

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**FRANZ SCHUBERT'İN
WINTERREISE ŞARKI DİZİSİNDE SEMBOLİZM
VE MÜZİĞE YANSIMALARI**

HAZIRLAYAN

BURAK CAN ER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. MAHMUT KAMERHAN TURAN

ANKARA – 2022

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 31 / 01 / 2022

Öğrencinin Adı, Soyadı: Burak Can ER

Öğrencinin Numarası: 21710176

Anasanat Dalı: Müzik

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. M. Kamerhan TURAN

Tez Başlığı: Franz Schubert'in Winterreise Şarkı Dizisinde Sembolizm ve Müziğe Yansımaları

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 148 sayfalık kısmına ilişkin, 31 / 01 / 2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %7'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 31 / 01 / 2022

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. M. Kamerhan TURAN

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşum sürecindeki katkı ve yönlendirmelerinden dolayı danışman hocam; Lise, Lisans ve Yüksek Lisans öğrenimimde, üzerimde büyük emekleri olan piyano hocam Prof. Kamerhan TURAN'a teşekkür ederim. Her zaman yanımda olan, beni motive eden ve desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Erdiñç YALINKILÇ'a, Zeki Can ORHUN'a, Yarin ÖNEL'e ve diğerk tüm arkadaşlarım ve yakınlarıma da içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Alman sanat şarkıları olarak bilinen lied repertuvarının önemli eserlerinden biri de 19.yy bestecisi Franz Schubert'in "Winterreise" op.89 (D.911) başlıklı albümüdür. Bu albüm Wilhelm Müller'in "Gedichte aus den hinter lassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten" (Gezgin Kornocunun Geride Bıraktığı Sayfalardan Şiirler) isimli şiir albümünün 1821-1824 yılında yazmış olduğu şiirlerden oluşmaktadır. Schubert bu liedleri bestelerken şiirlerde yer alan tema ve sembolleri müziğe bazı özel teknikler kullanarak aktarmıştır. Bu sembollerin müziğe aktarımını inceleyen bu çalışma üç ana bölümden oluşur.

Tarihsel yöntemin kullanıldığı birinci bölümde, lied kavramı, lied'in ortaya çıkışı ve Alman lied türü anlatılmıştır. İkinci bölümde ise, albümün bestecisi olan Franz Schubert'in ve şair William Müller'in hayatından bahsedilmiştir. Ayrıca, albümün oluşum süreci anlatılmış ve şiirin içeriğindeki hikâyeye değinilmiştir. Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümde ise, eserdeki sembolizm fikirleri ve metin-müzik ilişkisi incelenmiş, partitür örnekleriyle gösterilmiştir.

Sonuç olarak, lied geleneğinin önemli bestecilerinden biri olan Franz Schubert'in Winterreise albümündeki sembolizmin incelendiği bu çalışmada, şarkıların baştan sona bir bütün oluşu, şarkılar içerisindeki ortak figürler, motifler ve bunların müzik içindeki yansımaları anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Lied, Sembolizm, Schubert, Winterreise

ABSTRACT

One of the important works of German art songs, known as lied repertoire, is the 19th century composer Franz Schubert's album titled "Winterreise" op.89 (D.911). This album consists of poems written in 1821-1824 in Wilhelm Müller's poetry album "Gedichte aus den hinter lassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten". While composing these lieds, Schubert transferred the themes and symbols in the poems to music using some particular techniques. This study, which examines the transfer of these symbols to music, consists of three main parts.

In the first chapter, in which the historical method is used, the concept of lied, the German lied genre are explained. In the second part, the lives of Franz Schubert, the composer of the album, and the poet William Müller are mentioned. In addition, the formation process of the album was explained and the story in the content of the poem was mentioned. In the third chapter, which is the last part of the study, symbolic ideas in the work and the relationship between text and music are examined and shown with examples within the songs.

As a result, in this study, in which the symbolism in the Winterreise album of Franz Schubert, one of the important composers of the lied tradition, is examined and the composition of the songs from beginning to end, the common figures in the songs and their reflections in the music are explained.

Key Words: Lied, Symbolism, Schubert, Winterreise

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	
LIED	3
BÖLÜM II	
WINTERREISE ŞARKI DİZİSİNİN İÇERİĞİ	6
2.1.Franz Schubert	6
2.2 Winterreise	10
BÖLÜM III	
WINTERREISE’DE SEMBOLİZM VE İNCELEMESİ	18
3.1. Sembolizm	18
3.2. Winterreise Bölüm I	20
3.2.1. Gute Nacht	20
3.2.2. Die Wetterfahne	26
3.2.3. Gefror’ne Tränen	31
3.2.4. Erstarrung	37
3.2.5. Der Lindenbaum	42
3.2.6. Wasserflut	46

3.2.7. Auf dem Flusse.....	50
3.2.8. Rückblick.....	56
3.2.9. Irrlicht.....	64
3.2.10. Rast.....	69
3.2.11. Frühlingstraum	74
3.2.12. Einsamkeit	81
3.3. Winterreise Bölüm II	86
3.3.1. Die Post	86
3.3.2. Der greise Kopf	92
3.3.3. Die Krähe.....	98
3.3.4. Letzte Hoffnung	102
3.3.5. Im Dorfe.....	108
3.3.6. Der stürmische Morgen.....	114
3.3.7. Täuschung	119
3.3.8. Der Wegweiser	123
3.3.9. Das Wirtshaus	129
3.3.10. Mut.....	134
3.3.11. Die Nebensonnen.....	138
3.3.12. Der Leiermann	142
3.4. Winterreise'deki Sembolik Ögeler.....	145
SONUÇLAR VE ÖNERİLER	146
KAYNAKÇA	147

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1	21
Şekil 2	23
Şekil 3	23
Şekil 4	24
Şekil 5	24
Şekil 6	25
Şekil 7	26
Şekil 8	27
Şekil 9	28
Şekil 10	28
Şekil 11	29
Şekil 12	29
Şekil 13	30
Şekil 14	32
Şekil 15	33
Şekil 16	34
Şekil 17	34
Şekil 18	35
Şekil 19	35
Şekil 20	36
Şekil 21	38
Şekil 22	39

Şekil 23	39
Şekil 24	40
Şekil 25	41
Şekil 26	41
Şekil 27	43
Şekil 28	44
Şekil 29	45
Şekil 30	45
Şekil 31	46
Şekil 32	48
Şekil 33	48
Şekil 34	49
Şekil 35	51
Şekil 36	51
Şekil 37	52
Şekil 38	52
Şekil 39	53
Şekil 40	53
Şekil 41	53
Şekil 42	54
Şekil 43	55
Şekil 44	57
Şekil 45	58
Şekil 46	59

Şekil 47	60
Şekil 48	61
Şekil 49	61
Şekil 50	62
Şekil 51	62
Şekil 52	63
Şekil 53	64
Şekil 54	65
Şekil 55	65
Şekil 56	66
Şekil 57	66
Şekil 58	66
Şekil 59	67
Şekil 60	67
Şekil 61	68
Şekil 62	68
Şekil 63	69
Şekil 64	70
Şekil 65	70
Şekil 66	71
Şekil 67	71
Şekil 68	72
Şekil 69	72
Şekil 70	72

Şekil 71	73
Şekil 72	75
Şekil 73	77
Şekil 74	78
Şekil 75	79
Şekil 76	79
Şekil 77	80
Şekil 78	81
Şekil 79	83
Şekil 80	83
Şekil 81	84
Şekil 82	84
Şekil 83	84
Şekil 84	85
Şekil 85	86
Şekil 86	87
Şekil 87	88
Şekil 88	88
Şekil 89	89
Şekil 90	89
Şekil 91	89
Şekil 92	90
Şekil 93	91
Şekil 94	92

Şekil 95	93
Şekil 96	94
Şekil 97	94
Şekil 98	95
Şekil 99	96
Şekil 100	96
Şekil 101	96
Şekil 102	97
Şekil 103	98
Şekil 104	99
Şekil 105	100
Şekil 106	101
Şekil 107	102
Şekil 108	103
Şekil 109	104
Şekil 110	104
Şekil 111	105
Şekil 112	105
Şekil 113	106
Şekil 114	106
Şekil 115	107
Şekil 116	108
Şekil 117	110
Şekil 118	111

Şekil 119	111
Şekil 120	112
Şekil 121	113
Şekil 122	113
Şekil 123	114
Şekil 124	116
Şekil 125	116
Şekil 126	117
Şekil 127	117
Şekil 128	119
Şekil 129	121
Şekil 130	122
Şekil 131	122
Şekil 132	123
Şekil 133	125
Şekil 134	126
Şekil 135	126
Şekil 136	127
Şekil 137	128
Şekil 138	129
Şekil 139	131
Şekil 140	132
Şekil 141	133
Şekil 142	134

Şekil 143	135
Şekil 144	136
Şekil 145	136
Şekil 146	137
Şekil 147	138
Şekil 148	141
Şekil 149	141
Şekil 150	143
Şekil 151	143

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Lied, özellikle Romantik dönemde müzik sanatının en önemli formlarından biri olmuştur. Metnin müziğe aktarılması, metnin müzik ile sembolize edilmesi önceki dönemlere göre daha etkili olmuştur. Şüphesiz ki, bu konuda tanıdığımız usta besteci F. Schubert'tir ve yazmış olduğu liedleri bize bu formda ne kadar iyi olduğunu gösterir. Bu araştırmanın amacı, F. Schubert'in kaleme almış olduğu Winterreise şarkı döngüsünün sembolizmi ve bu şarkılarda metin-müzik ilişkisini ne şekilde birleştirdiği olacaktır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, metnin müzikle ilişkilendirmesi ve bunu ne gibi sembolik ifadelerle vermiş olmasından dolayı eseri yorumlayacak veya daha detaylı araştırarak kişiler için önem taşımaktadır.

Araştırmanın Problemi

Araştırmanın ana problemi, "F. Schubert'in Winterreise şarkı döngüsündeki sembolizmi ve bu sembolik fikirlerin müziğe nasıl aktarıldığı" sorusu etrafında oluşturulmuştur.

Araştırmanın Alt Problemleri

- Şarkı dizisindeki sembolik öğeler nelerdir?
- Bölümler arasında devamlılığı oluşturacak yönde bir bağlantı var mıdır?
- Bölümlerin motifsel ve tonal yapıları açısından birbirleri ile benzerlikleri var mıdır?

Araştırma Evreni

Araştırma sırasında F. Schubert'in "Winterreise Op.90" eserinin piyano-ses partisi müzikal ve metinsel olarak ele alınmıştır. Şair ve bestecinin kişisel yaşamları ile ilgili veriler toplanarak derlenmiştir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma şair Wilhelm Müller'in 24 şiirinden oluşan ve besteci F. Schubert'in bestelediği Winterreise şarkı döngüsünün müzik ve metin içerik analizi ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi, Verilerin Toplanması ve Çözülmesi

Bu araştırmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizidir. Franz Schubert ve Wilhelm Müller'in yaşam öyküleri, bestecinin müzikal yaklaşımı ve Winterreise şarkı döngüsü metin-müzik ilişkisi bağlamında incelenmiştir.

BÖLÜM I

LIED

Halk şarkısı (Volkslied) ve sanat şarkısı (Kuntslied) olarak ikiye ayrılan liedler şiir üzerine yazılmış piyano, lavta gibi enstrüman eşlikli din dışı şarkılardır. Almanca’da lied, şarkı anlamına gelir ve liedlerin kökeni, Almanya’nın gezginci şarkıcıları olan minnesänger (Alman şarkı ozanı) söylediği monofonik ezgilere dayanır (Hodeir, 1967, s.58). 14. yüzyıldan itibaren liedler; enstrümanların eşlik ettiği melodilere dönüşmüştür.

Halk şarkıları, sanat şarkılarına göre farklılıklar gösterir ve kökeni Orta Çağ’a kadar gitmektedir. Konusunu aşk, av, savaş, doğa gibi temalardan alan halk şarkıları koral’dan önce olup ona zemin hazırlamıştır (Blom, 1949, s. 1811). J. A. Peter Schultz (1747-1800), J. Friedrich Reichardt (1752-1814) ve Carl Friedrich Zelter (1758-1832) bu türde besteler yapmış olan önemli isimlerdir.

İtalyan aryası ve halk şarkılarının birleşmesinden oluşan sanat şarkıları ise 17. yüzyılın ortalarında doğmuştur, Heinrich Albert (1604-1651) ile ilk biçimini almıştır (Hodeir, 1967, s.59).

Barok dönem bestecileri Handel ve Bach lied formu yerine daha çok kantat ve opera alanında eserler vermişlerdir. Şiirin müziğe nazaran daha baskın olduğu Klasik dönem anlayışında Haydn ve Mozart bu türe çok fazla eğilim göstermemiştir.

Romantik liedin kapılarını aralayan Beethoven’dan sonra lied türü, yükselişini Schubert ile yaşamıştır. Daha önceleri geri planda kalan melodi, Goethe, Schiller gibi şairlerin şiirleriyle Schubert’in liedlerinde çekiciliğe ulaşmıştır. Schumann, Liszt, Brahms, lied besteciliği alanında önemli eserler vermişlerdir. 19. yüzyıl yarısından itibaren ise Wolf, Mahler, R. Strauss, Schönberg, Berg ve Webern ile lied türü yenilenme dönemine girmiştir. Bu dönemden itibaren liedlerde artık sadece piyano eşliği dışında orkestra eşliği de kullanılmaya başlanmıştır (Hodeir, 1967, s.59).

Almanya’da lied 12. ve 13. yüzyıllarda Minnesinger’ler ile oluşmaya başlarken, daha sonraları 18. yüzyıla kadar epey gelişme göstermiştir. 18. yüzyılda klasik dönemin ikinci yarısı lied’in yükselişe geçtiği görülür (Say, 2005, s.409).

Almanya’da lied formunun gelişmesinde etkili olan unsurlardan biri edebiyat-müzik ilişkisidir. Schumann, Schubert, Brahms ve Wolf gibi dönemin önemli lied bestecileri yazdığı eserlerinde çağdaşları olan edebiyatçıların şiirlerini kullanmışlardır. Goethe, Rückert, Heine, Müller gibi şairler bu formun yükselmesinde önemli rol oynamışlardır. Bu dönemde şiirin müzikle birlikte çalınmasının daha etkili olduğu düşünülmüştür. Hatta Goethe’nin 1809 yılındaki mektubunda “müziğe uyarlanmadıkça hiçbir lirik şiirin bir bütün olmayacağını” yazmıştır (Önal, 2010, s.21).

19. yüzyılda Alman bestecilerin lied üretimine geri döndükleri görülür. 18. Yüzyıl sonları, 19. yüzyıl başlarında Romantik dönem, ciddi şiire olan ilgiyi arttırdı ve Goethe gibi şairlerin şiirleri bestelenmeye başlandı. 19. yüzyıl lied birikimi düşünüldüğünde ilk akla gelen besteciler; 600’den fazla lied bestelemiş Franz Schubert, bu çalışmanın odaklandığı besteci Robert Schumann, Johannes Brahms ve Hugo Wolf’tur (1860-1903). Romantikler için şiir ve müzik eşit önemlidir.

Romantik lied’ler genellikle insan sesi ve piyano eşliği için bestelenirken piyano eşliğinin sıklıkla virtüöz düzeye ulaştığı görülür. Bu dönem lied’leri öncelikli olarak bir salon müziğidir. Çağdaşları opera arylarının kapsamından yoksun olsalar da içsel ve duygusal özleriyle kendilerine özgü bir etki yaratırlar.

Winterreise örneğinde de görüleceği gibi, besteciler lied’leri genellikle bir bütün olarak, albüm halinde bestelemeyi tercih etmişlerdir. Bu albümlerde her lied’in kendine has bir havası ve karakteri olsa da hepsi belli bir konu etrafında dolaşırlar. Bu yüzyılda lied, söz ve müziğin bütünlük içinde olduğu, müziğin sözlerin içeriğini de yansıttığı bir sanat formu haline geldi (Füller Maitland (ed.), 2001, s.725).

Schubert’in, müzik tarihine damgasını vurduğu alan hiç şüphesiz lied’dir. Schubert, en çok Goethe, Friedrich Schiller (1759-1805) ve Johann Mayrhofer’in (1787-1836) olmak üzere birçok şairin şiirini besteledi. Bu isimler arasında Heinrich Heine, Friedrich Rückert ve Joseph Freiherr von Eichendorff öne çıkar. Bestecinin Goethe lied’leri içinde, “Gretchen am Spinnrade ile “Der Erlkönig” dramatik içerikleri, ilerici armonik işçilikleri ve sözleri içerik anlamında destekleyen piyano eşlikleriyle tür tarihine damgalarını vurmuşlardır (Swafford, 1992, s.211).

Goethe liedlerinin yanında, Wilhelm Müller (1794-1827) şiirleri üzerine bestelenmiş lied albümleri “Die Schöne Müllerin (Güzel Değirmenci Kız)” ile “Winterreise (Kış Yolculuğu)” da Schubert’in sadece lied’leri içinde değil, bütün eserleri içinde önemli yer tutar.

Dönemin gazetelerinden Wiener Theaterzeitung’da “Winterreise” hakkında, “Derinden etkilenmeksizin kimse bu eseri söyleyemez veya dinleyemez,” yazmıştır. Bu eserler türün müzikal, şiirsel ve neredeyse operaya yaklaşan dramatik anlatı yapısının pekişmesine yardım ettiler. Bestecinin ölümünden sonra yayınlanmış (1828) son lied albümü “Schwanengesang (Kuğunun Şarkısı)” da Alman lied edebiyatına yenilikçi bir katkıdır (Gammond, 1982, s.153).

BÖLÜM II

WINTERREISE

2.1. Franz Schubert

Romantik Dönemin önemli bestecilerinden biri olan Franz Peter Schubert, 31 Ocak 1797’de Viyana’da doğdu. Çek asıllı babası Franz Theodor Florian Schubert ile Polonyalı annesi Maria Elisabeth Katharina’nın on ikinci çocukları olan Franz Peter hayatta kalan dört kardeşin en küçüğüdür (İlyasoğlu, 2009, s.107).

Franz Schubert, müzik eğitimine ailesi ile başlamıştır. Piyano derslerini abisi Ignaz’dan, keman derslerini ise yedi yaşındayken babası Theodor’dan almıştır. Babası ondaki müzik yeteneğini fark ettikten sonra Lichtental Kilisesi’nin koro yönetmeni Michael Holzer (1772-1826) ile konuşur ve burada müzik eğitimine devam eder. Schubert Holzer ile müzik teorisi, piyano, keman, org ve şan dersleri almıştır. Kısa sürede gelişen Schubert on bir yaşında saray korosunda söylemeye başlar (Mckay, 2001, s.11-12).

“O yıllarda saray korosunun şefi meşhur besteci, şef ve öğretmen Antonio Salieri (1750-1825)’dir. Holzer, Schubert’in babası Theodor’a Salieri’den bahseder, Schubert’i Antonio Salieri’ye götürmeyi tavsiye eder. Holzer’in, Schubert’in müzikal anlamda geleceğini önemli ölçüde etkileyen, bu tavsiyesi ile 1804 yılında Salieri ile bir görüşme gerçekleşir. Schubert önceki çalışmalarını da beraberinde götürür ve ayrıca Salieri’ye dinletmek için şan, piyano ve keman repertuarı hazırlar. Salieri Schubert’in sıradışı müzik yeteneğinden çok etkilenir ve onunla yakından ilgilenir. Salieri’nin teşviki ile Schubert 1808 yılında İmparatorluk Kilisesi Korusu için düzenlenen yeni korist seçim sınavlarından birine girer ve korist olarak seçilir. Kraliyet korosundaki tek erkek sopranodur. Daha sonra İmparatorluk Seminerine (Konviktine) de öğrenci olarak kabul edilmiştir” (Çağrı, 2020, s.8).

Okul orkestrasının başkemancılığını ve ara sıra da yönetmenliğini üstlenir. 1810’da sarayın müzikçisi Antonio Salieri ile çalışmaya başlar. İlk yapıtları; Şarkılar, piyano parçaları, kardeşleri ve babasıyla beraber çalabilmeleri için yaylı dörtlüler bestelemiştir (Selanik, 1996, s.164).

“Dostu Schober'in desteğiyle çalışmalarım sürdüren ve Lied besteciliğinde verimli yıllar geçiren Schubert, bu arada ünlü bariton Michael Vogl ile tanışmış, "Schubert lied"lerinin ilk ve en büyük yorumcularından olan Vogl, ayrıca onun İkiz Kardeşler güldürüsünün Kartnerthor Theater'de oynanmasını da sağlamıştır (1820).”” (Say, 1997, s.331).

Schubert için 1817 yılı pek çok şarkı, 5. Senfonisi ve keman-piyano sonatlarını bestelediği verimli bir yıl olmuştur. 1817 sonrası özellikle 1818-1820 yılları arası, Schubert'in bestecilik anlamında gençlik döneminden çıkıp, orta dönemine geçtiği dönem olarak tanımlanır. Bu yıllarda ünlü bariton Johann Michael Vogl (1768-1840) ile tanışan Schubert günümüzde de iyi bilinen bazı liedlerini Vogl için bestelemiştir. O senenin yazında konser vermek üzere Steyr kasabasına Vogl ile davet edilirler ve konserlerin ardından Schubert'ten bir piyanolu beşli yazması istenilir, “Alabalık Beşlisi” burada bestelenir. 1820'den sonra daha çok piyano ve orkestra eserleri yazdı. Piyano için yazdığı "Wanderer Fantezisi", arkadaşlarıyla birlikte çalmak için piyano düetleri, birçok sonat, vals, dans ve "8.ci Senfoni" bu yıllarda ortaya çıktı (İlyasoğlu, 2009, s.107).

“1821'de Schubert yüzlerce lied yazmış bulunuyordu. Bunlardan bir bölümü halka açık olarak ilkin Erbkönig Müzik Derneği'nin dinletilerinde seslendirildi ve büyük ilgi uyandırdı. Bu başarılar üzerine, nota yayıncıları bestecinin liedlerini yayınlamaya başladı. Bunlar beklenenin üzerinde bir satış getirince, 1826'dan başlayarak Schubert lied'lerini ve piyano parçalarını kendi adına bastırdı ve bu gelire yaşamını sürdürmeye çalıştı” (Say, 1997, s.331).

1824'te frengi olup hastaneye yattığı, buna rağmen çalışmaya devam ettiği söylenir. Besteci 1825 yılı sonrası eserlerinin basımından para kazanmaya başlar, ancak o senelerde psikolojik sıkıntıları başlar ve bu ruh hali eserlerine de yansır: “...sıkça tonalite değişimleri ve yaylı çalgıların tremololarıyla duyulur.” (İlyasoğlu, 2009, s.108).

1826'dan sonra kendi evinde “Schubertiad” (Schubert Akşamları) olarak isimlendirdiği, kendi çevresindeki arkadaşlarından oluşan müzikli toplantılar düzenleyen Schubert, bu toplantılarda şan eşlikli eserler çalardı. Popüler şarkıların ardından da en son eserlerini icra ederdi (İlyasoğlu, 2009, s.107). Bu toplantıların ünü giderek büyür ve ünlü bariton Vogl da bu gecelerde söylemeye başlar. Schubert'in liedleri konusunda bir diğer önemli konu ise eserlerinde güfte olarak Goethe gibi büyük yazarların sözlerini kullandığı gibi ismi pek duyulmamış şair ve yazarların sözlerini de kullanmasıdır (Akyüzlüler, 1999, s.12).

Schubertiad geceleri sayesinde Schubert'in ünü iyice genişlemekte ve üst sınıftan arkadaş çevresi oluşmaktadır fakat küçük eserleri dışında "Alfonso ve Estrella" operası gibi büyük eserleri sahnelenmediği için pek bilinmez (Bodley ve Horton, 2016, s.416).

1827 yılında bestelediği sekiz adet impromptuları (Op.90, Op.142) 1828 yılında yayımlanır. Aynı yıl piyanolu trioları ve D. 780 (Op. 94) numaralı Moment Musical isimli altı bölümlü süiti de yayımlanır. Filarmoni Derneği yalnızca Schubert'in eserlerinden oluşan bir konser düzenlemiş ve bu konserin tüm gelirleri besteciye verilmiştir. Bunun ardından elde etmiş olduğu gelirle kardeşleri ile yaşayabileceği bir eve taşınır ve beste çalışmalarını hızla sürdürür (İlyasoğlu, 2009, s.108).

"...Hızla beste yapmaktadır. Kuğu Şarkıları, yeni bir senfoninin taslakları, piyano sonatları ve Yaylı Çalgılar Beşlisi peş peşe doğar." (İlyasoğlu, 2009, s.108).

19 Kasım 1828'de Viyana'da hayatını kaybeden Schubert Viyana Merkez Mezarlığı'na defnedilmiştir ve mezarı 1827'de cenazesinde meşale taşımış olduğu Beethoven'in mezarının hemen yanındadır (İlyasoğlu, 2009, s.108).

Schubert, kendisinden önce gelmiş çoğu bestecinin yaptığı gibi bir iş veren altında çalışmamış, konserlerinden ve eserlerinden kazandığı paralarla geçimini sağlamıştır. O dönemde Schubert bir enstrüman virtüözü olarak konser solistliği yapmadığı için çok geniş kitlelerce tanınamamış, sadece yakın çevresince bilinmiştir. Eserleri büyük konser salonlarında değil de küçük salonlarda daha küçük bir kitleye seslendirilmiştir. Bazı müzik öğrencileri dışında profesyonel anlamda öğrenci yetiştirmemiştir. Ustası olduğu vokal müziğin bir getirisi olarak ürettiği güzel melodiler ve zengin armoniler ile kendinden sonraki bestecilere ilham olmuştur (İlyasoğlu, 2009, s.111).

İlyasoğlu (2009, s.111), "Schubert, Romantik-Klasikçi olarak nitelenir." demiştir. "...bir ayağı klasisizm, öteki ayağı ise romantizmin üzerindedir ve attığı adım romantizmi simgeler." (Say, 1997, s.330).

Müzikolog Curt Sachs (1881-1959) ise Schubert ve Beethoven'ın müzikal ilişkisine dair şunları söylemektedir:

“Beethoven’in hayranı olmakla birlikte Schubert onun tam karşıtıydı. Büyük ustanın öncelikle çalgısal olan imgesine karşı, o insan sesi anlayışına dayanıyordu. Beethoven’in yoğun bir motif çalışmasına karşı, geniş, soluklu, şarkı gibi bir ezgi yapısına; erkek, güçlü, gеме vurulmuş esinine karşı, dişicesine kendini bırakmış, esin akışına kaptırmış bir davranışla çıkıyordu. İşte romantik olan bu davranıştı; Beethoven’de bulunmayan, salt sesin duygusallığından hoşlanma, ton değıştirmede kullanılan uyguların kişiselliğı, iç açıcı majörle karanlık minörün birbiri ardınca gelmesi, işte bunlar romantik öğelerdir. Ancak, bunların da üstünde, yapıtlarının ağırlık noktasının Lied’de toplanması, esinini müzik dışı kaynaklardan almakla birlikte, müzik formu kurallarının kurban edilmediğı bu türün yapıtlarının çekim noktası olması; işte gerçek romantiklik budur.” (Sachs’dan aktaran Say, 1997, s.331).”

“Schubert, “Restorasyon” adıyla anılan siyasi dönemin yarattığı toplumsal sıkıntılara sanatıyla bir cevap veya bir rahatlama bulmaya çalışmıştır. Biedermeier sanat üslubuyla uyumu, Lirik liedler, işçiyi, köylüyü, çalışanı doğayı, doğa yolculuğunu, sevgiyi seslendiren şarkıları, erken dönemin senfoni, yaylı dörtlü, piyano sonatları, büyük konser salonundan çok burjuva evlerinin sade salonlarının evcil havasını yansıtmayla birebir örtüşmektedir. Bunlar da Romantisizmin karakterleri arasındadır. Schubert’in şarkıları ve çalgı müziğinin büyük bölümü de yakın dost çevresinin birliğinden ortaya çıkmış ve onlar için bestelenmişti. Dostlarıyla müziğini bu denli yakın paylaşması, yaşamının ayrıntılarını açması da Biedermeier üslubudur. Gözle görünen şeylerin tüm ayrıntılarına duygusal yaklaşımında, bilgelik ve hayal gücü vardır. Küçük şeyde büyüğü görür ve onu ifade eder. Şiirin piyano ve sesle anlatımında bu hayal gücü ve sembollerin etkileri belirgin biçimde hissedilmektedir.” (Yalınkılıç, 2020).

2.2. Winterreise

W. Müller 7 Ekim 1794'te Almanya Dessau kentinde doğmuştur, 1 Ekim 1827'de hayatını kaybetmiştir.

1812-1813 yıllarında Berlin Üniversitesi'nde Leopold Friedrich'ten (Anhalt-Dessau Dükü) filoloji, tarih ve İngilizce dersleri alan Müller, 1820 yılında dük kütüphanecisi ve 1824 yılında ise özel meclis üyesi unvanını alır. Üniversite eğitimi Fransa'ya karşı Prusya'nın açtığı savaş sebebiyle bölünür ve gönüllü askerlik çağrısından iki hafta sonra orduya katılır. 1824 Kasım'da Berlin'e geri döner ve 1815 Ocak -1817 Ağustos yılları arasında eğitimine kaldığı yerden devam eder fakat ardından iki yıl sürecek Avusturya ve İtalya seyahatine çıkar. 1817 senesi Eylül ve Ekim aylarını Viyana'da geçirir ve sonrasında, İtalya'ya gider ve bir yıl kalır. Viyana'da olduğu sürede Schubert ile tanıştığına dair bir bilgi yoktur. Ocak 1819'da Dessau'ya dönünce Roma ilgili tecrübelerini paylaştığı Rom, Römer und Römerinnen'i (Roma, Romalı Adam ve Romalı Kadın) yazmıştır. Kariyerini dük kütüphanecisi, öğretmen, editör, çevirmen, eleştirmen ve şair olarak sürdürmüştür (Clive, 1997).

“Müller'in “Gedichte aus den hinter lassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten” (Gezgin Kornocunun Geride Bıraktığı Sayfalardan Şiirler, 2 cilt, 1821-1824) adlı çalışması en bilinen eserleridir; İlk ciltte Die schöne Müllerin, ikinci ciltte ise Die Winterreise (ilk olarak düzenli yayın Urania'da 1823 yılında yayınlanmıştır) yer almaktadır. Müller ayrıca, Lieder der Griechen (Yunan Şarkıları, 1821-1824) adlı kitabında modern Yunan halk şarkılarının (Neugriechische Volkslieder, 1825) tercümelerini toplamıştır. Çalışmalarında halk şiirinden çok etkilenmiştir. Genellikle yüzeysel fikir ve duyguları işlemesine rağmen şiirleri, döneminin bestecileri tarafından yalın ifadeler ve betimlemelere sahip olmaları sebebiyle tercih edilmiştir” (Akanay, 2020).

Müller dönemin Alman entelektüellerini ve şairlerini etkilemiş üretken bir yazardır. Orta çağ Alman edebiyatı, İtalya üzerine bilgisi, opera ve tiyatro eleştirileri, halk şiirleri, Homeros çalışmaları, çağdaş İngiliz ve Alman şiiri ve Yunan hayranlığı onun ilgi alanlarını oluşturur (Youens, 1991, s.9). Müller'in geç dönem şiirleri ve düzyazıları, baskıcı politik düzeni eleştirir. Bu bağlamda Die Winterreise'nin ilk baskısı olan Urania (1822) yayını sansüre uğramıştır (Youens, 1991, s.10).

Youens'in belirttiği üzere Winterreise (D. 911), lied türünün en ünlü örneklerindendir. İçindeki 24 şarkının gücü ve güzelliği kabul edilmiştir. Şarkılar Müller'in sözlerinin cevabıdır ve Schubert bu mısralara en yoğun ve en iyi müzikal ifadelerle cevap vermiştir (Yoeuns, 1991, s.3).

<i>Urania</i>	<i>Deutsche Blätter</i>	<i>Waldhornisten II</i>	<i>Schubert</i>
1. Gute Nacht (1)		1. Gute Nacht (1)	PART 1 1. Gute Nacht
2. Die Wetterfahne (2)		2. Die Wetterfahne (2)	2. Die Wetterfahne
3. Gefrorne Tränen (3)		3. Gefrorne Tränen (3)	3. Gefrorne Tränen
4. Erstarrung (4)		4. Erstarrung (4)	4. Erstarrung
5. Der Lindenbaum (5)		5. Der Lindenbaum (5)	5. Der Lindenbaum
6. Wasserflut (6)		6. Die Post (13)	6. Wasserflut
7. Auf dem Flusse (7)		7. Wasserflut (6)	7. Auf dem Flusse
8. Rückblick (8)		8. Auf dem Flusse (7)	8. Rückblick
9. Irrlicht (9)		9. Rückblick (8)	9. Irrlicht
10. Rast (10)		10. Der greise Kopf (14)	10. Rast
11. Frühlingstraum (11)		11. Die Krähe (15)	11. Frühlingstraum
12. Einsamkeit (12)		12. Letzte Hoffnung (16)	12. Einsamkeit
		13. Im Dorfe (17)	PART 2 13. Die Post
	1. Der greise Kopf (14)	14. Der stürmische Morgen (18)	14. Der greise Kopf
	2. Letzte Hoffnung (16)	15. Täuschung (19)	15. Die Krähe
	3. Die Krähe (15)	16. Der Wegweiser (20)	16. Letzte Hoffnung
	4. Im Dorfe (17)	17. Das Wirtshaus (21)	17. Im Dorfe
	5. Der stürmische Morgen (18)	18. Irrlicht (9)	18. Der stürmische Morgen
		19. Rast (10)	19. Täuschung
	6. Die Nebensonnen (23)	20. Die Nebensonnen (23)	20. Der Wegweiser
	7. Der Wegweiser (20)	21. Frühlingstraum (11)	21. Das Wirtshaus
	8. Das Wirtshaus (21)	22. Einsamkeit (12)	22. Mut
	9. Mut (22)	23. Mut (22)	23. Die Nebensonnen
	10. Der Leiermann (24)	24. Der Leiermann (24)	24. Der Leiermann

(Suurpää, 2014, s.14)

Şiir dizisi ilk olarak, 16 Ocak 1822'de Müller, Die Winterreise'nin ilk on iki şiirini Leipzig'e, Alman ansiklopedi yayıncısı ve editörü Friedrich Brockhaus'a gönderir. Bu şiirler Urania: Taschen buch auf das Jahr 1823 (Urania: 1923 Yılı Cep Kitabı) olarak Leipzig'de yayınlanır. Schubert ise 1826 veya 1827'nin başlarında albümü keşfeder. 1823'te Müller'e ait Winterreise'nin devamı olarak on şiir daha Breslau'da dönemsel olarak basılan Karl Schall ve Karl von Holtei'nin Deutsche Blätter für Poesie, Litteratur, Kunst und Theather'da (Şiir, Edebiyat, Sanat ve Tiyatro Üzerine Alman Gazetesi) çıkar. Bu on şarkı sırasıyla, "Der Greise Kopf", "Letzte Hoffnung", "Die Krähe", "Im Dorfe", "Der stürmische Morgen", "Die Nebensonnen", "Der Wegweiser", "Das Wirtshaus", "Mut" ve "Der Leiermann"dır. "Die

Post” ve “Täuschung” ise 1824 yılında Waldhornisten II’de yayınlanır ve şiir dizisi tamamlanır. Son versiyonunda ise Müller şiirlerin sırasını değiştirir (Youens, 1991, s.21-22).

Schubert, 24 şarkıdan oluşan bu dizinin ilk yarısını 1827 yılının Şubat ayında, kalanını ise Ekim ayında tamamlar. Dizi, bestecinin ölümünden sonra iki bölüm halinde yayınlanır. Schubert şiirleri ilk defa Leipzig’de basılan bir antolojide okur ve bunları besteledikten sonra Müller’in Gedichte aus den hinter lassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten (Bir Gezgin Kornocunun Bıraktığı Yazılardan Alınmış Şiirler) adlı yapıtında şiirlerin tamamını bulur (Youens, 1985, s.129).

Sabar’ın belirttiği üzere “sevgilinin yanından ayrılışı, diğerleri ise yeniden yeşeren ümitleri, yaşanan acıyı” ve ölümü dile getirir. Başka birini tercih eden sevgilisinin evini gece yarısı terk eden, ümitsiz aşık zor yollar kat eder; soğuk ve karanlıkla mücadele eder, duygu ve düşünceleriyle baş başa kalır (Sabar, 2013, s. 204). Youens, gezginin kendine yönelttiği her soruda dikkatlice duygularını analiz etmektedir, niye böyle hissettiğini ve davrandığını anlamaya çalıştığını belirtir. Bu sebeple Winterreise, tek karakterin kendi bilincinin derinliklerini anlamaya çalışması yönünden dışavurumcu yapıtların öncüsü sayılabilir (Youens, 1985, s.129).

Lauri Suurpää, Death in Winterreise’de aşk ve ölüm temaları arasında ilerleyen anlatıyı incelerken şiirleri tematik unsurlara göre dokuz birime bölmektedir (Suurpää ,2014, s.10-13).

1) Ayrılış: No. 1 “Gute Nacht” (İyi Geceler), No.2 “Die Wetterfahne” (Rüzgâr Gülü), No.3 “Gefrorne Tränen” (Donmuş Gözyaşları), No. 4 “Erstrarrung” (Donma), No. 5 “Der Lindenbaum” (İhlamur Ağacı)

İlk bölümde gezgin yolculuğa başlar ve ayrılma nedenlerini açıklayarak yaşadığı kasabayı terk eder. Bu bölüm, sevdiği kişiyle ilişkin yerlere ve nesnelere yapılan göndermelerle birleştirilir: Gute Nacht’da gezgin sevdiği kızın evinden ayrılır ve kapısının önünden geçer. Die Wetterfahne’de sevgilinin evinin çatısındaki rüzgâr gülünden, Erstarrung’da yaz ayında birlikte yürüdükleri çayirlara bahsetmektedir. Der Lindenbaum’da ise geçmişte gölgesinde mutlu anlar geçirdiği bir ihlamur ağacının önünden geçmektedir. Bu bölümdeki şiirlerin her birinde somut göndermeler, konuşmacının şu anki iç durumu, sevginin kaybindan kaynaklanan acı hakkındaki yorumlarla yan yana getirilmiştir. Geçmişteki mutlu

günlerinin hayali ile şimdiki zamanda yaşadığı acı bu bölümün ana tematik unsurlarıdır (Suurpää, 2014, s.18).

Üçüncü şiir, “Gefrorne Tränen” bu gruptaki diğerlerinden farklıdır, anlatıcı duygularını ve yoğun duyguları ile soğuk kış arasındaki güçlü karşıtlığı vurgular. Dolayısıyla “Gefrorne Tränen”, etrafındaki şiirlerdeki somut çağrışımlara bakılmaksızın, gezginin içsel duygularının taşması olarak anlaşılabilir. Bu şiir, ayrılma eyleminden ziyade altında yatan mutsuzluğu vurgular. Özel olarak anılmayı hak eden diğer şiir “Der Lindenbaum” dur. Burada anlatıcı döngüdeki ilk seçimi yapar (ayrılma kararı açılış şiirinden önce verilmiştir): ıhlamur ağacının gölgesinde dinlenmek veya ölüm aramak yerine yolculuğa devam etmeyi seçer. Böylece kahraman, yolculuğunu tüm acısıyla bilinçli olarak seçer (Suurpää, 2014, s.18).

2) Yolculuğun Devamı ve Acının Taşması: No.6 “Wasserflut” (Suyun Akışı), No. 7 “Auf dem Flusse” (Nehirde), No. 8 “Rückblick” (Geriye Bakış), No. 9 “Irrlicht” (Yanılıcı Işık)

Der Lindenbaum’da yolculuğa devam etme seçimi yapıldıktan sonra, sevilenle ilgili belirli şeylere atıfta bulunulur. Anlatıcı zaten kasabadan çok uzaktadır. Artık sevgilisini ve kasabasını geride bıraktığı, geçmişe dair somut nesnelerden yoksun olduğu için, sevdiğini kaybetmekten kaynaklanan acılarına ve duygularına konsantre olabilir. Bu duyguları, “Gefrorne Tränen”de zaten yapılmış bir karşılaştırma olan dış gerçeklik ve doğa ile karşılaştırıyor. Bu nedenle, ilk iki grup arasında tematik bir ilişki vardır. “Irrlicht” de gezgin, iradeyi takip ederken yolunu kaybetti. Ama yolu bulup bulmamasına pek aldırmaz etmiyor, tek tesellisinin tüm acısının ölümle biteceği olduğunu söylüyor. Bu şiir, öncelikle ama aynı zamanda fiziksel yorgunluğun bir açıklaması olarak anlaşılabilir: gezgin, gerçeği kavrayamayacak kadar yorgun ve onun yerine iradeyi takip ediyor (Suurpää, 2014, s.18).

Sekizinci şiir “Rückblick”, bu gruptaki diğerlerinden farklıdır ve tematik olarak birinci grubun şiirleriyle ilişkilendirilir. Burada konuşmacı yine sevdiği şeyle, özellikle de yaşadığı kasabayla bağlantılı şeylerle net ilişkiler kurar. Şiir, olayların kronolojisiyle çelişiyor gibi görünüyor. Ancak bu çelişki, şarkının başlığı “Geriye Bakış” ile doğrulanır. Dahası, “Rückblick” bu ikinci grupta net bir işleve sahiptir. Bir yandan şiirin son kıtası, geri dönüş seçeneğinin hala anlatıcının zihninde olduğunu gösteriyor; en azından dolaylı olarak, sevgisi ve onu yeniden kazanma ümidi varlığını sürdürüyor. Döngünün ilk yanılsama biçimi olan kayıp aşk yeniden vurgulanır. Öte yandan, kasabadan uzaklaşmak “Irrlicht” deki yorgunluğu

oluşturur (Suurpää, 2014, s.19). Sonuç olarak kahraman, gerçeği ayırt edemeyecek kadar yorgun düşmüştür.

3) Uyku ve Hayaller: No. 10 “Rast” (Dinlenme), No. 11 “Frühlingstraum” (İlkbahar Rüyası)

“Irrlicht” te ima edilen yorgunluk, “Rast” ta konuşmacı sadece dinlenmeyi bıraktığında ne kadar yorgun olduğunun farkına vardığını söylediğinde açıkça ifade edilir. “Irrlicht” in yorgunluğu aslında sadece ima ediliyordu: Baş kahraman fark edemeyecek kadar yorgundu ve bu nedenle "Rast", geriye bakış fikrini olarak haklı çıkarıyor. “Frühlingstraum” da kahramanı uykuya dalar, önceki şiirlerde hüküm süren yanılsamaları, baharı ve aşkı hayal eder. Uyandığında, bu rüyalar birdenbire gerçeklikle yan yana gelir. Aşk ve geçmiş mutluluğun doğrudan yan yana gelmesi veya kış ve bahar, Suurpää’nın yorumuna göre önceki şiirlerde ifade edilen gerçeklik ve yanılsamanın karşıtlığını özetlenir (Suurpää, 2014, s.18).

4) Yolculuk Devam Eder- Derin Depresyon: No. 12 Einsamkeit (Yalnızlık)

Üçüncü tematik grubunun geri kalanından sonra yolculuk devam etmektedir. Anlatıcı teselli olmaz ve sadece yürümeye devam eder. Winterreise'deki ilk 12 lied, Suurpää’nın belirttiği üzere nedenleri açıkça hatırlanan ve önceki şiir olan “Frühlingstraum” da özetlenen derin bir depresyonla sona erer. Görünüşe göre kahramanın artık "Frühlingstraum" da sonsuza dek terk edilmiş olan kayıp mutluluğu geri kazanmayı düşünmediği görülüyor. Aksine, gezgin artık zihninin daha huzurlu olmasını istiyordu.

Gezgin acısına teselli bulamaz ve yolculuğa devam eder. Suurpää’nın belirttiği üzere lied dizisinin ilk bölümü derin depresyonla biter. Gezgin artık zihninin daha huzurlu olmasını istiyordur. Suurpää’ya göre ilk on iki lied daha açık bir anlatıya ve kronolojiye sahiptir ve anlatı somuttur. Geriye kalan on iki lied’de ise anlatını soyutlaştırmaktadır. Şiirler arasındaki uyum birinci bölüm kadar kuvvetli değildir (Suurpää, 2014, s.10).

5) Devam ve Eskiye Göndermeler: No. 13 “Die Post” (Posta Arabası)

Gezgin “Einsamkeit” in ardından, “Die Post” ile önceki şiirlerde bahsedilen, 1. bölümün iç karartıcı sona ermesine yol açan unsurları hatırlıyor:

- Sevgili (doğrudan, tesadüfen ve bundan sonra sadece bir kez daha “Täuschung” da bahsediliyor),

- Sevilenin yaşadığı kasaba ile çevresi,
- Ve son olarak, “Die Post” da anlatıcının mektup almadığı gerçeğiyle sembolize edilen geçmişi geri kazanmanın imkansızlığı.

Suurpää’ya göre bu parça lied dizisinde iki bölüm arasında bir köprü gibidir, çünkü gezgin kayıp aşkını son kez anımsamaktadır ve geçmişi geri kazanmasının imkânsız olduğunu farkındadır (Suurpää, 2014, s.10).

6) Olumlu Seçenek Olarak Ölüm: No. 14 “Der Greise Kopf” (Ağaran Saçlar), No. 15 “Die Krähe” (Karga)

“Der Greise Kopf” ve “Die Krähe” parçalarıyla birlikte düşünceleri geçmişten, gelecek üzerine dönüyor. Ölüm gezginin istediği fakat elde edilememiş bir seçeneğe dönüşür. “Der Greise Kopf” da anlatıcı yaşlı olmasını diler (ölüme daha yakın oluyor), ama bu bir hayale dönüşür. “Die Krähe” de bir karga, kahramanın yolculuğu boyunca yol arkadaşı olmuştur ve gezgin kargayı, mezara kadar eşlik eden bir ölüm sembolü olmasını ummaktadır. Kahraman şimdi ölüme atıfta bulunmak olarak yorumladığı ya da olmasını umduğu işaretler (gezinin ağaran saçları ve karga) görüyor. Ayrıca, “Der Greise Kopf” ve “Die Krähe”, 1. bölümün son şarkısı (“Einsamkeit”) dördüncü grubun sonunda önerilen durumdan devam ediyor. Orada kahraman, artık kendini bu kadar mutsuz hissetmemesini diliyor. “Der greise Kopf” ve “Die Krähe” de bahsedilen ölüm, böyle bir acının hissedilmediği bir durum olarak anlaşılabilir. Bu bağlamda bu iki şiir, döngüde önemli bir dönüm noktasıdır. Birinci durumdan (sevgiliye dair ümitler) ikinci duruma (ölüme özlem) geçişi sağlayan bir köprü olarak görülebilir (Suurpää, 2014, s.11).

7) Ölüm Fikri Üzerine Düşünme ve Aşkından Vazgeçme: No. 16 “Letzte Hoffnung” (Son Ümit), No. 17 “Im Dorfe” (Köyde), No. 18 “Der Stürmische Morgen” (Fırtınalı Sabah), No. 19 Täschung (Yanılsama).

Kahraman, ikinci duruma ulaşmayı ummadan önce, ilk durumu tamamen terk etmelidir: sevdiği kişiyi geri almayı ve aynı zamanda ölmeyi umut edemez. Sonuç olarak, geçmiş mutluluğu özlemekten vazgeçmelidir. Suurpää’ya göre bu kısım gezginin ikinci duruma geçtiği, içindeki tüm ümitlerden vazgeçtiği ve ölüm fikrinin güçlendiği görülür. Gezinin aşka erişmesinin imkânsız olduğunu kabul etmesiyle, yavaş yavaş ölümü kabul etmeye doğru ilerlediğini ve bu bağlamda, bu grup altıncı şiir grubunda ortaya çıkan ölüm fikri için bir köprü sağlar.

Yedinci grubun ilk parçası olan “Letzte Hoffnung” ile kahramanın tüm umutların gittiğini kabul etmesi gerekir ve Winterreise’in bu noktasında kaybedilen umut, geçmiş mutluluğa atıfta bulunacaktır. Aynı izlenim, anlatıcının tüm hayalleri bitirdiğini söylediği bir sonraki şiir olan “Im Dorfe” tarafından aktarılır. Gerçekte, kaybolan mutluluğu geri kazanma umudu yoktur; bu sadece bir hayaldir. “Täuschung”, sevgili ve onun sıcak evinin gezginin hayalleri olduğunu vurgulayarak bu fikrin altını çiziyor. Araya giren “Der Stürmische Morgen”, kışa özgü duygusal soğukluğu ve aşk umudundan vazgeçmenin ardından gelen benliğin oldukça kırılmış niteliğini tanımladığı şeklinde yorumlanabilir; konuşmacı insanlık için temel bir şeyi, sevmek kapasitesini kaybedecekti. Yine de bu huzursuz soğukluk, nihayetinde acıya tercih edilir. “Der Stürmische Morgen” in bu okuması, “Erstarrung” un son iki kıtasındaki duygusal soğukluk ve “Einsamkeit” te bir tür teselli olarak fırtınanın vahşiliği, 1. bölümdeki şiirlere iki doğrudan gönderme ile destekleniyor (Suurpää, 2014, s.11).

Sonuç olarak “Letzte Hoffnung” da ve “Im Dorfe” de gezgin bütün umudunu kaybettiğini söyler, Täuschung’da gezginin rüyasına sevgilinin sıcak evi girer, “Der Stürmische Morgen” de kahramanın duygularının soğuklaştığı, sevmek hissinin azaldığı söylenebilir. Ayrıca soğuk hava yaşadığı acıyla da ilişkilendirilebilir (Suurpää, 2014, s.11).

8) Ölüm Seçimi: No. 20 “Der Wegweiser” (Yol İşaret Levhası).

“Der Wegweiser” Winterreise’in en önemli şiirlerinden biridir. Suurpää’nın belirttiği üzere altıncı grup, ölümü olumlu bir seçenek olarak sunarken, yedinci grupta, gezgin aşkın kaybını ölümle veya zihnin huzuruyla unutacağını düşünmektedir. Ve gezgin bilinç bir tercihle ölümü, kimsenin dönemeyeceği yolu, aramayı seçer (Suurpää, 2014, s.12).

9) Ölümün Olanaksızlığı: No. 21 “Das Wirthaus” (Han), No. 22 “Mut” (Cesaret), No. 23 “Die Nebensonnen” (Hayali Güneşler), No. 24 “Der Leiermann” (Laternacı)

Dokuzuncu ve son grupta ana karakter, gezgin “Das Wirthaus” da bir mezarlığa gelir ama onun için yer yoktur. “Mut” da ise huzuru bulamamasıyla oluşan hüsrandan bahseder. “Die Nebensonnen” da üç güneşin (sevgilisinin gözleri ve güneş) batmasıyla karanlığın geleceğini söyler. “Der Leiermann” da ise laternacıya katılmak istemektedir. Suurpää’ya göre dokuzuncu grup, ikinci bölümde yoğunlaştığı üzere gezginin ölüm isteğidir, ama bu isteğine ulaşamaz. Bu yüzden ölüm, onun için aşkı gibi bir düşe dönüşür ve umutsuz yolculuğa umutsuz bir son verir (Suurpää, 2014, s.12-13).

Sonuç olarak Suurpää'nın yorumuna göre Die Winterreise'de ölüm sembolik veya metaforiktir, somut bir anlamı yoktur. Müller'in diğeri şiir dizisi Die Schöne Müllerin'de olduğu gibi bir intihar görölmemektedir (Suurpää, 2014, s.28-29).

WINTERREISE’DE SEMBOLİZM VE İNCELEMESİ

3.1. Sembolizm

Sembolizm Antik Yunan’dan itibaren sanatlarda kullanılan önemli bir kavram olmuştur. Kelime olarak Latince “symbolum” eski Yunanca “sümbolon” (σύμβολον) dan gelmektedir. Yunanlar’da önemli bir konu ve aynı zamanda bir bilim dalı (Quadrivium’un bir parçası) olan “müzik” ve onun insan karakteri ve davranışları üzerinde etkisi olan ethos doktrini Orta Çağ’larda da tartışılmaya devam etmiştir. Rönesans’da ise bestecilerin metni “boyama”, Barok’da ise duyguların ifadesi söz konusudur. Erken Barok dönem Kamerata’larında ise metnin gerçek anlamının müzikle yansıtılması önemli bir konudur. Bu fikir, Schubert’in dönemine kadar tam olarak anlaşılmadan kaldıysa da Schubert ile doruk noktasına ulaşmıştır. “stile rappresentativo” olarak adlandırılan bu prensip Schubert’in şarkılarında ve özellikle de Winterreise’de tam olarak kullanılmaktadır (Marshall, 1973, s. 607).

Cassirer gibi sembolik biçimlerin felsefe açısından irdelemesini yapanlar, sembolü “ruhsal içeriklerin duylara aktarılması” olarak ele almışlarsa, bu anlam en uygun dilini müzikte bulacaktır; müzik bu açıdan bakıldığında sembolik sanatın ta kendisidir. Sembolizmi tarihsel gelişim açısından ele alacaksak, yani, yazınsal bir akım, Fransa’ya özgü bir akım olarak ele alacaksak -ilk kez Jean Moreas 18 Eylül 1886 tarihli *le Figaro*’da onu böyle tanımlamıştı- müzik bu akımın ayrılmaz bir parçası olarak açık seçik gözüküyor: Mallarme’nin Wagnerciliği, Verlaine’in şiirlerinin Debussy tarafından müziklendiğini düşünmek yeter (Cassou, 1999, s. 228).

“Öyleyse, müzikçilerin, müzikbilimcilerin bu küçümsemesi nereden kaynaklanıyor? Sembolistlerle içli dışlı olan besteciler üzerinde araştırma yaptığımız zaman, konu daha da karmaşılaşıyor. “Debussy” makalesi bu bestecinin empresyonist oluşu üzerinde ısrarla durmakta, Wagner makalesinde ise genel olarak bir romantizmden söz edilmektedir. Bütün bunlar işi daha da karanlıklaştırmakta. Demek ki Sembolizm sadece yazın tarihçileri, estetikçileri ve resim eleştirmenleri için var. İşte bu yazının amaçlarından biri de Sembolizmin boyutlarını en geniş biçimde göstermek, onun içine giren sanatların birbirleriyle olan ilişkilerini irdelemektir.” (Cassou, 1999, s. 228).

Wagner dalgası ilk olarak 1860-61 yılları arasında Paris’te ortaya çıkmıştır. Kendi eserlerinden oluşan üç konser vermiştir (25 Ocak, 1- 8 Şubat 1860) ve bu konserlerde Uçan Hollandalı’dan Tannhäuser’den Lohengrin’den parçalarla Tristan prelüdü çalınmıştır (Cassou, 1999, s. 228).

“Bizim için önemli olan şey, hemen Wagner'in savunusuna kalkışan birkaç yazarın bu yolda öncü olmalarıdır. Champfleury, 27 Ocak 1860 tarihinde Richard Wagner başlığıyla yazdığı bir yazıda Wagner'in duyguları çizmekten çok onları anlatmaya yönelik olduğunu söyler; böylece Wagner'in sanatı daha ilk elde o çağın romantik ya da gerçekçi eğilimlerine karşı olarak ortaya çıkar; artık “geleceğin müziği”dir konu olan.” (Cassou, 1999, s. 229).

Normalin üstünde ve ötesinde ima edileni görmeliyiz kelimelerin veya notaların seslerinin anlamı-normal anlamlarının bağlamında olmadığını söyledikleri bir şey ses, bize bir his veren, ifade edilen gerçek anlamdan oldukça farklı bir iç görüşü veren bir şey. Bir grup kelime veya müzik geçişi bu özel veya “gizli” anlamı ifade edebiliyorsa, sembolik olduğu söylenebilir (Marshall, 1973, s. 607).

3.2. Winterreise Bölüm I

3.2.1. Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh',
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern –
Gott hat sie so gemacht –
Von einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!

“Bir yabancı olarak geldim ve bir yabancı olarak gidiyorum.

Mayıs ayı çiçek demetleriyle ne hoş geçti.

Genç kız aşktan söz ediyordu, anne ise evlilikten- şimdi ise dünya karanlık, yol da karla kaplanmış.

Yolculuklarımın zamanını belirleyemem, kendi yolumu kendim bulmalıyım bu karanlıkta.

Ayın gölgesi bana eşlik ediyor ve ben beyaz örtünün üzerinde (karın üzerinde) hayvanların ayak izlerini arıyorum.

Daha fazla buralarda kalmama ne gerek var, en sonunda beni kovsunlar mı?

Bırak azgın köpekler havlasın efendilerinin evi önünde; aşk gezmeyi sever, Tanrı onu öyle yaratmış, birinden öbürüne, aşk gezmeyi sever, birinden öbürüne, tatlı sevgili, iyi geceler!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad' um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Ich schreibe nur im Gehen
An's Tor noch gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.

Seni (sevdiği kızı) rüya görürken rahatsız etmek istemem, dinlenmene yazık olur, ayak sesimi duymamalısın – kapıları yavaşça kapamalı!

Önünden geçerken kapına 'iyi geceler' diye yazarım, böylece seni düşündüğümü anlarsın.” (Sabar, 2013, s.205)

Mäßig *)

p

fp>

fp>

>

7

Fremd bin ich ein - ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der - aus, der
Ich kann zu mei - ner Rei - sen nicht wä - len mit der - Zeit, muß

pp

Şekil 1

“Gute Nacht”, gezginin duygularının baştan sona değiştiği döngüde yer alan, her biri birer minyatür yolculuk oluşturan şiirlerden birisidir.

Gezgin hakkında çok şey öğreniyoruz, ancak o hala gizemini koruyor. Caspar David Friedrich’in çağdaş manzaralarındaki insan figürleri gibi, gezgin figürünü de tuhaf bir şekilde gizemli bir doğayla çevrili görüyoruz, ancak asla yüzünü görmüyoruz: Adını, geçmişini ya da neden tüm insanlığı terk etmek zorunda kaldığını asla öğrenemiyoruz (Ringer, 2009, s.106).

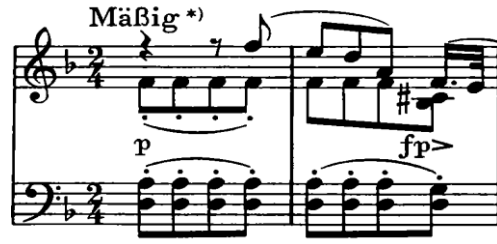
İlk üç kıtanın minör armonileri, acılı durumu sembolize eder. Reddedilen sevgilinin zihni, böylece döngünün genel ruh halini oluşturur ve bu mutsuz adam yolculuğuna çıkarken şarkı boyunca, özellikle de eşlikte bulunan sekizlik nota ritmik nabzının onun ağır, hüzünlü ayak seslerini sembolize ettiği kolayca söylenebilir. Dördüncü kıtanın başlangıcında, sevdiği kişiyi şefkatle düşündüğünde, paralel majöre dokunaklı bir geçiş olur. Aslında, döngü boyunca, majör geçmiş mutluluğu sembolize etmek için kullanılırken minör, bugünün ve gerçekliğin soğuk, zor gerçeklerini sembolize eder (Marshall, 1973, s.609).

Gezginin döngüdeki ilk sorusu, “Was soll ich länger weilen, Daß man mich trieb hinaus?” (Daha fazla buralarda kalmama ne gerek var, en sonunda beni kovsunlar mı?) cümlesi ile kendisini dışlamaktan korktuğu ve savunma amaçlı küçümsemeyle yanıt verdiği düşmanca bir toplumdaki bir yerden, uyumsuz olma duygusunu aktarır. “Daß man mich trieb’ hinaus” cümlesindeki “onların” kelimesi kasten belirsiz bırakılmıştır: Ebeveynler mi? Köylüler mi? Onun farklı olduğunu anlayabilecek herhangi biri, belki herkes? Gezginin haykırışı “Laß irre Hunde heulen, Vor ihres Herren Haus!” (Sahiplerinin evinin önünde sokak köpeklerinin ulumasına izin verin) olan bu sözler hem öfkenin hem de acının ifadesidir ve belirgin bir şekilde duygusal karmaşada olduğunun göstermektedir. İlk cümlede, “Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh’ ich wieder aus” daki düşüş, Schubert’in bu döngüde hayal kırıklığı için sıklıkla kullandığı metafordur (Youens, 1991, s.124).

Şarkının kıtalarının temel konusu şu şekildedir:

1. Geçmişin zıtlığı/ ilkbahar/ aşk ve şimdiki zaman/ kış
2. Burada başlayan yolculuğun doğası
3. Kasaba halkına ve Sevgiyi doğası gereği kararsız olarak yaratan Tanrı’ya karşı öfke
4. Sevgiliye veda

Yolculuk piyano partisinde başlar, ölçü 1-2’de sol elde gelen beşliler, trajik bir atmosfer yaratmaktadır.



Şekil 2

Burada Schubert, döngünün yinelenen müzikal unsurlarından birkaçını tanıtıyor: “yolculuk motifi”, komşu nota / yarım ton figürleri ve zayıf vuruştaki aksanlar. Şarkı boyunca devam eden sabit sekizlik nota ve uyumsuz ton kümeleri tüm kış yolculuğundaki en keskin uyumsuzluklar arasındadır (Youens, 1991, s.126).

Aksanlı dissonans sesler giriş boyunca azalır ve sonunda tamamen ortadan kalkar. Metinli cümlelerde dissonans sesler ve zayıf vuruştaki aksanlar çok daha az sıklıkta görülür, belki de gezgin, az önce uğradığı kayıp konusunda objektif olmaya ve eski sevgilisine sessiz, medeni, hatta şefkatli bir veda etme çabası içindedir (Youens, 1991, s.127).



Şekil 3

“Kızın aşktan, annesinin ise evlilikten bahsettiği” dünya, gezginin şu anda yaşadığı çorak kış diyarından tamamen farklıydı. Schubert, Fa majöre kısa süreli bir geçişle kontrastı somutlaştırır, Gezginin bir zamanlar yükselen umudunun tasvirini; yükselen melodik bir çizgi ve şarkının başka yerlerinde yazmadığı “legato” ifadesini piyanoda göstermektedir.



Şekil 4

1. kıtada geçmiş ve şimdi arasındaki karşıtlığı en çok ortaya koyan şey, melodik dizideki göreceli majör ve minör tonalitelerin; yükseklikleri ve derinliklerinin müzikal sembolizmidir (Youens, 1991, s.128).

Üçüncü kıtada çeşitli müzik sunar; “Die Liebe liebt das Wandern, Gott hat sie so gemacht, Von einem zu dem andern.” (Aşk gezinmeyi sever, Tanrı böyle yaptı, bir kişiden diğerine) ve bunlar döngüdeki en acı kelimelerden bazılarıdır (Ringer, 2009, s.107). Gezginin Tanrı ile ilişkisi “Mut” ta yeniden şekillenmektedir.

Şarkıda önemli bir kompozisyon unsuru olan Fa-Mi melodik yarım aralık sesleri, 4. kıtada artık bir tam aralık biçimde, Fa diyez-Mi olarak gelir.



Şekil 5

Gelen paralel majör ile birlikte bu şarkıda daha önce duyulmamış bir Sol majördeki ifadeler kulağa gerçekten parlak geliyor, ancak illüzyonların, rüyaların ve hayal gücünün tonalitesi (majör), Winterreise’de gerçekliğin egemenliğine karşı her zaman savunmasızdır. Re minör tonalitesinde, gezgin son kez “An dich hab’ ich gedach” şarkısını söylerken, daha önce söylediği kadansla “Fein Liebchen, gute Nacht” şarkısını söyler (Youens, 1991, s.129).

Sekizlik notalar şarkının sonuna kadar devam etse de Schubert girişi postlude olarak geri getirmez. Postlude’de belirginleştirdiği şey, düşüncenin kelimelerin bittiği noktanın ilerisinde de devam etmesidir.



Şekil 6

Son sözler, “An dich hab’ ich gedacht” postlude’un piyano partisinin iç hatlarında da yankılanır: gezgin sadece onu düşünmekle kalmamış, aynı zamanda düşünmeye devam etmektedir (Youens, 1991, s.129).

3.2.2. Die Wetterfahne

Er hätt' es ehr bemerken sollen,
des Hauses aufgestecktes Schild,
so hätt' er nimmer suchen wollen
im Haus ein treues Frauenbild.

“Rüzgâr güzel sevgilimin evinin
tepesindeki, rüzgâr gülü ile oynuyor.

O andaki hezeyanım içinde fırıldak zavallı
kaçagım (kendisi) arkasından ıslık çalıp
onunla alay ediyor sandım.

Er hätt' es ehr bemerken sollen,
des Hauses aufgestecktes Schild,
so hätt' er nimmer suchen wollen
im Haus ein treues Frauenbild.

O (kendisi) zamanında anlamalıydı eve
takılmış olan levhadan, o zaman o evde
sadık bir kadın aramayı hiç düşünmezdi.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

Rüzgâr içerde kalplerle oynuyor, aynı
damdaki gibi, ama öyle gürültülü değil.

Niye bana acımı soruyorsunuz?

Sizin kızımız zengin bir gelin artık.” (Sabar,
2013, s.206)

Ziemlich geschwind **)

Der

Wind spielt mit der Wetterfahne auf meines schönen Liebchens Haus:

Şekil 7

Gezgin, sevgilisinin evinden ayrılırken geriye bakar ve rüzgârda dönen rüzgâr gülü görür. Kalplerle oynayan rüzgâr, onları bir rüzgâr gülü gibi döndürmek, tutarsız sevginin simgesidir. Müller, rüzgârı doğrudan sevginin gücüyle özdeşleştirmez, ancak okuyucuyu bariz çıkarımı yapmaya bırakır; her ikisi de yollarına çıkan nesnelerle ve yol açtıkları sefaletle aldırmadan insan kalpleriyle oynayan, kontrol edilemez ve öngörülemez Doğanın güçlü ve acımasız güçleridir (Youens, 1991, s.132).

Her iki kıtada 1 ve 2’de, gezgin, kendinden üçüncü şahıs (O) olarak bahsederek eski benliğini uyarır ve rüzgâr gülünün bir tutarsızlık işareti olduğunu anlamış olması gerektiğini söyler.

Farklı benliklere bilinçli bölünme, daha genç ve daha güvenen benliği azarlayan küstah şimdiki hal, gezginin hitap ettiği “öteki” nin kendisi olduğunun artık farkında olmadığı döngünün sonundaki iradesiz kopmanın uzak bir habercisidir (Youens, 1991, s.133).

Gezginin öfkesi için bir çıkış yolu, acısının nedeni bulduğu ve yine de eski sevgilisini esirgediği psikolojik fikir, şiirin doruk noktası ve kapanışıdır.

“Gute Nacht” ta sevgilisinin evlilik kaderinin ebeveynlerinin elinde olduğunu ima etmişti. Çünkü “evlilikten söz eden” ve daha zengin bir olasılık ortaya çıktığında sözlerini açıkça geri çeken anne olduğu için, sevgili kişiyi doğrudan kınamayı reddetmek dikkate değerdir (Youens, 1991, s.133)

“Die Wetterfahne” de, gezgin bir kez daha Doğa’da içsel duygusal durumu için görüntüler bulur, her cümle arasında ara sıra rüzgârın esmesi ve hızlı bir biçimde sönmesi ifadeleriyle ses partisine eşlik etmektedir (Youens, 1991, s.134).



Şekil 8

Piyano girişindeki (ölçü 1) ilk patlama, Fa ve Mi sesleri ile “Gute Nacht” taki figüre gönderme yapmaktadır.

Schubert, giriş dokusunu yalnızca rüzgârın enerjisini anlatmak için değil, aynı zamanda Müller’in rüzgâr ve rüzgâr gülü, aşk ve kalpler arasındaki bağlantıyı vurgulamanın bir yolu olarak kullanır. Gezgin rüzgârdan ve onun etkilerinden her bahsettiğinde “Rüzgâr rüzgâr gülü ile oynar ... rüzgâr kalplerle oynar”, bunu, sık sık yukarı ve aşağı yön hareketleriyle rüzgâr gülünü tasvir etmektedir (Youens, 1991, s.135).

Girişten ve ilk cümleden sonra, gezginin hayalleri ve duygusal tepkileri, sonraki cümlelerde uyumlu bir şekilde etkilenir. Özellikle üçüncü kıtadaki (ölçü 33) “eine reiche Braut” kelimelerinden sonra, eşlikte giderek kalınlaşan bir doku duyulur. Schubert ardından, son kıtanın tamamını daha fazla yoğunluk için değiştirerek tekrarlatır (Youens, 1991, s.135).



Şekil 9

Dörtlük, tek sesli pasajlarla başlamaz; daha ziyade, 35-36. ölçülerdeki gezginin vokal çizgisi ve rüzgârın titrek iç çekme seslerinin birleşimini, eksik yedili akoru ana hatlarıyla belirtir ve 36.-37. ölçüdeki yarım kadansa kadar ertelenir. Müller’in “drinnen” (içeride) kelimesine yanıt olarak, Schubert piyano bölümünü öncekinden bir oktav aşağıya indirmektedir (Youens, 1991, s.135).



Şekil 10

Schubert, piyano bas çizgisinde giderek daha hızlı bir yükseliş ve bu yükselme içerisinde kullandığı sekvanslar ile bu kıta gerilimlerle doludur; 41-42. ölçülerdeki tonal sarsıntı, alışık olmamasıyla şok edicidir. Gezginin üçüncü şahıs konuşması tarafından zar zor kontrol edilen yoğunluk, kendi kendine uyarı boyunca daha da artar ve kıtanın sonunda yine rüzgârın onu ısılıkla uzaklaştırmasıyla, öncekinden daha yüksek, daha tiz ve alaycıdır, doruğa ulaşmaktadır (Youens, 1991, s.135).

Müller, besteciye neredeyse 3. kıtanın başlangıcı için kıta 1'in ilk ifadesini geri getirmeye zorlar, ancak eski ısıklı rüzgarı artık şiirin sonundaki “zengin gelin” için hizmet etmeyecektir ve Müller'in kendine acıması, Schubert'in öfke ifadesi haline gelir (Youens, 1991, s.135).



Şekil 11



Şekil 12

Gezgin haykırdığında, Schubert piyanodaki ritmik kalıbı ve ölçü 11-12'deki “Da dacht' ich schon in meinem Wahne” sözlerindeki akorları ve melodik yazıyı geri getirir (Youens, 1991, s.136). Ses hattındaki Re bemol sesi, daha sonra “eine reiche Braut” sözcükleri için La majördeki kadansta Do diyez sesi olarak enharmonik bir biçimine gelir ve bu melodik hatta kullanılan onaltılık notaların eklenmesiyle daha etkileyici hale gelmektedir.

Aşkın iyi talihi gezginin kederi olmuştur; gezginin kederinin dünyasına ait olan Re bemol, eski sevgilisinin gelin servetini simgeleyen Do diyez sesi; dolu, zengin akorlar haline gelir. Burada, paralel majör ve minör tonalitelerin karşıtlığı, “Gute Nacht” taki paralel tonalitelerin anlamını tekrar etmektedir. Gezgin, eski sevgilinin hayatını ve beklentilerini, kendi karanlığının aksine parlak, zengin ve dolu olarak hayal eder, ancak postlude buzlu rüzgarın dönüşü hem zengin dokuları hem de ana tonaliteyi dağıtır (Youens, 1991, s.137).



Şekil 13

Rüzgar son kez dindiğinde, Schubert, ölçünün son sekizlik es'in üzerinde bir fermata, şarkı döngüsünde başka hiçbir yerde bulunmayan ve 38. ölçüden gelen dramatik bir işarettir. Ve bu işaret; rüzgar artık dışarıdaki rüzgar gülü ile oynamıyor, bir kez daha içeriye girdi ve "Die Wetterfahne"nin sonundaki sessizlikte kalbi çarpmaktadır (Youens, 1991, s.137).



Şekil 12

3.2.3. Gefror'ne Tränen

Gefror'ne Tränen fallen
von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
daß ich geweinet hab'?

“Buz tutmuş damlalar yanaklarımdan aşağı
dökülüyor; Ağladığımı farketmedim mi
acaba?

Ei Tränen, meine Tränen,
und seid ihr gar so lau,
daß ihr erstarrt zu Eise
wie kühler Morgentau?

Ey gözyaşları, benim gözyaşlarım, o kadar
zayıf mısınız, soğuk sabah şebnemleri gibi
donacak kadar?

Und dringt doch aus der Quelle
der Brust so glühend heiß,
als wolltet ihr zerschmelzen
des ganzen Winters Eis!

Ama yüreğimdaki kaynaktan ateş gibi
yanarak çıkıyorsunuz, sanki bütün kışın
buzunu eritip yok etmek istiyorsunuz!”
(Sabar, 2013, s.206. 207)

Nicht zu langsam

Ge - fror - ne Trop - fen fal - len von mei - nen Wan - gen ab:

Şekil 13

Şiir, aslında acı ve yabancılaşma duygularının psikolojik olarak keskin bir tasviridir, o kadar derine oturmuş bir ağlama ile başlar ki, yas tutan kişi farkına varmadan ağlar. Analitik eğilimli gezginden, yabancılaşmış durumunun tedirgin bir şekilde araştırılmasına ve duygusal varlığının gizemine dair sorulara yol açar. “Gefror’ne Tränen”, yolculuğun öncesine atıfta bulunmayan ve tamamen duygusal analizden oluşan döngüdeki ilk şiirdir (Youens, 1991, s.139).

Başlangıç hemen semboliktir. Ayrılmış pianissimo akorları ve vurgulu do, şarkının başlığında önerilen donmuş gözyaşları hakkında anında bir izlenim uyandırıyor. Schubert’in vokal çizgisini metnin anlamını vurgulayan ve geliştiren bir eşlik ile nasıl birleştireceğini bilmedeki dehası gösterilir. Metinde bahsedilen düşen damlaların olduğu ses kısmının açılış ölçülerinde, eşlikte prelüdün açılması için kullanılan pasajın aynısı ile canlı bir şekilde anlatılmaktadır (Marshall, 1973, s.610).



Şekil 14

Schubert, ateşli gözyaşları selini sahnenin Fa minör gerçekliğinden uzakta bir Sol bemol majör tonalitesinde bulduğunda hem Fa minör hem de postlude sonrası başlangıcın soğuk atmosferini yeniden kurduğunda, gezginin donmuş ıssızlıkta ima edilen acısını doğrulamaktadır (Youens, 1991, s.140).

Kıta 1’de gezgin, önce gözlemlenen bir gerçeği belirtir ve ardından bir soru sorar. Schubert, kendi kendine hitap etmenin iki farklı halini, Fa minörün zıt ama yakından ilişkili ton bölgeleri "Yanaklarımdan donmuş damlalar düştüğü şeklindeki sert ifade" ve La bemol majör (sonraki soru) olarak belirler. Motif ve armonik benzerlik, farklılıktan daha güçlü açık bir şekilde ilişkidir. Kıta 1’deki her iki alan da belirgin şekilde sabittir ve armonik olarak sınırlandırılmıştır; Yuvarlanan buz damlalarının benzerliği ve gezginin olgusal gözleminin basitliği, Fa minördeki yinelenen tonik ve baskın üçlülerde eşzamanlı buluyor. Yine de olayın gizemi ve rahatsızlık durumları, uyumsuz sahalarda ve zayıf vuruş vurgularında kayıtlıdır (Youens, 1991, s.140).

Piyano için kıta 1’den kıta 2’ye geçişte, gezgin, kelimeler olmadan “... geweinet” (ağladı) alışkanlığı’nı tekrarlamaya devam ediyor. Ölçü 17-18’in yeniden iki katına çıkan zayıf vuruş vurgusu, takıntı duygusunu, bir soruya ya da bir yanıt arayan müzikal figüre dokunma hissini güçlendirmektedir (Youens, 1991, s.140).

12
Ob es mir denn ent - gan - gen, daß ich ge - wei - net hab? daß ich ge - wei - net
decresc.
17
hab? Ei Trä - nen, mei - ne Trä - nen, und
pp

Şekil 15

Schubert’in gezgininin en çok düşündüğü yer, varlığının gizemleri onu en çok etkilediğinde, ahenkli bir doku içinde konuşuyor. Piyanoda ikinci kıtadan hemen önce izlenen iniş, onunla birleşerek, müzikal yazının paralel olarak düşüncenin derinliklerine batmasına benzemektedir, aşağı doğru hareket hedefine yaklaştıkça armoni ayrılır (Youens, 1991, s.141).

2. kıta boyunca Schubert, girişin sonundaki yarı kadanstan (ölçü 6-7) kaynaklanan bir gelişimde V. ve VI. derecelerini izole ederek ve vurgulayarak önceki her iki tonalitenin baskın kutuplarını dramatize eder. Yükselen hareket, aynı zamanda, dörtlük 3’te verilen sözler için müzikal bir metafor olabilir; gezginin derinliklerinden dışa doğru değişen gözyaşları (Youens, 1991, s.141).



Şekil 16

Şarkının orta kısmı, Schubert'in en korkutucu müziğidir. Gezginin “Ei Tränen, meine Tränen, / Und seid ihr gar so lau?” (Ah, gözyaşlarım, buza dönüşecek kadar ılık mısın?) kendi gözyaşlarına yönelttiği soru ahenksiz, rahatsız edicidir. Bu, bozulmuş iç monologun müzikal bir anlatımıdır (Ringer, 2009, s.108).

Kıta 1'den sadece sorgulayıcı tonalite ve figür, 3. kıtanın başında geri gelir, “Yanaklarımdan donmuş damlalar düşüyor” ilk kez gözlem yaptığı bu ifadeyi tekrar etmeye gerek yoktur. Her bir dörtlükte, kıta 1'de ifade edilen gizemi araştırmaya yönelik ardışık her girişimde, Schubert, gezgini şaşırtan duyguların iç ve dış fikirleri arasındaki zıtlık öğelerini yeniden şekillendirir (Youens, 1991, s.141).

Son dörtlükte gezgin, ateşli acısının, böylesine tutkulu bir duygunun dışarıdan hiçbir kanıtı olmamasına rağmen, bütün bir kışın buz ve kar birikimini eritebileceğini ilan eder. Schubert, gezginin istediği, ancak bilmediği bir ifadenin doğru olması için metin tekrarlarıyla iddiayı iki kez yapmasını ister. Müziğin aniden eksik yedili akora yönelmesi, “wollten” fiilinde (istemek) önemlidir (Youens, 1991, s.142).



Şekil 17

Özlem duyulan duygunun abartılması, şiddetli etkileri ve muhtemelen gerçeklikten uzaklığı, piyano girişinden ve kıta 2'nin başlangıcından Re bemol-Do seslerinin daha sonraki bir uzantısı olan bir cümleyle aktarılıyor. Schubert, 37. ve 39. ölçülerinde, ölçü 22'de (“... meine Tränen, / Und seid ihr gar so lau”) kullandığı aynı Alman altılı akoru aracılığıyla “des

ganzen Winters Eis” kelimelerini tekrarlar, o, gezginin tam olarak hangi buzı eritmek istediği trajik bir şekilde açıklığa kavuşturur: gezginin ıssızlığının “tüm kışın buzunu” içeren kıta 1’deki donmuş gözyaşlarıdır. Ancak Schubert’in gözünden gezgin, bunun mümkün olduğundan şüpheleniyor gibi görünmektedir (Youens, 1991, s.142).



Şekil 18

39. ölçüdeki toniğe çözünürlüğü reddederek La bemol majöre döner ve tüm kıtayı tekrarlar, güçlü ve yeni bir kadansla sonuçlanıyor (Youens, 1991, s.142).



Şekil 19

Metnin “Tragen, Eine, Brust, und wollt ihr zerschmel” (Taşımak, Bir, Göğüs ve eritmek ister misin) gibi bazı önemli kelime ve cümlelerinde apoggiatura kullanımı, hiç şüphesiz vurgu ve renk katmak ve bu kelimelerin sembolize ettiği altta yatan duyguyu ortaya çıkarmak için yapılır (Marshall, 1973, s.610).

Schubert, giriş kısmını postlude olarak neredeyse değişmeden geri getirdiğinde, toniği yeniden onaylamaktan daha fazlasını yapıyor ve şarkı için klasik bir çerçeve sağlıyor. Gezginin bir sorudaki varyasyonlarının hiçbiri yanıtlanmadı ve Fa minördeki donmuş gözyaşları, kısa “sorgulama” hareketini postlude de hala La bemole sesine yönlendiriyor, ancak şarkı konuyu daha fazla takip etmeyi reddederek bitiyor. Gizemi ne kadar çok araştırırsa, o kadar büyük olur, içe dönük acı ve dış acı arasındaki kutupluluk o kadar güçlü olur. Sonunda, hala açıklanamayan

bir muamma ile bırakıldığında, konuyla ilgili kitabı kapatır ve çözümsüz bırakır (Youens, 1991, s.143).



Şekil 20

3.2.4. Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
nach ihrer Tritte Spur,
wo sie an meinem Arme
durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
durchdringen Eis und Schnee
mit meinen heißen Tränen,
bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben
der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erfroren,
kalt startt ihr Bild darin:
Schmilzt je das Herz mir wieder
fließt auch das Bild dahin.

“Karda onun ayak izlerini boşuna arıyorum,
sevgilim kolumda, yemyeşil yollarda
dolaşırken bıraktığı... (ayak izlerini).

Yeri öpmek istiyorum, buzu ve karı sıcak
gözyaşlarımla delip toprağı görünceye
kadar.

Nerede bir çiçek bulabilirim, nerede bir yeşil
çim bulabilirim?

Çiçekler ölmüş, çimenler solgun duruyor.

Buradan alabileceğim hiçbir anı yok mu?
İçimdeki acılar susarsa sonra bana kızıdan
kim söz edecek?

Kalbim donmuş sanki, içinde kızın
görüntüsü buz gibi bakıyor; kalbim eriyip
çözülecek olursa onun görüntüsü de akıp
gider!” (Sabar, 2013, s.207)



Şekil 21

İki şiir arasında bir sebep-sonuç ilişkisi vardır, gezginin “Erstarrung” daki panik içinde sevgilisinin hatıralarını araması “Gefror’ne Tränen” deki şüphelerinden yola çıkar. Kalbinin donmuş olduğundan bahseder, somut bir hatıra, bir tür nesne olmadan, kayıp aşk ve umudun son sancıları sona erdiğinde onu unutacağından korkmaktadır. Gezginin karakteristik öz-farkındalığı nedeniyle, şiirin özünde bir psikolojik karmaşıklık vardır. Gezgin, çaresizce karda arama yaparken bile, eylemlerinin anlamsız olduğunu bilir, ama yine de bakar. Ancak geriye kalan tek hatıra, donmuş kalbine kilitlenmiş görüntüsüdür ve katılığı, onun nihai olarak ortadan kaybolmasının önündeki tek engeldir (Youens, 1991, s.146).

Buzun içinde yanan gözyaşlarının lav akışının görüntüsü tüm şarkıyı canlandırır (Ringer, 2001, s.109). Giriş için Schubert, gezgin hatıralar için yere bakar ve bu nedenle piyanonun bas partisinde aralıksız, genişleyen bir melodi ve sağ eline paniğe kapılmış bir hareketi çağrıştıran bir kırık akorlar yerleştirir. Bastaki iki ölçülük figür tekrarlanır, yer değiştirir ve çeşitlenir. Kompozisyonu oluşturan komşu nota ve dönüş figürleri bile, merkez seslerin her iki tarafında da arama hareketleri ifadesini vermektedir. Giriş bölümünün sonunda kadansın tamamlanması, ses partisinin girişiyle birlikte atlanır (Youens, 1991, s.147).

“Erstarrung” uzunluk (109 ölçü) olarak döngünün en uzun şarkısıdır. Uzunluk, büyük ölçüde, döngüdeki diğer şarkılardan daha fazla ısrarlı metin tekrarlarından kaynaklanmaktadır, her mısrayı iki kez ve belirli cümleleri daha da sık duyulmaktadır. “Erstarrung” şarkısı boyunca müzikal ve metinsel tekrarlama, aşkın kaybını çılgınca tekrar eder. Anıları sanki geçmiş gibi inkâr etmeye çalışan saplantılı bir zihin durumunun aynasıdır (Youens, 1991, s.147).

Başlangıçta, tekrarlar gezgin için bir teşvik, arayışı teşvik etmenin bir yolu gibi görünmektedir. Eylemlerini tekrar tekrar yüksek sesle çağırırsa, yaptığıının “vergebens” boşuna olduğunun farkına varmasına rağmen, boş arayışı uzatır. 2. kıtada gezgin, yeri görebilmek için karı delen gözyaşlarının şarkısını söylediğinde, aslında bunu yapamaz ve bu nedenle gerçekleşmesini istediği kelimeleri tekrar eder. Müzikte bu, kıtanın tekrarına yol açan aldatıcı bir hareket ve seçme haline gelir (Youens, 1991, s.147).

Schubert’in kavrayışına göre, gerçeklik ona zeminin görünür olmadığını ancak son anda söyler ve o, çılgınca arayış hareketine devam etmek için şok içinde dalıp gider. Ölçü 33-34 “die Erde seh” (toprağı görmek) beklenen tonik derece olan Do minöre çözümlenmez, bunun yerine eksik yedili armoniye ilerler ve tüm şiirsel kıtanın müzikal varyasyonunu zorlar (Youens, 1991, s.147).



Şekil 22

Aynı eksik yedili akor yapısı altı ölçü boyunca devam eder ve henüz Do’ya çözüm bulmayı reddeden öncü tonu sürdürür. Do minör kadansı nihayet tamamlandığında (ölçü 44), arama eskisi gibi devam edemez. İmkansızlığın gerçekleştirilmesi, çılgın arayışının sabit fikrinden başka düşüncelerin simgesi olan başka bir tonaliteye dönüşe neden olur (La bemol majör) (Youens, 1991, s.148).



Şekil 23

“Erstarrung” un merkezindeki La bemol majöre ani modülasyon, gezginin aklına yenik düşmesinin tonalitedeki halidir ve aradığı şeyin imkânsız olduğunu kabul etmesi olarak anlaşılmalıdır. Orta bölümden önce, yinelenen piyano girişi kısaltılır ve yeni tonik, sesin mevcut bir armoniye girmesi için bir ölçü erken getirilir. Melodik bas kaybolur, gezgin artık paniğe kapılmış bir dikkatle aşağıya bakmaz ve yine de girişte kullanılan arayış figürü kontrol edilmeden devam eder. Ancak, bulunabilecek bir hatıra olmadığını söyleyerek kaybettiği aşkını koruma arzusunu ortadan kaldıramaz ve bir kez daha tekrarlar ve seçmeler hem ritmi hem de kelimelerin tam olarak kabul edilmesini geciktirir (Youens, 1991, s.148).

Ölçü 54-55, Schubert La bemol majör üzerinde kadansiyel bir çözünürlüğe yaklaşıyor ve bir kez daha uzaklaşıyor “blaß” (solgun), bu şoku ve sürprizi (ölçü 52-53) olarak ileten eksik yedili akoru kullanır (Youens, 1991, s.148).



Şekil 24

Yeşil alanların karla kaplı olduğunun farkına varılması, kromatik armonilerde ve aldatıcı harekette ifade gücü verilir. Burada ölçü 3'te Schubert, majör ve minör modların karşıtlığına yeni bir anlam kazandırıyor. Kıta 1'deki gezgin, sevgilisiyle yeşil kıyılarda kol kola yürüdüğü geçmiş zamanları çağırdığında, Schubert daha tanınan minör-majör kontrastlarını kısaca Mi bemol majöre (ölçü 20-23) dönerek sürdürür, ancak kıta 3 başka bir konudur. Burada, gezginin acısı şimdiki zamanda daha mutlu bir bahar geçmişinin kalıntılarını bulabileceğini hayal ettiği gibi, aldatıcı arayış; yararsızlığın gerçekleşmesi, yanıltıcı hayal gücünün akıl ve gerçeklik tarafından yer değiştirmesi majör tonalitede gerçekleşir (Youens, 1991, s.148).

Kıta 3'te, metin tekrarları devam eder, bu kez aynı kelimelerin biri kalpten, biri akıldan iki farklı okunuşunu canlandırır. “Erstarrung” boyunca çekişen bu iki güçtür. Gezgini ilk sorduğunda “Bir çiçeği nerede bulacağım? Yeşil çimenleri nerede bulacağım?” Bu üç parçalı formun orta bölümünün (3. kıta) başlangıcında, bunlar aklın geri dönüşünü teşvik etmek için bir itici güç, bir kendini azarlama biçimidir: “Çiçekleri ve yeşil çimenleri nerede bulmayı

umabilirim ki?’. Bölümün sonunda aynı soruları tekrarladığında, arama Do minöre geri döner. Buradaki sorular, hatıraları bulmaya yönelik yanıltıcı arzu yeniden canlandırmaktır. “Cevap”, kıta 1 ve 2’nin müziğinin dönüşüdür (Youens, 1991, s.149).



Şekil 25

Schubert’in, hatıra arayışının en ateşli ve en yanıltıcı olduğu başlangıç müziğinde, şarkının son bölümlerinde kıta 2’nin sonundan önemli ölçüde farklıdır. 4. ve 5. kıtalarda gezgin, aynı anda bulunacak hiçbir hatıra olmadığını fark eder ve yine de sevgilisini yaşatacak ve onun için hazır tutacak şeyi hararetle özler.

Schubert, seçtiği şaire neredeyse esrarengiz bir sempati duymasına rağmen, akıl ve kalp arasındaki çatışmayı açıkça ortaya koymak için Müller’in sonunu ihlal ediyor. Müller, mantığın şiirin sonunda tamamen kontrol altında olduğunu ima ederken, Schubert hayır der ve acı dolu hatıra arayışına devam eder. Kıta 1 ve 2’nin müziği, şarkının merkezinde hiçbir somut hatıra kalmadığının farkına vardıktan sonra gezgin için mümkün olan tek hatıradır (Youens, 1991, s.149).



Şekil 26

3.2.5. Der Lindenbaum

Brunnen vor dem Tore,
da steht ein Lindenbaum:
Ich träumt in seinem Schatten
so manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
so manches liebe Wort;
es zog in Freud' und Leide
zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern
vorbei in tiefer Nacht,
da hab' ich noch im Dunkel
die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
mir grad ins Angesicht;
der Hut flog mir vom Kopfe,
ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
entfernt von jenem Ort,
und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

“Kapının önündeki çeşmenin yanında bir
ıhlamur ağacı vardır; onun gölgesinde ne
tatlı rüyalar gördüm.

Gövdesine tatlı sözler kazıdım, neşeliyken
veya dertliyken, hep bir şey beni ona
çekerti.

Bugün de önünden geçmem gerekiyordu
gecenin geç saatlerinde, işte o karanlıkta bile
gözlerimi kapadım.

Ağacın dalları hışırdadı, sanki bana şöyle
sesleniyordu: “Gel, bana gel dostum, burada
huzurunu bulursun.”

Soğuk rüzgâr tam yüzüme çarpıyordu,
şapkam başımdan uçtu, ama ben geri
dönmedim.

Şimdi saatlerdir oralardan uzaktayım ve
hışırdanmaları hala duyuyorum: “Orada
huzuru bulabilirdin!” (Sabar, 2013, s.208)



Şekil 27

Gezginin “Erstarrung” da geçmişteki aşkıdan bir hatıra, bir çiçek ya da çimenli bankanın bir parçası için yaptığı beyhude arayış, onu başka bir yeşil anıya götürür: Geçmişte sığınağı olan ıhlamur ağacını hatırlar.

“Erstarrung” boyunca piyanodaki sekizlik üçleme notaları yerini “Der Lindenbaum” un piyano girişindeki onaltılık üçleme figürleri almaktadır. Bu ritmik bağlantılar aracılığıyla, Schubert, “Erstarrung” da aşkın bellekten nihai olarak silinmesinin üzücü gerçekleşmesi, tepki olarak bir sonraki şarkıdaki ölüm arzusunu harekete geçirmektedir. Aynı zamanda, “Der Lindenbaum” un Mi majörünün, “Erstarrung” un Do minöründen uzak, tonalite açısından iki bölüm arasındaki farkı kurmaktadır (Youens, 1991, s.161).

Müller şiirinde, gezgin anılarını giriş yapmadan anlatmaya başlar, fakat Schubert uzun piyano girişi kullanır. Gezgin ölçü 1 ve 2’de yükselen bir hışırtı sesi duymaktadır ve hışırtı ölçü

3'te daha yüksek bir düzlemde devam ettiğinde gezgin onun varlığının daha tam olarak farkındadır, figür şimdi daha fazla sıra dışı vurguların ve kromatik bükülmelerin, özellikle daha sonra baskın olanın Do sesinin (5. Kıta) enharmoniği olan ölçü 3 ve 4'teki bastaki Si diyez sesinin huzursuzluğu ile genişletilmiş ve işaretlenmiştir (Youens, 1991, s.161).



Şekil 28

Piyano başlangıcı, ıhlamur ağacının hışırdayan yapraklarını yorgun gezginleri çağırırken tasvir ettiği düşünülmektedir. Hızlı bir şekilde gelen üçlemeler, gezginin eylemlerini ve duygularını sembolize etmek ve önceden haber vermek için daha uygun görülmüştür, çünkü şarkının ilerleyen ölçülerinde, geri dönemeyeceğini bilerek bu hatıralar ağacından uzaklaşmaktadır. Zamanla döndüğünde, bu rahatsız edici geçiş, rahatsız edici unsurları daha da sembolize ediyor gibi görünüyor mutlu anları hatırlaması ile bu anların asla geri dönmeyeceğinin ve gerekliliğinin, farkına varması arasındaki ruhsal çatışmalarında bilinmeyen ve umutsuz bir yere doğru yoluna devam eder (Marshall, 1973, s.612).

Birinci, ikinci, dördüncü ve altıncı kıtaların homofonik yapısı, bu adamın basit doğasını ve köylü benzeri niteliğini sembolize etmektedir. Bu kıtalar, daha mutlu bir geçmişin anılarını içerir ve bu duyguları tasvir etmek için majör tonalitesi kullanılmıştır. İkinci kıtadan sonra, açılış ölçülerine benzer, paralel minör ve ardından ses partisi, başlangıçta olduğu gibi aynı melodiyle girer, gecenin köründe ağacın yanından geçerken dışlanmış hissini uygun bir şekilde tanımlanmaktadır. Dördüncü kıta sonrası, yine majör tonalitede, ağacın dallarının onu oraya gelip dinlenmeye çağırır gibi hışırdadığını duyduğu yerdedir. Telaşlı üçlemelerin hâkim olduğu hızlı geçiş içinde ses, piyano partisi üzerine neredeyse haykıran bir tarzda üst üste bindirilmiş ve bu pasajın hem metni hem de müziğinin güçlü, itici doğası, daha önceki barış günlerine dönebileceği gerçeğinin simgesidir (Marshall, 1973, s.612).

Bu pasajın sonunda hâlâ hışırtıyı işittiğini ve ona orada dinleneceğini söyleyerek yansıttığı majör tonalite ile gelen son kıtayı duymaktayız. Ama bu sakın müzik sonunda,

başlangıçta bulunan üçlemeler geri döner ve biter. Şarkı genellikle hayatın kendisinin simgesidir; hayatın sürekli ileriye gittiğini ve geçmişin mutlu anlarını yeniden inşa etmeye çalışarak huzur ve mutluluğu bulmaya çalışmanın boşuna olduğunu ifade edilmektedir (Marshall, 1973, s.612).



Şekil 29

Bu pasajın sonunda hâlâ hışırtıyı işittiğini ve ona orada dinleneceğini söyleyerek yansıttığı majör tonalite ile gelen son kıtayı duymaktayız. Ama bu sakin müzik sonunda, başlangıçta bulunan üçlemeler geri döner ve biter. Şarkı genellikle hayatın kendisinin simgesidir; hayatın sürekli ileriye gittiğini ve geçmişin mutlu anlarını yeniden inşa etmeye çalışarak huzur ve mutluluğu bulmaya çalışmanın boşuna olduğunu ifade edilmektedir (Marshall, 1973, s.612).



Şekil 30

3.2.6. Wasserflut

Manche Trän' aus meinen Augen
ist gefallen in den Schnee;
seine kalten Flocken saugen
durstig ein das heiße Weh.

“Gözlerimden birkaç damla yaş karın
üzerine damladı.

Soğuk kar parçaları şiddetli acıyı
susamışçasına emdi.

Wenn die Gräser sprossen wollen
weht daher ein lauer Wind,
und das Eis zerspringt in Schollen
und der weiche Schnee zerrinnt.

Çimler yeşereceği zaman ılık bir rüzgâr eser,
o zaman buz parçalanır, yumuşacık kar
erimeye başlar.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,
Sag' mir, wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
nimmt dich bald das Bächlein auf.

Ey kar, sen benim özlemimi biliyorsun,
söyle yolun nereye?

Yalnızca benim gözyaşlarımı izle, dere sana
yakında kollarını açtığında...

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
munt're Straßen ein und aus;
Fühlst du meine Tränen glühen,
da ist meiner Liebsten Haus.

Onunla şehri dolaşır, neşe dolu caddelere
girer çıkarsın; gözyaşlarımın ateşini fark
ettiğin zaman, anla ki sevgilimin evi
oradadır.” (Sabar, 2013, s.209)



Şekil 31

“Gefror’ne Tränen” ve “Erstarrung” dan aşına olduğumuz (sıcak ve soğunun kutuplaşması) şiirsel yapı görülmektedir. Gezgini bir kez daha kaybettiği sevgilisinin üzüntüsünden bahsetmekte ve kaderinin çok acı olduğunu söylemektedir. Daha önce de ifade ettiği gibi kaygı ve korkuları üzerinedir. “Zerspringen” ve “zerrinnen” (kırılmak, parçalara ayrılmak -erimek, kaybolmak) fiileri, gezginin korkularının ne kadar yoğun olduğunu anlatmaktadır, o kadar yoğun ki, kalbindeki buzu aniden yok ettiğini hayal eder. (Youens, 1991, s.171).

“Wasserflut” el yazmasında Fa diyez minördeyken gravür nüshasında Mi minöre aktarılması, Winterreise’deki şarkılar arası tonal ilişkinin Winterreise’nin draması hakkındaki bir detayı ortaya çıkarmaktadır.

İlk versiyonda, “Wasserflut” daki gezgin, “Der Lindenbaum” da bulunduğu yerden uzaktadır (tonal farklılık ile belli etmektedir), ancak daha sonraki versiyonda “Der Lindenbaum” un son akoru ile “Wasserflut” un ilk akoru konumları benzemektedir. “Wasserflut” un girişindeki piyano partisinin sağ elinde gelen üçleme figürlerinin “Der Lindenbaum” un son kıtasındaki arpej figürleri ile ilişki içerisinde olması, bu iki parçanın tonal ilişki dışında motif ilişkisi içerisinde de olduğunu göstermektedir (Youens, 1991, s.172).

Üçlülere karşı noktalı sekizlik ritimlerin kullanılması, şarkı boyunca yaratılan bir gergin huzursuzluk ruhu oluşturulmuştur. Genellikle noktalı ritimler vokal çizgisindeki üçlülere karşı gelmektedir. Marshall bu yazı hakkında “Temelde yatan huzursuzluk olamaz mı? Müzik, sevgilinin kararsız duygularının alt akışını ve sadece şarkının başlığında değil, metnin tamamında ima edilen onun içindeki akıntı selini sembolize ediyor mu?” sorularını sorar ve ardından; özellikle vokal çizgisinin pürüzsüz ve akıcı olduğu ama müziğin huzursuz eşliğinin, alt akıntısının bize temelde yatan gerçeği anlattığı ikinci kıtada açıkça görüldüğünü söyler (Marshall, 1973, s.613).

Şarkı “Strophic binary” formu olarak yazılmıştır. Kıta 1 ve 2 için başlayan müzik, daha sonra kıta 3 ve 4 için tekrarlamasıyla bitmektedir. Şarkıyı bu şekilde ikiye bölerek, minör moddaki acı (kıta 1-3), majör moddaki fantezi (kıta 2-4) temaları arasındaki karşıtlığı belirginleştirir. Aynı zamanda, birinci bölümün gözyaşlarının ikinci bölümün hayal edilen gelecek baharına yol açması gibi, ikincisini de birincisinden türetir (Youens, 1991, s.172).

Şarkının başında, “Manche Trän’ aus meinen Augen” cümlesinde düşen ses çizgisi ve “ist gefallen in den Schnee” noktalı ritimler, karda düşen gözyaşlarını canlı bir şekilde tasvir etmektedir (Marshall, 1973, s.613).



Şekil 32

İlk bölümün tonal durgunluğu (kıta 1 ve 3, ölçü 5-18), (kıta 2 ve 4, ölçü 19-32) majör modun genişletilmiş bir kadans gecikmesi izlemektedir. İkinci ve dördüncü kıtaların hayal edilen senaryoları için Schubert, birinci bölümdeki diyatonik kararlılık / kromatik bozulma sırasını tersine çevirir.

Şarkının ikinci yarısında, ölçü 25-26, şiirin son satırına kadar kök pozisyonda tonikleşmiş Sol majör için bir çözüm yoktur.



Şekil 33

Müller, bir hedefe (karı eriten büyüyen çimen ve sıcak meltemler, gezginin gözyaşlarını hedeflerine taşıyan dere) götüren bu hareketin kıtalarında konuşur ve aynı şekilde armonik ilerleme, Sol majörün “bahar” tonu ile istikrarsızlıkla başlar ve tamamlanmış bir çözüme ulaşır (Aynı tonalite, sekizinci şarkı “Rückblick” de “meiner Liebsten Haus” a geri dönüşle de ilişkilidir.) (Youens, 1991, s.173).

İkinci bölüm, birincinin bir varyasyonudur, 1. kıtanın son vokal cümlesindeki üçleme figürlerin “akan gözyaşları” dizisinin yeniden yorumlanmasıyla başlayıp, yarım arpejli figürleri ve ritmik kalıplarıyla devam eder. Sonunda, Sol majör tonalitesi daha sonra aniden ve kuvvetli bir şekilde majöre ve minör moda eski haline getiren bir kadansla yer değiştirir (Youens, 1991, s.174).



Şekil 34

Youens, Schubert’in şarkının biçimsel yapısı için ilk iki kıtanın şiirsel içeriği temel alındığını düşünür, üçüncü ve dördüncü kıta için daha az kesin bir şekilde geçerliyse de dördüncü kıtada, ikincisi gibi, gezginin hayal gücünün bir yaratımıdır. İlk dörtlüğe uyacak şekilde tasarlanan melodiler ve ritimler sonraki dizelere pek uyumlu değildir, prozodi strofik yazı formu için zordur. Schubert “Wasserflut” da oluşan bu strofik sorunlarından tamamen kaçmıyor, ancak bu konudaki hassasiyeti çok belirgindir (Youens, 1991, s.174).

3.2.7. Auf dem Flusse

Der du so lustig rauschtest,
du heller, wilder Fluß,
wie still bist du geworden,
gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde
hast du dich überdeckt,
liegst kalt und unbeweglich
im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
mit einem spitzen Stein
den Namen meiner Liebsten
und Stund und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
den Tag, an dem ich ging;
um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbrochener Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
erkenntst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?

“Neşeyle şırıldayarak akan sen, azgın nehir,
ne kadar da sessizleştin, veda için selam da
vermiyorsun.

Sert, donmuş bir yüzeyde kaplamışsın
üzerini, soğuk ve hareketsiz, kumların
üzerine uzanmışsın.

Donmuş yüzeyine sivri bir taşla sevdiğimin
adını kazıdım, saati ve gününü de ekledim.

İlk selamımızın gününü, ayrıldığım günü...
Adının ve sayıların etrafında kırık bir halka
sarılı duruyor.

Ey kalbim, bu derede artık kendi resmini
görebiliyor musun? Donuk yüzeyinin altında
o da delicesine kabarıyor mu?” (Sabar,
2013, s.210)



Şekil 35

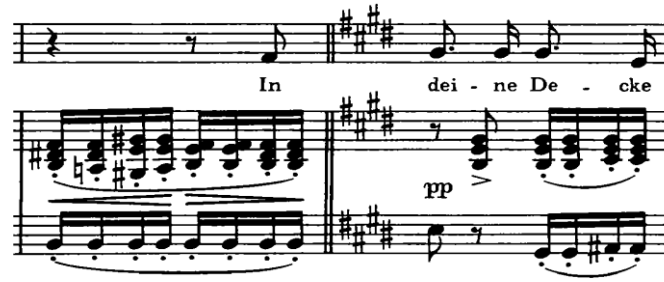
Giriş, minimum armonik hareketle toniğin etrafında hiçbir yere gitmeden sessizce hareket eder ve hatta daha kısıtlı melodik hareket, ritmik çeşitlilikten yoksun yapı ile başlar. Vokal hattı da ilk dört ölçü boyunca tonik armoni üzerinde durulmuştur. Parçadaki ilk hareket, “Wie still bist du geworden” (Nasıl hareketsiz kaldın) sözlerinde gerçekleşir, sanki nehrin donmuş durumuna dönüşümü, Mi minörden aşağı doğru hazırlıksız bir Re diyez minör akoru ile yarım ton kayması anında gerçekleşir. 11-12. ölçüde, Schubert melodik hareketi hızlandırır, böylece şarkı boyunca harekette kademeli bir artış başlar (Youens, 1991, s.179).



Şekil 36

Schubert, gezginin donmuş nehri tarif etmeye devam ettiği ikinci kıtanın kurgusu, birkaç farkla ilk kıtadaki müziğin tekrarıdır.

Şarkı ilerledikçe üçüncü ve dördüncü kıtalarla birlikte, gezgin beşinci kıtada kabaran, patlayan tutkuları müzikal olarak canlandırmaya başlar. Tonalite majöre geçer, piyanodaki hareket belirgin bir şekilde hızlanır, ses çizgisi daha lirik ve sessiz hale gelir, kıta 1 ve 2'deki Re diyezi geçerek Mi sesine ulaşır (Youens, 1991, s. 180).



Şekil 37

Piyano partisindeki ilk iki kıtadaki onaltılık nota figürleri artık her ölçüde olmaya başlamaktadır. Şarkının ilk iki kıtasındaki melodideki kısıtlı alan ve tonalitenin soğuk etkisi, 3. ve 4. kıtalarda etkisini yitirir. İşlemelerle birlikte, her ölçünün zayıf zamanında vurgular ve onaltılık notalar gelir.

Schubert ayrıca, Mi majördeki 3. ve 4. kıtalar boyunca daha hareketli bir bas çizgisi ve ayrıca 1. ve 2. kıtaların gri, sessiz soğukluğundan sonra, daha büyük renk ve önceki kıtalarda yapılan hareketin temel akorlarını süsleyen kromatik komşu armoniler yazar.

Belki de en dokunaklı ayrıntı, ölçü 37-38 için melodik çizgide tasvir edilen kusurlu “kırık daire” ve çözülmeyen, ancak aniden duran ve çözülmesi gereken V. derece sesinden sonra sadece sessizlik olarak bırakılmasıdır (Youens, 1991, s.180).



Şekil 38

Kıta 5 ile, daha önce kullanılan sağ el akor kalıplarının soğuk minör etkisi ve kısıtlı melodik hareketi piyano partisinde geri dönüyor. Schubert ayrıca, piyanonun sol el çizgisine kıta 1 ve 2’de kullanılan melodik çizgiyi geri getirmektedir. Bir önceki melodinin bir oktav aşağıya bas partisine düşmesi kıta 1 ve 2’de kullanılan ifadeyi daha anlamlandırır (Youens, 1991, s.180).



Şekil 39

Gezgin, önerilen buzul hareketsizliğe dönüşü kabul etmeyecek ve A bölümünün geleneksel dönüşü olarak başlayan, üç parçalı bir şarkı biçimini de reddetmektedir. Yarım ton Re diyez minöre geçişten sonra Mi minörünü geri getirmek yerine, önceki yapının genişletilmiş haline dönüşür (Youens, 1991, s.181).



Şekil 40

Re diyez minöre ani sapma tekrarlandığında, bas çizgisi öncekinden bir oktav daha aşağıya iner ve ardından genişletilmiş ölçü bu şarkı boyunca artan duygusal çalkantının göstergelerinden biri olan, üçlemelerden onaltılık notalara doğru daha artar. Tonalitenin radikal değişimi artık küçük, sıkı sınırlar içinde ifade edilmiyor; şimdi ise, hareketin doğuştan gelen şiddetini açıkça ortaya koyan ve hararetili, ani hareket ve taşan sınırları, kalbin en içteki benliğine donmuş edilgenlikten daha doğru bir şekilde öne süren bir şekilde ifade edilmektedir (Youens, 1991, s.182).



Şekil 41

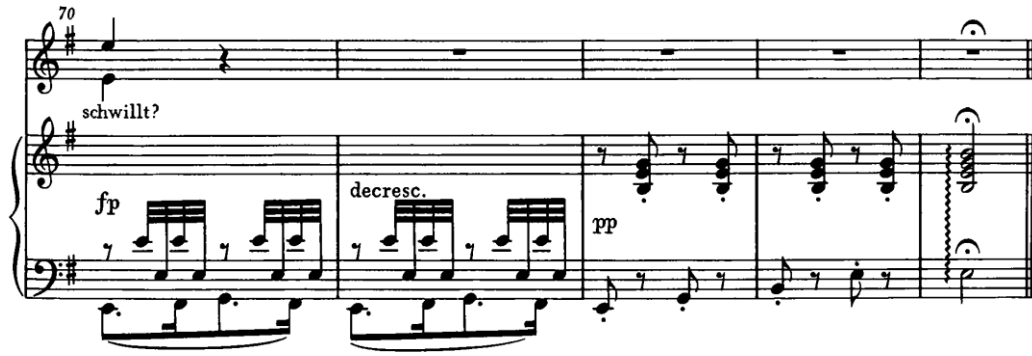
Müzik Mi minöre dönüş yaptığında, daha da aşırı bir biçim alır. Önceki hareket Sol diyez minör yerine, Schubert şarkıda ilk III. derece Sol majöre doğru hareket eder ve ardından yarım ton Fa diyez minöre geçer ve burada değişim eskisinden daha hızlı gerçekleşir. 47. ve 48. ölçüde Re diyezden Sol diyeze geçer. Ayrıca, ölçüde Mi minöre varış 54. ölçüden bas melodisinin bir kez tekrarı ile alınmaktadır. Ölçü 41'deki piyano partisinin sol el melodisi, şimdi alt oktavda şarkının gidişatını önceki dar sınırlardan çıkararak her iki yönde de genişletmektedir. Gezgin benzer soruları sormaya başlar, aciliyet duygusu artık daha fazla duraklamaya izin vermeyecek kadar büyümüştür (Youens, 1991, s.183).

Şiddetlenme metnin sonuna kadar devam eder, ardından eserin sonunda aniden kesilir. Mi minörden Sol majöre geçtiği önceki cümledeki armonik hareket, 62. ve 65. ölçülerinde Sol minör halinde gelir. Daha koyu minör tonalite, şişkin duygunun bir başka göstergesidir ve 68. ölçüdeki aldatıcı sapma, La sesine ulaştığı başka bir kadans benzeri ifadeyi harekete geçirir. Bu muazzam kadansla, tutkulu ifadenin tüm gücü harcanır. Enstrümantal kısım, Mi minor bas melodisi ve otuzikilik tremoloların sonunda kalan tek şey başlangıçtaki sakın motif oluyor (Youens, 1991, s.185).



Şekil 42

Şarkı Sol majör ve Sol minör tonaliteleri ve eserin sonundaki tremolo yapısı sonraki şarkı “Rückblick” e hazırlamaktadır. Eserin sonu, kederin ardından gelen yorgunluğu en yoğun şekilde dile getirir (Youens, 1991, s.186).



Şekil 43

Sonda, otuz ikilik nota figürünün ve “nehir temasının” iki ölçüsünü sembolik olarak hatırlatmaya devam eder. Buzun altında, bu da genç adamın kalbindeki duygusal gerilimi sembolize etmektedir (Marshall, 1973, s.615).

3.2.8. Rückblick

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.

Hab' mich an jeden Stein gestoßen,
so eilt' ich zu der Stadt hinaus;
die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
die klaren Rinnen rauschten hell,
und ach, zwei Mädchenaugen glühten.
Da war's geschah'n um dich, Gesell'!

Kömmt mir der Tag in die Gedanken,
möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n,
möcht' ich zurücke wieder wanken,
vor ihrem Hause stille steh'n.

“Tabanlarım yanıyor, buz ve kar üzerinde
yürüyor olsam da.

Artık tekrar nefes almak istemiyorum,
kuleler gözden kayboluncaya dek.

Her taşa çarptım, şehirden işte böyle
aceleyle fırladım; kargalar kartopu ve dolu
taneleri atıyordu şapkama her evin
damından.

Beni ne farklı karşılamıştın sen, iki yüzlü
dönek şehir!

Parlayan pencerelerinde tarla kuşları ve
bülbüller birbirleriyle yarışarak şarkı
söylüyordu.

İhlamur ağaçları çiçekler açıyor, berrak
sular şırıl şırıl akıyor ve ah bir çift genç
gözü alev alev yanıyordu!

İşte o zaman sana olan oldu, arkadaş!

O gün aklıma geldiğinde, tekrar geriye
bakmak isterim, tekrar sarılıp yanılmak ve
kızın evi önünde sessizce durmak isterim,
sessizce...” (Sabar, 2013, s.210)

Nicht zu geschwind

4

7

10

Es brennt mir un - ter bei - den Soh - len, tret ich auch schon auf

p

fp>

f

p

cresc.

Şekil 44

Bir kez daha geçmişine gömülen gezgin, sevgilisinin kasabasından çılgınca kaçışını şimdiki anmış gibi yeniden yaşamaktadır.

Müller, “Es brennt mir unter beiden Sohlen, Tret’ ich auch schon auf Eis und Schnee” (Buz ve kar üzerinde yürümeme rağmen ayak tabanlarım yanıyor) dizeleriyle, Bölüm I’de son kez “Gefror’ne Tränen”, “Erstarrung” ve “Wasserflut” un ateş/buz çatışmasını hatırlıyor, ancak ana motif olarak kullanmamaktadır (Youens, 1991, s.189).

Gezgin, nefes nefese kasabadan ayrılma telaşında nereye gittiğine bakmamaktadır, “Ich möcht’ nicht wieder Atem holen, Bis ich nicht mehr die Türme seh” (Kuleleri göremeyene kadar tekrar nefes almak istemiyorum) ve yolundaki her taşla tökezledi “Hab’ mich an jeden Stein gestoßen,” (Her taşla vurdum). Ardından kaçışının zorluklarını “die Krähen warfen Bäll’ und Schloßen auf meinen Hut von jedem Haus.” (Kargalar top fırlattı ve her evden şapkamı kapattı) anlatmaktadır.

Böylece, kıta 1 ve 2 zamanda geriye uzanan kasabadan kaçışına “geriye bakış” ı (rückblick), kıta 3 ve 4 kıtaları ise ayrılışının sefaletinden önceki bahar aşk hikayesine bir başka “geriye bakış” ı ifade etmektedir. “Erstarrung” dan itibaren şarkılarda dile getirilen korkulardan sonra, hayali dönüşün amacı açıktır. Geri dönüp evi bir görebilseydi, anıları canlanırdı. Öyle olsa bile, düşünce açıkça eylem sınırlarının ötesinde bir dilektir, çünkü “geri döneceğim” veya “geri dönmeliyim” değil, sadece “Geriye bir kez daha bakmak istiyorum.”, “dönmek isterim” demektedir (Youens, 1991, s.190).



Şekil 45

Gezgin, piyano girişinde paniğe kapılmış halini kelimelere anlatmadan önce hatırlıyor ve ardından kendisi de 1. kıta ile müziğe katılıyor. Ses sabittir, piyano da sağ el sol el ile vuran ayakların oluşturduğu yankı ifadesi oluşturması, mısra sonuna doğru iki partinin de “crescendo” yapması müzikteki paniği ifade eder. Ses partisi girdikten şarkının sonunda “stehn” (durmak) kelimesi geçene kadar, şarkıda herhangi bir kesinti olmaz. Kıta 2 ve 3 arasındaki geçişte Schubert seste bir kesinti olmadığını, ölçü 27’de, akor üzerine yerleştirdiği fermata ile göstermektedir (Youens, 1991, s.190).

Girişte ritmik veya ölçü içeriği olarak düzensiz olan hiçbir şey yoktur, ancak aynı şey 1 ve 2 numaralı kıtaların olağanüstü ayarı için doğru değildir. Eserde, ses ile piyano arasındaki dörtlük süre (bir vuruş) mesafesindeki kanonik yapı ile daha da karmaşık hale gelir. “Gute Nacht” da kendisine düşman bir toplum tarafından şehir dışına sürülmekten korkan gezgin, şimdi hayalinde oluşturduğu bir kovalamacanın seslerini yeniden yaratmaktadır (Youens, 1991, s.192).

Kanonik taklit, “Hab’ mich an jedem Stein gestofßen / So eilt’ ich zu der Stadt hinaus” (Her taşa çarptım, şehirden işte böyle aceleyle fırladım) sözlerinde bir an için durur ve ses-piyano hattı uyumlu hale gelir. Ancak, minör tonalitenin karanlığı (ilk iki kıtada majör tonalite yoktur, hayal gücünün parlaklığından hiçbir şey yoktur) ve çapraz ritimler, aksanlar ve kanonik taklitlerin tümü göz önüne alındığında, gerilim seviyesi neredeyse hiç azalmaz.

16
Tür-me seh, hab mich an je-dem Stein ge-sto-ßen, so
19
eilt' ich zu der Stadt hin-aus, die Krä-hen war-fen Bäll und

Şekil 46

2. kıtanın sonundaki “Haus” (ev) kelimesi, ikinci Rückblick’in kilidini açan anahtardır. Gezgin bu kelimeyi söylediğinde (sahip olmadığı sevgi, yuva), daha önceki düşünceleri, daha mutlu zamanlardaki tatlı kalbindeki evine döner. Paralel majör tonaliteye geçiş A bölümünün son ölçüsünün ikinci ve üçüncü vuruşlarında meydana geldiğinden, gezgin açıkça şaşırır, durur. Ölçü 27’nin sonunda fermata tarafından sürdürülen ana akor, hafızada hatırlandığı ve şekillendiği bir durgunluk anıdır (Youens, 1991, s.193).



Şekil 47

3. ve 4. kıtadan oluşan B bölümü A bölümüyle bağlantılıdır, paniğe kapılma anlamındaki tempo şarkı boyunca değişmez. Piyano partisinde doku incilir ve yarı saydam hale gelirken, ölçü 2 ve 4’teki oktav Re notaları sağ elde sabit, sakinleştirici bir pedal notasına dönüştürülür. Ses partisi ve piyano partisindeki bas çizgisi ahenkli bir biçimde devam etmeye başlar. (Youens, 1991, s.193).

Metnin her satırı, genellikle sekizlik notalarla, birbirlerine simetrik olan melodik cümlelerle devam etmektedir.

Üçüncü ve dördüncü kıtalar paralel majör tonalitede yer alır ve gezgin, kasabanın onu ne kadar farklı karşıladığını ve o zaman durumunun ne kadar umut verici görüldüğünü düşünürken, yine geçmiş mutluluğu sembolize eder. Bu pasaj boyunca hem eşlik hem de vokal çizgisi oldukça lirik ve bir halk şarkısı karakteri ile- belki de bu basit köylünün saflığını ve umutlarının ve beklentilerinin aptallığını sembolize etmektedir (Marshall, 1973, s.616).

Burayı dayanılmaz bir yere dönüştürecek dair ilk ipucu, Schubert’in tonal rahatsızlığın farkına varmasıdır. 40-41 ve 44-45 ölçülerinde “Und ach, zwei Madchenaugen gliihten” (Ve ah, kızın gözleri parladı) sözcüklerinde Schubert, “pastoral hatıra” ifadesi olan Sol majör’den kısaca uzaklaşır, A bölümde piyano partisinde sağ ve sol el ile oluşturduğu bölünmüş figürleri geri getirir (Youens, 1991, s.194).



Şekil 48

“Da war’s geschehn um dich, Gesell!” (O zaman dostum, işin bitti!) mısrasında Schubert, “Da” kelimesindeki eksik yedili akora kesin bir kederli vurguyla zayıf vuruşa bir vurgu yerleştirir. Piyanodaki figürasyon (ölçü 43) B bölümündeki berrak yapıya geri döner, ancak gezgin aynı kelimeleri tekrarladıktan sonra, önceki hatıralara dönüşü artık mümkün olmuyor (Youens, 1991, s.194).



Şekil 49

Bunun yerine, piyano “geschehn’i” kelimesini sözsüz bir şekilde, ilkinde majör ikincisinde ise minör olarak tekrarlar. Bu sefer bir duraklama veya fermata olmuyor. Onu ilk gördüğü gün artık “bittiği” düşüncesi, sorunsuz bir şekilde son kıtaya götürür.



Şekil 50

Son kıta, minör tonalitenin baskınlığı olmadan ve sol majöre dönüş ile, 1. ve 2. kıtaların müziğinin bir çeşididir. Schubert, gezginine "oraya tökezlemek ve evinin önünde durmak arzusunun defalarca tekrarlattırır; Bunu yaptığında, sol majörde, B bölümünde hatırlanan idilin huzurunu ve mutluluğunu geri getirmenin altında yatan keskin arzu açıktır (Youens, 1991, s.194).

A bölümünde kendisine kar ve buz atan kargaların ritmik oyunu, her seferinde “vor ihm Hause” (evinden önce) sıfatıyla, “wanken” (sendeleme) temsili olarak Sol sesi ile vurgulanır (Youens, 1991, s.195).



Şekil 51

Gezgin, “Vor ihm Hause stille stehn” (Evlerinin önünde hareketsiz dur) son kez tekrarladığında, üçlü sekizlik figürleri, eşlikteki devam eden on altılık notalara karşı yavaş hareketin uygun ritmik bir temsiliinde "sürüklenir". Şarkıcı sonda alt perdede sürekli bir Sol sesi

üzerinde “durur”, ancak piyano eşliği aynı şekilde yapmadan önce, geleneksel dua veya yalvarış çağrışımlarını plagal kadans armonileri üzerinde son bir on altılık nota ajitasyon telaşı vardır (Youens, 1991, s.195).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece, measures 63-66. The key signature is one sharp (F#). The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in German: "wan - ken, vor ih - - - rem Hau - se stil - le stehn," and "vor ih - rem Hau - se stil - le stehn". The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *decresc.* (decrescendo). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 52

Gezgin geri dönüp sevdiği kişinin evinin önünde durma arzusunu tekrarlarlarken, müzik yine paralel majöre geçer. Bu kez, zihninin gerçek dışılığındaki mutluluğu sembolize ediyor, bir mutluluk rüyası olduğu gibi, kendini onun sevilisi gibi gördüğünü. Ama eşlikte aynı ritmik figür ilk iki kıtanın karanlık düşüncelerine hâkim olan, bize bunun olmayacağını söylüyor (Marshall, 1973, s.616).

3.2.9. Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
lockte mich ein Irrlicht hin:
Wie ich einen Ausgang finde,
liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

“Kayaların en dibinde bir ışık oyunu çekti
beni kendine.

Nasıl bir çıkış bulacağım sorusu aklımı pek
fazla kurcalamıyor.

Bin gewohnt das Irregehen,
‘s führt ja jeder Weg zum Ziel:
Unsre Freuden, unsre Wehen,
alles eines Irrlichts Spiel!

Yanılıp kaybolmaya alışkınım, zaten her yol
hedefe gider.

Sevinçlerimiz, acılarımız, hepsi yanıltıcı
ışığın bir oyunu!

Durch des Bergstroms trock’ne Rinnen
wind’ ich ruhig mich hinab,
jeder Strom wird’s Meer gewinnen,
jedes Leiden auch ein Grab.

Dağdaki nehrin kurumuş yatağından
yavaşça kendimi kıvrıla kıvrıla aşağıya
koyuverdim, her akıntı denize, her acı da
kendi mezarına ulaşacaktır.” (Sabar, 2013,
s.211)

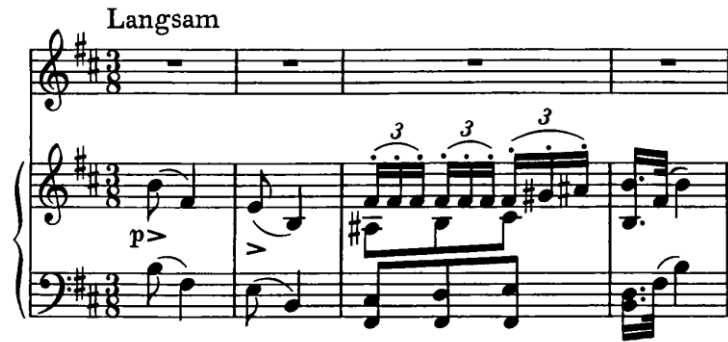


Şekil 53

Gezgin, içe doğru yolculuğunun seyri boyunca, onu depresyonun derinliklerine götüren hayali bir düşünce treni olan bir vasiyetin peşinden gider (Youens, 1991, s.197).

“Irrlicht” nihai sonlar üzerinde meditasyon yaptığı için, Schubert bu metni her biri güçlü bir kadansla kapanan dört ölçülü ve iki ölçülü bir dizi cümle olarak ayarlaması uygun görmektedir.

Schubert, ölçü 1-2’de geleneksel ilerleme I-IV-V-I yerine I-V-IV-I tersine çevirirken, uzun-kısa süreleri kısa-uzun yaparak her iki kompozisyon ögesi de şaşırtıcı hareketi ifade etmektedir (Youens, 1991, s.198).



Şekil 54

Ses hattının yönsel sembolizmi, kıta 1’in ilk cümlesini, uçurumunun dibinde olduğunu ses partisini pes seslere indirerek göstermektedir.



Şekil 55

2. kıtanın başlangıcında, gezginin yoldan çıkmaya alışık olduğu ifadesi, geçiş sesleriyle süslenmiş dramatik yükselen hareketin azalan oktavlarla yan yana getirildiği 5-6. ölçünün çeşitlemesini yapmaktadır.



Şekil 56

Söz, şarkının neredeyse tüm vokal pusulasını kapsayan on ikinci bir aralığı kapsayan tek bir iki ölçümlük cümle içinde hem yukarı hem de aşağı yönü abartarak “yoldan çıkmayı” taklit eder. Her biri aynı amaca götüren yolların müzikal sembolü ile sona erer; “S’führt ja jeder Wegzum Ziel” (zaten her yol hedefe gider) cümlesindeki, ses hattı ile piyanodaki soprano sesi arasındaki zıt hareket, tonikte iki çizgiyi birleştirir (Youens, 1991, s.199).

Melodik dizideki otuzikilik notaların tekrarlanan akorlardan oluşan bir temel üzerindeki hafif dürtüsü, yavaş bir tempoda olan “Irrlicht” in yalnızca sekiz ölçüsünü (ölçü 13-16, 25-28) kaplar.



Şekil 57



Şekil 58

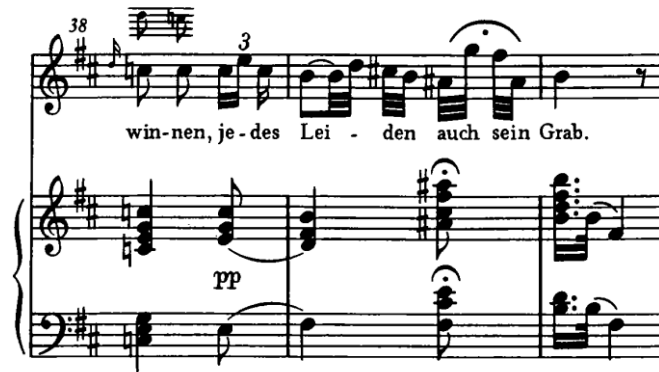
Piyano tarafından tekrarlanan aynı kadans figürü (ölçü 15-16, 27-28) Si minör'ün yeniden kurulduğunu doğrular; tonalite, umursamazlık iddiasını yalanlar ve sözlerde saklı olan melankoliyi pekiştirir. Bir sonraki şarkı olan “Rast” ta, Schubert, gezgin bir kez daha kolay bir yük ve hafif bir boyunduruk koyduğunda “Der Rücken fühlte keine Last” (Sırtım hiç yük hissetmiyordu) kelimeleri için benzer melodik figürleri kullanmaktadır (Youens, 1991, s.200).

3. kıtada besteci, yeni bir karşıtlık unsuru sunar: Deniz ve mezarın müzikal sembolü olarak Do majör kullanır. Burada, Napoliten tonaliteye destansı bir nitelik verilir, “denize yolculuk”, atlamalı çizgiler ve tam armonilerden oluşan kahramanca bir çabadır (Youens, 1991, s.200).



Şekil 59

Sonunda, müzik yenilgiyle Si minöre geri döner. Gezgin, 39. ölçüde Sol notasına “auch sein Grab” ulaştığında, Do majör akarsuların epik ihtişamını dener ve kendisinin de daha büyük Doğa dünyasına ait olduğunu iddia etmeye çalışır, ancak bu çabayı sürdüremez ve Si minöre geri döner (Youens, 1991, s.200).



Şekil 60

Yine de önceki dörtlüklerden Si minör kadans geri dönse de legato olmayan tekrarlı akorlar tekrarlanmaz. Ne de olsa gezgin, yolculuğunun sona ereceği gelecekteki bir zamanın şarkısını söylüyor. Son vokal kadansta, özellikle de Sol sesinden Fa diyez sesine geçişte iletilen yenilgi duygusu, 3. kıtanın sonu ile eserin başlangıcı arasındaki ayrımın olmaması, girişin tekrarı ile daha da derinden doğrulanır (Youens, 1991, s.200).



Şekil 61

Son söz olan “Grab”, böylece gafletle ilgili ayetlerden önce gelen müzikle atlanır. Kastedilen İma edilen çelişki kasıtlıdır ve “Mezar yok, henüz dinlenme yok, sadece daha fazla üzüntü gelecek” demektir (Youens, 1991, s.202).



Şekil 62

3.2.10. Rast

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin,
da ich zur Ruh' mich lege:
das Wandern hielt mich munter hin
auf unwirtbarem Wege.

“Ancak şimdi farkediyorum ne kadar yorgun
olduğumu, şu anda, dinlenmek için
uzandığımda...

Yolculuk beni bu çorak yollarda zinde tuttu.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
es war zu kalt zum Stehen;
der Rücken fühlte keine Last,
der Sturm half fort mich wehen.

Ayaklarım dinlenmek istemedi, durmak için
hava çok soğuktu; sırtım yükü
hissetmiyordu, fırtına beni uçurarak
ilerlememe yardım ediyordu.

In eines Köhlers engem Haus
hab' Obdach ich gefunden;
doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
So brennen ihre Wunden.

Bir kömürcünün daracık evinde kafamı
sokacak bir yer buldum; ama bedenim hiç
dinlenmiyor.

Yaralarım öyle acıyor ki!

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
so wild und so verwegen,
fühlst in der Still' erst deinen Wurm
mit heißem Stich sich regen!

Sen de, kalbim, kavgada ve fırtınada yırtıcı
ve gözüpek olan, ancak şimdi bu sessizlikte
içindeki kurdu hissediyorsun...

Harekete geçip seni ateş gibi daladığımı!
(soktuğunu, ısırığımı)” (Sabar, 2013, s.211,
212)



Şekil 63

Gezgin, yoluna devam ettiği sürece ne kadar yorgun olduğunun farkına varmaz çünkü gezinme eylemi onu kendine çeker ve tüm farkındalığını işgal eder (Youens, 1991, s.204).

Girişte Schubert, durmadan devam eden zorlu ayak seslerini, “dinlenmek istemeyen ayakların” hareketini temsil ediyor ve şarkının hiçbir yerinde dinlenme (ayaklara) verilmemiştir. Piyano partisinde iki el arasındaki uzun soluklu sol ayak-sağ ayak ayrımı, ölçü ortasındaki aksan, tekrarlanan ritmik kalıp, ölçünün sonundaki staccato sekizlik nota hepsi dinlenmeden devam edilen yolculuk fikri ifadesidir. Terkedilmiş yolcunun yorgunluğu, temel ritmi yorgun ve ağır bir etki yaratan eşlik aracılığıyla ifade edilir (Marshall, 1973, s.617).



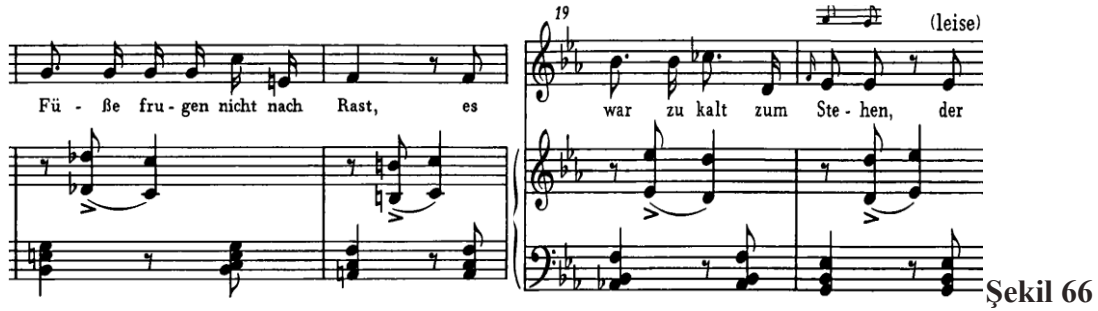
Şekil 64

Neredeyse tamamen basta tonik pedalı üzerinden geçen cümle, geleneksel dört veya sekiz ölçüden ziyade altı ölçü boyunca uzanır, melodik olmayan karakteri güçlü bir şekilde belirgindir. Bu düzensiz şekilli piyano girişi sonuçsuz bir şekilde sona erer, fermata tarafından uzatılan dominant bir akorda asılı kalır ve tonik çözülmesi ses partisinin “merk” (anlamak, farkına varmak) fiilini söylediği 7. ölçüde olur. Ruhsuz bir bitkinlik hali, ses partisi daha sözlere başlamadan kendini belli etmektedir (Youens, 1991, s.205).



Şekil 65

Giriş ve kıta 1'deki sabit, boğuk, ağır bir yürüyüş fikrini canlandıran Schubert, gezginin seyahat etme zorunluluğunun anlatırken daha fazla ayrıntı ekliyor: onun yanında hareketsiz durmak için çok soğuktu ve fırtına yükünü hafifletti, ardından arabayı sürdü. Schubert, 17- 20 ölçüleri (Die Füße frugen nicht nach Rast, es war zu kalt zum Stehen;) için eşlikte neredeyse her yerde hazır ritmik kalıbı koruyor, ancak piyano partisinde oktav kullanımı, sözel vurgu için fazla sabit kalmış olmalı ve bu nedenle harekete devam eder ve devam etmek için appoggiatura'ları kullanmaya başlar (Youens, 1991, s.206).



Sözcükler de “dinlenmeyi aramadı”, besteci dört kısa-uzun hece ölçüsü bir ölçüden biraz daha fazlasına sıkıştırırken, armonik ilerleme de aynı şekilde herhangi bir yere yerleşmeyi reddediyor, bunun yerine yedili akorlarla süslenmiş paralel bir altı-üç dizi boyunca hareket ediyor. “Nicht” (olumsuzluk) kelimesinin olumsuzluğunu ve minörün “kalt” (soğuk) kelimesindeki ürpertici dokunuşunu vurgulamak için vokal ifadesinin zirvesinde Do sesine kadar uzanması, aynı derecede kıta 4'te anlamlı mutlu bir tesadüfle, Schubert'in metin yerleştirme sanatının diğer iyileştirmeleridir (Youens, 1991, s.206).



Orada tonik dereceye yükselme “Kampf” (mücadele etmek) kelimesini yükseltir ve eneharmonik tonda, “so” (öyle) sıfatını vurgulu bir biçimde altını çizir (Youens, 1991, s.206).

Gezgin, fırtına rüzgarlarının onu sürüklediğini anlatmaya devam ederken, Schubert bir dinlenme yerinden kaçınmaya devam ediyor. “Der Rücken fühlte keine Last”

(ölçü 21-22) sözleriyle, müzik buna uygun olarak hafifler, pianissimo dinamikleri, daha yüksek bir vokal ses aralığına sıçrama ve armonik ileri ilerlemenin bir anlık askıya alınması yoluyla ağırlığından biraz kurtulur. Pasaj, eksik yedili akor üzerinde neredeyse üç ölçü için hazırlanıyor, bu da dikkate değer bir huzursuzluk etkisi yaratıyor (Youens, 1991, s.206).



Şekil 68

Bu şarkıda Schubert'in, iki farklı düşünceyi eşit bir geçerlilikle tasvir edecek bir melodi seçme yeteneğini görüyoruz. Şarkının ilk yarısının sonunda gezgin, yükünü hissetmediğini ifade ediyor çünkü "der Sturm half fort mich wehen" (fırtına ilerlememe yardım etti) ve bu kelimelerin çok güçlü bir şekilde yerleştirildiğini görülmektedir.



Şekil 69

Şarkının sonunda oldukça farklı bir duyguyu tasvir etmek için, kalbindeki yanan acıdan söz ederken için aynı müzik kullanılır.



Şekil 70

Bu iki düşünceyi tasvir etmek için aynı müziğin kullanılması tamamen uygun değil, aynı zamanda gerçek bir dahiliktir, çünkü Schubert, gezginin kalbindeki fırtınaları ve çekişmeyi sembolik olarak ilişkilendirir. Eserin sonunda piyanonun sürekli ağır basan ritmi, bize bu gezgin için gerçek bir dinlenme olmadığını, onu zorlu, düşmanca bir yolda havaya uçuran doğanın fırtınasına, yolculuğunun henüz sona ermediğini söylemektedir (Marshall, 1973, s.618).



Şekil 71

Schubert'in vokal bölümünün sonunu, "Irrlicht" in sona erdiği benzer seçim gibi, devam eden yolculuğun bir başka müzikal temsilde girişin son tekrarıyla atlaması uygun görerek şarkıyı sonlandırır (Youens, 1991, s.207).

3.2.11. Frühlingstraum

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krähten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrieten die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb' um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonn' und Seligkeit.

Und als die Hähne krähten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

“Rengarenk çiçekleri görüyordum rüyamda,
mayıs ayında açmış gibi rengarenk;
yemyeşil çayırları görüyordum ve neşeli
kuşların ötüşlerini.

Tam horozlar öterken gözlerim açılıverdi.
Soğuk ve karanlıktı, damlardan kargaların
çıgıllıkları geliyordu.

Ama şu penceredeki yaprakları çizen kimdi?
Siz gülüyorsunuz kışın ortasında çiçekler
gören hayalpereste, değil mi?

Aşk için aşkın rüyasını görüyordum, güzel
bir kızın, kalplerin, öpüşlerin, sonsuz hazzın
ve mutluluğun rüyasını...

Horozlar öterken kalbim uyanıverdi; şimdi
burada yapayalnız oturuyor ve rüyamı
düşünüyorum.

Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

Gözlerimi tekrar kapadım ama kalbim hala
ateşli çarpıyor.

Ne zaman yeşereceksiniz penceredeki
yapraklar?

Ben sevgiliyi ne zaman kollarıma
alabileceğim?" (Sabar, 2013, s.212, 213)

Etwas bewegt

Ich

träum-te von bun - ten Blu - men, so wie sie wohl blü - hen im Mai, ich

Şekil 72

Gezgin sonunda uykuya dalar ve Mayıs çiçekleri, yeşil çayırlar ve kuş cıvıltılarıyla “Rückblick” teki pastoral hatıralara çok benzeyen bir bahar manzarasının hayalini kurar. Horozların ötmesi ve dışarıdaki çatıdaki kuzgunların çığlıklarıyla uykusundan iki sefer korkarak uyanır. İlk seferinde tekrar uyuyabilir ve rüyasını yeniden yakalayabilir, ancak bir kez daha aynı şekilde uyandığında geri dönüşü olmayan bir şekilde gitmiştir (Youens, 1991, s.209).

Kıta bir ve dört, siciliano benzeri bir ritim ve majör tonalite kullanarak bu kıtaların hafif, halk benzeri ortamıyla simgelenen mutluluk düşüncelerini ve hayallerini ifade eder. Kıta iki ve beş, gerçekliğe uyanışı ve kaçağın tamamen yalnız olduğunu fark etmesini ifade eder. Bu kıtalar aynı derecede çalkalanmış bir piyano parçası eşliğinde haykıran bir şekilde söylenen anlatım benzeri bir cümle. Bu heyecanlı müzik, elbette, neden olduğu şok ve hayal kırıklığını sembolize etmektedir. Bu gerçekliğe uyanıştır. Acıklı bir duraklamadan sonra, üçüncü ve altıncı kıtalar için ikili ölçü ve vokal çizgisi lirik ve yansıtıcıdır (Marshall, 1973, s.618).

İlk kıtada rüyasındaki manzarasının tanımı, kuşların neşeli sesleriyle sona erer (“Rückblick”ten geçen kuşları animasatır); o anda rüya, farklı türden kuş çığlıkları, kuzgunların ve horozların sert gaklamalarıyla aniden kesintiye uğrar. Gezginin gözleri açıldığında (“Da ward mein Auge wach”), Müller, gezginin duyularının gerçek dünyaya geri döndüğünü, soğuşun, karanlığın, sert seslerin bir kez daha farkında olduğunu, ancak kalbinin hala rüya alemiyle meşgul olduğunu ifade etmektedir. Gezgin ilk kıtadaki görüntülerin, seslerin ve kokuların rüyasını görür ve tam paralel olarak, horozlar ilk kez öttüğünde gerçeğe uyanan yalnızca onun duyularıdır. Yeşil tarlaları ve çiçekleri henüz hayal etmiş olan, 3. kıtadaki uyanmış gezgin, etrafına bakar, pencere camlarında görünen yaprakları, kış donunu yaşayan Doğa’nın kalıplarını kimin boyadığını sorar. Tekrar uykuya dalmadan önce, buz kristallerinin Mayıs zamanında (Maytime) gördüğü yeşillik taklitini yaparak, onunla alay edip etmediğini sorar. Youens, Doğa? “Gute Nacht”ta doğası gereği kararsız aşkın yaratıcısı olan Tanrı mı? Alay etmeye meyilli zalim bir varlık dışında, gezginin ilahi bir düzene inanmadığına dair başka bir ipucudur. Gezgin, anlamlı bir şekilde, aşk ve bahar rüyalarını canlandıran yaratıcı içsel benliğinden bir hayalperest olarak bahseder. “Im Dorfe” de rüyalardan daha sonra vazgeçilmesinin kaynağı, burada ifade edilen rahatsız edici anlamda, rüya görmenin yalnızca insan bilgisinin ötesinde var olan kötü niyetli gücün küçümsenmesine yol açabileceğine dayanmaktadır (Youens,1991, s.210).

Onu yeniden yakalamak için boşuna bir girişimde gözlerini bir kez daha kapatsa da rüyaya geri dönmek artık mümkün değildir. Görüntü hatırlamanın ötesine geçen gezgin, gerçek olmayanın ne zaman gerçek olup olmayacağını merak ederek kendine bir kez daha sorular soruyor: “Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt’ ich mein Liebchen im Arm?” (Yapraklar pencere çerçevelerini ne zaman gerçekten yeşile boyayacak ve sevgilisini ne zaman kollarında tutacak?) İlk soru metaforik olup, kış sefaletinin yerini ne zaman yenilenen hayata ve umuda bırakacağını sormanın bir yoludur, ancak hiçbir cevap hatta bir cevap beklentisi bile yoktur. Bu sorular ile şiir son bulur (Youens,1991, s.211).

Winterreise’de neredeyse tamamen diatonik olan herhangi bir uzunlukta bir geçit bulmak nadirdir ve “Frühlingstraum” un ilk on dört ölçüsü, döngüde ayrıcalıklı bir andır. Gezginin bahar zamanı ve aşk rüyası, müzikal simetri, zarafet ve tonal berraklık şeklinde notaya alınmıştır. Schubert, ölçü 3 ve 11’de Mi diyez sesi, kısa bir süre sonra başka bir tür ve uyanık gerçeklik olarak; ilk Fa (naturel) sesi, 18. ölçüde “wach” (uyanmak) kelimesinin altında

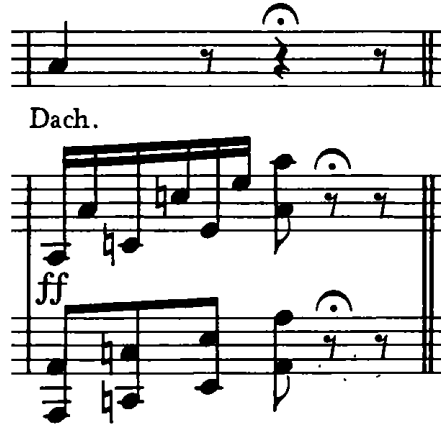
görünür, kuşların çığlıkları sembolünün armonik olarak yeniden yorumlamaktadır. Kış yolculuğunun çoğu boyunca geniş kapsamlı melodik çizgiler, zayıf vuruşlu vurgular ve karmaşık armoniler bu bölümde kullanılmamaktadır. Bunun yerine, piyano partisinin sağ eline basit bir akor arpeji yazar (Youens,1991, s.212).



Şekil 73

“Frühlingstraum”, tempo, seslendirme, hareket, ton hareketleri ve ruh halinin şok edici değişikliklerini dramatize eden, bölümler arasındaki zıtlıklar ve ayrılıklar, sessizlikler üzerine bir çalışmadır ve bunlar, Winterreise’de izlenecek şeyle ilgili beklenti veya merakla dolu, “tınlayan sessizlikler” olarak adlandırılabilen en çarpıcı örnekler arasındadır (Youens,1991, s.212).

3. kıtadan 4. kıtaya geçiş, rüyanın yeniden başlaması, sessizlikten çok sesle, müziği Langsam bölümünün tekrar rüya aşamasına çıkaran bir arpej ile bağlanır.



Şekil 74

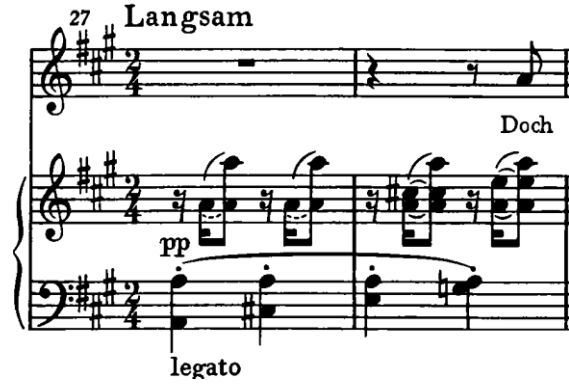
Tüm şarkının sonunda, kullanılan La minör akoru; bu hareketin tekrarı olamayacağını, 3. kıtadaki gibi rüyaya başlayamayacağını anlatan en niteliğindeki bir yapıdır (Youens, 1991, s.211).

Kıta 1'deki rüya kendi içine kapalıdır ancak bütün bir şarkı oluşturamayacak kadar kısadır; şiiri bilmeyen ve beklentileri gelişen müzikal yapıya bağlı olan bir dinleyici, aynı müziğe başka bir kıta duymayı veya ikinci bir tonal alanda rüya ortamının devamını bekleyebilir. Bunun yerine, vokal hattaki gergin, yükselen kromatik diziler (benzer şekilde ifade edilen “Die Wetterfahne” nin 2. kıtasındaki yükselen gerilimi anımsatır) ve patlayıcı noktalama işaretleri olarak eşlik eden sakin kırık akor figürasyonu alır. Ses partisinin tiz alanlarda bu kadar şiddetli bir şekilde yer değiştiren uyumsuzluklar, öten kuşların sert seslerinin yansımadır, ancak aynı zamanda uyanık gerçekliğin çirkinliğini ve kaba uyanışın şokunu da ifade etmektedir.

Ayrıca, 2. kıtanın hızlı temposu ve kromatizmine rağmen, ölçü ve motif malzemesi rüyadaki gibidir. Henüz tam olarak uyanmamış olan Schubert'in gezgini, dörtlüğün son dört ölçüsünün ölçülü titremeleri ve delici uyumsuzlukları içinde tamamen kaybolana kadar, bahar rüyasının dağılan parçalarına tutunur. Bu şarkıda, gezginin hayal gücündeki parlaklık yerine her zaman minörler almaya mahkumdur, böylelikle üçüncü ve altıncı kıtalardaki derin düşünceleri aynı kaderle buluşur. Rüyanın La majör tonalitesi artık eski saflığında ses çıkaramaz, biraz istikrarsız bir şekilde geri döner, gezgin “rüya üzerine düşünürken” değişir (Youens, 1991, s.212).

Langsam dizelerinin piyano girişi, önceki kadanstaki rakamları başka bir ölçü, tempo ve anahtarda yeniden düzenler; bastaki yavaş La majör arpej (ölçü 27-28), kıta 2 ve 4'ün sonunda fortissimo La minor armonisi (ölçü 26) sesleriyle başlar. Rüya, gezgin şokta donmuş gibi durur ve gezgin şoktan, yorgun bir şekilde düşüncelere dalar. Bu düşünceler, çalkantılı

hareketin telaşının durduğu noktadan başlar ve kelimelerle ifadeye ulaşmak için içeriden yükselir (Youens, 1991, s.213).



Şekil 75

Kıta 3 ve 6'nın sonunda her ne kadar majör tonalite ile başlasa bile minör tonaliteyle bitmektedir. Bu şarkıdaki pek çok acı detay arasında bir başka acı verici detay olan, hissedilir bir özlemle daha yüksek bir seviyeye geri döner (Youens, 1991, s.213).

Şekil 76

Tüm umudunu ve yönünü bırakmış gibi görünen gezgin, artık cevaplanamayan soruyu soruyor: “Sevdiğimi tekrar ne zaman kollarıma alacağım?” (Wann halt’ ich mein Liebchen im Arm?) (Ringer, 2009, s.113).



Şekil 77

Winterreise boyunca, özellikle Bölüm I’de Schubert, paralel majör ve minör tonaliteleri, hafıza ve şimdiki an, hayal gücü ve somut algı, geçmişteki mutluluk ve anın trajikliği arasındaki kutupluluğun müzikal sembolleri olarak karşılaştırır (Youens, 1991, s.214).

3.2.12. Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
durch heit're Lüfte geht,
wenn in der Tanne Wipfel
ein mattes Lüftchen weht

“Kara bir bulutun açık havada ilerlemesi
gibi, çam ağaçlarının tepesinde hafif bir
rüzgâr eserse,

So zieh ich meine Straße
dahin mit trägem Fuß,
durch helles, frohes Leben,
einsam und ohne Gruß.

O zaman yolumu o yöne çeviririm, gevşek
adımlarla, aydınlık, neşeli yaşamın içinden
geçerim, yapayalnız ve selamsız.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
war ich so elend nicht.

Ah, hava ne kadar sakin!

Ah, yeryüzü ne kadar aydınlık!

Fırtınalar koptuğu zaman bile ben bu kadar
zavallı değildim.” (Sabar, 2013, s.213)

Langsam

Wie ei - ne trü - be - Wol - ke durch heit - re Lüf - te -

Şekil 78

Kısıtlı uykusu bölünen rüyalar tarafından bölünen gezgin, yolculuğuna üzgün ve bitkin, “ayaklarını sürüyerek” devam eder. “Frühlingstraum” un ardından, yalnızlığına ve diğerlerinden farklı olma duygusuna takıntılı hale gelir ve hem yavaş, yorgun hareketi hem de diğerlerinden ayrılığının işaretleri için Doğadaki analogileri hayal eder. Küçük ve bitkin bir hava akımıyla ağaçların arasından güçlükle geçen kasvetli bir bulut gibi olduğunu söylemektedir. Şiirin merkezinde “kara bulut” un aydınlık/karanlık kutupluluğu ve gezginin içinden geçtiği “parlak, mutlu hayat” vardır. Gezgin “insanlar” dan değil “yaşam” dan, kendi ölü, yabancılaşmış varoluşunun gerçekten canlı olmadığını üstü kapalı bir biçimde söyler (Youens, 1991, s.217).

O, diğerlerinden o kadar ayırdır ki, varlığını bile kabul etmezler; tüm farklılığına rağmen, başkalarına görünmezdir. “Gute Nacht” ta diğer insanların düşmanlığından korkuyordu, ama o zamandan beri işler daha da kötüleşti ve artık kendisini hiçbir yanıt alamadığını düşünüyor. Arasında belirgin bir tematik bağlantı olmamasına rağmen “Einsamkeit”, “Frühlingstraum” un sonucudur, rüyasındaki bahar hayalinin reddidir. Gezgin, baharla ilgili daha önceki anılarına rağmen, kış fırtınalarını, güneş ışığına ve huzurlu esintilere tercih ettiğini söyler. Doğada başkalarına düşman olan her şeyle ittifak kurar çünkü orada kendi kargaşasının ve soyutlanmasının benzerlerini bulur. Güzellik ve parlaklık başkaları içindir, kendisi için değildir; gerçeği (kendi gerçekliği) için yanılsamayı reddederek, buz, kar ve fırtına diler (Youens, 1991, s.217).

Gezgin donmuş dünyaya daha yavaş, neredeyse uyurgezer bir şekilde (mit tragem Fuss) başlarken, acı ifade içeren tonalite Si minör tekrar duyulur. İlk iki mısranın melodisi, “Gefrone Tränen”, “Wasserflut” ve “Rast” taki pasajlarda döngü boyunca karşılaşılan acıyla ortaktır (Ringer, 2009, s.114).

İlk kıta yazısı diatonik ve armonik olarak sınırlıdır, Si minördeki birkaç armoninin ötesindeki herhangi bir şey için gücü toplayamayacak kadar yorgun ve moralsiz bir kahramanın sesindeki grafiksel bir gösterimidir (Youens, 1991, s.219).

Giriş ve ilk kıta boyunca Si pedal sesi (ölçü 1-14); ses partisindeki melodik çizginin değişmeyen tekrarı yükseklikleri veya derinlikleri olmayan dar, orta ses aralıklarında; duraklama veya ara olmadan sabit, yavaş, sekizlik nota ve hatta girişi şarkının metinli

gövdesinden ayıran bir duraklama olmaması bile, yolcunun bitkin, ağır ağır ilerlemesinin müzikal metaforlarıdır.



Şekil 79



Şekil 80

Ses partisinin de enerjisi tükenmiş gibi görünüyor, “Wolke” (bulut) ve “Wipfel” (ağaç tepesi) de kendisini Do diyeze zor yükseltiyor ve sonra tekrar düşüyor, bu onun ne kadar yorgun olduğunu doğrular. Kıta 2’de ve gezgini acı halini anlatmasını tamamlanmasıyla, piyano partisinde bas çizgisi nihayet çok uzağa olmasa da hareket eder ve melodik çizgi ilk cümlelerin bir varyasyonu ile genişler. 3. kıtada gezginin “yalnız” olduğuna dair acı yansıması, son kıtada bir ağıt patlamasına, 1. ve 2. kıtalardaki kapasitesinin ötesinde hareket ve renk türbülansı salan ağıtlara yol açar (Youens, 1991, s.219).

Kısıtlı hareket ve kıta 1 ve 2’nin birkaç yorgun diyatonik akorundan sonra, VII. derece La majör’ün uzak armonisi üzerinde çözülen bir dizi yarım tonla ilişkili eksik yedili akorla başlayan ağıtlar tonal olarak kararsız ve kararsızdır. “Einsamkeit” in orijinal Re minörden Si minöre aktarılmasında, açık gökyüzü ve huzurlu esintilerin La majör uyumu, ayrıca “Frühlingstraum” rüyalarının La majör’üne yapılan en küçük göndermedir (Youens, 1991, s.222).



Şekil 81

Yükselen fırtınanın on altılık üçleme akorları, 28. ölçüdeki gezginin kendi Si minör iklimine geri dönüyor gibi görüldüğünde, Do majör baskınında doruğa ulaşan bir sapma vardır. “Irrlicht” şarkısında da aynı sapmayı yapmaktadır; Her birinde, formun son bölümündeki Napoliten ton kontrastı, Doğa’daki yücelik “Irrlicht” te okyanusa ulaşan nehirler, “Einsamkeit” te şiddetli fırtınalar ve gezginin sefaleti arasındaki karşıtlığı özetler. Her ikisinde de Do majör kalıcı değildir, yerini ıssızlığın simgesi olan Si minör alır. (Youens, 1991, s.222).



Şekil 82



Şekil 83

Ancak gezgin, mücadele etmeden yenilgiyi kabul etmez ve üçüncü kıtanın tamamını tekrar eder. Artık gezgin, istediği hedefi bilir ve pasajın geri kalanı, daha önce uğradığı yenilginin neredeyse harfi harfine yeniden canlandırılmasıdır. Gezginin Si minör ıssızlığını başarılı bir şekilde ortadan kaldıracak ve onun yerine yeni, daha parlak, uzak bir yol geçirebilecek başka bir yol hayal edemediğini ima eder (Youens, 1991, s.222).



Şekil 84

Gezgin yolculuğunun bir sonraki istasyonuna doğru ilerlerken, yüksek sesle patlamasını piyanodaki sessiz, yalpalama figürü takip eder (Ringer, 2009, s.114). Yenilgisi postlude'de açıkça görülüyor ve Schubert, girişin zorlu ritimlerinde son tonik akoru basitçe tekrar eder. Ağıt patlamaları, gezgini şarkının başında olduğundan daha da yorgun ve perişan hale getirir ve şarkı sonlanır (Youens, 1991, s.222).

3.3. Winterreise Bölüm II

3.3.1. Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderbarlich,
mein Herz?

Nun ja, die Post kömmt aus der Stadt,
wo ich ein liebes Liebchen hatt',
mein Herz!

Willst wohl einmal hinüberseh'n
und fragen, wie es dort mag geh'n,
mein Herz?

“Caddeden postacının borusu duyuluyor.

Ne oldu da birden yerinden oynadı bu
kalbim?

Posta senin için mektup getirmez. Neden
böyle yerinden çıkacakmış gibi tuhaf bir
şekilde zorlanıyorsun kalbim?

Tamam, evet, posta şehirden geliyor, orada
benim çok tatlı bir sevgilim var kalbim!

Şöyle bir o tarafa bakmak ve de sormak ister
misin, orada her şey nasıl diye ey kalbim?”
(Sabar, 2013, s.213, 214)

Etwas geschwind

Von der Stra - ße her ein

Şekil 85

Schubert'in sıralamasında şarkı, "Einsamkeit" ten sonra yolculuğun aşağı doğru çekildiği bir noktada canlandırıyor ve gezginin bir kez daha kalbini araştırdığını, duyduğu bir sese beklenmedik güçlü bir tepkinin gizemini sorguladığını gösteriyor. Sesler bu sefer "Der Lindenbaum" daki gibi iç sesler değil, dış dünyadan geliyor ve gezgini "Einsamkeit" in sonunda duyulan tepkisizlikten kurtarıyor. Şiir, yolculuğun anlamı için temel bir ipucudur (Youens, 1991, s.224).

Postacı borusu, özlemi uyandırmanın ve huzursuz, tanımlanamaz arzuyu yatıştırabilecek yeni deneyimler arayışında yolculukları zorlamanın itici gücüdür. Ancak Müller, temayı oldukça farklı amaçlarına uyarlar. Bilinmeyen bir hedefe doğru yola çıkmış olan gezgini, yalnızca sese tepki olarak bu açıklanamaz duygusal dalgalanmayı neden hissettiğini sorgulamakla ilgilenir. Hissettiği şey Romantik özlem değil, postacıların ev aramalarının sevgilisine bir selam olduğu canlandırma ve uyandırma gücüne sahip bir ses (Youens, 1991, s.225).

Nefesli çalgılar için favori bir tuş olan Mi bemol majöre yerleştirilmiş piyano, posta arabalarının kasabadan kasabaya giderken öttüğü ve postanın geldiğini bildiren posta kornasının neşeli melodisini çalar (Marshall, 1973, s.619).



"Die Post" un giriş bölümü için Schubert, tonik üçlünün notalarını asla bırakmayan bir postillion (at arabası sürücüsü) hayranlığı yazmaktadır (Youens, 1991, s.229).

Ölçü 7-8’de dominant yedilinin tamamlanmamış ana hatları, eşlik eden figürasyon, imgesel olarak hareket halindeki atların ayak sesleri, piyano eşliğinde noktalı sekizliklere geçmeden hemen önce, aynı zamanda gezgin kalbinin heyecanlı ritimleri olarak kullanılmaktadır.



Şekil 87

Armoniler, gezginin “Was hat es, daß es so hoch aufspringt, / Mein Herz?” şiirdeki ilk sorusuyla, Schubert Mi bemol majörden uzaklaşır, Re bemol majör tonalitesine ulaşır ve böylece posta arabasının Mi bemol majöründen ve onun çıkardığı seslerden uzaklaşmıştır.



Şekil 88

Ölçü 15’te “Mein Herz?” (Kalbim?) kelimelerinin ilk kez söylendiği anda, sese altılı aralık yukarı sıçrama vererek anlamlı bir aciliyet verilmektedir. Cevap gelmeden, hızlı bir şekilde toniğe geri döner ve aynı soruyu tekrar sorar, bu sefer iki yönlü “Mein Herz” ifadesini kromatik hareketin armonik olarak yeniden yorumlanmış hatıralarıyla süsler. İlk kıtanın sonunda, 26. ölçüde tam bir sessizlik içerisinde durduğu için, döngüdeki en sessiz dramatik anlardan biridir (Youens, 1991, s.230).



Şekil 89

Gezginin kalbinden bir cevap beklediği, bu yüzden dış dünyadan gelen tüm seslerin silindiği ve kendini dinlediği zihinsel bir drama hayal edilir. Beklediği sorgulayıcı sessizliği dolduracak bir yanıt yoktur ve bu nedenle 2. kıtada açıklanamaz duygularının nedenini başka yollarla keşfetmeye çalışır: ilk olarak, düşüncesinin kaynağı olamayacak şeyi söyler. Garip bir tepki veriyor ve ardından soruyu farklı kelimelerle eskisinden daha yoğun ve biraz sinirli şekilde tekrar soruyor (“Was drangst du denn so wunderlich, / Mein Herz?”) (Youens, 1991, s.230).



Şekil 90

Korna sesi (ölçü 24-25 “fp”) gezgini şaşırttı ve daha mutlu günlere geri getirdi (Ringer, 2009, s.115). Müzik yeniden başladığında, noktalı ritimlerin neşeli enerjisi yok olur ve yerini daha sakin bir “kalp atışı” ritmik ostinato, kasvetli bir iç alemin simgesi olan daha koyu paralel minör tonalite alır (Youens, 1991, s.231).



Şekil 91

Gezgin bu kıtada odağı değiştirir, kalbini sorgulamak için dikkatini dış dünyadan çeker ve farklı bir yere taşınmanın habercisi tonal yer ve ritmik ostinato değişikliğidir. Gezgin hala uyumlu bir şekilde gizeme bir cevap arar, kıta I'deki ilk sorusunun Re bemol majör durma noktasının bir adım ötesine geçer ve bu sefer daha uzağa bakar (Youens, 1991, s.231).

Yeni tonalite bir cevaba yol açmaz, bu yüzden gezgin tüm kıtayı tekrarlar hem ifade hem de soru, tonik E- bemol majöre döner. Kıta I'deki sorunun tekrarı gibi, bu, uzun pedal sesi (ölçü 38-45) üzerinden gerçekleşir ve basta devam eden Si bemolle karşı vokal çizgide tiz seste La bemolün dramatik hareketiyle sonuçlanır (Youens, 1991, s.233).



Şekil 92

Richard Capell'e göre döngünün bu noktası, gezgin için pek parlak an değildir. Ne de olsa, II.bölümde gezgin kaderini keşfeder ve kalbinin sırlarını açığa vurması için gösterdiği ısrarlı çabalarla başlar. Çabaları burada başarısız olur, fakat gelecekte açığa çıkacak sırların habercisidir (Capell, 1973, s.236).

Üçüncü kıtadaki gezgin, bildiri gibi görünen bir açıklama yapıyor (Ama evet, yazı bir zamanlar çok sevdiğim bir sevgilim olduğu kasabadan geliyor), ancak sözdeki açıklama aynı sorgulamayla son buluyor, daha önce olduğu gibi sessizliği dinliyor, ardından 4. kıtada bir gün geri dönmekle ilgili oldukça farklı bir soru soruyor. Bu sefer uyumsuz dominant sesler daha önce olduğu gibi sessizliğe yol açmıyor. Gezgin artık bir cevap aramaz ve şarkı iki tuhaf ve özlü tonik akorla biter. Bu şiirdeki son sorunun isteksiz yapısı, sonuç bölümün ifadesi olduğunun göstergesidir. (Youens, 1991, s.234).



Şekil 93

Ve şarkı sonunda gezgin, sevgilisinin kasabasında olanları hala umursadığını üzülerek itiraf etmektedir. (Ringer, 2009, s.115).

3.3.2. Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein
mir übers Haar gestreuet;
da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
Und hab' mich sehr gefreuet.

Kırağı saçlarıma beyaz bir görüntü verdi;
ben de yaşlandığıma inandım ve çok
sevindim.

Doch bald ist er hinweggetaut,
hab' wieder schwarze Haare,
daß mir's vor meiner Jugend graut –
wie weit noch bis zur Bahre!

Ama kısa bir sürede beyazlık yok oldu,
şimdi yine siyah saçlıyım, artık
gençliğimden ürküyorum- ne kadar zaman
var şu ölüme!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? und meiner ward es nicht
auf dieser ganzen Reise!

Akşam kıızıllığından sabahın ilk ışıklarına
kadar geçen sürede bazılarının saçları
bembeyaz olur. Kim inanır ki bana?
Benimkiler hiç böyle olmadı bütün bu
yolculuk boyunca!" (Sabar, 2013, s.214)



Şekil 94

Gezgin açıkta uyudu ve gece boyunca saçlarında kırağı oluştu. Uyandığında bir an için saçlarının bir gecede beyazladığına inanır ve bu nedenle ölüme yakınlığın sevincini yaşar. Bu, tüm döngüde Müller'in "sich freuen" (sevinmek, memnuniyet duymak) fiilini kullandığı, hatta büyük sevinci belirtmek için "sehr" (çok) zarfıyla değiştirdiği tek zamandır. Ayaz kısa

sürede biter ve buzlar erir, ancak gezginin saçları bir kez daha siyahtır ve dehşet içinde titrer. Gezgini gençlik ve yaşam için kederlenir, yaş yanılması ve ölümün yaklaşmasından memnun olur ve bu durum şiire nüfuz eder (Youens, 1991, s.235).

Bölüm I'ın Urania şiirleri boyunca Müller, yolculuğun ileriye yönelik hareketi ile geçmişin çekimi arasında büyük bir gerilim duygusu yaratır. Bununla birlikte, “Der greise Kopf” ile gerilim, yaşam ve ölüm güçleri arasındaki, gezginin yolculuğuna bir son verme arzusu ile Bölüm II boyunca tekrarlanan ölüm arzusunu reddeden herhangi bir güç arasındaki mücadeleye dönüşür. Daha önce “Der Lindenbaum” da kış fırtınasında ölüm beklentisi onu çağırdığında ve “Irrlicht” te nihai ölüm düşüncesiyle kendini teselli ettiğinde, ancak II. Kısım'da “Der greise Kopf” Ölüm arzusu bir saplantı haline gelir (Youens, 1991, s.236).

Schubert giriş bölümünü, tonik pedal noktasında uyanış, neşenin doruklarına çıkmak ve ardından hayal kırıklığına inmek için müzikal bir metafor gibi düşünmektedir (Youens, 1991, s.237).



Giriş bölümünün yalnızca ikinci yarısı, kıta 1 ve 3'ün ayarında bir piyano ara bölümü olarak ve son olarak (ölçü 9-10, 34-35 ve 43-44) tekrarlandığında, piyano bölümünde yankılandı. Bunun nedeni düşüş ve hayal kırıklığıdır. Bu seçimin bariz müzikal gerekçesi, önceki metinli kadansların enstrümantal yankısıdır, ancak inişin tekrarlarının da korkunç bir dramatik anlamı vardır (Youens, 1991, s.237).



Şekil 96

Tonik armoniden her uzaklaşma girişiminde, melodi yükselir, bastan uzaklaşır (ölçü 1-2'deki çift noktalı sesler, bir sonraki ton için güç topluyor gibi görünür) ve armoniler daha da zenginleşir, doruğa ulaşır. 3. ölçünün tonik basına karşı dominant dokuzlu sırada. Sadece burada, düşüşün başlangıcında, ölçünün ilk vuruşu uzar, en güçlü haliyle devam eden tonik basa karşı mücadele. 4. ölçüdeki orta hat Mi bemol etrafındaki dönüş figürü hareketi, orta Do sesine geri dönmeyi önlemek için son bir çaba gibi görünüyor (Youens, 1991, s.237).



Şekil 97

Schubert, gezginin kısa ömürlü illüzyon sevincini (ölçü 11-14) dominant tonalitesi ile gösterir, Kadansın enstrümantal yankısı, dominant olana dönüşü daha da güçlü bir şekilde ifade eder, ancak gezgin, 3. ölçüde bulunan sekizlik üçleme ritimlerini geri getirerek büyük zevkinin hayal kırıklığına mahkûm olduğunu ima eder. Gezginin sevincini ifade ettiği cümlede “da glaubt’ ich schon ein Greis zu sein / Und hab’ mich sehr gefreuet.”, ses ve piyano bas çizgisinin zıt hareketleri, gezginin hazzının büyüklüğünü vurgulamanın bir yoludur, ayrıca yaklaşan hayal kırıklığının önceden habercisidir (Youens, 1991, s.238).



Şekil 98

Daha sonra, ses ve piyano arasındaki benzer zıt hareket, 38. ölçüde “dieser ganzen Reise” kelimesinde genişletilmiş biçimde tekrarlanır ve kişi uzun, yorgun yolculuğun simgesi olarak hem yukarı hem de aşağı aynı anda duyulan yönler duyulur (Youens, 1991, s.238).



Şekil 98

Kırağının erimesini ve saçının bir kez daha siyah olduğunu keşfeden gezginin yaşadığı şoku Schubert; hızlı armonik hareketle, recitative benzeri bir tarzla ve piyanoda sözü kesercesine kullandığı akorlar ile aktarır (Youens, 1991, s.238).



Şekil 99



Şekil 100

Schubert, psikolojik rahatsızlığın ifadesi için yeniden yeni bir müzik dili keşfediyor. Ama bu pasaj bile, gezginin korkunç, “Mezar ne kadar uzakta!” diye haykırmasının yanında sönük kalmaktadır. Schubert bu duyguya aşinalığını eseri yayınlamadan üç yıl önce arkadaşı Leopold Kupelwieser’e şöyle yazmıştı: “Her gece uyuduğumda bir daha uyanmamayı umuyorum ve her sabah sadece dünün acılarıyla hatırlanıyorum” (Ringer, 2009, s.115).

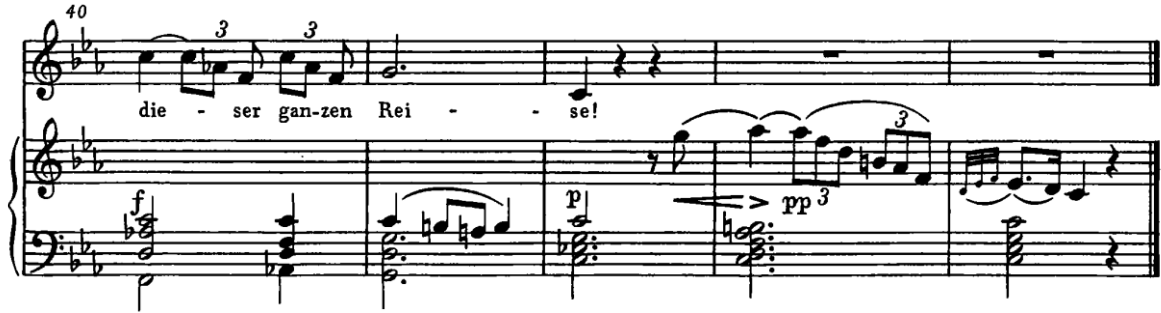
Cümle Mi bemol majör tonalitesi ile sonlanır. Geçiş, hemen önceki tonalite olan Mi bemolden sesinden başlar, Do minörün kökü olan Do sesini vurgular, belirgin bir şekilde aldandığı mutluluk ifadesi olan Fa diyez-Sol motifine atıfta bulunur ve ölçü 2-3’teki Re- La sıçramasını Re-Sol olarak geri çeker, daha önce gelenlerle olan motifsel ilişki açıktır (Youens, 1991, s.239).



Şekil 101

Son kıtada ölçü 1–14’ün melodik çizgisi yeniden yorumlanır.

“Der greise Kopf” un hayal kırıklığı, minör tonalitenin “Auf dieser ganzen Reise” geri dönüşü ve vokal kısımda inen melodik beşlilerin, ölçü 1-2’nin yükselen melodik beşli fikrinin tersi ile sona erer.



Şekil 102

Şimdi tekrarlanan “bütün bu uzun yolculuk”, dominant olanın “Reise” uzamasında acı bir şekilde vurgulanan yolculuğun bilinmeyen ve korkunç gelecek boyutu, bir iniş olarak görünüyor (Youens, 1991, s.239).

3.3.3. Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

“Şehirden ayrılırken bir karga benimle
birlikte geldi, bugüne dek hep başımın
üzerinde uçtu.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Karga, tuhaf yaratık, beni bırakmayacak
mısın?

Belki de beni av olarak görüp canımı alma
mı düşünüyorsun?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich seh'n,
Treue bis zum Grabe!

Tamam, bu iş böyle yolculuk bastonuyla
zaten pek uzun sürmeyecek.

Karga, hiç olmazsa en sonunda mezara
kadar sadakat göreyim senden!” (Sabar,
2013, s.215)

Etwas langsam

Ei - ne Krä - he war mit mir

Şekil 103

Gezgin, kasabadan ayrıldığından beri peşinden gelen karganın, avının ölmesini bekleyen bir akbaba gibi tepede dönüp duran bir ölüm alameti olduğunu düşünür. “Wohl kel” ve “hier” (yakında, burada) sözcükleri, endişeli bir soruda bir araya toplanmış, artan çaresizliğinin kayıtlarıdır: “Yakında bedenimi burada avın olarak ele geçirmeyi düşünüyor musun?”. Gezginin ölüm arzusu daha acil hale geldiğinden, yakınlığın simgesi olan “yakında” kelimesinin yerini “şimdi” kelimesi alır. Bununla birlikte, dileğinin gerçek olmadığını bilerek, kargaya atfettiği amaca sadık kalması için kargaya yalvarır (Youens, 1991, s.241).

“Die Krähe” için “Der greise Kopf” un Do minör tonalitesini, bu iki şarkı arasında gezginin ölüm isteğinin hayal kırıklığını anlatan tonal bir bağlantı kurar.

Schubert, iki ölçülü bir cümlelerin başlangıcında armoniyi tanıtıyor.



Şekil 104

Girişin melodik dizesi, asimetrik 2+3 ölçülü cümle yapısıyla başlar ve aynı melodi bir oktav pesten çalınarak biter.

Piyanonun üçlemeler, kuşun gezginin üzerindeki dönüşünü ifade etmektedir. Gezginin sesi, sanki kuşun hareketleri tarafından hipnotize edilmiş gibi, kendi dairesel deseninde hareket eder (Ringer, 2009, s.116).

Bemol ikinci derece, ilk önce tonikleştirilmiş Fa minör (ölçü 31 ve 35) içinde ve daha sonra döngüdeki en vurgulu azalmış yedili armonilerden birinde bir akor tonu olarak (ölçü 33),

kıta 3'ün doruk noktasına kadar gelmez. Gezginin “Treue bis zum Grabe” e duyduğu ümitsiz inançsızlığın ve mezarın gerçekten onu beklediğine dair şüphesinin, yalvarma emrinin başka bir ifadesini zorlayan, ancak daha düşük bir seviyedeki aldatıcı hareketten, kararın reddinden daha açıklayıcı bir işaret olamazdı. Bu noktadan önce bile, Schubert, 29. ölçüdeki “[Wandersta]- be” kelimesi üzerindeki Do minör kök pozisyonu tonik akorunu sürdürmez. Düşen beklentilerin ve nihai hayal kırıklığının bir işareti olarak şarkının sonunda pesleşerek giden melodik hat duyulmaktadır. Sağ eldeki yolculuk fikri ve basta yalnızca son ölçü için ayrılan Do notasına kadar devam eden iniş, aynı anda umudun ölümünü ve yolculuğun yeniden başlamasını anlatmaktadır (Youens, 1991, s.243).

Üçüncü kıtanın doruk noktasından daha az dramatik olsa da Schubert'in ikinci kıtadaki yazısı daha sessiz ama önemli gerilimlerle doludur. Anlatı, gezginden kargaya geçer (“Karga, seni garip yaratık, beni terk etmeyecek misin? Yakında burada avın olarak bedenimi ele geçirmeyi düşünüyor musun?”). Bu nedenle, prozodi ikinci kıtada tutkusuz sekizlik nota akışından, endişeli parçalara bölünmüş her soru, daha dalgalı bir ifadeye dönüşür. Daha da dikkat çekici olanı, birinci kıtanın bittikten sonra ana basta Mi bemol ile ana tonalite başlayıp ve daha sonra Fa'dan Sol'e yükselen dörtlük boyunca izlenen yükselen kromatik dizilim 24 adet bas çizgisi notasıyla özetlenmiştir (Youens, 1991, s.243).

10 Krä - he, wun - der - li - ches Tier, willst mich nicht ver -

19 las - sen? Meinst wohl bald als Beu - te hier

22 mei - nen Leib zu fas - sen?

cresc.

Şekil 105

“Willst mich nicht verlassen?” müziğin yukarı doğru adım atmaya başlaması ve bu kadar dar alanda kullanılan sesler nedeniyle gerilim daha da artıyor. Piyano partisinde (ölçü 18-20) bastaki ve üçleme fikrinin ilk sesleri komşu notayla oluşturdıkları kromatik hareket, ölçü 20-21’de (“Meinst wohl bald als Beute hier”) yalnızca komşu armonisi olarak ana hatları çizilen artık üçlüyü değil, aynı zamanda kıta 3’ün Fa minör tonalitesindeki La bemol sesinin enharmonik habercisidir (Youens, 1991, s.243).

Bunların en çarpıcısı, 22-23 ölçülerinde ses lideri tarafından üretilen bas ve soprano arasındaki çapraz ilişkidir, “fassen” (kavramak, ele geçirmek) fiilinin grafik ifadesidir ve bar çizgileri boyunca değişken, kararsız bas ifadesi, belirsizlik ve huzursuzluğu çağrıştırıyor (Youens, 1991, s.243).

Bununla birlikte, 3. kıtadaki savunma, ölçü çizgileri içinde kalır, gezginin ölüm arzusunun gücü, vurgulu aşağılıklarda belirgindir. Kıta 2’nin komşu nota yarım ton ilerlemeleri devam eder, ancak girişteki beş ölçülü ifade gibi beş ölçülü bir ifadede yoğunlaşır. Kargaya yöneltile sorular şimdi sonunda bir çaresizlik patlamasına neden oluyor ve “Wasserflut” taki benzer haykırışı anımsatıyor: ahenksiz bir eksik yedili akora dik bir yükseliş, ardından çözüm ve kadansa yol açan bir cümle devam etmektedir (Youens, 1991, s.244).

Şiirdeki son sözleri, “Treue bis zum Grabe”, evlilik töreninden ve geleneksel “ölüm bizi ayırana kadar” sadık olma yemininden alınmıştır. Doğası gereği sabit olmayan sevginin sınırları, onun dileğini yerine getirirken zorlanmamalıdır. Bu yalvarışla şiir sona erer ve gezgin bir sonraki sahnede başka bir işaret arar (Youens, 1991, s.241).

31 Treu - e bis zum Gra - - - be,

34 Kne - ch - te, laß mich end - lich sehn Treu - e bis zum

37 Gra - - - be,

40 dim.

Şekil 106

3.3.4. Letzte Hoffnung

Hie und da ist an den Bäumen
manches bunte Blatt zu seh'n,
und ich bleibe vor den Bäumen
oftmals in Gedanken steh'n.

“Orada ve burada ağaçlarda tek tük renkli
yapraklar görülür, ben de ağaçların önünde
çoğu kez düşüncelere dalıp kalırım.

Schaue nach dem einen Blatte,
hänge meine Hoffnung dran;
spielt der Wind mit meinem Blatte,
zitter' ich, was ich zittern kann.

Yaprağın birine bakarım, ümidimi ona
bağlarım; rüzgâr o yaprakla oynadığı zaman
ise öyle bir titrerim ki...

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
fällt mit ihm die Hoffnung ab;
fall' ich selber mit zu Boden,
wein' auf meiner Hoffnung Grab.

Ah, yaprak yere düşünce ümidim de onunla
birlikte düşer; bende birlikte yere düşerim
ve ümidimin mezarı başında ağlarım.”
(Sabar, 2013, s.215)



Şekil 107

Gezgin bu şarkıda, bir kez daha Doğa'daki bir imgeye (ağaçtan düşen bir yaprak) kendini sembolize eder. Dalından rüzgarla savrulan yaprağın kaderi, gezginin umudunun ölümünü temsil eder. Sık sık düşüncelere dalıp duruyor, diyor bize, uzun zamandır onun için rahatlığı, barınağı ve sevgiyi temsil eden ağaçların (“Der Lindenbaum”, 1 ve 2 numaralı kıtalar), şimdi son sonbahar yapraklarıyla dallara incecik sarkan ağaçların önünde bu düşüncelerin ne olduğunu söylemiyor ama aralarından tüm umudunun simgesi olan bir yaprak seçiyor. Yaprak

rüzgârda titrerken, gezgin de “umut” yere düşene kadar artan bir korkuyla sarsılır. Ardından ağlamaya başlıyor ve Bölüm 2’de bir kez bu şarkı döngüsünde son kez yapmaktadır. Müller tek bir kısa şiir ile, kaygı ve dehşet yoluyla kasvetli bir düşünceden, sonunda derin bir kedere doğru yolculuk eder. Döngüde psikolojik olarak zengin başka şiirler olmasına rağmen ama hiçbiri bu kadar duygusal çeşitliliğe sahip değildir (Youens, 1991, s.246).

Giriş, tek bir tonik akor olmaksızın dominant armonilerin arpejleri arasında gidip gelir (Youens, 1991, s.247).

Gezginin aşırı dengesizliği, müziğin başlangıcında her yönüyle belirgindir. Dinleyicinin girişte belirtilen 3/4 ölçüyü doğrulamasının bir yolu yoktur. Motive figürlerinin düzeni, pasajı ölçülü olarak konumlandırmaya yardımcı olmazken, ısrarlı azalan yedinci armoni ve çözünürlüğün reddedilmesi, dinleyiciyi tonal olarak da havada asılı tutar. Yarım ses çözülen motiflerin ve aşağı doğru giden dominant çizgisi (ölçü1, 2, 3, 4) Fa-Si bemol-Fa sesleri dikkat çekmektedir. 4. ölçüdeki dominant ile tonalitenin açıklığa kavuşacak gibi görünmektedir (Youens, 1991, s.248).



Şekil 108

Ancak bunun yerine Schubert, piyanoda tüm döngüyü yeniden başlatır. Aynı aralıklı Do bemol-La bemol ile başlayan, daha sonra sekizlik notayı yan yana getiren bir vokal çizgisi. Bu müzik, düzensiz bir zihnin uygun bir temsilidir. Kelimenin tam anlamıyla “havada” olma duygusu, nadiren ortaya çıkan ve daha sonra sadece kısa bir süre için ortaya çıkan armoniler, armonilerin aralıklı bölümlere ayrılması ve vokal hattının gerilim dolu ilişkisi piyano eşlikleriyle 1 ve 2. kıtalarda daha da yükselir (Youens, 1991, s.248).



Şekil 109

Gezgin bir an için birçok yaprağın hala görülebildiğini söyleyerek kendini rahatlattığında, sembolizm daha da anlamlı hale gelir. O noktaya kadar gezgin anahtar, çoklu çıkıklardan tonal ve ritmik düzene geçmez ve ilk kez ölçü 8'de Mi bemol majör akorunu duyarız. Çözünürlük gerçekleşir gerçekleşmez, kararlılık hemen kaybolur. Tonik akor süresinin dinleyicinin kulağına yerleşmesine izin vermek için tek vuruş. Schubert, ikinci cümle için ilk cümle melodisini (1. ve 2. dizeler) tekrarlar, ancak kadans, kıtanın son satırının nüanslarına göre değiştirilir (Youens, 1991, s.248).



Şekil 110

İkinci kıtanın başında, Schubert, dörtlüğün ilk iki satırı boyunca (ölçü 13-18) kullandığı motif, seçilen yaprağa sabit bir şekilde bakmayı ("Schaue nach dem einen Blatte") temsil eder. Gezgin tüm umudunu kırılan bir yaprağa yatırırken ("Hange meine Hoffnung dran") Schubert, Do minör baskınlığını çözmeden uzatır; armoni, çözünürlüğüne "düşmez". Bu kıtanın tamamı (ölçü 13-24), tonik bir çözünürlüğe sahip değildir. Gezginin yaprağı henüz düşmedi, kalan diğer yapraklarda bulunacak hiçbir güvence yok ve her şey havada, çözülmeden ve titreyerek, düşene kadar asılı duruyor (Youens, 1991, s.249).

Piyano eşliğinin sonunda, dominant çözülmez, ancak tonik ilk ortaya çıkmadan önce iki ölçü daha uzar.



Şekil 111

Schubert, şarkının orta bölümünde benzer ve hatta daha yoğun bir şey yapar: Si bemol üzerinde bir anlık sessizlik olur, ardından Do bemol-La bemol yapısı, art arda üç kez duyulur ve oktav iki katına çıkarılarak pekiştirilir. Sanki korku içindeki gezgin bu ilk perdelerin ötesine geçemiyor, sanki yaprak düşmeden önceki son an için orada asılı duruyormuş gibi. Gezginin, korktuğu şeyin kaçınılmaz olarak gerçekleşeceğini, paralel minör toniğe (Mi bemol majörden, Mi bemol minöre) ulaştığında belirgindir: “Ve yaprak yere düşerse, onunla düş, umudum olur.”. Gezgin, yaprağın düşüşünün sonuçlarını ifade etmeye başlamadan önce bir ölçüden fazla durmalıdır. “Fallt mit ihm die Hoffnung ab” dizesinin piyanodaki yankısıyla, “Wasserflut” taki acı ve düşme motifi olan “ist gefallen in den Schnee” sözlerindeki benzer bir ritmik ve melodik üslubu andırıyor (Youens, 1991, s.249).

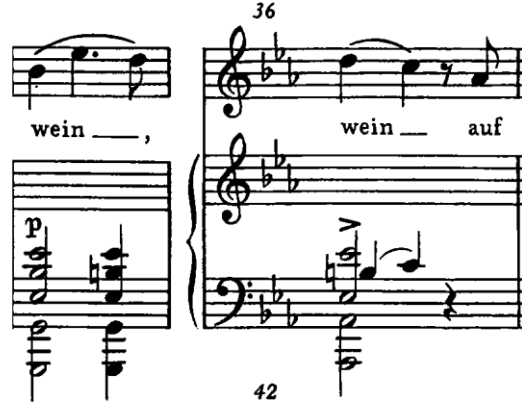
Felaket gerçekleştiğinde, tam da tahmin ettiği gibi olur, ancak öncekinden daha yüksek bir noktadan düşer ve piyano partisi yere inmeye devam eder, sonunda aşağıda belirtilen ana tonalitede toniğe ulaşır (Youens, 1991, s.250).



Şekil 112

Gezgin, kıta 3'ün son satırlarında ağladığında, düşen yaprak figürleri sona erer ve eşlikte tanıdık koral yapı (35-42) almaya başlar; Schubert bu yapıya, bir sonraki şarkı olan “Im Dorfe” nin sonunda tekrar başvuracaktı. Bu baştan sona oluşturulmuş formun son bölümü boyunca izlenen geniş I-VI-IV-VI ilerlemesinin detayları güzel bir şekilde ifade edicidir:

(1) 35-36 ölçüsünün iç sesindeki yükselen geçiş hareketi, bir diğerini yaratır. 41-42 ölçüsünün alçalan geçiş hareketiyle dengelenen, tonikten minöre bir an için koyulaşan nadir, yoğun artırılmış üçlüler;



Şekil 113

(2) “Wein” (Ağlama) kelimesinin ilk ifadesinde Si bemol-Mi bemolün ikilisinde Si bemol Sol haline geldiği Terzensteigerung, iki katlı düşmelerin yükselen yüksekliğine paralel olarak ve;



Şekil 114

(3) Bu doruk noktasına ulaşan son bölüme kadar kaçınılan subdominantın güçlü etkisi.

Eserin sonunda bu örnekte girişi harfi harfine yeniden ifade edemez, çünkü orada endişeli gerilim olan şey şimdi trajik bir kesinliktir. Bu nedenle Schubert, şarkının belli başlı aralıklı figürlerini, plagal kadansın bir uzantısı olarak yeniden şekillendirir, ikinci ve yedinci dereceler tarafından daha koyu ve daha yoğun hale getirilir. Kromatik gerilimler, tüm döngüdeki en üzücü şarkılardan birinin sonuna kadar devam ediyor (Youens, 1991, s.250).



Şekil 115

3.3.5. Im Dorfe

Es bellen die Hunde, es rascheln die Ketten;
es schlafen die Menschen in ihren Betten,
träumen sich manches, was sie nicht haben,
tun sich im Guten und Argen erleben:

“Köpekler havlıyor; zincirleri şakırdıyor,
insanlar yataklarında uyuyor, sahip
olamadıklarını rüyalarında görüyor, iyi
veya kötü, kendilerini ferahlatacak şeyler
yapıyor;

Und morgen früh ist alles zerflossen.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
und hoffen, was sie noch übrig lieben,
doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

Ama ertesi sabah her şey yok oluveriyor.
Şimdiye dek herkes kendi payına düşenin
keyfine vardı ve geriye ne kaldıysa tekrar
bulmayı ümit ediyor yastıklarının
üzerinde.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen
was will ich unter den Schläfern säumen?

Siz durmadan havlayın bekçi köpekleri,
uyku saatinde bana rahat huzur vermeyin!

Artık tüm rüyalarım sona erdi-
uykucuların arasında ne işim var ki?”

(Sabar, 2013, s.216)

Etwas langsam

pp

cresc.

p

pp

Es bel - len die

Şekil 116

Gece sahnesi, yalnızca uyuyan kasaba halkı ve uyanık köpeklerin görüntülerinde değil, aynı zamanda iki ayrı dünya arasındaki ayrım da “Gute Nacht” ı andırıyor: gezgin ve uyuyan köylülerin dünyası, buna ek olarak insanlığın geri kalanı. Gezgin, diğerlerinin (“Gute Nacht” taki sevgilisi, “Im Dorfe” köylüleri) “Rast” ta çağırdığı acı yılanının içindeki işkenceyi ısırarak rahatsız edilmeden uyuyabileceğinin kesinlikle farkındadır. “Frühlingstraum” daki “rüya üzerine düşünen” ve kaybın üzüntüsünü yaşayan gezginden farklı olarak, şafakla birlikte yok olan ve geride hiçbir iz bırakmayan hem iyi hem de kötü arzuların rüya fantezileri vardır. Her ne kadar burada düş gören insanlığa benzerliğinden çok farklılığı vurgulasa da, “Im Dorfe” daki yansımaları, gerçek olmaktan çok aşık olan ayrılık, bu ortak bağdan doğar (Youens, 1991, s.252).

“Im Dorfe”, “Letzte Hoffnung” un Mi bemol minör/majör bölümünden sonra, Re majöre geçiyor. Gezgin bu şiirde “Letzte Hoffnung” un travması ile köydeki meditasyon arasına isteyerek mümkün olduğunca fazla mesafe koymuş biri olarak konuşur ve Schubert bu amaçla iki şarkıyı tonalite olarak birbirinden uzaklaştırır. “Im Dorfe” nin açılış Re majör akorunun “Letzte Hoffnung” un son akoru ile aynı alana yerleştirilmesi, hem önceki sahneden tonal uzaklığın şokunu artırır hem de iki kök sesin yakınlığını aktarır. Eserin atmosferi ve hareketi, piyano partisinin ilk altı ölçüsünde kurulur. Schubert’in gece sahnesi olan, ölçülen bas trillerindeki zincirlerin takırdamasını ve tekrarlanan akorlarda köpeklerin havlamasını duyuyoruz. Hayali senaryosunda, köpekler periyodik olarak zincirlerini tıngırdatır ve ekstra güçle havlarlar, sonra bir an için gergin bir şekilde sessiz kalırlar ve aralarına giren davetsiz misafirin uzaklaşıp gitmediğini anlamak için dinlerler ve o kaldığında, huzursuz faaliyetlerine devam ederler. Triller ve tekrarlanan akorlar, kromatik armoniler, neredeyse 12/8’deki yarım ölçü, resimselliğin ötesinde bir anlama sahiptir (Youens, 1991, s.255).

Schubert’in döngüdeki diğer şarkıların yapısal noktalarında sessizliği güçlü bir şekilde kullanması, burada şarkının temel müzikal malzemesinin ayrılmaz bir parçası olarak sessizlik haline gelir. Gezgin, aldatılmış düş görenler ve onların uyanık, düşmanca köpekleri arasında sayılmak istemez ve bu nedenle, küçümsediği bir ortamı betimleyen enstrümantal seslerle üzerine düşeni yapmayı reddeder. Gezgin, aldatılmış düş görenler ve onların uyanık, düşmanca köpekleri arasında sayılmak istemez ve bu nedenle, küçümsediği bir ortamı betimleyen enstrümantal seslerle üzerine düşeni yapmayı reddeder. Onun cümleleri ve piyano cümleleri, gezgin “erken” girdiğinde, başlangıçtan itibaren birbiriyle çelişir: Giriş boyunca

izlenen I-II5/6-V-I armonik ilerleme, şarkıcı girdiğinde henüz sona ermemiştir. Girişinden sonra, gezgin eşlikteki gergin sessizlikleri, dikkat çekici derecede lirik olmayan yansımalarıyla doldurur.

Düşlerde ara bulamayan gezgin, “Im Dorfe” de bunların gerçekliğin yerine ikame olduğunda ısrar eder. Schubert’in hayal gücünün işe yaramaz hayalleri olarak gördüğü ve hiçbir şey başaramadığı rüyalar için başlıca müzikal metaforu, yerinde sabit kalan bir bas üzerinde üst seslerde geniş bir pedal notası hareketidir. Rüyasındaki ilk söz (“Traumen sich manches, was sie nicht haben”), dominant olan La sesine sabitlenmiş bir pasajla başlar. Bu pasajda Schubert, tril figürünü sağ ele ve tekrarlanan akorlar sol elde olacak şekilde ters çevirir (Youens, 1991, s.256).

Piyano bas çizgisi, yataklarında hareketsiz uyuyan bir insan gibi pedal notasına zincirlenmiş olarak görünürken, sağ eldeki tril figürleri, rüya gören zihnin yarattığı fantezi uçuşlarının sembolik taklidi olarak yükselir. 17. ölçüde, trilin ve bas çizgisinin aşağı doğru toniğe çözülmesi, gezginin kendi rüyaları sona erdiğinde ve uyanan gerçekliğe geri döndüğünde daha önceki şok ve hayal kırıklığının bir hatırasını göstermektedir (Youens, 1991, s.256).



Şekil 117

Rüya gören köylüler bir süreliğine gerçeklikten uzaklaşırlar, bu nedenle gezgin Re majör tonalitesini ve arkadaki huzursuz köpeklerin müziğini bırakır. Bu orta bölüm, Sol majör tonalitede piyano partisinde; sağ elde tonik akorun beşlisini tekrarlaması ve ses partisi ile sol elin homofonik bir yapı ile gitmesi “Rückblick” in orta bölümünü benzetmektedir.



Şekil 118

Burada, gezgin iki kez “Je nun, je nun” (şimdiye kadar) ve “Und hoffen, und hoffen” (umut etmek) fiillerini tekrarlar. Köylüler hala uykuda hayali mutluluklar bekleyebilirler, ancak gezgin “Letzte Hoffnung” da son umudu olduğuna inandığı şeyi henüz kaybetti ve bu kayıp onun zihninde yankılanıyor. Gezginin acısında, kasaba halkının uyanıklığıyla ve uykudaki arasında hiçbir fark yoktur. “Wieder zu finden” kelimelerini “onları tekrar bularak”, neredeyse parodi olarak hafif olan, alçalan bir sırayla canlandırdıktan sonra, köylülerin rüyalarındaki sığınağı hakkında daha fazla düşünmeye dayanamaz ve aniden Re majöre döner (Youens, 1991, s.257).



Şekil 119

Kasaba halkının rüyalarının, etrafındaki gece manzarasının bir kez daha farkında olan gezgin, şarkının başlangıcından itibaren bas trillerine ve tekrarlanan akorlara, ses ve piyano arasındaki çözülmemiş çatışmaya geri döner. Gezginin uyanık köpeklerle ve “uyku saati” ne yaptığı göndermeler için Schubert, A bölümünün başlangıcını (ölçü 31-35 olarak ölçü 7-11 dönüş) geri getiriyor, ancak 36. ölçüdeki “Ende” kelimesinde önceki müziğin tam anlamıyla tekrarı durur (Youens, 1991, s.258).

Son soru gezgini insanlıktan kaçmaya zorlayacak öfkeli bir sözlü dürtü olup olmadığı başlı başına bir sorudur. Schubert gezgini gerçekten neden aşağılık bulduğunu iddia ettiği kişilerle dolu bir köyde kaldığını merak ediyor. Soru süresince, gezgin o kadar ciddi bir yoğunlukla konuşur ki, dış dünyanın seslerini bloke eder. Çıtırdayan triller ve tekrarlı havlamalardan oluşan akorlar kesilir ve yerini blok akorlar alır. Sorgunun altında yatan acelite, triller, tekrarlanan akorlar ve güçlü sessizliklerden oluşan yapıdan daha hızlı bir armonik değişim hızında ifade edilir (Youens, 1991, s.258).

Schubert'in soruya başlama şekli bile dinleyiciye sorunun ne kızgın ne de retorik olduğunu söyler: gezgin önceki ritmik çatışmadan ayrılır, piyanoyu sesle tam bir birlik içinde birleştirir ve baştaki "Was" kelimesini biraz ama fark edilir bir şekilde uzatır. Bir iyimserden bekleyebileceğinizin ötesinde, "Neden uyuyanların arasında kalayım? Ne yapıyorum da burada kalıyorum?" gerçek bir şaşkınlıkla sorar ve buna göre Schubert yorumlayıcı vurguda "Was" üzerinde durur (Youens, 1991, s.259).



Şekil 120

Soru, her iki taraftaki gece seslerinden ritmik-metrik yollarla da ayrılır. 38-39 ölçüleri aslında tek bir ölçüdür, her biri noktalı dörtlük notadan oluşan "vuruş"; crescendo göstergeleri gerçek ritmik yapıyı belirginleştirir. Eski çatışmalar 39. ölçüde geri döner ve gezgin en sonunda köyü terk etmeden önce soruyu tekrarlamak zorundadır. Bunu yaptığında, "saumen" kendi hiper ölçüsünün tamamı boyunca uzar, gezgin, "oyalanmak" fiilinin (ölçü 44-45) üzerinde oyalanır. Sonndan bir önceki dominant uyumun Barok koral tarzında süslendiği kadans formülü, sorunun sonunu büyük bir ciddiyetle ele alıyor. Alay ettiği uyuyanlar gibi olma, rüyalarda teselli bulma özlemi, farkı bilmesine rağmen onu orada tutmuştur (Youens, 1991, s.259).



Şekil 121

Schubert'in bu pasajı ayarlarken yaptığı her kompozisyon seçimi, gezginin tam da “Im Dorfe” da kınadığı ve vazgeçtiği şeye, insanlık durumuna duyduğu özlemi aktarır. Rüyalari önceden tahmin etmek insan doğasına aykırıdır ve insan iradesinin gücünün ötesindedir ve gezgin kısa bir süre sonra trajik beyanını gerçekleştiremez. Ancak burada hem bunu yapacağını iddia ediyor hem de yeni ilan ettiği yasaya göre başkalarının yaşamadığı bir ortamdan ayrılmak konusunda garip bir isteksizdir (Youens, 1991, s.259).

Bu isteksizlik, bir sonraki şarkı olan “Der stürmische Morgen” de mutlaka abartılı bir tepki üretir. “Bu evlerin önünde kıpırdamadan durmak” (“Rückblick”i başka bir deyişle) gizemli zorlamasının üstesinden ancak en şiddetli kararlılığı alarak gelebilir. S.260



Şekil 122

3.3.6. Der stürmische Morgen (Fırtınalı Sabah)

Wie hat der Sturm zerrissen
des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
umher im matten Streit.

“Fırtına göğün kurşuni giysisini nasıl da yırttı!

Bulutlar parça parça oradan oraya yorgun bir
uğraş içinde koşturuyor.

Und rote Feuerflammen
zieh’n zwischen ihnen hin;
Das nenn’ ich einen Morgen
so recht nach meinem Sinn!

Ve aralarından kızıl alevler geçiyor; ben buna
derim ki işte tam benim ruhuma göre bir sabah!

Mein Herz sieht an dem Himmel
gemalt sein eig’nes Bild –
es ist nichts als der Winter,
der Winter, kalt und wild!

Kalbim gökte kendi hayalinin şekillendiğini
görüyor-bu kıştan başka bir şey değil, soğuk ve
acımasız!” (Sabar, 2013, s.216)

Ziemlich geschwind, doch kräftig

Wie hat der Sturm zer - ris - sen des Him - mels grau - es Kleid, die

Şekil 123

“Im Dorfe” daki kasvetli meditasyonu, “Der stürmische Morgen” deki öfkeli bir enerji patlaması takip ediyor. Yolcu bu fırtınalı sabah kışın gökyüzüne bakarken, kendi kalbindeki soğukluğun sembolü haline gelir (Marshall, 1973, s.623). Boş hayalleri reddeden gezgin, sevdiği iklimi bulur, daha önce “Einsamkeit” de özlemini duyduğu fırtına, ardından kendini bu kargaşanın canlandırıldığını ilan eder.

Müller’in anlatmak istediği sahne, ayrıntılarıyla ressamcadır, üçüncü kıtadaki “gemalt” (boyalı) fiili gerçekten uygundur: fırtına tarafından yırtılan gökyüzünün gri cübbesi, rüzgârın insafına kalarak birbirine doğru sürüklenen parçalanmış fırtına bulutlarının tükenmiş parçaları ve şimşegin kırmızı parlaması döngüde nadir görülen bir renk dokunuşudur. “Es ist nichts als der Winter-Der Winter kalt und wild!” (Bu kıştan başka bir şey değil- Kış, soğuk ve vahşi!) sözlerinde Müller, gezginin son bildirisini vurmalı ünsüzlerle noktıyor. Gezgin daha önce “Frühlingstraum” da pencereye ayaz yaprakları çizen sanatçıyı derin derin düşünmüştü; şimdi ise gökyüzünde fırtına bulur ve onun kalbindeki fırtınalı tutkulara benzerliğini ileri sürer (Youens, 1991, s.262).

Müller yolculuğun başındaki motifleri tekrarlıyor, ancak ton karakteristik değil, inkâr ve kabadayılık alıştırması. Schubert buna uygun olarak, gezginin şiddetli açıklamalarını yalanlayan yer değiştiren gerilimlerle dolu bir müzikal ortam tasarlar. Müller’in kelime seçimi, gezginin altında yatan inançsızlığı ima eder. Duygusal kargaşa kesinlikle gerçektir; Bunun gerçekten “tercih edilen iklim” olup olmadığı değil. Anın gaddar, vahşi enerjisi yolculuğu kısa bir süre canlandırıyor, ancak bu şekilde sürmez ve süremez. Bu, döngüdeki en kısa şarkıdır (Youens, 1991, s.262).

Youens, şarkıda yaratılan gerilimi bir önceki “Im Dorfe” nin Re majör ile başlayan giriş bölümünde tamamen belirgin olduğunu söylemektedir. Köydeki acı gece yansımaları, ertesi sabah bir duygu fırtınası yarattı ve Schubert, iki şarkıyı birbirine “paralel ton” aracılığıyla bağlayarak, duygusal olayların kronolojisinin altını çizmektedir.

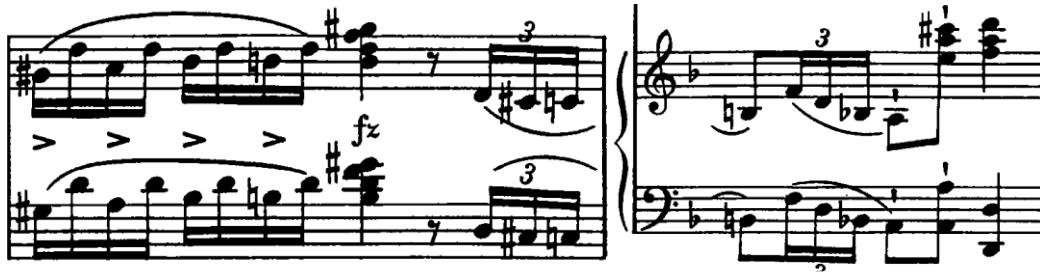
“Der stürmische Morgen” de çoğunlukla unison yazı, ilk iki ölçü boyunca ritmik hızlanma, ölçünün 1. ve 3. vuruşlarına (ölçü 1) ve ölçünün 1. ve 2. vuruşlarına [sekizlik sürede bir] (ölçü 2) artan vurgu sayısı, birinci ölçüdeki melodik aralıkların (iç ses) yükselen bir kromatizm ile ikinci ölçüde yan yana gelmesi ve tonik sesin tekrarları, birinci ölçüdeki Re

majörü tamamen bozan kromatizm ve artan gerilim bunların hepsi hem gücün hem de artan tansiyonun müzikal içeriklerden bazılarıdır (Youens, 1991, s.263).



Şekil 124

Ancak, ölçü vuruşlarının (ölçü 1 ve 2) zayıf yarısına daha tiz seslerin yerleştirilmesi, özellikle hareket hızlanırken, güçlü vurgulara bir çatışma unsuru ekler. Müzik ne kadar güçlü olursa, hareket o kadar ısrarlı hale gelir. Diyatonik bir yükselişten kromatik bir sürekliliğe geçiş, “Rückblick” in ana motifini andırır ve cümle boyunca artan, aynı duygu olan, aciliyeti üretmektedir. Yükseliş, ikinci ölçünün ortasında IV. derecede eksik yedili akor ile gerilimin zirvesine ulaşır, şimdi 1. ölçüdeki oluşturulan Re majör tonalitesi tamamen şüphe içindedir. Ardından Si notasından Si bemole ve ardından V. dereceye olan La notasına inişi dramatize etmek için bir başka ritmik yapıyla acelite, sağ eli iki oktavdan fazla yukarı fırlatan şiddetli bir kontrast etki oluşturarak sonuçlanır (Youens, 1991, s.263).



Şekil 125

Schubert, bu hiddetli giriş sonrası şarkıcıyı duraklama veya ara vermeden kıta boyunca devam eder.

Kıta 1 ve 2 arasındaki, eserin sonunda yinelenen piyano ara bölümü, yükselen sol eli, neredeyse çarpışana kadar hızla düşen sağ eli karşı karşıya getirir, IV. derecede eksik yedililer ana hatlarını çizer. Bu ara bölümde şiddetle öne sürülen kromatik Si sesleri, daha sonra en güçlü kontrastla Si bemol ile ikinci kıta takip eder, modülasyon geçiş veya hazırlık olmadan gerçekleştirilir.



Şekil 126

Schubert'in gezgini, "Bunu kendi kalbimden sonra bir sabah olarak adlandırıyorum" ilanı için basitçe Si bemole atlar. Birinci kıtada çekişmeye neden olan ritmik kargaşalar, gezginin tantanalarla dolu bir askeri yürüyüş tarzından sonra ilan edilen ikinci kıtadaki meydan okuyan iddiasından kaybolur. Akor dokusu, 10-13. ölçünün göreceli diatonik netliği, cümleler arasındaki uyumsuz Si bemoller, metrik düzenlilik, tonal ve ritmik dokuyu parçalayan gerilimlerden farklıdır. Majör tonalitenin parlaklığı, gezginin tipik olmayan doğruluk iddiasını yükseltir ve aynı zamanda, meselelerin sadece o an için "doğru" olduğunu hayal ettiğini de gösterebilir. 11. ölçüdeki Si bemol fanfarları takiben, Si bemol kalır ve eksik yedili akorun yedinci derecesi olur, aşağı doğru çözülür ve böylece kendisini La'nın üst komşusu olarak gösterir (Youens, 1991, s.264).



Şekil 127

Ölçü 10 ve 12'deki tonikleştirilmiş Si bemole komşu bir akor olan eksik yedili armoni La-Do-Mi bemol-Sol bemol, şarkının doruk noktasında, "Feuerflammen" (kırmızı alev) daha da parladığında burada tekrarlanır. Sonun vahşeti, döngüdeki diğer şarkılardan farklıdır. Anın

acımasız, vahşî enerjisi yolculuğu canlandırıyor, ancak meydan okuyan ruh hali uzun sürmüyor (Youens, 1991, s.265).

Tekrardan 3. kıtada 1. kıtadaki müziğinin bu çeşitli tekrarında, çekişme tüm gücüyle geri döner ve soğuk, vahşî kışın coşkusunda şarkının geri kalanına yayılır. Schubert, fırtına ile analogi kurmak için 14-15. ölçüdeki “Mein Herz sieht an dem Himmel / Gemalt sein eignes Bild” kelimeleri için 6-7 (“Die Wolkenfetzen flattern / Umher in mattem Streit”) yeniden ifade eder (göklerde ve gezginin kalbinde fırtına.) (Youens, 1991, s.264).

Bu kesinlikle “soğuk” oktavlar, metnin özünde bulunan anlamı içlerinde barındırıyor gibi görünmektedir (Ringer, 2009, s.623).

3.3.7. Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
daß es verlockt den Wandersmann.

“Gözlerimin önünde bir ışık neşeyle dans ediyor, onun her hareketini izliyorum; onu zevkle izliyorum, gezgini kandırdığımı görüyorum.

Ach! wer wie ich so elend ist,
gibt gern sich hin der bunten List,
die hinter Eis und Nacht und Graus
ihm weist ein helles, warmes Haus.
und eine liebe Seele drin –
nur Täuschung ist für mich Gewinn!

Ah, kim benim kadar zavallıysa o renkli kandırmacalara seve seve kendini kaptırır, buzun, gecenin ve dehşetin arkasında ona aydınlık sıcak bir ev ve içinde tatlı bir sevgili vadeder o kandırmacalar-benim kazancım yalnızca hayaldir.” (Sabar, 2013, s.217)

Etwas geschwind

Ein

6

[♩]

Licht tanzt freundlich vor mir her; ich folg ihm

simile

Şekil 128

“Irrlicht” te olduğu gibi, gezgin kendisini nereye götürdüğüne aldırmadan başka bir yanıltıcı ışığı takip eder. “Der sturmische Morgen” in çılgınlığı dağıldı ve “Im Dorfe” da vazgeçilen hayaller, yerlerini alacak hiçbir şey olmadığında o kadar kolay yok olmamaktadır. Gezginin fantezileri asla değişmez. Bir kez daha, “Frühlingstraum” un karşılıklı sevgisini özlüyor ve soğuktan içeri girmeyi, ruhunun kış gibi ıssızlığından korunmak için can atıyor.

Şiirde, tek neşesi kendisini kandırmak olan bu zavallı adamın acısını sembolize ettiğini görüyoruz. Bu kendini kandırma ve bu tür bir bakış açısının aptallığı, müzikal olarak, 6/8 ölçü ve majörün kullanım kurnazlık yoluyla yapılan müzikteki bir tür amaçlı bayağılıkla sembolize edilir (Marshall, 1973, s.624).

“Täuschung” şarkısının kaynağı, kendi operası “Alfonso und Estrella” D.732’nin II. perdesinden arkadaşı Franz Schöber’in librettosunu yazdığı bir aryadır. Arya, aynı şekilde bir illüzyon, Lorelei hikayesine ve ölümlü insanları ölüme çeken diğer büyücü kadın efsanelerine benzer doğaüstü bir aşk hikayesidir (Youens, 1991, s.268).

Schubert, yalnızca bulut-kızın kayalık patikalardaki dansının müziğini, ariyanın Si majör üçüncü bölümünün on ölçüsünü ödünç alır. Arp için on altılık nota kalıplarındaki kırık akor figürasyonu “Täuschung” a aktarılmaz, ancak geri kalan orta ölçü vurguları da dahil olmak üzere büyük ölçüde bozulmamış olarak görünür. Biraz hayali bir şekilde, sağ el bölümünün öncelikle tekrarlanan perdelerden ve ardından her cümlelerin sonuna doğru yükselen bir figürden oluşmasında şiirsel bir anlam bulunabilir: ışık bir an için yerinde kalır, sonra dans eder ve onu cezbeder. Bu ışık, “Irrlicht” teki gibi titreyip değişmez, ama sürekli, çekici bir şekilde görünürde kalır ve müziğin her zaman ileriye gitme daveti, müzikte bir dizi seçkin söze dönüşür. Girişin sonu, aynı zamanda gezginin katıldığı cümlelerin başlangıcıdır; gezginin bu ilk cümlelerin sonundaki “vor mir her” sözlerinin sonuna ulaştığı yerde, eşlik ilk çevrim dominant yedili akorda orta cümlededir ve ileriye gitmek için daha fazla bir ayar olarak gezginin kadans etiketini yankılar. Eşlikteki aralıksız yineleme gerçekten delilik, umutsuzluğun sürekli dansı olarak ifade edilmektedir. Şarkının son tonik akoru, uzayıp gidecek olan figürasyona bir son veriyor. Bu son akor üzerindeki fermata, son toniğin geleneksel uzatmasından çok daha fazlası gibi görünüyor; daha ziyade, yeniden başlamasını önlemek için bir “ölçü” dür (Youens, 1991, s.269).

“Täuschung” müzik saplantılı bir anlamdadır ve “Der Leiermann” ın daha büyük armonik saplantısının habercisi olarak, bu şarkı monomanik (bir düşüncenin, kişinin veya fikrin eseri haline gelmek) bir şekilde La majördedir. A bölümünün geri dönüşüne ve "weist rein helles, heates Haus" kelimesi, şiirin cümlesinin ortasında meydana gelen müzikal bir sınır olan 24-30 ölçü boyunca genişletilmiş dominantdan sonra La majör bir armoni yeniden ortaya çıkmaz. 25-26. ölçülerdeki giderek soprano-bas uyumsuzlukları ve “gibt gern” kelimelerinin bu satırın geri kalanından bir ara ile ayrılması, bu pasajın gerilimini artırmanın daha fazla yoludur (Youens, 1991, s.270).

ist, gibt gern... sich hin der bun-ten List, die

hin - ter Eis und Nacht... und Graus... ihm

cresc. - - -

Şekil 129

“Täuschung” un diğer her yerinde, sağ taraftaki melodik hareket, şarkıcının alaycı ekoda atlandığı kadansını yansıtır. Sadece B bölümünde enstrümantal alay 24-27 ölçülerinde bulunabilecek kadar uzundur ve sadece burada “parlak yalanı” vurgularcasına gerçek bir karşı melodi karakterini üstlenir. Gezgin, kaderi olan buzu, geceyi ve dehşeti yüksek sesle adlandırdığında, neşe eskisi gibi devam edemez. Sağ eldeki çılgın, aralıksız dörtlük sekizlik nota figürleri tüm şarkı boyunca hiç durmaz, ama şimdi bu ritmik kalıp piyano partisinin sol elinde ve ses partisinde de yankılanır (ölçü 28-30). Schubert’in daha önce, “Die Post” ta, gezgin kalbiyle konuştuğunda benzer “kalp atışı” figürlerini kullanmıştır. Gezginin çağırdığı her ürkütücü gerçeklikle, müziğe bir başka yoğunlaştırıcı unsur eklenir (Youens, 1991, s.270).

“Nacht” (gece) neredeyse bütün bir ölçü boyunca sürdürülürken, “Graus” (korku) benzer şekilde sürdürülür ve artık üçlü oluşturulan geçiş hareketiyle yoğunlaştırılır. Dominant artık üçlünün Si diyez sesi, B bölümünün başındaki Do natürel seslerinin ahenkli bir tekrarıdır, ağıt yakıcı “Ach”, “elend” ve “Graus” böylece ortak ses ilişkileriyle birbirine bağlanır (Youens, 1991, s.271).



Şekil 130

B bölümünün genişletilmiş dominantlığı, kısaltılmış bir dönüş olan A bölümünün geri dönüşüyle birleşir. Sahip olamayacağı şeyleri hayal etmeye devam etmeyi reddetmesi, Müller'in dokuzuncu dizesinin sonundaki kısa çizgi, beklenen üçüncü ses çizgisindeki cümlelerin (ölçü 13-16) müzikal formda atlanması haline gelen bir çizgiyle gösterilir. Diğer tüm şarkıların son dizelerinin aksine bu şiirin son dizesi tekrarlanmaz. (Youens, 1991, s.271).



Şekil 131

3.3.8. Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
wo die ander'n Wand'rer gehn,
suche mir versteckte Stege
durch verschneite Felsenhöh'n?

“Yollardan niye kaçınıyorum ki, diğer
yolcuların gittiği yollardan?

Niye kendime karla kaplanmış kayalar
arasında gizli geçitler arıyorum?

Habe ja doch nichts begangen,
daß ich Menschen sollte scheu'n, –
welch ein töriches Verlangen
treibt mich in die Wüstenei'n?

Kötü bir şey yapmadım, insanlardan
utanacak bir şey...

Ne aptalca bir istek bu, beni ıssızlığa
sürüklüyor?

Weiser stehen auf den Strassen,
weisen auf die Städte zu,
und ich wand're sonder Maßen
ohne Ruh' und suche Ruh'.

Yol gösteren levhalar yollarda bulunur,
kentın yönünü gösterir, ama ben durmadan
huzursuzca yol alıyorum ve huzur arıyorum.

Einen Weiser seh' ich stehen
unverrückt vor meinem Blick;
eine Straße muß ich gehen,
die noch keiner ging zurück.

Bir işaret levhası görüyorum, gözlerimin
önünde sabit duruyor; gitmem gereken bir
yol var, kimsenin geri dönmediği bir yol...”
(Sabar, 2013, s.217)



Şekil 132

Gezgin ilk kez kendine, yolculuğunun neden diğerlerinden bu kadar farklı olduğunu, onu devam etmeye iten şeyin ne olduğunu ve neden bu kadar izole olmayı seçtiğini soruyor.

Gizli, zor yolları seçmesi bir şans meselesi değildir, nedenini bilmeden onları arar. Yön tabelaları kasabalara giden yolu gösteriyor, ancak herhangi bir suç işlemese de diğer insanlarla hiçbir ilgisi olmayacak. Kendisine hangi “çılgın arzusun” onu vahşi doğaya sürdüğünü sorduğunda, “torichtes” (aptalca, çılgın) sıfatı, hayal kırıklığı ve her eylemini hangi zorlamanın yönettiğini bilme ihtiyacı hakkında konuşur. “Ruh” kelimesinin tekrarı, “Letzte Hoffnung”da tekrarlanan kelimeler gibi, 3. kıtanın son satırında uzun bir iç çekmenin şiirsel görünümü, onun sona erme arzusunun yoğunluğunu aktarır (Younes, 1991, s.273).

“Gute Nacht” ve “Der Wegweiser” arasındaki ilişki, döngünün çoğunu kapsayan bir köprü oluşturur. Her ikisinde de ana konu yolculuğun kendisi, doğası ve nedenidir ve bu nedenle yolculuk figürü her iki eserde de aynı “Mäßig” temposu ve sekizlik nota fikriyle ortaya çıkar. Bununla birlikte, farklılıklar daha da açıklayıcıdır. “Gute Nacht” ta, eşlikteki sekizlik nota hareketi duraklama olmadan ve ritmik değişiklik olmaksızın sabittir ve yolculuk figürü nadiren ses hattını işgal eder, çünkü yolculuk daha yeni başlamıştır. Yirminci şarkıyla birlikte, gezgin yolculuğu sorgular, nihayet anlaması gereken bir şey olarak onu araştırır ve bu nedenle çok uzun zaman önce gelen figür, sanki figürü tersine çevirir gibi uzatmaya, yeni uyumlara, ritmik farklılıklara ve kesintiye tabi tutulmaktadır. Yolculuk figürü, şarkının birincil müzikal fikri olarak hem ses hattını hem de piyanoyu kaplar. Motif üzerine yapılan ve sonunda ritmik artışının ciddiyeti ile sonuçlanan değişikliklerin çeşitliliği, başlangıçtaki şaşkınlıktan kapanışta kavramaya doğru ilerlemenin simgesidir (Younes, 1991, s.273).

Gezgin şarkı söylemeye başlamadan önce, Schubert girişte daha yumuşak, diyatonik yollar (ölçü 1-2) ile gezginin gizli, kromatik yolları (ölçü 3-4) arasında bir karşıtlık kurar. Aynı karşıtlık, diğer insanların ölçü 6-10’da diyatonik yollar boyunca seyahat ettiği ilk kıtanın ayarına kadar uzanır. Gezgin “gizli yolları ara” sözlerini tekrarladığında, Fa minör’ün dominant yedili armonisine tam bir adım atmış olur. Kendi yaşamı ile diğer herkesin yaşamı arasındaki karşıtlık, burada, bir sonraki şarkıda yinelenen tonal terimlerle çizilmiştir. “Das Wirtshaus” un sonlarına doğru, yolculuğuna devam etmek için bir kez daha Fa minör sesi duyulur (Younes, 1991, s.273).

22-27 ölçüsündeki paralel majör, daha parlak majör tonalitede ayarlanmıştır. İlk mısranın başlangıcı gibi, pasaj neredeyse tamamen diyatoniktir. Gezini kendi eylemleri karşısında o kadar şaşkındır ki, ölçü 28’de doruğa ulaşan Mi sesine giderken bir adım daha yüksek olan “Daß ich Menschen sollte scheun” sözlerini tekrar eder (Younes, 1991, s.274).

20

Ha-be ja doch nichts be - gan - gen, daß ich Men-schen soll - te

25

scheun, daß ich Men-schen soll-te scheun, welch ein tö - rich-tes Ver - lan - gen treibt mich

pp

fp

Şekil 133

Orada tonalite ve doku kökten değişir, gezgin yolculuk figürünü parçalamak, çeşitlendirmek ve yeniden uyumlu hale getirmek için eşlik eden daha parlak seslerden uzaklaşır. Sol majörden hızlı hareket ve aksanlı bir Do majör akoruna iki yönlü aldatıcı ilerlemeyle, “Welch ein torichtes Verlangen / Treibt mich in die Wüstenei’n?” sorusunun umutsuz yoğunluğunu artırıyor (Younes, 1991, s.274).

39. ölçüdeki yarı kadansı izleyen, önemli ölçüde çözülmemiş olan kısa sessizlik, anlamamanın sessizliğidir, gezginin az önce duyduklarını anlayamadığı ve bu nedenle şarkının başına döndüğü bir duraksamadır (Younes, 1991, s.274).



Şekil 134

Si minör'ün "Wüstenei'n" i (vahşi doğa, çöl yerleri), sol minöre ve ilk kıtanın müziğine, ilk iki mısradaki soruların aynısını tekrar eden ifadelerle götürür. Şehirlere giden yolu gösteren tabelalardan 3. kıtada konuşan gezgin, kısa bir süre sonra kendi tabelasını ve kendi yolunu görecektir; tabelaların görüntüsü, kendi kendine sürgün ve yabancılaşmasının gizemini çözmenin anahtarıdır. Kıta 1'den tekrarlanan müziğin tek varyasyonları, Müller'in gezgininin yalnızca bir kez söylediği son satırdaki "Ohne Ruh", und Suche Ruh" çığlığı tarafından yönlendirilir. Schubert, gezgine büyük bir çaresizlik içinde bu cümleyi defalarca tekrarlatır. Bu kelimeleri ilk söylediğinde, 48. ölçüdeki iç sesi iki katına çıkarır, "suche" fiilinin ilk hecesi piyano partisinde de iç hat ile unison gider. Ancak ikinci kez, melodik unison'u aynı tutmaz. "Und" kelimesi bir bağlaçtır. Bağlaç devamı ifade eder ve "bütün bu uzun yolculuk" tan yakınan gezgin artık onun devamına dayanamaz (Younes, 1991, s.275).

Şekil 135

Yolculuk figürü, 55-56 ölçülerinde piyanoda tek başına görüldüğünde, gezgin işaret direğini sabit ve hareketsiz görür ve sonunda yolculuğunun doğasını anlar. Bu an için Schubert, zihindeki bir kader vizyonu gibi müthiş bir şey için güçlü müzikal semboller yaratır, yükselen kromatik bas çizgisi zihinde yükselen korkuyu, eksik yedili armoni içindeki bir dizi ses alışverişi, değiş tokuş edilen sesleri 57-67 ölçülerinde birbirine daha da yakınlaştırır, 62. ölçüdeki basta aşağı doğru sıçrama ve ses hattındaki yukarı doğru değişen hareketle çarpışma tehlikesi ortadan kalkar. Vokal hattındaki sıçrama, Si bemol minör ve Do diyez minör akorlarının belirgin yerleşimi, bu armonileri ritmik olarak yolculuk figürü ile vurgulanır (Younes, 1991, s.276).



Şekil 136

Döngünün en etkili sembolizminden bazıları, son dörtlük ortamında bulunur. Bir durak notası-ölüm- “Einen Weiser seh ich stehen unverrückt vor meinem Blick” (ölçü 56-60, 68-72) kelimelerinde tekrarlanan notaların ilahiye benzer geçişiyle ve gezginin kendisini hissettiği (ölüme doğru olan) da tekrarlanan notalarla sembolize edilir (ölçü 60-64, 77-74) (Marshall, 1973, s.625).

Döngünün büyük bir bölümünde Müller’in yanılgısı, gezgin onları deneyimlerken düşünceleri ve duyguları şarkı söylüyormuş gibi yazmaktı. Ses değişimi ve ton yöneliminin belirsizliği, yalnızca dönüşü olmayan yol olgusunu değil, aynı zamanda manzara karşısında sersemlemiş bir zihnin kaosunu da güzel bir şekilde yansıtır. İlk farkındalık sona erdiğinde, gezgin tüm dörtlüğü tekrar eder, bu sefer gözleri değişmez yön tabelasına sabitlenir. İç seste tekrarlanan Sol sesleriyle, çalan bir zil gibi, sürekli çalarken, yolun sınırları sabit noktayı çevreleyen yavaş, amansız bir yakınsama içinde daralır (Younes, 1991, s.277).

76

- - ner_ging zu - rück, die noch kei - ner ging zu - rück.

p

pp

Şekil 137

3.3.9. Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker
hat mich mein Weg gebracht;
Allhier will ich einkehren,
hab' ich bei mir gedacht.

“Yolum beni bir mezarlığa getirdi, buraya
girip gecelemliyim diye düşündüm.

Ihr grünen Totenkränze
könnt wohl die Zeichen sein,
die müde Wand'rer laden
ins kühle Wirtshaus ein.

Sizler, yeşil cenaze çelenkleri, işaret
olabilirsiniz, yorgun gezginleri serin hana
davet eden.

Sind denn in diesem Hause
die Kammern all' besetzt?
Bin matt zum Niedersinken,
bin tödlich schwer verletzt.

Peki bu handa bütün odalar dolu mudur?

Çökmeye bile gücüm yok, ölümcül
yaralanmışım.

O unbarmherz'ge Schenke,
doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
mein treuer Wanderstab!

Kalpsız hancı, beni geri mi çeviriyorsun?

Öyleyse şimdi devam, sadece devam, benim
vefalı bastonum!” (Sabar, 2013, s.218)

Sehr langsam

Auf ei - nen To - ten - a - cker hat mich mein Weg ge - bracht, all -

Şekil 138

Müller, “Das Wirtshaus” taki resimlerini hayattan aldı. 19. yüzyıl Avusturya ve Almanya’ında, müşterilere yeni şarabın veya Heurige’nin mevcut olduğunun bir işareti olarak hancıların hanların ve kır evlerinin kapılarına yaprak dökmeyen çelenkler koymaları bir gelenektir. Burada gezgin, bir mezarlıkta bulunan cenaze çelenklerini görür ve onları bir hanın misafirperverliği ve barınağı ile ilişkilendirir. Bir kez daha arzuladığı ölümün yakın olduğuna dair işaretler ve alametler arar (Youens, 1991, s.279).

“Das Wirtshaus” un iki unsuru, Müller’in döngünün başlarında aynı görüntülere yaptığı çağrılardan kaynaklanan bir dokunaklılığa sahiptir. Yolculuk boyunca gezgin, baharın yeşilliklerini hatırladı, hayal etti, hatta boşuna aradı, yeşil geleneksel olarak umut ve yaşamın simgesidir ve Bölüm I’deki yeşil her zaman bir hatıra ya da bir rüyadır. “Das Wirtshaus” a kadar gerçek yeşillik görmez ve o zaman hayatın değil ölümün sembolü olduğu anlaşılır. Ayrıca mezarlıktaki sahne, gezginin evlerden bahsettiği döngüdeki son sahnedir, benzer şekilde döngünün şiirsel ana motiflerinden biridir. Başkalarının dünyasından dışlanma bilinci, sevgilisinin evinin dışında duran ya da geri dönmeyi ve tekrar yapmayı özleyen, barınak ve “aydınlık, sıcak bir ev” hayal eden gezgin nihayet ona sığınacak gibi görünen tek evi arıyor: mezar (Youens, 1991, s.280).

“Das Wirtshaus”, Fa majör tonalitesi olan döngüdeki tek şarkıdır; majör tonalite, bu şarkının barışçıl, neredeyse duygusuz atmosferinde temel bir faktördür. Ölüm düşüncelerine sarılmış, bir sedye taşıyormuş gibi, bir rüyada yürüyormuş gibi yürüyen gezgin, kadere isyandan arınmış seslerle son şarkılarını söylüyor. Schubert, mezarlık vinyetini tonal olarak sol minördeki “Der Wegweiser” ve hemen sonraki sol minördeki “Mut” dan ayırmaktadır. Burada, belirli şarkıları bir araya getirmek yerine birbirinden ayırmak için tonalite kullanmasının başka bir örneğidir (Youens, 1991, s.280).

Başlangıçtaki yavaş, ağır akorlar, yolcunun sadece fiziksel olarak değil, gerçekten de yaşamla ilgili aşırı yorgunluğunu sembolize ediyor (Marshall, 1973, s.626). Piyano başlangıcı ve vokal kısmı, bir cenazede çalan bir orgcunun anısı gibi ciddi, ilahi benzeri bir melodiye sahiptir (Ringer, 2009, s.120).



Şekil 139

Girişin armonik ritmi, şarkının metinli gövdesinde daha büyük bir ölçekte yansıyan bir model kurar: kelimelerde artan gerilimin bir aynası haline gelen armonik değişim hızının aşamalı olarak hızlanmasıdır (Youens, 1991, s.281).

Özellikle, 1. ve 2. kıtalar, 2. ve 3. kıtalar arasında ve sonunda, eserin sonu olarak yinelenen girişin ikinci, daha yoğun yarısıdır. Benzer bir yoğunluk artışında, kıta 1 ve 2'nin hafif kromatizmi kıta 3'te yoğunlaşır ve Fa minör, La bemol majör, Do minör ve F majör içinden yoğun bir şekilde sıkıştırılmış geçişle son dörtlükte daha da yaygın hale gelir. 25. ve 27. ölçülerin Do minörünü ("Nun weiter denn, nur weiter ...") eşleştirilmiş şarkılar "Der greise Kopf" ve "Die Krähe" ye, özellikle de gezginin "Die Krähe" nin sonuna benzemektedir (Youens, 1991, s.281).

Benzer bir kademeli yoğunlaşma, 1 ve 2 kıtalarındaki dar aralığında ilahiye benzer şekilde ses çizgisini karakterize eder. Ayar aynı zamanda melodinin enstrümantal olarak ikiye katlanmasında ve akor seslendirmesinin düzenlenmesinde, özellikle oktav-organ pedalında ikiye katlanmış bir bas üzerinde yakın gruptandırılmış tiz akorlarla 1 ve 4 numaralı kıtalarda ilahiye benzer. "Totenkranze konnt wohl die Zeichen sein." "Einsamkeit" in 1. kıtasında olduğu gibi, gezginin mutlak bitkinliği ve umutsuzluğu, orta-pes ses alanı ve sınırlı melodik aralıkta belirgindir. Sadece üçüncü ve dördüncü mısralarla ses aralığı, ölçü 20 (Fa)-25 (Mi bemol) 27 (Fa) Mi bemol ve Fa ses aralığına kadar genişler (Youens, 1991, s.282).

Her kıtada, belirli ayrıntılar özellikle etkileyici olarak öne çıkıyor. Sol minördeki kısa kadanstan subdominant (Si bemol majör) uyumuna "Allhier will ich einkehren" birinci ve ikinci metinli cümleleri (ölçü 7-8) birbirine bağlayan ilerleme, başında daha güçlü bir şekilde vurgulanmış bir alt dominantın yolunu hazırlar (Youens, 1991, s.282).



Şekil 140

Benzer şekilde, 6. ölçüdeki Do majör-Do minör akorları ve 8. ölçüdeki Si bemol majör-Si bemol minör akorları dördüncü kıtanın paralel tonalitelerini öngörmektedir. Bununla birlikte, ikinci kıtada Schubert, ikinci akoru değiştirerek dörtlük 1'deki Si bemol majör-minör ilerlemesinin değiştirir ve eşzamanlı olarak Sol-La-Si bemolün uyumsuzluğu yorgun gezginin acısının güzel bir şekilde ifade etmektedir (Youens, 1991, s.282).

Üçüncü kıtada ise, “Bin matt zum Niedersinken” (ölçü 19-20) kelimelerinin ardındaki çaresizliğini, ilk kez Fa sesini ses hattında tiz sestem söyletmektedir. “Bin tölich schwer verletzt” sözlerinde 20-21. ölçüdeki tonik bemol altılı akorundaki Re bemol ve ölçü 20'deki uyumsuzluk, ölümcül zulümü renklendirmenin ayrıntılarını “dissonance ve minör” ifadeyle anlatmaktadır (Youens, 1991, s.282).

Son kıtaya geçişte Schubert, gezginin “acımasız hana” sitemiyle paralel minöre döner. Ölçü 24'te piyano partisindeki tenor çizgisinde oluşturulan artık dörtlü hareketi, nadir görülen bir artık üçlü üretir “Doch weisest du mich ab?” (Yine de beni uzaklaştırıyor musun?), ve “mich” sözcüğündeki pürüz, gezginin özellikle dışlanma duygusunun güçlü ve ekonomik bir anlatımıdır. Fa minörden La bemol majördeki bir kadansa dönüş, ek olarak “geri çevrilmenin” tonal canlandırması olarak da duyulabilir. Fa minör, La bemol majör, Do minör ve Fa majör arasındaki geçişleriyle tüm kıta, yavaş ve çok uzağa olmasa da seyahat eden bir müziktir. Gezgini handa reddedilmesini takip etmesi gereken hareketi şimdiden kafasında canlandırmaktadır (Youens, 1991, s.283).

Son olarak, metnin son iki satırının ikili ayarı, acı-dokunaklı hitap, her seferinde zıt yarılara bölünmesiyle dikkat çekicidir. “Nun weiter denn, nur weiter” kelimeleri, “nun” dan

“nur” a etkili bir şekilde karartması ile birlikte, do minör tonalite, ses çizgisi üzerinde anlık olarak gerilim dolu bir cümle olarak “nur” anahtar kelimesini vurgulayan uyumsuz appoggiatura kullanılmıştır (Youens, 1991, s.283).

Son sözler, “Mein treuer Wanderstab”, her seferinde tonik majöre ve ses için alt toniğe döner. Gezginin ruh halinin ve sesinin yumuşadığı izlenimi, tonlamadaki teslimiyetin daha az acı olduğu izlenimi, bu ölçülerde toniğin yeniden kurulmasını çok dokunaklı bir şey yapar (Youens, 1991, s.284).

The image displays a musical score for the song 'Mein treuer Wanderstab'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 25, features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics: 'wei-ter denn, nur wei-ter, mein treu-er Wan-der-stab, nun wei-ter denn, nur wei-ter, mein'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'cresc.' and 'p'. The second system, starting at measure 28, continues the vocal line with the lyrics 'treu-er Wan-der-stab.' and the piano accompaniment. The piano part in the second system features a series of chords and a melodic line in the right hand, with a 'cresc.' marking.

Şekil 141

“O zaman, bundan böyle, benim güvenilir yürüyen asayım!” (Nun weiter denn, nur weiter, / Mein treuer Wanderstab!). Wanderstab, bugün hala Orta Avrupa’da kullanılan bir tür yürüyüş sopasıdır, ancak özellikle romantik gezginleri çağırır. Kesin görsel görüntü, Caspar David Friedrich’in ünlü tablosu The Wanderer ve Sea of Clouds’da ortaya çıkar (Ringer, 2009, s.120).

3.3.10. Mut

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
sing' ich hell und munter.

“Kar yüzüme çarptıkça başımı sallayıp
onları yere silkeliyorum.

Yüreğim göğsümde dile geldikçe yüksek
sesle ve keyifle şarkı söylüyorum.

Höre nicht, was es mir sagt,
habe keine Ohren;
fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Dinlemiyorum yüreğimin bana
söylediklerini, kulaklarım yok;
hissetmiyorum dile getirdiği o şikayetleri,
şikâyet ahmaklara hastır.

Lustig in die Welt hinein
gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
sind wir selber Götter!

Dünyada neşeyle ilerlemeli, rüzgâra ve
fırtınaya karşı!

Yeryüzünde tanrı hiç var olmasa da bizler
bizzat tanrıyız!” (Sabar, 2013, s.218)

Ziemlich geschwind, kräftig

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht, schüttl' ich ihn herunter.

Şekil 142

Hem metnin hem de müziğin sıkılmış bir yumruk gibi görünen bu şarkıda “parlak ve neşeli” hiçbir şey yoktur. Schubert şarkıda, gerilimleri ritmik olarak canlandırılırken, kısa kadanslı cümleler umutsuzca ifadeler biçimini alır. Promethean şarkı, tam da gezginin inkâr etmeye çalıştığı şeyin itirafıdır. Gezginin dünyaya açılma ilanı “Lustig in die Welt hinein”, kıta 1 ve 2’de vurgulu ve uzatılmış Si bemoller sesleri, “Der stürmische Morgen” in Si bemol majör “fırtına” tonalitesi, yapılan geziyle sembolize edilir (Youens, 1991, s.287).

Piyano girişi kısa ve şiddetli bir enerjiyle başlar, ölçü 2/4’tür.

Schubert, 1. kıtada (“der Schnee” (kar) ve “mein Herz” (kalbim)) bir engeli belirten anahtar kelimelerin üzerinde durur, temsil ettikleri büyük engeli belirtmek için onları çizginin üzerinde uzatır ve bu nedenle ifadeyi üç ölçüye genişletir. Bu asimetri daha sonra, gezginin, kederin yarattığı dengesizliklerin yerini alması gerektiğinde ısrar ettiği müzikal-metrik-yapısal düzeni yeniden kurmak için iki kadanslı cümle olarak dönüşür (Youens, 1991, s.287).



Şekil 143

Normalde zayıf olan ikinci vuruşların güçlendirildiği ve çatışmayla yüklendiği bu kadansları hemen bir sonraki cümle takip eder. Şarkı, bir gezgin gibi, ara gibi herhangi bir zayıflığa tahammül etmeden ileriye doğru koşar, şarkının mücadeleci gücünün bir kısmı kesintisiz eşlikten gelmektedir (Youens, 1991, s.287).



Şekil 144

Son mısranın başındaki tonalitenin paralel majör olarak değişmesi, sanki gezginin artık minör-moda ağıt yakmasına izin vermeyeceğini belirtmek için “Klagen ist für Toren” kelimeleriyle devam etmektedir. Ardından, bir kez daha ara vermeden giriş geri döner ve tekrar ile birlikte minör tonalite ve metrik gerilim geri gelir. Ancak 3. kıtada bile gezgin, tüm kararlılığına rağmen kederini tamamen ortadan kaldıramaz (Youens, 1991, s.288).

37-40 ölçüsünün vokal çizgisinin üzerinde, piyano partisinin üst çizgisi, “Mut” taki amacına net bir çağrı gibi görünüyor, ancak aynı kelimeleri tekrarladığında (ölçü 49-52), Si bemol sesi ve Sol minör akoru geri dönerek ne gezginin ne de onun dünyasının “neşeli” olmadığını hatırlatır. Schubert daha sonra gezgine iade edilen Sol minörünü hemen reddetmesini ve Si bemolü sesini tonik derece yapması ve parlak majöre dönüştürmesini sağlar (Youens, 1991, s.288).



Şekil 145

50. ölçüdeki tek tonik minör ipucuna çok enerjik bir şekilde karşı koymak ifadesini, Si bemol majör pasajındaki piyanoya (ölçü 51-54), öncekinden daha dolgun akor armonileri ve geniş aralıklarla göstermektedir (Youens, 1991, s.288).

Girişin postlude olarak, klasik kapanışın ötesinde geri dönüşü, gezginin tüm çabalarına rağmen, ağıt yakan kalbin isteklerinin reddedilemeyeceğini gösterir (Youens, 1991, s.288).

53

8 will kein Gott auf Er-den sein, sind wir sel - ber Göt-ter!

59

f mf f

Şekil 146

3.3.11. Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
hab' lang und fest sie angeseh'n;
und sie auch standen da so stier,
als könnten sie nicht weg von mir.

“Gökyüzünde üç güneş gördüm, uzun bir
süre gözümü ayırmadan onlara baktım;
onlar da kıpırdamadan öylece orada
duruyorlardı, sanki benden ayrılmak
istemiyorlardı.

Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!

Ah, sizler benim güneşlerim değilsiniz!

Schaut Andren doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
nun sind hinab die besten zwei.

Siz bakışlarınızı çevirin!

Evet yakın zaman kadar benim de üç
güneşim vardı; en iyi ikisi battı.

Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkeln wird mir wohler sein.

Üçüncü de arkalarından gitse artık!

Karanlıkta daha iyi olacağım.” (Sabar,
2013, s.219)

Nicht zu langsam

Drei

Son - nen sah ich am Him - mel stehn, hab lang und fest — sie

Şekil 147

Üç güneş çeşitli şekillerde yorumlanmıştır fakat bu eserde iki yanıltıcı güneş sevgilinin gözlerinin sembolleridir. Müller, göksel ışıkların ve sevgilinin gözlerinin bu ifadeyi daha önceki iki şiirinde, özellikle de 1817'deki "The Two Stars"ta kullanmıştır (Youens, 1991, s.290).

Die zweie Sterne

Ich weBs zwei Sterne stehen,
Den Namen weiß ich nicht,
Die waren am ganzen Himmel
Mein allerliebstes Licht.

İki yıldız tanıyorum -adlarını bilmiyorum-
bütün gökyüzünde en çok sevdiğim ışıklar
bunlardı.

Sie schienen immer und immer
So traut zum Fenster herein,
Vier selige Augen schauten
So immer und immer hinein.

Pencerede her zaman ve her zaman çok
yakından parladılar, dört kutsanmış göz her
zaman içeriye bakıyor

Da sanken sie wieder zur Erde
Und nieder an meine Brust:
Ein Himmel war unten und oben,
Das haben die Sterne gewußt.

Sonra tekrar toprağa ve daha da aşağılara,
göğsüme battılar. Yukarıda ve aşağıda bir
cennet vardı- yıldızlar öyle dilemişti

Der Himmel ist ausgezogen
Aus meinem Busen so weit,
Die Sterne stehen da oben
In kalter Herrlichkeit.

Cennet gitti ve kalbimden çok uzak.
Yıldızlar soğuk heybetiyle yukarıda.

Das Fenster ist verschlossen,
Nach den Augen fragt mich nicht.
Ich wollt', es ging' erst unter,
Das liebe Sternenlicht!

Pencere kapalı; O gözleri aramıyorum.
Keşke önce sevgili yıldız ışığı kaybolsaydı!

Sahte güneşlere bakan gezgin, bir süre onların kararlı olduğuna ve onu asla terk etmeyeceklerine inandı. Onlar ortadan kaybolduklarında ise bunların bir yanılsama olduğunu, tıpkı sevgilisinin sevgisinin de gözden kaybolan bir yanılsama olması gibi anlar.

Daha önce “Rückblick” te “Und ach, zwei Madchenaugen glühten” (Ve ah, bir kızın gözleri parladı) göz imgesiyle hafızasını uyandırmıştı ve şimdi bunu daha belirgin bir şekilde yapıyor. Sonunda, onun kendisi için yaratılmadığını tamamen anlıyor ve bunu söylüyor, ancak itiraf onu o kadar üzüyor ki, tamamen karanlık istiyor. Müller, gezginin geçmişteki aşkının önemini ortaya koyuyor “die besten zwei” (en iyi ikisi) “besten” sıfatında. Şiirin tamamı, gezginin “Mut” taki çabalarına rağmen, böyle bir üzüntünün inkâr edilemeyeceğinin bir itirafıdır (Youens, 1991, s.290).

Schubert’in hem enstrümental hem de ses müziğine Viyana dans türleri nüfuz etmiştir ve “Die Nebensonnen” bu döngüde danstan türetilen şarkılardan bir diğeridir (Youens, 1991, s.292).

İlk vuruştaki noktalı ritimler ve dar melodik sınır, Schubert’in daha önce on iki Landler’de (op.171, D. 790) olduğu gibi yüksek sanatın tüm kaynaklarını cömertçe kullandığı Alman danslarıyla akrabalığın diğer göstergeleridir. Döngü boyunca, “Frühlingstraum”, “Täuschung”, “Die Nebensonnen” ve “Der Leiermann” gibi şarkılarda, insanoğlunun en şenlikli, fiziksel olarak neşeli etkinliklerinden biri olan dansın çağrışımları, bu yalnızlık ve yabancılaşma bağlamında özellikle güçlü bir öneme sahiptir (Youens, 1991, s.292).

Schubert, ölçü 1-15 La-Si-Do diyez-Re seslerinin tekrarı ile gezgin bakışının sabitliği arasında, toniğin ince kararsızlığı ile kararsız bir yanılsama gerçeği arasında bir dizi şiirsel müzikal birliktelik yaratmaktadır (Youens, 1991, s.292).



Şekil 148

Schubert'in 1. ölçü için dinamik işaretlemesi, yani ikinci ve üçüncü vuruşlardaki crescendo, 1. ölçünün sonundaki Do diyezın bir geçiş tonundan daha fazlası olduğu gerçeğinin altını çizer. İtme soruları, gezginin görme ve inanç soruları için yapısal düzeyde müzikal semboller haline gelir. "Gördükleri gerçek mi? Yüzeyde görünen güç ve basitlik gerçek mi, yoksa temelde istikrarsız ve yok olmaya mahkûm mu?" (Youens, 1991, s.293).



Şekil 149

Kararsızlıklar ve onları içeren Landler kalıpları, trajik bir kesinliğin ifadesi olan üçüncü kıtanın ilk dört ölçüsüyle ortadan kalkar. 16-18. ölçüdeki paralel minör yapıda gelmektedir. Schubert, geçmiş ve bugünü zıt armonilere yakın; geçmiş "Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei" Do majör akorlarının parlaklığında ve şimdiyi ise paralel minörde düşünmektedir (Youens, 1991, s.294).

Ölçü 23'teki "besten zwei" kadans, hemen önceki ölçü 21'in zirvesinde çok güçlü bir şekilde vurgulanan Fa majör armonisine aldatıcı bir şekilde çözmektedir. Gezin burada kaybını kabul etse de "Nun sind hinab die besten zwei", "neulich hatt' ich auch wohl drei" geçmiş mutluluğa tutunma özlemi sözlerine piyanoda eşlik eden akoru sembolize edilmektedir.gezgin bir kez daha karanlık-ölüm için özlem duyduğuna, Schubert metnin son satırının (Fa diyezde) VI. derecede yeniden kurması, belki de gezgin mezarlık deneyiminden beri ölümü açıkça cesaret edemiyordur ve karanlık arzusu aynı özlemin üstü kapalı bir ifadesidir (Youens, 1991, s.294).

3.3.12. Der Leiermann

Drüben hinter'm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuss auf dem Eise
Schwankt er hin und her;
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.

Und er lässt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n?

“Şurada köyün arkasında bir laternacı durur,
uyuşmuş parmaklarıyla çevirmeye çalışır
(laternasını).

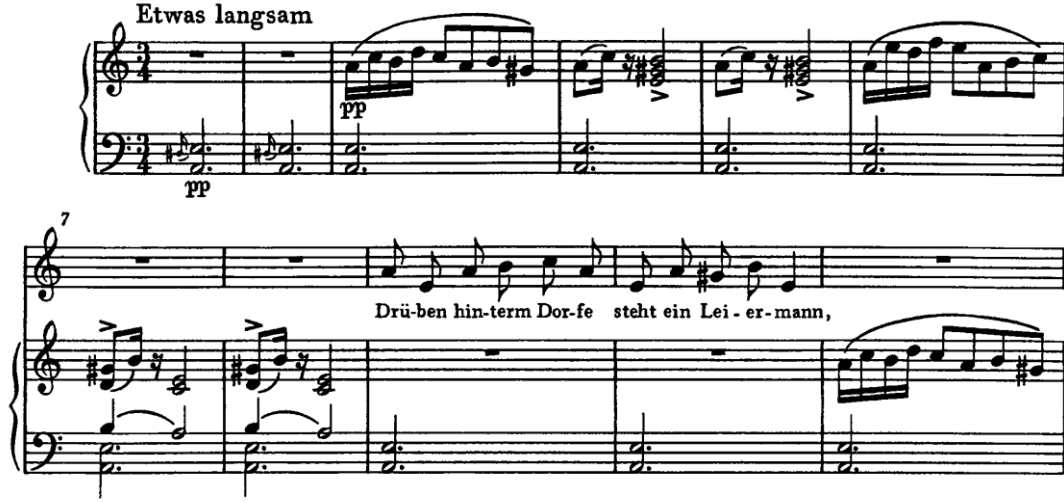
Yalın ayak buzun üzerinde sağa sola
sallanır; ama önündeki küçük tabak hep boş
kalır.

Kimse onu dinlemek istemez, kimse ona
bakmaz; hep çevirir laternasını, hiç durmaz
o laterna.

Ve o her şeyi bırakır olurluna, hep çevirir
laternasını, hiç durmaz o laterna.

Garip ihtiyar, bende seninle gideyim mi?

Laternanı benim şarkılarım için de çevirir
misin?” (Sabar, 2013, s.220).



Şekil 150

“Son liedde gezgin laternacıyı bulur, kimse laternasını dinlememekte, para da vermemektedir. Gezgin yine de durmadan laternasını çalan garip ihtiyardan çok etkilenmiştir, “Seninle geleyim mi?” diye sorar, liedlerine laternası ile eşlik etmesini ister, belki acılarını paylaşan en azından acılarını dile getirirken ona eşlik eden birinin yanında bulunması bir çeşit teselli olabilecektir veya belki de gezgin bu ortada kalmış, bir ayağı çukurda garip ihtiyarı kendi çaresiz durumuyla özleştirmiştir.” (Sabar, 2013, s.219)

“Der Leiermann” şarkısında Schubert, yazıyı altmış bir ölçü uzunluğunda olmasına ve şarkının çoğu dörtlü tekrarından oluşmasına rağmen yine de tonal malzemeyi bu kadar sınırlaması son derece cesurcadır (Youens, 1991, s.298).

Şarkıda, baştan sona tekrarlanan beşlilerin temsil ettiği hurdy-gurdy’nin basını duyuyoruz ve ses partisindeki cümlelerin melodisi eşliğin sağ elinde beliriyor. Şarkıyla ilgili her şey basit bir şekildedir.



Şekil 151

Piyano partisindeki beşliler, terk edilmiş gezginin; hayal kırıklığına uğramış ve yerine getirilmemiş hayatını sembolize etmektedir. Aslında, Schubert’in kendi hayatında hissettiği eksikliğini sembolize edebilir. Bu akorun sürekli tekrarlanması, dışlanmış kişinin hayatındaki

anlam eksikliği üzerine sahip olduğu saplantıyı aktarmayı amaçlamaktadır. Şimdi deliliğe yaklaşmaya kadar, olduğu gibi, sürekli olarak bu düşünceyi zihninde götürmektedir (Marshall, 1973, s.629).

Yaşlı adamın boş tabağı, kimsenin onu duymak istememesi gerçeğı ve hırlayan köpeklerin hepsi müzik materyalinin sembolik “boş sesi” ile tanımlanır. Tüm bunlarda, gezgin, dünyanın kötü güçleri tarafından sonsuza dek reddedilen ve üzerine konulan kendi yaşamının yansıyan görüntüsünü görür (Marshall, 1973, s.629).

Melodilerinin tekrarı, yorgun yolcunun bu melodilere olan saplantısını ve sürekli çalan bu yaşlı adama karşı dünyanın geri kalanı tarafından kendisine gösterilen ilgisizliğe rağmen melodisi giderek artan sevgisini sembolize ediyor gibi görünmektedir. Elbette, bu sevgi yaşlı adama değil ölüme bağlıdır. Terkedilmiş dışlanmışlık, yaşlı adamla gitmek istediğini ifade ettikten sonra, şimdiye kadarki beşlinin minör melodisi bize, bitkin yolcunun sonunda, yakında ona barış getirecek olan bu unsurla güçlerini birleştirdiğini söylüyor gibi görünmektedir (Marshall, 1973, s.630).

3.4. Winterreise'deki Sembolik Ögeler

Bölüm 1

1. Gute Nacht

Yolculuk figürü

2. Die Wetterfahne

Rüzgâr gülü

3. Gefror'ne Tränen

Donmuş gözyaşı

5. Der Lindenbaum

Yaprakların hışırtısı

8. Rückblick

Kaçış

11. Frühlingstraum

Horoz sesleri

Bölüm 2

1. Die Post

Postacı arabası

2. Der greise Kopf

Umutlarının yıkılması

3. Die Krähe

Karga- Ölüm

4. Letzte Hoffnung

Düşen yapraklar

5. Im Dorfe

Köydeki köpeklerin sesleri

6. Der stürmische Morgen

Kış

8. Der Wegweiser

Yolculuk figürü

12. Der Leiermann

Hurdy-Gurdy

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Schubert'in Wilhelm Müller'in şiirindeki sembolleri müziğe aktarmada kullandığı en belirgin yöntem, şiirler ve şarkılar arasında ortak motifler kullanmasıdır. Bunlar arasında: Yolculuk figürü, yürüme figürleri, doğa olaylarının ortak armonik yürüyüşlerle gösterildiği temalar tespit edilmiştir. İkinci eserde rüzgar gülünün, ağaç yapraklarının sallanışı, karganın kanat çırpışı, köpeklerin taslamalarından çıkan seslerin taklidi, horoz seslerinin taklidi, postacı arabasının sesleri, çeşitli ışık oyunlarının piyano ile ifadesi, hurdy-gurdy gibi müzik enstrümanının seslerinin piyano ile taklidi gibi pek çok sembolik motif ve ifadeye de rastlanmıştır.

Şarkılar arasında devamlık, motifsel bağlantılar, tonal bağlantılar, hikayedeki ilerleme açısından bağlantılar ve bunları Schubert'in yeniden sıralaması ile sağlanmıştır. Örneğin, Erstarrung'daki postlude'de yer alan piyano partisindeki üçleme figürlerinin Der Lindenbaum'daki prelude'de piyano partisindeki üçlemeler ile devam etmesi; Im Dorfe'nin son akorunun bulunduğu konumdan Der stürmische Morgen'e bağlanırken aynı konumu kullanması bulguları gösterilmiştir.

Bütün eserde yer alan ve Gute Nacht ile başlayan, melodik ikili aralığı aracılığıyla “kendine atıf bağlantıları”, Geforne Tränen ve Der Kopf Greise şarkılarında görülmektedir.

Schubert'in Winterreise lied albümündeki sembolik fikirlerin özgün doğası, Schubert'in içinde yaşadığı çağ olan Romantik estetik algının doğal bir sonucu olarak düşünülebilir. Bunun yanı sıra, Viyana'daki Biedermeier döneminin getirmiş olduğu sosyal baskının bir sonucu olarak, sembolik fikirlerinde kırsal yaşam, doğa ve doğada karşılaşılan unsurların bir nevi kişileştirilmesini yansıtmakta ve sembolik öğelerin kaynağı olduğu düşünülmektedir.

Bu sonuçlar doğrultusunda; icracıların Winterreise'de olduğu gibi, “şarkı döngüsü” özelliği taşıyan bütün lied eserlerinde yer alan metin-müzik ilişkilerini daha detaylı olarak incelemeleri ve bunun ışığında yeniden yorumları daha zengin, şiirle daha tutarlı ve tarihsel açıdan daha doğru yorumları ortaya çıkaracağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akanay, İ. (2020). F. Schubert'in Die Winterreise Yapıtından Ölüm Fikri Bağlamında Seçilen Lied'ler Üzerine İki Müzikal Göstergebilimsel İnceleme. (Yüksek lisans tezi). T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Akyüzlüler F. (1999). Franz schubert'in lied'lerinde müzik ve şiir üzerine bir inceleme. (Yüksek lisans tezi). T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Bodley L. B. and Horton J. (2016). Rethinking Schubert. New York: Oxford University Press
- Capell, R. (1973). Schubert's Songs. Surrey: The Gresham Press
- Cassou, J. (1999). Sembolizm Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Clive, P. (1997). *Schubert and His World*. Oxford: Clarendon Press
- Çağrı, D. (2020). *Franz Schubert'in Op.90 Impromptuları'nın Müzikal Analizi*. (Yüksek lisans tezi). T.C. İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Füller Maitland J. A. (ed.), 2001, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume, London: Macmillan Publishers Limited
- Gammond, P. (1982), Schubert, London: Methuen
- Hodeir, A. (1967). The Forms of Music. Toronto: Presses Universitaires de France
- İlyasoğlu, E., (2009). Zaman İçinde Müzik (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Marshall, L. (1973). Symbolism in Schubert's "Winterreise". The Johns Hopkins University Press
- McKay, E. N., (1996). Franz Schubert. New York: Oxford University Press
- Önal, S. (2010). Romantik Dönemdeki Franz Schubert'in Lied Formuna Katkıları (Yüksek lisans tezi). T.C. Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Ringer, M. (2009). Schubert's Theater of Song. New York: Amadeus Press
- Sabar G. (2013). Liedler ve Ozanlar. Pan Yayıncılık
- Say, A. (1997). Müzik Tarihi (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

- Selanik, C., (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni (1. Basım). Ankara: Doruk Yayımcılık
- Suurpää, L. (2014), Death in Winterreise. Indiana: Indiana University Press
- Swafford, J. (1992), The Vintage Guide to Classical Music, Vintage Music
- Yalınkılıç, E. (2020). Franz Schubert 'Biedermeier Dönemi Lied ve Enstrümantal Eserler'
Anlatımlı Konser. Ankara: Başkent Üniversitesi Müzik ve Uygulama Merkezi
- Youens, S. (1991). Retracing a Winter's Journey. New York: Cornell University Press