crossed my mind and nothing was ever further from me in all my life than any such intention, since I have never at any time in my life been anti-religious, indeed have never really been un-religious either. I seem to have had an altogether much naiver view of these poems than most people have and am still not quite uncertain that this is entirely unjustified. Anyway, I am not responsible for what people make up their minds to read into the words. If they were musical, not a single one of them would give a damn for the words. Instead, they would go away whistling the tunes.

motifler içeren bir metin seçmesi din ile ilişkisini değil, dini motiflerin belirgin olduğu Bach üslubu üzerinden gelenek ile ilişkisini gösterir. Burada da bir gelenek parodisinden/eleştirisinden çok gelecek ile gelenek arasında bir bağ kurma çabası dikkat çekmektedir.

Motif tablosunda gösterilmiş olan a ve b motifleri, aralık içerikleri yönünden motif olarak değerlendirilmiştir. A motifi inici dokuzlu, b motifi ise çıkıcı yedili aralık üzerine temellidir ve yapıt boyunca bu aralıklar çok sık kullanılmıştır (Bkz. Görsel 3.59 ve Görsel 3.60). Bach, *Passion*'da bastaki inici motiflerle İsa'nın çarmıhtan indirilmesi, çıkıcı motiflerle de ruhunun göğe yükselmesi resmedilir. Burada da a ve b motifleri arasında benzer bir ilişki kurulmaktadır. *Madonna*'nın başındaki sürekli bas figüründeki (*basso continuo*) çıkıcı ve inici hareketler de bu ilişki bağlamında düşünülebilir.



Görsel 3.59. a motifi, *Madonna*, ölçü: 9-11.



Görsel 3.60. b motifi, *Madonna*, ölçü: 18-20.

Bu iki aralık *Pierrot Lunaire*'in sekizinci (*Nacht/Gece*) ve onuncu (*Raub/Hırsızlık*) bölümlerinde de kullanılmıştır. Ancak bu bölümlerdeki kullanımı *Madonna* bölümündeki kadar sık değildir. Schönberg'in numerolojiye ilgisi olduğu bilinmektedir (Axionov, 2010, s. 67). Bu ilgi yapıtlarına da yansımıştır. Örneğin *Pierrot Lunaire* 1912 yılında bestelenmiştir ve *opus* numarası da bu tarihin tersi olarak 21'dir. *Pierrot Lunaire* üç kısma ayrılmıştır ve her kısımda yedi bölüm vardır. $3 \times 7 = 21$ 'dir ve orijinalinde Albert Giraud'nun *Pierrot Lunaire* şiirleri elli tanedir. Şiirleri bu şekilde düzenlemesindeki etken belki de her şiirin hem Schönberg hem de numerolojiye göre şanssız sayı olan on üç mısradan oluşması ve bu şanssızlığı kırmak için de şanslı rakamlar olan üç ve yedi rakamlarını kullanmak istemesi olabilir (Perle, 1995, s. 33).

Bunlarla birlikte yapıt, yılın üçüncü ayında bestelenmiştir, üç rakamı Jüpiter tarafından yönetilir böylece geçmiş, şu an ve gelecekteki olayları etkiler. Notaların üçüncüsü Mi sesidir ve *Pierrot*'da ikinci kısmı başlatan sekizinci *Nacht* bölümü mi sesi ile başlamaktadır ve yapıtı oluşturan hücre üç notalıdır. Bu rakamlar tesadüf değildir. Besteci Kabala ve numeroloji ile çok yakından ilgilidir (Axionov, 2010, s. 67).

Schönberg müziğinde, Op. 9 *Chamber Symphony* gibi erken yapıtlarından, hayatının sonuna kadar numerolojiyi yapı kurucu bir araç olarak, sistematik bir şekilde kullanmaya devam etmiştir (Sterne, 1982, s. 516). *Madonna* bölümünde yoğun bir şekilde yedili ve dokuzlu aralık kullanmış olması numeroloji bağlamında düşünülebilir.

Diyatonik dizide yedi ses vardır ve bu dizinin yedinci sesi si sesidir. *Madonna*'da ve *Pierrot Lunaire*'in on altıncı bölümü olan *Gemeinheit*'da şan partisi si sesi ile başlar. *Pierrot Lunaire* birinci bölümü olan *Mondestrunken* yedi notalık bir motifle giriş yapar. Yapıtta yedi bölümde çalgılar arasında trio oluşmuştur: 1, 3, 5, 8, 12, 15 ve 16. bölümler (birinci bölümde viyolonsel sadece son ölçülerde piyano partisinin temasını katlamak için dördüncü çalgı olarak girmiştir). Yapıt içinde yedi sembolik karakter vardır: *Pierrot*: şair, *Madonna* (6. bölüm), ay, hayat kadını (12. bölüm), Cassander'ın başı (16. ve 19. bölümler), Duena (17. bölüm) (Axionov, 2010, s. 68).

Numerolojiye göre yedi ve dokuz rakamları kutsaldır. Yedi rakamı, numerolojiye göre ruhla ve maneviyatla ilgilidir. Yaratılış yedi günde olmuştur (Tanrı Dünyayı Hristiyan ve Yahudi inancına göre altı günde yaratmış yedinci gün dinlenmiştir), haftada yedi gün vardır, gezegen sayısı yedidir, yedi ölümcül günah ve yedi erdem vardır, yedi tane gökkuşağı rengi vardır, insanın kafasında yedi delik bulunur ve yedi kıta vardır şeklinde örnekler çoğaltılabilir. Dokuz rakamı, *trinity* (baba, oğul ve kutsal ruh) yani 3 x 3 sonucu olduğu için hem kutsal hem de mükemmellik sembolü olarak kabul edilir. Dokuz sonsuzlukla da ilişkilidir. Hristiyanlık inancına göre İsa çarmıha gerildikten sonra dokuzuncu saatte ölmüştür ve dirilişinden sonra öğrencilerine ve elçilerine dokuz kez görünmüştür. *Madonna*'nın son akoru da dokuzlu aralık içermektedir. *Madonna*, piyanoda bu dokuzlu aralık içeren akorla ve çok sert bir karakterle *fortissimo* son bulmaktadır. Böyle bir bitiş İsa'nın çarmıha gerilmesine ve ölümüne atıf olabilir. Ayrıca Hristiyanlıkta *novena* adında bir dua geleneği vardır. *Novena*, arka arkaya dokuz gün veya hafta boyunca tekrarlanan özel veya kamusal dualardan oluşan, Hristiyanlıkta eski bir adanmışlık dua geleneğidir²⁸. *Madonna* yani Kutsal Meryem için de dokuz gün süren *novenaları* vardır. Spekülatif bir yorum olarak özellikle bu iki aralığı seçmesi numerolojik nedenler bağlamında yorumlanabilir. Bestecinin sayılara olan bu ilgisi ve on üç sayısı fobisi (*triskaidekaphobia*) Stuckenschmidt'e göre, 1908 yazında Op. 15 Asma Bahçeler Kitabı (*Das Buch der Hängenden Gärten*) yapıtının 13. bölümünü bestelerken başlamıştır (Stuckenschmidt, 2011, s. 96). O yıllar Schönberg için kritik ve zor yıllardır çünkü eşi Mathilde, Schönberg'in yakın dostu ressam Richard Gerstl ile gitmiştir ve Schönberg'le ayrılmışlardır. Mathilde daha sonra geri dönmüştür ancak Gerstl intihar etmiştir ve belki de bu zor zamanları yapıtın 13. bölümünü besteleme sürecinde ya da dolaylarında yaşadığı için böyle bir fobisi ve sayılara karşı bir takıntısı oluşmuş olabilir. Ancak bu korkusu Amerika'da yaşadığı yıllarda ve yaşlandıkça daha da artmıştır. On üç sayısı korkusuyla ilgili olarak Rubsamen (1951) şöyle belirtmektedir:

Schönberg'in piyano quintet, keman sonatı, orkestra için parça ve organ sonatı gibi birçok bitmemiş manuscripti (el yazması) vardır. Schönberg, eğer yapıtını bir ya da iki haftalığına yarıda kesiyorsa bazen devam etmekte zorlanıyor ve bu durumda her zaman 13. veya katları olan ölçülerde durduğunu belirtmiştir. 13 eylülde doğmuş olmasını kötü talih olarak görmüştür. Örneğin 65. doğum gününü takip eden yıl boyunca (1939 yılı boyunca) öleceğine

²⁸ ([http-8](http://8)).

ikna olmuştur çünkü bu yıl on üç sayısının katıdır. 76. doğum günü zamanlarında Berlin'deki eski doktoru Dr. Georg Wolfson ve en eski arkadaşlarından olan keman sanatçısı ve astrolog Oskar Adler tarafından $7 + 6 = 13$ olduğu için gelecek yılın kritik olacağına dair uyarı içeren mektuplar almıştır. Bu onu çok depresif yapmıştır çünkü on üç sayısı ve katlarını düşünürken aklına yaşının sayılarını toplamak gelmemiştir. Bu fikir onda bir saplantı olmuş ve ancak bu yılı atlatabilirse güvende olacağını söylemiştir. Schönberg, her zaman bestelerinin her ölçüsünü numaralandırmış ve genellikle “kader ölçülerini” geçmek için büyük çaba gerektiğini savunmuştur. Hayatının sonuna kadar kâğıt üzerinde bile on üç yazmaktan kaçınmıştır. Bu yüzden *Drei Mal Tausend Jahre*'nin ölçülerini 12, 12A ve 14 şeklinde saymıştır. Tüm bunlar Schönberg'e göre batıl inanç değildir. O kadere ve on üç sayısının doğasında uğursuzluk olduğuna inanmıştır. *Est ist nicht Aberglaube; es ist Glaube* (Bu boş/batıl inanç değil; bu bir iman/inanıştır) derdi (Rubsamen, 1951, s. 487-488).

Schönberg, 65. yaş günü olan 1939 yılında o kadar korkmuştur ki besteci ve astrolog olan arkadaşı Dane Rudhyar'dan yıldız haritasını (*horoscope*) hazırlamasını istemiştir. Dolayısıyla Schönberg'in sayılara olan takıntısı yadsınamaz. 1939 yılında ölümcül bir olay olmasa da adeta on üç fobisini haklı çıkarırcasına, bu sayının etkisinde olan başka bir tarihte ve yaşta; 13 Temmuz 1951, 76 yaşında vefat etmiştir.

3.2.3. Nacht (Gece)

Nacht, Pierrot Lunaire yapıtının ikinci kısmında (*II. Teil*) yer alan sekizinci bölümüdür. Bu bölüm bas klarnet, viyolonsel, piyano ve vokal topluluğundan oluşmaktadır. *Pierrot Lunaire*'in ikinci kısmındaki şiirlerde şiddet, suç, gece gibi daha karanlık konular ele alınmıştır. *Nacht*'ın metni de dev siyah kelebeklerin güneşin parlaklığını söndürmesini anlatan bir karamsarlık içindedir. Ay ya da ay ışığından açıkça bahsetmeyen şiirlerdendir ve şiirin merkezindeki imaj karanlık, siyah güvelerin korkunç kanat çırpışlarıdır (Cherlin, 2012, s. 192). Cherlin'in makalesinde olduğu gibi başka birçok makalede ya da yazıda şiirin karanlık, siyah dev kelebekler mısrası güve olarak çevrilmiş olsa da kelebek olarak çevirmek daha doğrudur. Giraud'nun orijinal metninde bölümün başlığı *Papillons Noirs*'dir ve Hartleben bu metni Almancaya çevirirken başlığı *Nacht*, metinde geçen *Papillons Noirs* kelimelerini de *Reisenfalter* olarak çevirmiştir.

Kelebek yerine güve kelimesini kullanmak anlamda kaybolmaya yol açabilir. Falter kelimesinin Almancada hem kelebek (Tagfalter) hem de güve (Nachtfalter) anlamları olabilir. Ancak siyah kelebekler şeklinde çevrilmesi Giraud'nun orijinal metniyle daha bağlantılıdır. Bazı kültürlerde siyah kelebek uğursuzluk ya da ölüm simgesidir. Örneğin Meksika'nın bazı bölgelerinde insanlar kapıya konan siyah bir kelebeğin o evden birinin öldüğünü simgelediğine inanmaktadırlar (Boss, 2009, s. 249).

Şiirin Almancası ve Türkçe çevirisi aşağıda verilmiştir:

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont- verschwiegen.

Karanlık, siyah dev kelebekler,
Güneşin parlaklığını öldürdüler
Kapalı bir sihirli kitap gibi,
Ufuk da yatıyor öylece – sessiz.

Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Reisenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

Kayıp derinliklerin buharından
Bir koku yayılır, tüm belleği yok eden!
Karanlık, siyah dev kelebekler,
Güneşin parlaklığını öldürdüler.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

Ve gökyüzünden dünyaya doğru
Ağır kanatlar üzerinde süzülen
Görünmez canavarlar
İnsan kalplerine doğru...
Karanlık, siyah dev kelekler.

Tablo 3. 5. Schönberg, *Pierrot Lunaire*, 8. Bölüm *Nacht* kesit ve motifler tablosu.

ÖLÇÜ	YAPI BİRİMİ	MOTİF	ÖLÇÜ	TEMPO
1-3	Giriş	a, b	3/2	<i>Gehende</i>
4-10	A cümlesi	b, c, d		-
11-16	B cümlesi	b, c, d		<i>Etwas rascher</i>
17-23	A cümlesi	b, c, d		<i>I. Tempo</i>
24-26	Coda	A		-

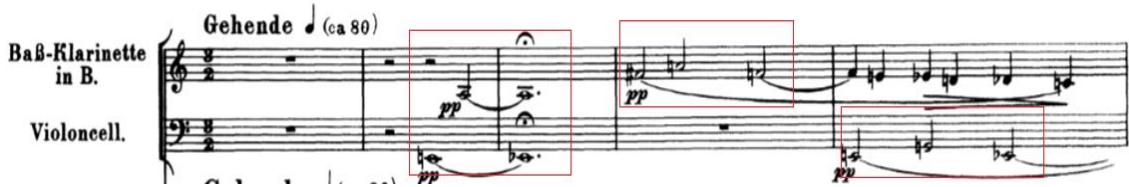
Nacht bölümünde alt başlık Pasakalya (*Passacaglia*) terimi geçmektedir. Pasakalya Barok dönemde yaygın olan bir çeşitleme biçimidir. Bu türde önce basta yer alan tema tek başına duyulur. Sonra temayla birlikte üst partide yer alan çeşitlemeler ve kontrpuantal işlenmiş ezgiler duyurulur (Feridunoğlu, 2004, s. 122). Bölüm, bu ezgilerin değişimleriyle ritmik bir hızlanmayla doruk noktasına ulaştıktan sonra *coda* veya *codetta* ile sonlanır. Pasakalya biçimi, Handel, Bach ve geç 15. yüzyıl Hollandalı besteciler tarafından çokça kullanılmıştır.

Nacht'ın a motifi, pasakalya biçiminde görülen bas zemindir ve dokuz notalık iç içe geçmiş seslerden oluşmuş bir yapıdadır (Bkz. Görsel 3.61). İç içe geçmiş bu notalar minör ve Majör üçlü aralıklardan oluşmuştur.



Görsel 3.61. a motifi, *Nacht*, ölçü: 1-3.

B motifinde gösterilmiş olan üç seslik (Mi-Sol-Mi bemol) motif de a motifinin bir hücresi gibidir (Bkz. Görsel 3.62).



Görsel 3.62. b motifi, *Nacht*, ölçü: 1-5.

Bölüm boyunca b motifinin, bas çizgisinde çeşitli değişimlere uğrayarak geldiğini görmek mümkündür (Bkz. Görsel 3.63). Bu tek hücreye dayanan müzikal söylemin detaylandırılması açıkça gösteriyor ki Schönberg'in sonraki besteleme tekniği teorik ya da spekülatif bir buluştan ziyade organik bir evrimsel sürecin sonucu olarak önceki yapıtlarının büyümesidir (Türk, 2015, s. 100).

B motifi, A cümlesi içinde, 4. ölçüde bas klarnet partisinden başlayarak 11. ölçüye kadar kanonik bir yapıyla devam etmiştir ve 10. ölçüde bestecinin şan partisinde *gesungen* (şarkı söylemek) notuyla sona ermiştir (Bkz. Görsel 3.64). Schönberg, bu motifi hem kanonik bir yapıyla hem de bölüm içinde birçok varyantıyla kullanarak gelenekçi davranmıştır şeklinde bir yorum yapmak mümkündür. Ancak bu gelenekçi tavır motifler düzeyindedir ve besteci ses dünyasında tamamen yeni bir ortam yarattığı için yenilikçi yaklaşımını sürdürmüştür. Burada gelenek ve yenilik birbiriyle çatışmak yerine birlikte çalışmaktadır. Pasakalya biçimini kullanmış olması ve motiflerin sürekli varyantlarıyla yeniden gelmesi parça içinde bir bütünlük ve dayanak sağlarken sesler düzeyinde serbest atonal tekniğiyle bestelemesi bu sentezi sağlamıştır.

stacc.
ohne Ped.
cresc.

I. Tempo
Am Griffbrett
pp
dim.

I. Tempo

15 Rie - senfal - ter tö - te - ten der Sonne Glanz.

ff
fff
pp
dim.

espress.
Flag.

Und vom Him - mel er - denwärts sen - ken sich mit schwe - ren Schwin - gen

pp
molto legato
p

Görssel 3.63. Nacht, ölçü: 15-19.

10 gesungen (womöglich die tieferen Noten)

ppp

ruht der Ho - ri - zont, verschwie - gen.

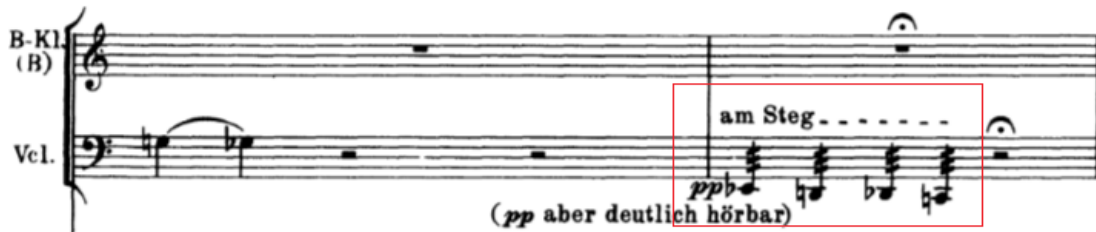
Görssel 3.64. Nacht, ölçü: 9-10.

A cümlesindeki c motifi çıkıcı yedili aralık olması bağlamıyla ele alınmıştır (Bkz. Görsel 3.65). Bölüm boyunca c motifi her çalgıda ve vokalde sıkça tekrar etmektedir.



Görsel 3.65. c motifi, Nacht, ölçü: 6-7.

Vokal partisinde, her ne kadar 10. ölçü dışında *Sprechtimme* olması dolayısıyla net olarak sesler söylenmese de notasyona bakıldığında yedili aralıklar mevcuttur. A cümlesinin son ölçüsünde d motifi viyolonsel partisinde tremolo olan ve Mi bemol sesiyle başlayarak inici kromatik dört sestten oluşan motiftir (Bkz. Görsel 3.66). Aynı motif daha sonra 23. ölçüde A cümlesinin yine son ölçüsünde tekrar gelmektedir.



Görsel 3.66. d motifi, Nacht, ölçü: 9-10.

11. ölçünün B cümlesi olarak adlandırılması ve yeni bir şeyin başladığının hissedilmesi, 10. ölçüde bitiş hissi olması, 11. ölçüde tempo değişimiyle yapıtın nabzının artması, piyano partisinin sağ elinde daha önce olmayan akor yapıları görülmesi gibi nedenlerden dolayıdır. B cümlesinden itibaren artan nabız, *pianissimodan fortissimoya* kadar çıkan dinamik ve ritmik sıkışmayla (*stretto*) ile yapıtı 16. ölçüde doruk noktasına (*climax*) taşımıştır. Bu doruk noktasından sonra tekrar b motifinin tekrar duyulması ve ilk tempoya dönülmesi gibi nedenlerle 17. ölçü A cümlesi olarak adlandırılmıştır. A cümlesinin tekrarında da b, c, d motifleri sırasıyla yeniden duyurulduktan sonra 24.

ölçüde Coda gelmiştir ve bu ölçüde, görsel 3.61.'de gösterilmiş olan iç içe geçmiş seslerden oluşan a motifi piyano partisinde tekrar gelmiştir (Bkz. Görsel 3.67).



Görsel 3.67. *Nacht*, ölçü: 24-26.

Nacht, başlı başına büyük bir süzülüş izlenimi vermektedir (Nemutlu, 2008, s. 102). Bu izlenim çalgıların sürekli olarak pestleşerek basa doğru bir ilerleyiş izledikleri için edinilmektedir. Şan partisi zaman zaman tizleşse de ağırlıklı olarak çalgıların bu “baş aşağı” süzölmelerine katılmaktadır. Sürekli olarak devam eden bas akışı ve *Madonna* bölümündeki *ostinato* bas figürü arasında üslup bağlamında bir benzerlik görülebilir. İki bölümde de Barok dönemin yaygın üslupları olan sürekli bas ve pasakalya kullanılmıştır.

Bu pasakalya, *Pierrot Lunaire* yapıtı içerisindeki en karanlık olanıdır (Stuckenschmidt, 2011, s. 198). Gecenin karanlığını tasvir etmek istercesine daha parlak tona sahip olan flüt, keman gibi çalgılar yerine bas çalgılar olan viyolonsel ve bas klarnet kullanılmıştır. Piyano da genellikle kalın oktavlarda seyrederken şan partisi de söyleyebileceği aralıkta (*tessitura*) sürekli olarak peste gider. Çalgılarda, bir efekt yaratmak amacıyla kurbağa dili (*flutterzunge*), *sul ponticello*, pedallı *tremolo* gibi teknikler kullanılmıştır (Dunsby, 1992, s. 47). Bu teknikler metinde geçen dev siyah keleklerin kanatlarını çırpışlarını, havada süzölerek güneşi kapatışlarını tasvir etmek amacıyla kullanılmış olabilir. Kurbağa dili tekniğinin diğer bölümlerde kullanımı üzerine daha fazla inceleme 3.2.4. *Heimfahrt* (Memlekete Dönüş) başlığı altında yapılacaktır.

3.2.4. Heimfahrt (Memlekete Dönüş)

Heimfahrt, Pierrot Lunaire yapıtının üçüncü kısmında (*III. Teil*) yer alan yirminci bölümüdür. Bu bölüm flüt, la klarnet, keman, viyolonsel, piyano ve vokal topluluğundan oluşmaktadır. *Pierrot* yapıtının son kısmı olan üçüncü kısmında bölümlerin teması *Pierrot*'nun evine/memleketine özlemi ve dönüşüdür. Dolayısıyla *Heimfahrt* (Memlekete Dönüş) başlığından ve metinden de anlaşılacağı üzere bu bölümde, *Pierrot*'nun memleketine dönüşü anlatılmaktadır.

Şiirin Almancası ve Türkçe çevirisi aşağıda verilmiştir:

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot;
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot.

Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

Ay ışığı kürek olmuş,
Nilüferse kayık:
Üzerinde Pierrot, gidiyor güneye doğru
Uygun rüzgârla sürüklenerek.

İrmak kalın sesli gamlar mırıldanıyor
Ve sallıyor hafif sandalı.
Ay ışığı kürek olmuş,
Nilüferse kayık.

Memleketi, Bergamo'ya,
Dönmektedir Pierrot şimdi;
Doğudaki solgun ışıktaki seçiliyor
Yeşil ufuk şimdiden.
Ay ışığı kürek olmuş.

Tablo 3. 6. Schönberg, *Pierrot Lunaire*, 20. Bölüm *Heimfahrt* kesit ve motifler tablosu.

ÖLÇÜ	YAPI BİRİMİ	MOTİF	ÖLÇÜ	TEMPO
1-11	A	Eşlik figürü, a, b, c tril ve çarpma figürleri	6/8	<i>Leicht bewegt</i>
12-25	B	a, d, tril ve çarpma figürleri		<i>Poco rit. – Tempo</i>
26-30	A	Eşlik figürü, a		-

Schönberg, *Nacht* bölümünde yapıtın başlığının altına pasakalya notunu düşmesine benzer bir şekilde bu bölümde de *Heimfahrt*'ın altına Barkarol notunu düşmüştür. Barkarol, İtalyanca *barca + rollo*, tekne ve kürek kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Venedikli gondolcuların şarkısıdır ve parçanın başından sonuna kadar eşlikte küreklerin ritmini anımsatan 6/8'lik veya 12/8'lik ölçü devam eder (Feridunoğlu, 2004, s. 112). Besteci *Heimfahrt*'ta, barkarollardaki küreklerin ritmini, viyolonsel ve keman partilerinde *pizzicato* ve on altılık notalarla, ortaklaşa hareket eden eşlik düzeyinde bir bas dokusu şeklinde getirmiştir. Önce viyolonselde başlayan bu eşlik dokusu kemana geçer, daha sonra keman viyolonsele tekrar bu hareketi aktarır (Bkz. Görsel 3.68). İki çalgı arasındaki bu diyalog şeklindeki ilerleyiş, görsel olarak suyun dalgalanmasını ve kürek çekiş hareketini anımsatmaktadır.



Görsel 3.68. Eşlik figürü, *Heimfahrt*, ölçü: 1-3.

Ancak Schönberg bu bölümde geleneksel barkarol anlayışında görmeye alışkın olduğumuz baştan sona kesintisiz devam eden eşlik dokusunu kesintiye uğratarak yenilikçi anlayışıyla birleştirmiştir. Geleneksel anlamdaki barkarola örnek olarak Frederic Chopin Fa diyez Majör Barkarol ve Felix Mendelssohn Sözsüz Şarkılar, Venedik Gondolu Op. 30 No. 6 verilebilir. A kesitlerinde eşlik motifi daha düzenli gelirken B

kesitinde bu yapı dağılmaya başlamıştır. B kesitinde de zaman zaman piyanoda (örneğin 16. ölçü, 17. ölçünün güçlü zamanı ve 21. ölçü) otuz ikilik notalar ve arpejlerden oluşan daha küçük ölçekli eşlik motifleri görülmektedir ancak bu motifler viyolonsel ve kemandaki on altılık eşlik motifinden türemiştir. Dolayısıyla burada baştan sona tamamen aynı olan bir eşlik dokusu yerine bir on altılık bir de ondan türemiş otuz ikilik eşlik motifleri olduğu söylenebilir.

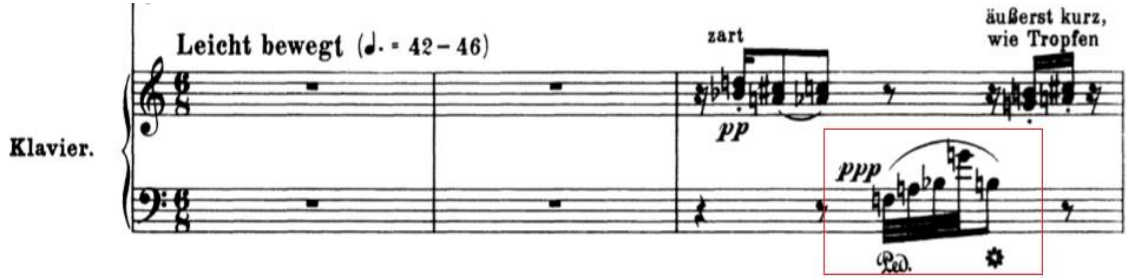
Madonna ile *Heimfahrt* arasında eşlik dokusunda paralellik vardır (Friedheim, 1966, s. 71). *Heimfahrt*'ta on altılık olan eşlik figürü, *Madonna*'da sekizlik notalardan oluşmuştur. *Madonna* bölümünde de önce daha tutarlı bir eşlik ve ritimle başlarken daha sonra bu tutarlılık yıkılmıştır. *Pierrot Lunaire*'in No. 19 *Serenade* bölümünün girişindeki piyano partisinin ilk üç notası ile *Heimfahrt*'ın ilk ölçüde viyolonseldeki ilk üç notası aynıdır (Dunsby, 1992, s. 70). Bununla birlikte *Serenade* bölümünün son ölçüsündeki flüt partisi, *Heimfahrt* bölümünün ilk ölçüsündeki flüt partisine bağlanmaktadır. Besteci, *Serenade* bölümünün sonuna durmadan, direkt *Heimfahrt* bölümüne geç şeklinde bir not düşmüştür. Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi, bu tür bölümler arası bağlantılar gelenekçi bir yaklaşımdır. Ancak Schönberg'in gelenekçiliği, doğrudan bir amaç olarak değil yeni yaklaşımların, yeni deneylerin yarattığı boşlukları dolduracak bir tür birleştiricilik görevi görmektedir. Yeni bir ses ortamı yaratmanın getirdiği zeminizlik ve bunun getirdiği tedirginlik veya bu ses ortamını ne bir arada tutacak gibi endişelerin üstesinden gelmek için bu tip geleneksel yaklaşımlar kullanmıştır. Aynı veya benzer motifleri, notaları, ritimleri kullanmayı, tonalitenin olmadığı bir ortamda hem bölümün iç tutarlılığını sağlamak hem de bölümler arasında tutarlılığı sağlamak için tercih etmektedir. Bu tür tavırlar yeniliğin hizmetinde, geleneksel birtakım tavırlardır.

A motifi kısa-uzun-kısa-uzun şeklinde ilerleyen bir ritmik yapıya sahiptir (Bkz. Görsel 3.69). Bu motif klarnetle birlikte 3, 7, 15 ve 26. ölçülerde piyano partisinde tekrar gelmektedir. Klarnet partisinde ise 9. ölçüde güçlü zamanın ikinci onaltılığında başlayarak bir ritmik sıkışmaya uğramıştır ve en son 26. ölçüde A kesiti başladığında 26. ve 27. ölçülerde tekrar klarnet partisinde gelmektedir. A motifinin yapısında kromatizm vardır.



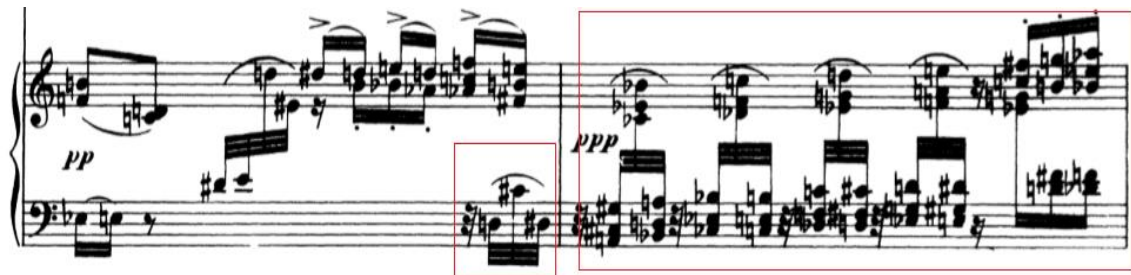
Görsel 3.69. a motifi, Heimfahrt, ölçü: 1-3.

Piyano partisinde sol elde otuz ikilik notalarla 3. ölçüde başlayan küçük ölçekteki eşlik figürleri de b motifidir ve b motifinde, a motifindeki kromatik notalar çekirdek olarak görülmektedir (Bkz. Görsel 3.70).



Görsel 3.70. b motifi, Heimfahrt, ölçü: 1-3.

Piyanonun sol elinde b motifi 3, 4, ve 5. ölçülerde otuz ikilik grubun ilk notalarında, kromatik olarak ilerler. D motifi 13. ölçüde, piyano partisinde bir otuz ikilik sus ve üç tane otuz ikilik akordan oluşan motiftir. Bu motif ritmik olarak ele alınmıştır (Bkz. Görsel 3.71). Bu nedenle piyano partisinde, 17. ölçünün ikinci zamanında başlayan otuz ikilik sus ve devamındaki üç tane otuz ikilik notalar da d motifi olarak ele alınmıştır (Bkz. Görsel 3.72).

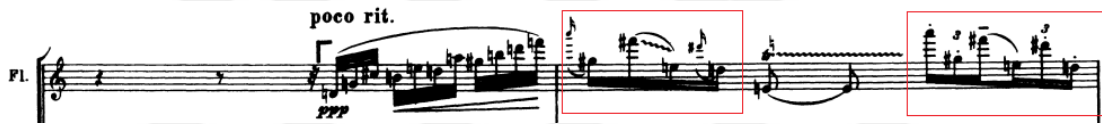


Görsel 3.71. d motifi, Heimfahrt, ölçü: 12-13.



Görsel 3.72. *Heimfahrt*, ölçü: 16-17.

13. ölçüde d motifinde, a ve b motifinde olduğu gibi kromatik bir ilerleyiş görülmektedir. Piyanonun sol elinde gelen otuz ikilik akorlar bu kromatik ilerleyişi oluştururlar. c motifi olarak gördüğümüz figür 7. ölçünün güçlü zamanında flüt partisinde on altılık dört notalı gruptur. Aynı ölçünün sonunda c motifi bu sefer üçleme ritmine dönüşmüş olarak tekrarlanır (Bkz. Görsel 3. 73).



Görsel 3.73. *c* motifi ve bir varyantı, *Heimfahrt*, ölçü: 6-7.

Bölüme, metin ve müzik ilişkisi bağlamında bakıldığında Dunsby'e göre (1992) 11. ölçü flüt partisindeki kurbağa dili (*flutterzunge*) tekniği rüzgârı betimlemektedir. 11. ve 14. ölçülerde *flutterzunge* tekniği geldiğinde metinde rüzgâr, sandalın sallantısı gibi hareket/salınım ima eden sözcükler bulunmaktadır. Bununla birlikte 17. ve 22. ölçülerde bu teknik tekrar kullanılmış olmasına rağmen, bu ölçülerde söz olmadığı görülmektedir. *Pierrot*, bu bölümde sandalla memleketine döndüğü için şiirde rüzgâr, salınım, sallantı gibi hareket ve titreşimle ilintili sözcükler bulunmaktadır. Bu sözcükler müzikte *flutterzunge* ile betimlendiği gibi bölüm içinde çokça kullanılmış olan tril ve çarpma gibi figürler de harekete ya da titreşime gönderme olabilir. Dolayısıyla bu hareketleri sadece *flutterzunge* tekniği ile kısıtlamak yerine bölümün geneline bakıldığında, sandalın salınımları gibi hareketleri resmedecek farklı jestler de görmek mümkündür. Öte yandan *Pierrot Lunaire* yapıtının diğer bölümlerine bakıldığında *Heimfahrt* dışında *flutterzunge* kullanılan diğer bölümler 3. *Der Dandy* (Züppe), 8. *Nacht* (Gece) ve 14. *Die Kruze* (Çarmıhlar) bölümleridir. Buna karşın en yoğun kullanılmış olan bölüm *Heimfahrt* bölümüdür. *Nacht* bölümünün 13. ölçüsü bas klarnet partisinde bu teknik kullanıldığında,

metinde direkt olarak hareket belirten sözcükler olmasa da siyah dev kelebeklerden bahsedilmektedir ve buradaki kullanımı kelebeklerin kanat çırpışını tasvir etmek amacıyla olabilir çünkü tam o ölçülerde tempo ve gerilim artarak doruk noktasına (*climax*) doğru bir ilerleyiş hissedilmektedir. Karanlık kelebeklerin gelişini *flutterzunge* kullanarak betimlemek istemiş olabilir. Ancak 3. bölüm Züppe’de *flutterzunge* kullanılan yerde sözcük yoktur. 14. bölüm olan Çarmıhlar’da metin vardır ancak bu tür salınım, titreşim çağrıştıracak sözcükler yoktur. Dolayısıyla bu tekniği tek başına bir hareket, titreşim veya salınımlarla bağdaştırmak yerine trıl ve çarpma gibi jestlerle birlikte ele almak daha mantıklı olabilir ve diğer jestlerle birlikte bu tekniğin betimleyici kimliğe daha çok yaklaştığı düşünülebilir.



3.2.5. O Alter Duft (O Antik Koku)

O Alter Duft, Pierrot Lunaire yapıtının üçüncü kısmında yer alan 21. ve son bölümüdür. Bu bölüm flüt, la klarnet, bas klarnet, keman, viyola, viyolonsel, piyano ve vokal topluluğundan oluşmaktadır. Tüm çalgıların kullanıldığı tek bölümdür. Bu bölümde de *Heimfahrt* bölümünde olduğu gibi *Pierrot*'nun memleketine dönüş teması vardır ve geçmişte kalmış olan eski/antik kokları anımsamaktadır.

Şiirin Almancası ve Türkçe çevirisi aşağıda verilmiştir:

O alter Duft aus Märchenzeit, Berauschest wieder meine Sinne; Ein närrisch Heer von Schelmerein Durchschwirrt die leichte Luft.	Masalsı çağlardan kalma o antik koku, Gene kendimden geçiriyorsun beni! Keyif verici kaprislerin çılgın sürüsü Tatlı meltem içinde vızıldayarak uçuyor.
Ein glückhaft Wünschen macht mich froh Nach Freuden, die ich lang verachtet:	Neşeye duyulan tatlı arzu Nicedir hor gördüğüm – mutluluğa çıkartıyorsun yolumu:
O alter Duft aus Märchenzeit, Berauschest wieder mich!	Masalsı çağlardan kalma o antik koku, Gene kendimden geçiriyorsun beni!
All meinen Unmut gab ich preis; Aus meinem sonnumrahmten Fenster Beschau ich frei die liebe Welt Und träum hinaus in selge Weiten...	Tüm kötü huylarımı terk ettim; Günüşiğinin çerçevelediği pencereden Özgürce gözlüyorum sevgili dünyayı Ve düşlerim mutluluk dolu genişliklere yelken açıyor
O alter Duft-aus Märchenzeit!	O antik koku- masalsı çağlardan kalma!

Tablo 3.7. Schönberg, *Pierrot Lunaire*, 21.bölüm *O Alter Duft* kesit ve motifler tablosu.

ÖLÇÜ	YAPI BİRİMİ	MOTİF	ÖLÇÜ	TEMPO
1-6	A cümlesi	a, bas akışı, b	4/4	<i>Bewegt</i>
7-13	B cümlesi	c, d		<i>Poco rit.</i>
14-18	A cümlesi	a, b, c		<i>Tempo, poco rit.</i>
19-26	C cümlesi	c, d		<i>Tempo, rit.</i>
27-30	A cümlesi- Coda	a		<i>Tempo, molto rit.</i>

O alter Duft, tek kesitli bir bölümdür. Rondo form görülmektedir. Rondo form fikrinin kullanımından dolayı geleneksel bir form fikri olduğu görülmektedir. Ancak bu bildiğimiz anlamda ABACA-Coda şeklinde bölmelerden oluşmuş bir rondo form değil, cümleler düzeyinde a-b-a-c-a şeklinde oluşmuş ve son cümle sadece bir coda olarak, bir motifin geri gelmesiyle oluşmuş bir rondo formudur. Schönberg, rondonun sürekli tekrarlayan nakarat-yeni fikir-nakarat-yeni fikir yapısını ele almış fakat bunu yeni bir biçime dönüştürmüştür. Rondo fikri, sonat allegrosundan daha eski bir fikirdir. Özü, orta çağa kadar dayanır. Akılda kalan ve bahse geçen “O Antik Kokular” bu bağlamda da rondo fikrine bağlanıyor olabilir. Barok dönemdeki *concerto grosso* formuyla da ilişkilendirilebilir. Bu formdaki *ritornello* teması-solo-*ritornello* teması-solo şeklinde ilerleyen rondoya benzeyen bir formu vardır.

Bölümün a motifi iki hücreden oluşmuş yapısal motiftir. İlk hücre Si-La-Sol diyez, ikinci hücre de Si-La-Sol-Fa-Sol diyez notalarından oluşmuştur (Bkz. Görsel 3.74).

Rezitation. *Bewegt* (♩ = ca 60)

O al - ter Duft aus Mar - chenzeit,

Klavier. *Bewegt* (♩ = ca 60)

p

pp

Görsel 3.74. a motifi, *O Alter Duft*, ölçü: 1-3.

Bu iki hücre birleşerek bir motif oluşturmuşlardır. Piyanonun sol elinde bas akışı bulunmaktadır ve bu bas akışı geldiği ölçüler A kesitlerinin başladığı noktalardır çünkü geri dönüş hissi yaratmaktadır. İlk ölçüden itibaren başlayan bu figür, bölüm boyunca sekizlik hareketi sağlayan bir bas akışıdır (Bkz. Görsel 3.75). Bu tür farklı malzemelerin tamamı ara sıra kesilse de varlığını sürekli hissettiren bir sekizlik akış üzerinde devam eder.

Rezitation.

Bewegt (♩ = ca 60)

O al - ter Duft aus Mar - chenzeit,

Bewegt (♩ = ca 60)

Klavier.

p

pp

pp

Görsel 3.75. Bas akışı, O Alter Duft, ölçü: 1-3.

B motifi üçüncü ölçüde klarnet partisinde gelen üç notalık motiftir ve bu motifi *pianissimo/piano espressivo (pp/p. espress.)* ele almak mümkündür (Bkz. Görsel 3.76). Viyolonsel partisinde tekrar geldiği 16. ölçüde de aynı şekilde üç nota ve *p. espress.* nüansıyla gelmiştir.

Klarinette in A.

pp espress

Görsel 3.76. b motifi, O Alter Duft, ölçü: 1-3.

C motifi, bölümün 9. ölçüsünde başlayan; flüt, klarnet, keman ve viyolonsel partilerinin oluşturduğu akor ve aynı süre değerleriyle ilerleyişleri yönüyle ele alınmıştır (Bkz. Görsel 3.77). Bu motifin varyantı 17. ölçüde viyola ile tekrar gelmektedir ancak partiler arasındaki süre ilişkileri parçalanarak gelmiştir. 17. ölçüde önce viyola partisi gelir daha sonra ona 18. ölçüde bas klarnet katılır ve son olarak flüt ve viyolonsel partilerinin katılmasıyla motif 20. ölçüde tamamlanır. Bu varyant, motifin ilk gelişle dikey yazı görünümünde olması ve dinamikleri yönüyle de paralellik gösteriyor gibidir.

Görsel 3.77. c motifi, O Alter Duft, ölçü: 6-10.

D motifi 11. ölçüde piyano partisinin sağ elindeki beş tane sekizlik notalı, çıkıcı ve *legato* motiftir (Bkz Görsel 3.78). Tekrar gelişi bu defa viyola partisinde 22. ölçüde birebir aynı notalarla olmasa da beş tane sekizlik notayla çıkıcı ve *legato* yapıdadır.



Görsel 3.78. d motifi, *O Alter Duft*, ölçü: 6-10.

Bölümde 7. ölçü flüt partisinde tekrarlayan notalar *Heimfahrt* bölümünde tekrarlanan notalara (20 ve 21. ölçüler) gönderme olabilir.

Bölümün genelinde si sesi önemli bir odak noktasıdır. Cümle sonları genellikle si notasıyla bitmektedir. Si sesi olmadığı yerlerde yeni bir kesit hissi vardır. Böyle bir atonal ses ortamında bir eksen ses olmasa bile stratejik noktalarda ortaya çıkara veya bazı kesitlerde olmayarak kendisine yapı kurucu bir anlam kazandırmaktadır. Merkez ses olmasa bile o sesin bölgesi, o sesin olmadığı bölge gibi bir tasarım vardır. Bölümde, Mi Majör etkisi de görülmektedir. Dolayısıyla bu si sesi ve mi sesi arasında tonik-dominant ilişkisi olabilir. Bu tonik-dominant ilişkisi tamamen örtük şekildedir fakat sanki geçmişe dönük bu “koku”lar bestecinin bilinçaltında vardır.

O Alter Duft bölümü diğer bölümlere kıyasla en çok tonalite göndermesi olan bölümdür. Mi Majör etkisinde başlamaktadır ve 3. ölçüde net olarak bu akor görülmektedir. Bununla birlikte piyanonun sol elinde basta mi oktavla bitmektedir ve 6. ölçüde de Re Majör akor duyulmaktadır (Dunsby, 1992, s. 72). *Sprechtimme* bu bölümde konuşma sesinden daha çok şarkı söylemeye yaklaşmaktadır. Girişten itibaren, her a motifi geldiğinde piyanonun sağ eli ile unison bir yapıda ilerlemektedir. 14. ölçüde de bu *unison* ilişki kanon şeklindedir (Stuckenschmidt, 2011, s. 201). 14. ölçüde ilk önce piyano a motifini duyurur daha sonra vokal partiside unison şekilde, üç vuruş sonra piyano partisini takip etmektedir. Bu şekilde bir kanonik yapının, *Nacht* (Gece) bölümünde de görüldüğünden *Nacht*’ın incelemesinde değinilmiştir. *O alter Duft* bölümünde cümle sonları genellikle Mi Majör ve Re Majör tonlarına çıkmaktadır ve topluluktaki bütün çalgılar cümle sonlarında yazıya dahil olmaktadır (Nemutlu, 2008, s. 110). Mi Majör 6/4 akoru 3. ve 16. ölçülerde, Re Majör 6/4 akoru da 6. ölçüde görülmektedir.

Tonaliteye yakın duran bir tavır olan bu bölümde, (tıpkı *Madonna* bölümünde özellikle Bach'ın yapıtlarına referanslarda bulunduğu gibi) Schönberg'in saygıyla andığı ve esinlendiğini bildiğimiz bestecilerin yapıtlarına göndermeler görülebilir. Örneğin; Robert Schumann'ın *Dichterliebe* No. 15 *Aus alten Märchen winkt es* (Eski Peri Masallarından Çağırıyor) yapıtının bitişinin Mi Majör olması *O Alter Duft*'un da genelinde Mi Majör etkisi duyulması ve piyanoda Mi oktav bitmesiyle tonalite açısından ve iki yapıtta da benzerlik gösteren metin içeriği olması bağlamında bir atıf olabilir (Kurth, 2010, s. 132). *Dichterliebe*'de geçen *Aus alten Märchen winkt es* (Eski peri masallarından çağırıyor) cümlesi ile *O Alter Duft*'ta geçen *O Alter Duft aus Märchenzeit* (Peri masallarından kalma o eski koku) cümlesi birbirlerine çok benzemektedir. *Alten* (eski/antik), *märchen* (Peri masalı) kelimeleri farklı çekimlerle kullanılmış olsa da ikisi de *alt* ve *märchen* köklerinden gelmektedir. *O Alter Duft*'un girişinde olan a motifinin üçlü aralıklarla inişi de Beethoven'ın Veda (*Les Adieux*) sonatının girişine bir gönderme de olabilir (Bkz. Görsel 3.79). Veda sonatının tonu da Mi bemol Majördür. Mi tonunun odak noktası olması benzerliğinin yanında, Veda adını taşımasıyla da *Pierrot Lunaire*'in son bölümünde bu göndermeyi taşıması tesadüf olmayabilir. Veda sonatına olan bu gönderme, *O Alter Duft*'un metninde geçen Masalsı çağlardan kalma o antik koku cümlesi gibi geçmiş zamanlardan hatırlanan bir ses, anımsanan bir koku gibi düşünülebilir. Dolayısıyla doğrudan değilse de üstü kapalı bir gönderme olduğu söylenebilir. Bunlarla birlikte Schönberg'in kendi yapıtı Op. 10, 2. Yaylı Dörtlüsünün final bölümünde sopranonun girişiyile güçlü bir benzerlik vardır. İki yapıtta da transandantal bir durgunluk/hareketsizlik ve “acı-tatlı” bir tonalite var gibidir (Dunsby, 1992, s. 72).



Görsel 3.79. L. van Beethoven, Op. 81a Veda Sonatı, ölçü: 2-4.

4. SONUÇ

İnsanlar “konforu” buldular ve rahatı tercih ettiler. Çağdaş insanın amacı, zahmetsiz bir yaşam geçirmektir. Yani, az hareketli, az yıpratıcı bir yaşam. Bu yüzden insan yüzeyselleşmiştir. Araştırmaz, incelemeyi, var olanla yetinir. “Konfor”, zihinsel tembellikle eş anlamlıdır. Bu, müzik için de geçerlidir... Geleneksel müzik durağandır. Ton sisteminin dışına çıkmaz, dolanır durur. Her ne kadar romantik besteciler kakışımly ses ve akorlarla düzenin (tonun) sınırlarını zorladılarsa da bu yeterli değildir. Sonuçta, düzenin (tonun) içinde hareket ederler. Tam kopuş yoktur. Nasıl toplumdaki yozlaşmış ve tutucu, ahlaki değerlere karşı mücadele ediyorsak, yerleşmiş müzik kurallarına karşı da mücadele etmeli ve bu kuralları yıkmalıyız... Müzikte çözülen sınırlar, insan-doğa, ruh ve dünya, ahlak ve toplum kurallarının simgeleridir (Schönberg, 1911, s. 1-2).

Schönberg’in Armoni Kitabı’nda (*Harmonielehre*-1911) geçen, yukarıdaki alıntıdan çıkarılabilecek sonuç, bestecinin çok radikal bir yenilikçi olduğu ve gelenekten tam kopuşu sağladığı şeklinde olabilir. Buradaki söylemiyle, sadece yenilikçi yaklaşımı savunduğu ve gelenekçi yaklaşıma tamamen karşı olduğu yönünde bir profil çizmektedir ancak yapıtlarında bu böyle değildir. Schönberg, her ne kadar ses ortamında büyük yenilikler getirmiş olsa da bu yeniliklerini geleneğe dayandırmış ve iki yaklaşımı sentezlemiş bir bestecidir. Atonal yapıtlarının genelinde, armonik dilde yapacağı radikal değişim olan eksensiz bir ses ortamından dolayı form kısmını gelenekçi tutmuştur. Schönberg, büyük saygı duyduğu Alman geleneklerinden de beslenmiş ve bu gelenekçi yaklaşım, yeni teknikler kullandığı yapıtlarında karşımıza çıkmıştır. Gelenekçi yaklaşımı, direkt bir amaç olarak değil, yenilik yolunda bir araç olarak kullanarak yapıtın tutarlı kalmasını ve bir dayanak noktasının olmasını sağlamak amacıyla kullanmıştır. Dolayısıyla Schönberg için yeniliğin peşinde geleneği araç olarak kullanan bir bestecidir demek yanlış olmayacaktır. Ona göre bir besteci tek bir kalıpta veya söylemde olmak zorunda değildir ve belki de eğitimden bile daha değerli gördüğü bir şey olarak iç güdüden bahsetmektedir. Bir besteci iç güdülerine dayanarak beste yapmalı, sadece tonal veya sadece atonal yapıtlar bestelemek zorunda olmamalıdır.

3.2.3 *Nacht* alt başlığı altında geçmiş olan Türk’ün makalesinde de değindiği üzere Schönberg’in bulduğu besteleme tekniği (12-ton) sadece teorik bir buluş olmamakla birlikte, önceki yapıtlarından doğmuş organik bir gelişimdir. Dolayısıyla bestecinin getirdiği yenilikleri anlamak için mutlaka önceki yapıtlarına da bakmak ve

anlamak gerekmektedir. Kendisinin de bu konuya değindiği ve Werner Reinhart²⁹'a yazdığı mektubu şu şekildedir:

İnsanların, Yeryüzünde Barış korusu (Op. 13 *Friede auf Erden*) gibi eski çalışmalarımı anlamalarının benim için daha önemli olduğunu söyleyebilirim. Onlar daha sonraki çalışmalarımın doğal öncüleridir ve yalnızca onları anlayan ve kavrayanlar, sonraki yapıtlarımı modaya uygun olmanın ötesinde bir anlayışla duyabilir. Ve ancak bu insanlar, sonraki yapıtlarımın melodik karakterinin, önceki deneyimlerimin doğal bir sonucu olduğunu fark edeceklerdir. Bu yüzden arkadaşça sözlerinizden dolayı çok mutluyum. Müzikte bir “öcü” olmaya, eski güzel geleneği düzgünce anlamaya, doğal şekilde devam ettiren biri olmaya önem verdiğim kadar önem vermiyorum! (Schönberg, 1965, s. 100)³⁰.

Schönberg, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, ilk yapıtlarından hareketle bu noktaya geldiğini söylemektedir ancak aslında atonal yapıtlarına gelenekten yola çıkarak ulaşmıştır. Atonal yazıya geçişi gelenekten doğarak doğal bir süreç olarak gelişmiştir çünkü geleneği tamamıyla anlayıp, bunu daha ileri taşımayı amaçlamıştır. Schönberg, tonal dönemindeki yapıtlarında da tonaliteyi genişletmek ve esnetmek istemiştir. Bu nedenle tonal dönemde bile tepki çekmişse de özellikle serbest atonal ve 12-ton dönemlerinde (1908’den sonrası) daha büyük direnişlerle karşılaşmıştır. Çağdaşları olan bestecilere kıyasla tonal müzikten atonaliteye geçişte daha büyük sıçramalar ve radikal değişimler gerçekleştirmiştir. Webern, Schönberg’le bir anısını şu şekilde aktarmaktadır: Schönberg’in bir sözünü hatırlıyorum, kendisinden daha önde gelen bir meslektaşı ona, Şimdi olduğunuz gibi bir besteci olmanız rastlantı mıydı? diye sorduğunda, evet, kimse olmak istemiyordu bu yüzden ben istemek zorunda kaldım demişti Schönberg (Webern, 1998, s. 20). Dolayısıyla tepki çekmesinin, insanlara alışılmışın dışında yapıtlar sunması nedeninin yanında bir diğer neden olarak, yeni bir söylem getirmek isteyen çağdaşı olan bestecilerin sayıca azlığı ve Schönberg’in bu yolda

²⁹Werner Reinhart İsviçreli bir tüccar, hayırsever ve amatör klarnetçiydi. Besteciler ve yazarların, (Igor Stravinsky ve Rainer Maria Rilke gibi) destekçisiydi. Zamanının iyi bilinen bir sanat patronuydu denebilir.

³⁰ Dear Herr Reinhart, Warmest thanks to you and your brother Hans, to whom I shall write at more length in a few days, for the kind words you sent me in connection with the Frankfurt Festival of New Music. I may say that for the present it matters more to me if people understand my older works, such as this chorus ‘Peace on Earth’. They are the natural forerunners of my later works, and only those who understand and comprehend them will be able to hear the latter with any understanding beyond the fashionable minimum. And only such people will realise that the melodic character of these later works is the natural consequence of my earlier experiments. So I am truly delighted by your friendly words. I do not attach so much importance to being a musical boggy-man as to being a natural continuer of properly understood good old tradition!

en dikkat çeken isim olması da gösterilebilir. Ölümünden beri Schoenberg'in bir yenilikçi olarak ne kadar önemli olduğu büyük ölçüde kabul görmüştür. Sonuç olarak, artık eserlerinin birçoğu en azından ara sıra da olsa duyulmaktadır. Ancak bununla birlikte, genel anlamda, müziği artık yabancı olmasa da seçkin öğrencilerinin ve çağdaşlarının yapıtlarına göre daha zor kabul edilebilir durumdadır (Neighbour, Griffiths, Perle, 1980, s. 67). Yapıtları, günümüzde geçmişe kıyasla daha fazla icra ediliyor olsa da hala ön yargılı bir yaklaşım söz konusudur.

Ancak bu yapıtlar çok seyrek çalınır ve çalındığında, dinleyicilerin çoğunun aşına olmadığı için esas kalitelerini kaçırmalarına ve onlar hakkında güçlü ve geçerli bir izlenim bırakmaktan çok, tekrar duymak için en ufak bir istek duymadıkları yapıtlarla kafalarının karışmasına ve hatta rahatsız olmasına neden olur. Sonuçta, bir şaheserin acelesi yoktur; zamanı aşar, yanlış anlaşılabilir veya göz ardı edilebilir, tüm bunlar oldukça önemsizdir ve güzelliğinin dışarıdan herhangi bir yardım olmaksızın ortaya çıkacağı zaman gelecektir. Schoenberg'in çalışmalarının ne anlama geldiğini, yerine getirdiği asil görevi biliyoruz. Bu dehanın yarattığı müzikal durumu Bach'ın dehasının ortaya çıkardığı durumla karşılaştırdık. Bach gibi, Schoenberg de büyük bir yenilenmeyi başardı; çünkü, tıpkı modal sistemin ölümü, Bach'ın çalışmasında oluşturulmuş olan ton sistemini hayata geçirdiği gibi, Wagner'den beri ölü olan klasik ton sistemi de Schoenberg'in çalışmalarında, tanımlamaya çalıştığımız sisteme dönüşmüştür (...) Tüm hayatı gerçek müzikal değerlerine olan sevgi ve saygı, tam fedakarlık ve sıradanlığın reddedilmesi olan bu insanlar³¹, yalnızca kişisel isteklerinin ve halkın taleplerinin karşılanmasından ziyade mutlak gerçeği daha fazla önemseyen kişiler için parlak birer örnektir. (Leibowitz, 1949, s. 339, 341).

Schönberg'in yapıtları, yaşadığı dönemde de çağdaşı bestecilere kıyasla daha az kabul görmüştür ve büyük tepkilerle karşılaşmıştır ancak buna rağmen hayatı boyunca hiçbir zaman belli bir kesim tarafından kabul görmek veya beğenilmek üzere beste yapma düşüncesinde olmamıştır. Schönberg'e göre tonal müzik artık bir noktada tıkanmış ve gidecek yeri kalmamıştı bu yüzden ne kadar tepki çekse de yeni bir söylem geliştirme adına düşünmekten, araştırmaktan ve “konfor alanından” çıkmaktan vazgeçmemiştir.

Schönberg'in atonal müzikleri bazı kesimler tarafından yabancı karşılanıyor olsa da bu yapıtlar daha çok araştırılması, incelenmesi ve icra edilmesi gereken yapıtlardır. Atonal yapıtlarını anlamak için bestecinin tonal dönemindeki yapıtlarının anlaşılması gerekmektedir çünkü tonal yapıtlarında, tonalitenin sınırlarını zorladığı görülmektedir.

³¹ Yazarın “bu insanlar”dan kastettiği Schönberg ve öğrencileri Berg ve Webern'dir.

Bu zorlamayı bir adım ileri taşıyarak tamamen tonalitesiz bir ses ortamı olan atonalite tekniğiyle beste yapmaya başlamıştır. Tonal dönemindeki yapıtlarında, daha sonra atonaliteye geçeceğini tahmin etmenin mümkün olduğu gibi 12-ton tekniğinin tohumlarını da serbest atonalite dönemindeki yapıtlarında görmek mümkündür. Üç ayrılmış olan her besteleme dönemi, bir öncekinden izler taşıyıp üzerine bir basamak daha koyarak gelişmiştir. Bestecinin zaman ilerledikçe yapıtlarında görülen bu yenilik arayışı ve isteği insanlık tarihinden itibaren günümüze kadar olan tüm değişim ve yenilik istekleri kadar doğaldır. Dolayısıyla bu değişime direnç göstermek yerine anlamaya çalışmak ve “konfor alanımızdan” çıkıp yeniliklere açık olmak gerekmektedir çünkü ancak bu şekilde ilerleme kaydedilebilir.

Bu çalışmanın sonucunda anlaşılmıştır ki Schönberg tek bir kurama veya tekniğe bağlı kalmış bir besteci değil, çok yönlü bir bestecidir. Bunun sonucu olarak da müziğine, kullandığı farklı teknikler (tonal, serbest atonal ve 12-ton) ve gelenekçi-yenilikçi yaklaşımlar bağlamında çeşitlilik hakimdir. Bir ön çalışma olarak sunulan bu tezin, 20. yüzyıl müziği üzerine Türkçe yapılmış araştırma ve inceleme yazılarının azlığı göz önüne alındığında hem bir kaynak teşkil etmesi hem de bu tür çalışmaların artmasında ve daha geniş kapsamlı araştırmalar yürütülmesinde örnek ve teşvik edici olması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2019). *Müzik Yazıları* (Çev: Ş. Öztürk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktüze, İ. (2007). *Müziği Okumak* (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Axionov, V. (2010). Among Tradition and Innovation in Pierrot Lunaire – By Arnold Schönberg. *Revart*, 11 (1), 65-70.
- Boss, J. (2009). The Musical Idea and the Basic Image in an Atonal Song and Recitation of Arnold Schoenberg. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 2 (1), 223-266.
- Calico, J. H. (2017). Noise and Arnold Schoenberg's 1913 Scandal Concert. *Journal of Austrian Studies*, 50 (3-4), 29-55.
- Cherlin, M. (2012). Pierrot Lunaire as Lunar Nexus. *Music Analysis*, 31 (2), 176-215.
- Copland, A. (2015). *Yeni Müzik* (Çev: A. C. Gedik). İstanbul: Yazılama Yayınları.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music* (Çev: J. B. Robinson). Los Angeles, Londra: University of California Press
- Dallin, L. (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music* (3. Baskı). Iowa: C. Brown Company Publishers.
- Dunsby, J. (1992). *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol: Genç Müzisyenin El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Friedheim, P. (1966). Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. *Journal of the American Musicological Society*, 19 (1), 59-72.
- Frisch, W. (1993). *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Goodall, H. (2018). *Müziğin Öyküsü* (Çev: S. Sarıışık Tokalaç ve E. Tokalaç). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Gustafson, K. E. (1989). *Schönberg's Verklärte Nacht: History, Editions and Analyses*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Washington: University of Washington, Doctor of Musical Arts.
- Kapilow, R. (Konuşmacı). (2008). I Can't Believe It's Schönberg. New York: Lincoln Center.

- Kurth, R. (2010). *Pierrot Lunaire: Persona, Voice and the Fabric of Allusion*. J. Shaw ve J. Auner (Editörler), *Schoenberg, Modernism and Modernity Part II* içinde (s. 120-134). İngiltere: Cambridge University Press.
- Leibowitz, R. (1949). *Schoenberg and His School*. (Çev: D. Newlin). New York: Philosophical Library.
- Lessem, A. (1975). Text and Music in Schoenberg's "Pierrot Lunaire". *Current Musicology*. (19), 103-112.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Marcus, K. H. (2016). *Schoenberg and Hollywood Modernism*. İngiltere: Cambridge University Press.
- Mimaroglu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Neighbour, O., Griffiths P. ve Perle G. (1980). Arnold Schoenberg IV. Later Works. S. Sadie (Ed.), *Second Viennese School* içinde (s. 60-68). Londra: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.
- Nemutlu, M. (2008). Pierrot ile Monolog. *Doxa*, 3 (7), 94-111.
- Özkişi, G. ve Dünder, E. (2015). Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonist ve Ekspresyonist Yaklaşımlar Çerçevesinde Müzik ve Modernizm. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (2), 1-12.
- Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar*. (2. Baskı). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Perle, G. (1995). Pierrot Lunaire. G. Reese ve R. Brendel (Editörler). *The Right Notes: Twenty-Three Selected Essays by George Perle on Twentieth-Century Music* içinde (s. 33-38). New York: Pendragon Press.
- Pirandello, L. (1994). *Eleven Short Stories*. (Çev: S. Appelbaum). New York: Dover Publications.
- Rattle, S. (Konuşmacı). (2007). Leaving Home: Orchestral Music in the 20th Century (DVD). Halle: Arthaus Musik.
- Rubsamen, W. H. (1951). Schoenberg in America. *The Musical Quarterly*, 37 (4), 469-489.
- Say, A. (2006). *Müzik Tarihi*. (6. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schönberg, A. (1950). On Revient Toujours. D. Newlin (Editör), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* içinde (s. 249-251). New York: Philosophical Library.

- Schönberg, A. (1950). This is my fault. D. Newlin (Editör). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* içinde (s. 258-259). New York: Philosophical Library.
- Schönberg, A. (1965). Section IV France-America 1933-1944. E. Stein (Editör). *Arnold Schoenberg Letters* içinde (s. 177-225). New York: St. Martin's Press.
- Schönberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. (Çev: R. E. Carter). Los Angeles: University of California Press.
- Sterne, C. C. (1982-1983). Pythagoras and Pierrot: An Approach to Schoenberg's Use of Numerology in the Construction of "Pierrot Lunaire". *Perspectives of New Music*, 21 (1-2), 506-534.
- Strauss, J. N. (2016). *Introduction to Post-Tonal Theory* (4. Baskı). New York: W. W. Norton & Company.
- Stuckenschmidt, H. H. (2011). *Schoenberg: His Life, World and Work*. (Çev: H. Searle). Londra: Oneworld Classics.
- Taruskin, R. (2009). *Music in the Early Twentieth Century*. İngiltere: Oxford University Press.
- Türk, H. P. (2015). Harmonic Phenomena of 20th Century Music as Reflected in the Passacaglia of Schönberg's "Pierrot Lunaire". *Musicology Papers*, 30 (1), 99-112.
- Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (Çev: A. Bucak). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wellesz, E. (1925). *Arnold Schönberg*. (Çev: W. H. Kerridge). İngiltere: J. M. Dent & Sons Limited.
- Weinstein, L. ve Fichman, N. (Yapımcılar) ve Weinstein, L. (Yönetmen). (1992). *My War Years: Arnold Schoenberg* [Film, belgesel]. Kanada: Rhombus Media ve Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

İnternet Kaynakçası

- http-1: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-sp-1943310036/variationen-fuer-orchester-op-31-1926-1928> (Erişim tarihi: 29.03.2020).
- http-2: <https://en.wikipedia.org/wiki/Skandalkonzert> (Erişim tarihi: 05.04.2020).
- http-3: <https://www.schoenberg.at/index.php/en/mozart-und-schoenberg-200607sp2047761446> (Erişim tarihi: 29.03.2020).

http-4:

http://archive.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=420&herkunft=allewerke (Erişim tarihi: 14.05.2020).

http-5: <https://www.nkfu.com/bar-formu-nedir/> (Erişim tarihi: 22.09.2020).

http-6: <http://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/polychords.html> (Erişim tarihi: 17.10.2020).

http-7: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2885/pierrot-lunaire> (Erişim tarihi: 23.09.2020).

http-8: <https://en.wikipedia.org/wiki/Novena> (Erişim tarihi: 06.11.2020).



EKLER

Partisyonlar

Beethoven, L. V. (1811). *Op. 81a Piano Sonata Les Adieux*. Leipzig: Breikopf & Härtel.

Chopin, F. (1860). *Op. Posth B. 150 Vals*.

Schönberg, A. (1905). *Op. 4 Verklärte Nacht*. Berlin: Verlag Dreililien.

Schönberg, A. (1914). *Op. 15 Das Buch der hängenden Gärten*. Vienna: Universal Edition.

Schönberg, A. (1914). *Op. 21 Pierrot Lunaire*. Vienna: Universal Edition.

Schönberg, A. (1925). *Op. 25 Piano Suite*. Vienna: Universal Edition.

Schönberg, A. (1929). *Op. 31 Variations for Orchestra*. Vienna: Universal Edition.

Schumann, R. (1842). *Op. 39 Liederkreis*. Vienna: Tobias Haslinger.