

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ROBERT SCHUMANN'IN OP.9 CARNAVAL ESERİNDEKİ
BÖLÜM BAŞLIKLARININ KAYNAK BİLGİLERİ VE
İÇERDİĞİ ANLAMLARIN MÜZİĞE OLAN YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

CEM TÜRKAY

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ SİBEL SARICAN GÜNDÜZ

ANKARA – 2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 24/06/2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Cem Türkay

Öğrencinin Numarası : 21510179

Anabilim Dalı : Müzik Anasanat Dalı

Programı : Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Dr. Öğretim Üyesi Sibel Sarıcan Gündüz

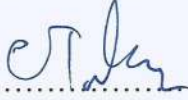
Tez Başlığı : Robert Schumann'ın Op.9 Carnaval Eserindeki Bölüm Başlıklarının Kaynak Bilgileri ve İçerdiği Anlamaların Müziğe Olan Yansımaları

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 176 sayfalık kısmına ilişkin, 10/06/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6'dır.

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

24/06/2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad
Dr. Öğr. Üyesi Sibel Sarıcan Gündüz



KABUL VE ONAY

Cem Türkay tarafından hazırlanan “Robert Schumann’ın Op.9 Carnaval Eserindeki Bölüm Başlıklarının Kaynak Bilgileri ve İçerdiği Anlamların Müziğe Olan Yansımaları” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 24/06/2019

Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu:

İmzası

Jüri Üyesi: Prof. Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL (Başkan)
(Başkent Üniversitesi)



Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Sibel SARICAN GÜNDÜZ (Danışman)
(Başkent Üniversitesi)



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Aytekin Albuz
(Gazi Üniversitesi)



Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../.....

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın her aşamasında emeği olan ve bana yol gösteren tez danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Sibel SARICAN GÜNDÜZ'e; Yüksek Lisans eğitimim ve tez çalışmalarım boyunca desteğini esirgemeyen Sayın Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL'a ve son olarak; Yüksek Lisans eğitimim için Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nı seçme konusunda en önemli etmen olan, hayatımdaki en keyifli ve verimli piyano derslerini geçirdiğim hocalarımdan Sayın Doç. Ayşe Gülüm ÖTENEL'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

Müzik alanında yorumculuk, çok yönlü analitik yaklaşımı gerektiren bir olgudur. Bunun sebebi bir müzik eserini oluşturan birçok öğenin; form, kontrpuan veya armoninin varlığıdır. Ancak Romantik dönemde bestecilerin son derece öznel eserler ortaya koyması sebebiyle, müziğin ifade gücü, yorumcular açısından bir adım öteye taşınmıştır. Bestecilerin eserlerinde tasvir etmeye çalıştıkları kişileri, durumları veya ruh hallerini, belli bölüm başlıkları altında toplamaları, yorumculuk açısından daha somut bir anlatım gücüne gereksinim doğurmaktadır. Bu yönüyle, yorumcuların bu tip eserleri daha derinlemesine incelemeleri ve farklı açılardan ele almaları gerekmektedir.

Romantik dönemde yaşamış ve öznel besteci tanımını en çok karşılayan müzisyenlerin başında Robert Schumann gelmektedir. Klasik form anlayışını ikinci planda tutarak, bestecilik yönündeki önceliğini, kendi dünyasında yaşadığı ruh hallerini veya çevresindeki olayların kendisi üzerindeki etkilerini müziğe yansıtmaya vermiştir.

Bestecinin piyano müziği 3 ayrı dönemde incelenmektedir. Bu dönemler, sadece solo piyano eseri bestelediği erken dönemini, piyano için polifonik formlarda eser verdiği orta dönemini ve *Biedermeier* etkisi taşıyarak bestelediği, *Hausmusik* olarak adlandırılan eserler verdiği geç dönemini kapsamaktadır.

Op.9 numaralı “Carnaval”, Schumann’ın erken döneminde bestelediği birçok solo piyano eseri gibi, belli başlıkların yer aldığı karakter parçalarının, tek bir isim altında bir dizi (cycle) olarak toplanmasından oluşan 21 bölümlük bir eserdir. Eserde tasvir edilen kişiler veya karakterler bazı “commedia dell’arte” karakterlerini, Schumann’ın hayranlık duyduğu bestecileri ve kendi dünyasında yarattığı hayali kişilikleri içermektedir. Bunun yanı sıra karnaval etkinliğinin coşkusunu yansıtan birçok dans karakterli bölüm yer almaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Robert Schumann’ın op.9 “Carnaval” adlı eserindeki bölüm başlıklarının kaynak bilgileri ile içerdiği anlamları derinlemesine araştırıp, bu içeriklerin besteci tarafından imgelenip nasıl müziğe yansıtıldığını ortaya çıkartmaktır. Yapılan

araştırma sonucunda elde edilen bulgular, bu eseri ele alacak olan piyanistlere daha donanımlı bir icra için gerekli bilgi birikimini sağlaması bakımından önemlidir. Verilerin çözümlü, nitel araştırma türlerinden biri olan ‘içerik analizi’ yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Her bölüm için ayrı ayrı uygulanan yapısal çözümlleme basamakları; motifsel analiz, cümle analizi, tonal analiz ve form analizidir.

Yapılan çözümlmeler sonucunda, bölüm başlıklarındaki içeriğin çeşitli ritmik, tonal ve motifsel öğelerle müziğe yansıdığına dair bulgulara ulaşılmıştır. Buna ek olarak; *Sphinx*’lerin eserde motifsel açıdan birliktelik sağladığı, bölümler arasındaki tonal ilişkinin ise eserde tonal bir bütünlük yarattığı ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmadan elde edilen bulgular ve sonuçlar, eseri ele almak isteyen piyanistlerin, eseri oluşturan her türlü öğe ve kavram hakkında detaylı bilgi sahibi olmalarına yardımcı olacak niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Romantik Dönem, Robert Schumann, Carnaval, Commedia dell’Arte

ABSTRACT

Music interpretation is a phenomenon that involves multiple analytical approach. The reason for this is the existence of various factors that forms a musical piece such as form, counterpoint or harmony. However in Romantic era, the expression of music has been carried one step further with the musicians' producing extremely subjective pieces. Composers gathering the people, situations or moods that they try to depict in their work under certain movement titles, makes it a requirement for the interpreters to have a more concrete force of expression. With this aspect, the interpreters must examine such pieces more deeply and approach them from different viewpoints.

Robert Schumann is the leading musician of Romantic era who suit best to the description of subjective musician. He put the classical forms aside and gives his priority as a composer to reflect the mood in which he is living and the effects of environmental events on him to his music,

The composer's piano music is studied in 3 different periods. These are the early era that he has only composed piano pieces, the middle era that he has composed polyphonic pieces for piano and his late era that he has produced pieces called *Hausmusik* composed with *Biedermeier* effect.

Op.9 "Carnaval", like most of the solo piano pieces he has composed in his early era, is a work of 21 movements, gathering of character pieces with certain titles under a single name as a cycle. The people and the characters depicted in this work correspond to "commedia dell'arte" characters and the composers that Schumann feel admiration and imaginary personalities he has created in his world. Besides this there are many movements with dance character that reflect the carnival enthusiasm.

The purpose of this research is an in-depth investigation of source information and meaning involved in movement titles of Robert Schumann's op.9 "Carnaval" and to reveal how these content are imagined and reflected to music by the composer. The findings

achieved at the end of this research are important in the way of supplying the accumulation of knowledge needed for a more equipped performance for the pianists who are going to play this piece. The analysis of input data is realized by the method of “content analysis” which is one of the types of qualitative research. The structural analysis steps which applied separately for every movement are motivic analysis, phrase analysis, tonal analysis and form analysis.

As a result of the analysis, evidences have been found that contents in the movement titles have been reflected to music with various rhythmic, tonal and motivic factors. In addition to this, it has been revealed that *Sphinxes* ensure unity in the piece in terms of motives and the tonal relation between the movements forge a tonal unity in the piece. The findings and results achieved from this research are qualified enough to help the pianists who deal with the piece, informing them about every element and concept in detail.

Keywords: Piano, Romantic Era, Robert Schumann, Carnaval, Commedia dell’Arte

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xiii
BÖLÜM I	1
1.1. Giriş	1
1.2. İlgili Yayın ve Araştırmalar	6
1.3. Problem Cümlesi	8
1.4. Amaç	8
1.5. Önem	8
1.6. Yöntem	9
1.6.1. Araştırmanın Modeli	9
1.6.2. Yapısal Çözümleme Basamakları	9
1.7. Sınırlılıklar	10
BÖLÜM II. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	11
2.1. Schumann'ın Pişano Müziği ve Yenilikçi Müzik Fikirleri	11
2.2. Pişano Eserleri	14
2.2.1. Erken Dönem Eserleri (1829 - 39 yılları arası)	14
2.2.2. Orta Dönem Eserleri (1845 - 48 yılları arası)	18
2.2.3. Geç Dönem Eserleri (1848 - 56 yılları arası)	20
2.3. Op.9 "Carnaval"	25
2.3.1. "Carnaval" Bölüm Başlıkları	27
2.3.2. 'Sphinxes'	31
2.4. Commedia dell'Arte	33
2.4.1. Commedia dell'arte Karakterleri	35

BÖLÜM III. BULGULAR VE YORUM	39
3.1. Préambule	39
3.1.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	40
3.2. Pierrot	44
3.2.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	48
3.3. Arlequin	51
3.3.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	56
3.4. Valse Noble	58
3.4.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	59
3.5. Eusebius	61
3.5.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	62
3.6. Florestan	64
3.6.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	66
3.7. Coquette	69
3.7.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	70
3.8. Réplique	72
3.8.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	72
3.9. Papillons	74
3.9.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	77
3.10. A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)	79
3.10.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	80
3.11. Chiarina	82
3.11.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	88
3.12. Chopin	89
3.12.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	97
3.13. Estrella	100
3.13.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	103
3.14. Reconnaissance	106
3.14.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	106

3.15. Pantalon et Colombine	108
3.15.1. Pantolon	108
3.15.2. Colombine.....	113
3.15.3. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	116
3.16. Valse allemande	119
3.16.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	120
3.17. Paganini	122
3.17.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	127
3.18. Aveu	130
3.18.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	131
3.19. Promenade	132
3.19.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	133
3.20. Pause	135
3.20.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	135
3.21. Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins	136
3.21.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım	142
BÖLÜM IV. SONUÇ	149
KAYNAKÇA	154

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. “Carnaval”ın Bölüm Sıralaması	28
Tablo 2. Préambule - Form Yapısı	40
Tablo 3. Pierrot - Form Yapısı.....	48
Tablo 4. Arlequin - Form Yapısı	56
Tablo 5. Valse noble - Form Yapısı	59
Tablo 6. Eusebius - Form Yapısı	62
Tablo 7. Florestan - Form Yapısı	66
Tablo 8. Coquette - Form Yapısı	70
Tablo 9. Réplique - Form Yapısı	73
Tablo 10. Papillons - Form Yapısı	77
Tablo 11. A.S.C.H. – S.C.H.A. - Form Yapısı	80
Tablo 12. Chiarina - Form Yapısı.....	88
Tablo 13. Chopin - Form Yapısı.....	98
Tablo 14. Estrella - Form Yapısı	103
Tablo 15. Reconnaissance - Form Yapısı.....	106
Tablo 16. Pantalon et Colombine - Form Yapısı.....	116
Tablo 17. Valse allemande - Form Yapısı.....	120
Tablo 18. Paganini - Form Yapısı	127
Tablo 19. Aveu - Form Yapısı.....	131
Tablo 20. Promenade - Form Yapısı	133
Tablo 21. Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins - Form Yapısı	143

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. A-(e)S-C-H Harflerinden Türeyen Üç Motif	31
Şekil 2. ‘Sphinxes’	32
Şekil 3. Giriş Kısmı, a Cümlesi	40
Şekil 4. A Kısmının Başlangıcı, Ölçü No.24 - 25	41
Şekil 5. B Kısmının Başlangıcı, Ölçü No.47 - 48.....	42
Şekil 6. Sphinx No.2, Ölçü No.92 - 94.....	42
Şekil 7. Coda'nın Başlangıcı, Ölçü No.114 - 121	43
Şekil 8. ‘Pierrot’ Karakteri	47
Şekil 9. Küçük Motif, Ölçü No.3 - 4	49
Şekil 10. a Cümlesi.....	49
Şekil 11. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.8 - 12.....	50
Şekil 12. Codetta’nın Başlangıcı, Ölçü No.40 - 42	50
Şekil 13. ‘Arlequin’ Karakteri	55
Şekil 14. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 4.....	57
Şekil 15. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No. 17 - 20.....	58
Şekil 16. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2.....	59
Şekil 17. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 12.....	60
Şekil 18. a Cümlesi, Ölçü No.1 - 4.....	62
Şekil 19. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 11	63
Şekil 20. b Cümlesinin Tekrarı, Ölçü No.17 - 20.....	63
Şekil 21. a Cümlesinden Bir Kesit, Ölçü No.1 - 6	67
Şekil 22. Papillons Op.2, 1. Bölüm, Ölçü No.1 - 4	67
Şekil 23. Ölçü No.19 - 22	68
Şekil 24. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.31 - 36.....	68
Şekil 25. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.45 - 50.....	69
Şekil 26. Giriş Cümlesi, Ölçü No.1 - 3.....	70
Şekil 27. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.4 - 5	71
Şekil 28. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.36 - 38.....	71
Şekil 29. a Cümlesi.....	73
Şekil 30. Sphinx No.3, Ölçü No.12 - 15.....	74
Şekil 31. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2.....	77

Şekil 32. b Cümlesi, Ölçü No.9 - 12.....	78
Şekil 33. c Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.17 - 18.....	78
Şekil 34. A-S-C-H Harflerinden Türeyen Üç Motif.....	80
Şekil 35. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 4.....	81
Şekil 36. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 12.....	81
Şekil 37. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 3.....	88
Şekil 38. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.17 - 20.....	89
Şekil 39. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 3.....	98
Şekil 40. Küçük Geçiş Notaları, Ölçü No.8 - 10.....	99
Şekil 41. Codetta, Ölçü No.11 - 14.....	99
Şekil 42. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 4.....	104
Şekil 43. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.13 - 16.....	105
Şekil 44. a Cümlesi, Ölçü No.29 - 36.....	105
Şekil 45. A Kısımındaki a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 3.....	107
Şekil 46. B Kısımındaki b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.17 - 20.....	107
Şekil 47. A Kısımına Geçiş, Ölçü No.41 - 44.....	108
Şekil 48. ‘Pantolon’ Karakteri.....	112
Şekil 49. ‘Colombine’ Karakteri.....	115
Şekil 50. A Kısımındaki a Cümlesi, Ölçü No. 1 - 4.....	117
Şekil 51. B Kısımındaki a Cümlesi, Ölçü No.13 - 17.....	118
Şekil 52. Codetta, Ölçü No.35 - 38.....	118
Şekil 53. L. van Beethoven, Bagatelle Op.119 No.3.....	120
Şekil 54. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2.....	121
Şekil 55. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 10.....	121
Şekil 56. a Cümlesi’nin Tekrarı.....	122
Şekil 57. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2.....	128
Şekil 58. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 10.....	129
Şekil 59. Codetta’nın Başlangıcı, Ölçü No.25 - 28.....	129
Şekil 60. Kapanış Kısımının Sonu, Ölçü No.35 - 37.....	130
Şekil 61. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2.....	131
Şekil 62. b Cümlesi, Ölçü No.5 - 8.....	132
Şekil 63. A Kısımındaki a Cümlesi, Ölçü No.1 - 7.....	133
Şekil 64. B Kısımının Başlangıcı, Ölçü No.33 - 37.....	134

Şekil 65. A Kısımındaki b Cümlesi, Ölçü No.57 - 61	134
Şekil 66. Sphinx No.2, Ölçü No.6 - 8.....	136
Şekil 67. L. van Beethoven; 5. Piyoano Konçertosu; 3. Bölüm, Ölçü No.11 - 13	144
Şekil 68. Grossvatertanz	144
Şekil 69. Giriş Kısımının Başlangıcı, Ölçü No.1 - 5	145
Şekil 70. A Kısım, a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.25 - 27	146
Şekil 71. “Thème du XVII ^{ème} siècle”, Ölçü No.51 - 54	146
Şekil 72. Sphinx No.1, Ölçü No.107 - 11	147
Şekil 73. Coda'nın Başlangıcı, Ölçü No.225 - 229	148



KISALTMALAR DİZİNİ

f: forte

ff: fortissimo

mf: mezzoforte

op.: opus

p: piano

pp: pianissimo

sf: sforzando

BÖLÜM I

1.1. Giriş

Müzik eğitimi, bireylerin duyuşsal, bilişsel ve devinişsel gelişimlerine katkılar sağlayan ciddi bir süreçtir. Uçan’a göre “Herkes, müzikle ilişkisinin biçimine, yönüne, kapsamına ve derecesine göre ondan bir şey alır; bir şey edinir; bir şey kazanır.” (1996: 30) Müzik eğitimi alan bireyler işitsel ve fiziksel anlamda kendilerini geliştirdikleri gibi aynı zamanda olayları algılama ve kavrama açısından da gelişirler. Bireylerin analitik düşünme, sorun çözme, odaklanma, belli bir ritmik öğeyi sayıp orantılama veya fiziksel koordinasyon becerilerinin gelişiminde müzik eğitiminin büyük bir önemi vardır (Şendurur ve Barış, 2002: 166, 167).

Müzik eğitimi kapsamında verilen piyano dersleri, bu alandaki en elverişli uygulamalardan birisidir. Bu durum, piyanonun entonasyon problemine sahip olmayan bir çalgı olmasıyla da bağlantılıdır. Piyano eğitimi alan bir kişi birden çok sesi eş zamanlı olarak işitme, deşifre yapma veya çaldığı eserlerin armonik boyutu konusunda kendisini geliştirme imkânına sahiptir (Çevik, 2007: 63).

Piyano, çok sesli müzik yapma olanağı sağlayan çalgılardan birisi olması sebebiyle, çalgı eğitiminde önemli bir yer tutmaktadır. Piyano eğitiminin amacı, çalgı tekniğini geliştirmek ve bu gelişimi bir araç olarak kullanarak gerekli müzikal seviyeye ulaşmaktır. Ancak bu seviyeye ulaşarak belli bir müzikal anlayış ortaya koyabilmek, yeterli bir teknik seviye ile mümkündür (Ertem, 2011: 646). Enstruman tekniğinin sanatsal ve müzikal anlayışı yansıtmakta bir araç olduğunu unutmamak, piyano eğitimi alan birisi için en önemli konulardan birisidir.

Piyano eğitiminde kazanılması gereken önemli özelliklerden birisi de analitik düşünme becerisidir. A. Uçan’a göre “analizi kapsamayan, analize yer vermeyen veya analize dayanmayan bir konu, iş, süreç ve ürün yeterince başarılı, etkili ve verimli olamaz.” (akt. Bağçeci, 2003: 162) Bir eserin seslendirilmesi ve yorumlanması “müzikal olarak

algılayabilme, kavrayabilme, kurgulayabilme, ifade edebilme, müzikal bütünlüğe ulaşabilme” aşamalarını kapsamaktadır (Bağçeci, 2003: 161).

Ü. Fışkın, analiz kavramını tanımlarken Ian D. Bent ve Anthony Pople’ın (2001) görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Analiz, estetiğin incelenmesi açısından kısmen de olsa müziğin doğasıyla ilgilidir. Örneğin eserin ne olduğu (vokal/enstrümantal, sanat/halk şarkısı vb.), ne içerdiği, nasıl ortaya çıktığı (bestelenme süreci vb.), etkileri, algılanabilirliği gibi etmenler bu kapsama girer. Analiz, estetik incelemeyle kanıtsal materyal sağlarken, estetikçinin görüşleri analistin çözmesi, yaklaşımı ve metod uygulamaları için varsayım ve problem sunar. Bu açıdan analiz ‘dikkatini müzikal yapıya odaklar (bir akor, bir cümle, bir eser, bir bestecinin üretimi vb.) ve onun kurucu elemanlarını tanımlamaya ve bunların nasıl işlediğini açıklamayı amaçlar...” (2018: 285)

E. Tufan’a göre müzikal analiz sadece teorik bilgiyle değil, aynı zamanda piyano eğitimi alan bir öğrencinin o sırada çalıştığı eserle ilgili yapacağı sorgulamalar ve çıkarımlarla sonuca varabileceği bir iş ve çalışma disiplindir (akt. Bağçeci, 2003: 162).

Bir eserin armoni, kontrpuan ve form gibi teorik yönlerden incelenmesi gerektiği gibi, aynı zamanda eserin bestecisinin, genel karakterinin, eserin veya eserdeki bölümlerin detaylı biçimde incelenmesi gerekmektedir. Yapılan bütün bu analizler teknik, müzikal ve sanatsal açıdan daha başarılı bir icranın önünü açmaktadır (Bağçeci, 2003: 163).

İcra edilecek olan bir eserin analitik bir şekilde incelenmesi gerektiği konusunda N. İpşiroğlu şunları belirtmiştir:

“...yorumcunun yorumladığı parçayı anlaması için her şeyden önce duyguları bir süre için ayraç içine alarak o parçanın yapısını irdelenmesi gerekir. Yapıtaşlarının teker teker irdelenmesi, bunların birbiriyle ilişkisi, nasıl bir bağlamda yer aldıkları (parçanın karakteri, temposu vb.), bunların bir araya gelerek nasıl bir doku oluşturdukları, kompozisyonun bütünü içindeki yerleri ve bütünle ilişkileri gibi özellikler saptanmalıdır. Böyle bir çalışma sonucunda kompozisyonun yapısıyla birlikte onun iletisi de ortaya çıkar.” (1998: 241-242)

Belli bir ismi olan veya içerisinde belli başlıklara sahip bölümlerin yer aldığı eserler, karakter ve ruh hali bakımından icracıya bazı ipuçları vermektedir. Bölüm başlıklarının ortaya çıkarttığı müzik karakterini dinleyiciye yansıtabilmek, yeterli düzeyde bir icranın en önemli gereksinimlerindendir. Bundan dolayı, eserin müzikal yapısını tanımlama özelliği olan bu bölüm başlıkları hakkında bilgi sahibi olmak, hem eseri başarılı bir şekilde yorumlama hem de buna bağlı olarak eserin karakterini ve ruh halini dinleyiciye ifade etmek konusunda icracıya önemli bir katkı sağlar (Amaize, 1993: 11).

İcra edilecek bir eserin belli açılardan analiz edilmesi, başarılı bir yoruma ulaşma konusunda çalgıcıların önem vermesi gereken en önemli noktalardan birisidir. Alpagut’a göre yorum “...müzik eserlerini okuma, çalma ve onları uygulama olarak tanımlanabilir. Bir müzik eserinin anlamını, stilini, karakterini ve genel niteliğini dinleyiciye aktarma, eserin yorumlanmasıdır.” (2000: 2)

Bir eser yorumlanırken icracının kendi bakış açısını da müziğe yansıtması gerekli olsa da, esas olarak dikkate alınması ve üzerinde çalışılması gereken nokta eserin bestecisi ve eseri meydana getiren her türlü detaydır (Alpagut, 2000: 3). Bu konuda yapılması gereken çalışmalar şunları içermelidir:

- “Eserin bestecisi ve yaşadığı dönem hakkında bilgi edinme”
- “Eserin yazıldığı formun ve tonalitelerin analizi”
- “Eserin karakteri, havası ve anlamı” (Alpagut, 2000: 4)

Özellikle 19. yüzyıl müziğinde bestecilerin ortaya koyduğu çok yönlü ve öznel yaklaşım, müzik eserlerinde yorumcular tarafından incelenmesi gereken daha detaylı bir içeriğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 18. yüzyıl klasik akımının tüm kuralcı anlayışına bir başkaldırı olarak ortaya çıkan müzikte romantik dönem, duyguların ön planda olduğu, bestecinin kendi düş dünyasını, öznel duygularını yansıtan ve büyük reformların gerçekleştiği bir müzik akımıdır. Bu dönemde besteciler, kendi iç dünyalarının karmaşık duygularını anlatmak için çalgıların sınırlarını zorlamışlardır (İlyasoğlu, 2009: 97, 100).

O dönemin en gözde çalgısı piyanodur. Bestecinin yansıtmak istediği her türlü duyguyu en etkili şekilde anlatan piyano, ses dağarcığının genişliği sayesinde bestecilere eser besteleme teknikleri bakımından büyük olanaklar sağlar. Bu sayede besteciler farklı ve çeşitli yapılarda eser örnekleri vermişlerdir. Dönemin en önemli bestecilerinden ve “Romantiklerin en romantigi” olarak anılan Robert Schumann, kendine has kişiliği ile piyano müziğinin eşsiz yaratıcılarından biridir. Piyano için bestelediği eserlerinde şiirsellik ve imgesel anlatım gücü öne çıkmaktadır. Piyanonun olanaklarını ustaca kullanmasının yanı sıra bestecilikteki yenilikçi fikirleri onu romantik dönemde önemli bir yere koymaktadır. Schumann’ın besteci, edebiyatçı, müzik eleştirmeni ve piyanist olarak sahip olduğu çok yönlü kişilik, bestelerinde yer alan imgesel öğelerden de rahatlıkla anlaşılabilir. Özellikle piyano eserlerinde, klasik dönemde öne çıkan form yapısını romantik ifade gücüyle bir araya getirmiştir. “Bu yapıtlarda piyanistin gösterişli, parlak tekniğini değil, yapıtın içindeki şiirsel özelliği sergilemesini öngörür.” (İlyasoğlu, 2009: 102, 109)

Schumann’ın müziğinde, klasik dönemdeki alışlagelmiş formların romantik bir şekilde ifade edildiği imgesel bir anlatım vardır. Bu anlatım şekli, Schumann’ın eserlerini yorumlayacak piyanistlerin teknik beceriye ek olarak çok yönlü bir müzikal yaklaşıma sahip olmalarını gerektirmektedir. Çok yönlü analitik bir yaklaşımın gerekliliği, Schumann’ın sadece piyanistlere değil müzikle ilgilenen herkese önerilerde bulunmak amacıyla yazdığı “Genç Müzisyenlere Tavsiyeler” adlı kitabında bulunabilir. Bunlardan bazıları aşağıdaki gibidir:

- “En yakın zamanda armoninin temel kurallarını öğrenin”. (Schumann, 1860: 8)
- “Teori, Sürekli Bas, Kontrpaun, vb. kelimelerden korkmayın; zamanı geldiğinde bunların gerçek anlamlarını kavrayacaksınız.” (Schumann, 1860: 8)
- “Bir eserin formunu anlamadan onun özü size anlaşılır gelmeyecektir.” (Schumann, 1860: 32)
- “Bütün gösterişli müziklerin yakında modası geçecek. Hızlı çalış tarzı sadece gerçek müziğin icrasını mükemmelleştirmek için kullanıldığında değerlidir.” (Schumann, 1860: 12)
- “Hızı veya pasaj çalmayı en yüksek hedefiniz olarak düşünmeyin. Bir müzik eseriyle, bestecisinin istediği şekilde etki üretmeye çalışın. Bunun ötesindeki bütün gayretler kötü taklitlerdir.” (Schumann, 1860: 14)

- “Müzik tarihini öğrenerek ve farklı dönemlerde yazılmış başyapıtları dinleyerek, kibir ve küstahlıktan en kolay şekilde tedavi olacaksınız.” (Schumann, 1860: 20)
- “...Kendinizi çalışma odanızla ve sadece mekanik egzersizlerle sınırlandırarak değil, özellikle koro ve orkestra olmak üzere müzik dünyasıyla kapsamlı bir ilişkiye girerek müzikal birisi olabilirsiniz.” (Schumann, 1860: 22, 24)

Schumann’ın piyano eserleri, çoğunlukla kısa karakter parçalarının tek bir isim altında dizi (cycle) şeklinde toplanmasından oluşmaktadır. Bu yapıda bestelenen eserlerden biri olan op.9 numaralı “Carnaval”, bestecinin diğer eserleri arasında farklı bir özelliğiyle öne çıkmaktadır. Schumann’ın gençlik döneminde bestelediği “Carnaval”da, bestecinin bütün hayatı boyunca önemli yer tutan gerçek ve hayali karakterler, belirli bölüm başlıkları altında müzikal olarak tasvir edilmişlerdir. İlyasoğlu eseri şu şekilde tanımlamaktadır: “Karnaval’da ise bu isimlerle [Eusebius ve Florestan] birlikte başka isimler de bölüm başlığı olarak karşımıza çıkar. Karnaval’daki diğer isimler, onun özel yaşamındaki karnavalın geçit töreni gibi sıralanmıştır.” (2009: 119, 120)

Schumann’ın op.9 “Carnaval” eseri, çalgı tekniği açısından yüksek bir seviye gerektirmesinin yanı sıra, içerisinde yer alan her bir bölümün sahip olduğu başlıklardan dolayı detaylı bir tarihsel içeriğe ve kaynak bilgisine sahiptir. Schumann’ın kullandığı bölüm başlıkları kendi hayalinde yarattığı karakter veya topluluk isimlerini barındırdığı gibi, hayranlık duyduğu bazı bestecilerin veya 16. yüzyılda oldukça popüler olan bazı ‘commedia dell’arte’ karakterlerini de barındırmaktadır. Kendi içinde çeşitliliği olan bu hayali ve gerçek karakterler birbirlerinden çok farklı tarihsel geçmişe ve özelliklere sahiptir.

Eserin yorumculuk açısından öne çıkan tarafı ise, içerisindeki bölüm başlıklarının tarihsel açıdan önemli bilgiler barındırması ve bu bilgilerin ortaya koyduğu özelliklerin Schumann tarafından müziğe yansıtılmış olmasıdır. Bu durum, eseri yorumlayacak olan piyanistler için, her bir bölümün karakterini doğru şekilde icra edebilmeleri bakımından, bölüm başlıklarının arkaplanına hâkim olmaları gerekliliğini doğurmaktadır. Bu bilgi düzeyinin yüksekliği, piyanistlerin her bir bölümdeki müzikal ifadelerin, o bölümün başlığında ismi geçen karakterle nasıl bağdaştığını anlamalarına yardımcı olacaktır. Op.9 “Carnaval”, bir piyanistin eseri hazırlama aşamasında, sadece müzikal analizlerle sınırlı

kalmadan bölüm başlıkları özelinde geniş çaplı tarihsel araştırma yapmasını gerektiren bir eserdir.

1.2. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Robert Schumann'ın “*Carnaval*” adlı eseri, romantik dönem piyano literatürü arasında yer alan, hem eğitimde kullanılan hem de profesyonel piyanistler tarafından seslendirilen kapsamlı bir piyano eseridir. Literatüre bakıldığında bu eserin belli açılardan incelendiği ve ele alındığı görülmüştür.

Örneğin; Chllung-Wel Chou, *Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann's Carnaval* adlı doktora tezinde, Jean Paul Richter'in romanlarının Schumann'ın op.2, 6 ve 9 numaralı eserlerine olan etkisinden, buna ek olarak Schumann'ın sanat şarkısı ve piyano parçalarından oluşan setleriyle *cyclic* (dizisel) formu nasıl geliştirdiğinden bahsetmiştir. Bu bilgilere bakıldığında, op.9 “*Carnaval*” eserini temel alarak, eserdeki tonal ve motifsel birlikteliğin her bölümde oluşturduğu ortaklığı incelemiştir. Yapılan bütün bu teknik ve müzikal incelemenin sonucunda, eseri icra edecek piyanistler için yorum, nüans ve pedal kullanımı konusunda tavsiyeler vermiştir (Chou, 1998: ii).

Hyun Sook J. Tekin, *Robert Schumann'ın Edebi Fikirlerle İlgili Minyatür Piyano Parçaları* adlı doktora tezinde, “edebi fikirlerin Schumann'ın minyatür piyano parçalarını nasıl etkilediğini” incelemiştir (Tekin, 2010: xix). İncelemede, Schumann'ın *Carnaval*, *Fantasiestücke*, *Nachtstücke*, *Kreisleriana*, *Kinderszenen*, *Papillons*, *Waldszenen* ve *Davidbündlertänze* adlı eserlerinin hangi yazarla veya edebi eserle bağlantılı olduğu konu alınmıştır. “*Carnaval*” eseriyle ilgili olarak, bölüm başlıkları hakkında verilen genel bir bilginin ardından form analiz yapılmıştır (Tekin, 2010: xix, xx).

Bir başka çalışmada Düet Düzgüner, *Schumann'ın Carnaval Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma ve Piyano Eserlerine Genel Bir Bakış* adlı yüksek lisans tezinde, Schumann'ın her

piyano eserinin oluşum süreciyle ilgili tarihsel bilgiler vermiştir. Daha sonra “Carnaval” eserinin armonik ve yapısal çözümlemesini yapmıştır (Düzgüner, 2003: III).

Devlet Devrim Öztaş’ın çalışmasına bakıldığında, *Eusebius-Florestan Karakterlerinin Schumann’ın Yapıtlarındaki Konumları Üzerine Bir Çalışma* adlı yüksek lisans tezinde, Schumann’ın bazı piyano eserlerinde Eusebius-Florestan karakterlerini ortaya çıkarmış ve “Carnaval” eserine de yer vererek, eserin bölümlerini müzikal yönleriyle ele almıştır (Öztaş, 1996).

Timur Akcan, *Robert Schumann’ın Op.9 Carnaval Eserindeki Müzikal Betimlemelerin İncelenmesi* adlı yüksek lisans tezinde, “Carnaval”ın genel yapısını, bölümler arasındaki motifsel ve tonal ilişkiyi ve eserin yapısal özelliklerini müzikal betimlemeler ışığında incelemiştir (Akcan, 2018: iii).

Sung Hee Chu, *Considerations on the Application of Commedia dell’Arte to Schumann’s Carnaval Op.9* adlı makalesinde, “Carnaval” eserini commedia dell’arte kapsamında değerlendirmiştir. Commedia ve maskeli balonun eserle olan bağlantısına ek olarak, commedia karakterlerinin tasvir edildiği bölümler haricindeki diğer çeşitli bölümlerde de commedia dell’arte izlerini incelemiştir (Chu, 2013: 117, 118).

Tüm bu çalışmalara bakıldığında, “Carnaval”ın çoğunlukla yapısal, armonik veya motifsel açıdan incelendiği görölmektedir. Müzikal çözümlmeleri temel alan bu çalışmalar, eserdeki bölüm başlıklarının tarihsel yönüne yoğunlaşmamıştır. Buradan doğan ihtiyaçtan dolayı bu tezde, her bir bölüm başlığının içeriği ve kaynak bilgisi hem eserin içinde hem de eserdeki anlam bağlamından bağımsız olarak kendi kapsamında incelenmiş ve daha sonra bölüm başlıklarının içediği özelliklerin Robert Schumann tarafından müziğe nasıl yansıtıldığı ortaya konulmuştur.

1.3. Problem Cümlesi

Bu araştırma, “Robert Schumann’ın op.9 *Carnaval* adlı piyano eserindeki bölüm başlıklarının dayandığı kaynak bilgiler ile içerdiği anlamlar bölümlere müzikal açıdan nasıl yansıtılmıştır?” problemine dayandırılmıştır.

Araştırmanın ana problemine ek olarak aşağıda belirtilen alt problemlere yanıt aranmıştır;

- *Sphinxes* olarak adlandırılan üç motif hangi bölümlerde kullanılmıştır?
- Bölümler arasında devam niteliği oluşturacak yönde bir bağlantı var mıdır?
- Bölümlerin motifsel ve tonal yapıları açısından birbirleri ile benzerlikleri var mıdır?

1.4. Amaç

Bu araştırmanın amacı; Robert Schumann’ın op.9 “Carnaval” eserindeki bölüm başlıklarının kaynak bilgileri ile içerdiği anlamları derinlemesine araştırmak ve bu içeriklerin besteci tarafından imgelenip nasıl müziğe yansıtıldığını ortaya çıkartmaktır.

1.5. Önem

Bu araştırma; Robert Schumann’ın op.9 “Carnaval” eserindeki bölüm başlıklarının dayandığı kaynak bilgileri ve içerdiği anlamları derinlemesine inceleyerek ortaya çıkarması bakımından, yorumcuların eseri ele almadan önce bu bilgi birikimi ile müziğe yön vermeleri ve daha donanımlı bir icra sergilemeleri açısından büyük önem taşımaktadır.

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, genel tarama modelinde olup; durum tespitine dayalı betimsel bir çalışmadır. Araştırmada, Robert Schumann'ın op. 9 “Carnaval” adlı piyano eseri kapsamlı şekilde ele alınmıştır. Eserin her bölümü için detaylı kaynak taraması yapılmış, içerdiği anlamları, kaynak bilgileri ortaya çıkarılmış ve yapısal olarak ayrı ayrı çözümlenmiştir.

Yapılan çözümlemeler, nitel araştırma türlerinden biri olan “içerik analizi” yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. “İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır.” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2016: 250)

1.6.2. Yapısal Çözümleme Basamakları

“Müzikte melodi, ritim ve armoni iç yapıyı, eserin biçimi (sonat, füg vb.) ise dış yapıyı yani FORM’u oluşturur.” (Cangal, 2017: x) Yapısal çözümleme; “eseri oluşturan tüm yapıtaşlarının teker teker irdelenerek kompozisyonun bütünü içindeki yerleri ve bütünüle ilişkilerinin ortaya çıkarılması” tekniğidir (Bağçeci, 2003: 163). Her bölüm için uygulanan yapısal çözümleme basamakları aşağıdaki gibidir;

- **Motifsel Analiz:** İçerisinde yer alan notalar, bağlar veya ritmik yapılar ile nitelik ve karakter kazanan, tanımlanabilir en küçük müzikal fikre motif denir (Clendinning ve Marvin, 2011: 357). Motifsel analiz; bu fikri ortaya çıkarmak amacıyla uygulanan bir tekniktir.
- **Cümle Analizi:** Müzikal ifade gücü olan ve sonunda mutlaka bir kadans ile biten küçük müzikal fikirler cümle olarak adlandırılırlar. Bir eserdeki cümleleri, aralarındaki ritmik, armonik, vb. farklara göre inceleyip birbirlerinden ayırmak, bir eserdeki cümle yapılarını analiz etme yöntemidir (Clendinning ve Marvin, 2011: 354, 356).

- Tonal Analiz: Armonik çözümlemenin de yardımıyla bir eserdeki akorları ve onların işlevlerini, aynı zamanda ziyaret edilen tonaliteleri ortaya çıkarmaktır (Illescas ve diğerleri, 2007: 1).
- Form Analizi: Müzikal fikirlerin yapılandırılması ve geliştirilmesi için oluşturulan düzeni incelemektir (Schoenberg, 1983: 13).

Belirtilen çözümleme teknikleriyle, “Carnaval” eserindeki bölüm başlıklarının kaynak bilgileri ve içerdiği anlamların bölümlere müzikâl açıdan nasıl yansıdığı betimlenmiş ve yorumlanmıştır.

1.7. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Robert Schumann’ın op.9 “Carnaval” adlı eseri ile
- Eserin bölüm başlıklarının dayandığı kaynak bilgileriyle
- Bölümlere uygulanan yapısal çözümleme basamakları ile
- Kullanılan araştırma yöntemiyle sınırlıdır.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Schumann'ın Piyano Müziği ve Yenilikçi Müzik Fikirleri

1810 - 1856 yılları arasında yaşayan Robert Schumann, romantik dönemin önde gelen bestecilerindendir. Besteciliğinin yanı sıra kurucusu olduğu *Neue Zeitschrift für Musik* adlı müzik gazetesinde müzik eleştirmenliği de yapmıştır (Gillespie, 1972: 210). Harold C. Schonberg, Alman besteciye şu şekilde tanımlamaktadır:

“Robert Schumann’la birlikte Romantizm tam çiçek açtı. Schumann Romantizmin her boyutunu yansıttı. İç-gözlemciydi, idealistti, çağın edebiyatının manevi müttefikiydi, yenilikçiydi, eleştirmendi, yeninin propagandacısıydı – ve büyük bir besteciye.” (Schonberg, 2013: 159)

Schumann’ın bir besteci olarak en dikkat çeken özelliği, müziğe “anti-Klasik” olarak yaklaşan ilk besteci olmasıdır. Özellikle sonat ve senfoni gibi belli bir form dâhilinde bestelenen eserler yazmak yerine, çoğunlukla kısa parçaların tek bir isim altında birleştiği eserler ortaya koymayı tercih etmiştir. Her bir düşüncenin veya sanat eserinin kendi anlamı olduğunu, dolayısıyla da kendi formunu yarattığı fikrini savunmuştur. Bir eserdeki düşüncenin ve eserin içeriğinin aynı zamanda eserin formunu belirlediğini düşünerek formun içeriği belirlememesi gerektiğini ortaya koymuştur (Schonberg, 2013: 159). Schumann’ın eserleri, içerisinde özgür bir ifade gücünü ve edebi bir arkaplanı barındıran çok çeşitli (“kaleidoscopic”) bir forma sahiptir. Minyatür parçalardan oluşan bu form, saf müzik olarak tanımlanır ve programlı müzik değildir (Einstein, 1975: 206, 207).

Romantik dönem ideallerini en ciddi şekilde temsil eden bestecilerden olan Schumann, özellikle sanat şarkısı ve kısa piyano parçaları konusunda öne çıkmaktadır. Piyano alanındaki en önemli eserleri, çeşitli ruh hallerini ve psikolojik durumları yansıtan minyatür parçalardan oluşmaktadır. Geniş formlu eserler de yazmasına rağmen sanat şarkısı ve kısa piyano parçaları alanında ustalaşarak bu konuda kendisinden sonraki bestecilere önemli bir gelenek bırakmıştır (Gillespie, 1972: 210).

Schumann'ın bütün eserleri içerisinde piyano müziği ayrı bir yer tutmaktadır. Besteciliğinin ilk yıllarında piyano için eserler vermeyi tercih etmiş ve bu çalgı için en önemli eserlerini ortaya koyana kadar diğer alanlarda beste yapmamıştır. Bu durumun en önemli gerekçelerinden birisi de müzik kariyerine piyanist olarak başlamış olmasıdır. Doğal olarak ilk dönem eserlerinin çoğunu da belli bir ustalığa sahip olduğu çalgı için bestelemiştir (Fuller-Maitland, 2009: 47).

1829 - 1839 yılları arasında Schumann, neredeyse tamamen solo piyano için eserler bestelemiştir. Bu on yıllık süreç, op.1 *Abegg Varyasyonları*'ndan başlayarak op.32 *Vier Klavierstücke*'ye kadar sürmektedir. Aynı zamanda bu süreç, Schumann'ın piyano müziğini etkileyen birçok olaya tanıklık etmiştir. Bunlar arasında Friedrich Wieck'ten piyano dersleri almaya başlaması, elindeki sakatlıktan dolayı konser piyanistliği üzerine kurduğu kariyer planlamasını değiştirmesi, müzik eleştirmenliği üzerine yaptığı çalışmalar ve belki de eserleri üzerinde en önemli esin kaynağı olarak görülebilecek olan Clara Wieck ile ilişkisi sayılabilir (Tibbetts, 2010: 150).

Özellikle 1834 yılından itibaren solo piyano müziğinde kendine özgü bir varyasyon anlayışını, birbiriyle ilişkili karakter parçalarından oluşan dizileri ve gelenekçilikten uzak bir sonat formunu benimsemiştir. Dönemin önemli bestecileri olan Henselt ve Moscheles'in eserleriyle kıyaslandığında Schumann'ın piyano müziği, dönemin şartlarına göre oldukça aykırıdır. Bu durumu ortaya çıkaran en önemli etken, Schumann'ın ticari amaçla yazılan ve halkın beğenisini daha çabuk kazanacak geleneksel türde eserler ortaya koymamasıdır (Newcomb, 2004: 265).

Clara Wieck'in 4 Nisan 1839 tarihinde Schumann'a yazdığı bir mektup, Schumann'ın müziğinin ve form anlayışının o dönemki diğer bestecilerden ne kadar farklı olduğunu göstermektedir:

“Dinle Robert, göz alıcı, anlaması kolay bir şey besteleyebilir misin? Başlıkları olmayan bir şey ama bütün, devamlılığı olan bir eser, çok uzun ve çok kısa olmayan? Seninkilerden birşeyi genel dinleyiciye uygun olan konserlerde çalmayı çok isterim. Bu durum bir dahi için elbette onur kırıcı ancak durum bunu gerektiriyor. Birşeyleri anlayabilecek bir dinleyici bulduğunda onlara daha zor birşeyler gösterebilirsin – ama önce dinleyiciyi etkilemen gerekiyor.

Kinderszenen'in oldukça hoş ama sanata meraklı bazı Almanlar haricinde insanlar [bölüm] başlıklarını anlamıyor. Fransızlar onları anlamak için yeterince canayakın değiller. Belki de varyasyon bestelemeyi denemelisin. Bunu çoktan yaptın – tekrar deneyebilir misin? Veya bir rondo?” (Weissweiler, 1996: 138)

Bu mektupta görüldüğü üzere Schumann'ın kendine özgü müzik anlayışı zamanının çok ötesindedir. Özellikle erken dönemi olan 1829 - 1839 yılları arasında yazdığı eserler, genel dinleyici tarafından gerektiği gibi algılanamamıştır. Clara Wieck'in Schumann'a klasik dönemde yaygın olan varyasyon ve rondo gibi formlarda eser vermesini tavsiye etmesi, bu gibi klasik formlarda eser verenlerin kendilerini bir besteci olarak daha rahat kabul ettirebilmelerinden kaynaklanmaktadır. Buna benzer bir tavsiye ve genel dinleyicinin o dönemde Schumann'ın eserlerine olan yaklaşımı, Clara Wieck'in 1839 yılının Eylül ayında günlüğüne yazdığı şu notta görülebilir:

“Robert'ın bestelerinin hakettikleri şekilde tanınmamalarından dolayı sıklıkla acı çekiyorum. Onları memnuniyetle çalarım ama halk onları anlamıyor. Robert'ın bir gün, kendi eserlerinin duygusuz ve sıkıcı olan diğer eserlere kıyasla daha az ilgi uyandırdığı gerçeğine tanıklık etmesinden korkuyorum... Bu dünya için çok derin bir zekâya sahip ve bundan dolayı yanlış anlaşılıyor olmalı. İnanıyorum ki onun için en iyisi orkestra için bestelemektir; onun hayal gücü piyano ile sınırlı. Piyanonun yeterince olanağı yok; onun eserlerinin hepsi orkestra tarzında ve bence halk için bu denli ulaşılmaz olmaları bu yüzdendir: melodiler ve motifler o kadar iç içe geçmişler ki onların güzelliklerini keşfetmek büyük bir çaba gerektiriyor... Eğer Beethoven ve Mozart bugün hayatta olsalardı, o [Schumann] bu üçlemedeki üçüncü kişi olurdu. Dünyanın üçüncü kişiyi tanıyacağı zaman gelecektir, ama geç gelecek. Onun doğaçlamaları o kadar değerli bir hayal gücünü barındırıyor ki bir insan sadece sürekli olarak hayran kalabilir. Benim en büyük dileğim onun orkestra için beste yapmasıdır – bu onun alanıdır. (Reich, 1988: 272)

Harold C. Schonberg'in görüşleri Schumann'ın dönemin diğer bestecileriyle olan farkını ve piyano müziğindeki yenilikçi tarafını ortaya koymaktadır:

“Bu müzik, Liszt'in, Thalberg'in ve Henselt'in ürettiği piyanistlik bakımından daha zarif, göz alıcı piyano müziğiyle fazla ilgili olmayan bir piyano müziği türüydü. Onların piyano müziği virtüöz malzemesiydi ve konser salonları ile izleyici, hep göz önüne alınırdı. Schumann'ın piyano müziği eşit ölçüde zor olabilir; ama normalde havalı değildir... Schumann'ın piyano müziğinde, gösterişli pasajlar, çağa özgü alengirli oktavlar ve parmak hüneri yoktur. Schumann, kendi başına bir amaç olarak virtüözlüğü küçümserdi. ‘Sanki halkı memnun etme sanatından daha yüce bir şey yokmuş gibi!’ ” (Schonberg, 2013: 169, 170)

2.2. Piyano Eserleri

Schumann'ın piyano için bestelediği eserler üç ayrı dönemde ele alınır. Bu dönemler tarih olarak birbirlerini takip ederler ancak başka bir açıdan önemli bir farklılık gösterirler. Beethoven'ın eserlerinde görüldüğü gibi müziğin kademeli olarak başka bir karaktere, stile ve yapıya doğru evrildiği bir süreç yerine, Schumann'ın piyano eserlerinde üç ayrı şekilde ele alınabilecek, her biri bestecilik açısından farklı ve ayrı eserlere sahip olan, kendi içlerindeki stilistik gelişimden daha çok bestelenme amaçlarına göre birbirinden ayrılan eserleri içeren dönemler mevcuttur (Newcomb, 2004: 258).

Bu dönemlerden ilki 1839 yılına kadar solo piyano için bestelenmiş olan eserlerdir. Bu dönem opus 1 ve opus 23 arasında bestelenmiş eserlerden oluşur ve bunlara ek olarak opus 26, 28 ve 32 numaralı eserler de bu zaman diliminde yer alır. İkinci dönem 1845 ile 1848 arasındaki dönemi kapsar ve bestecinin özellikle füğ gibi polifonik eserler ortaya koyduğu bir dönemdir. Bu dönemde bestelenen yapıtlara örnek olarak op.56, 58, 60, 72 numaralı eserler örnek gösterilebilir. 1848 yılından itibaren ölümüne kadar olan dönem üçüncü ve son dönemdir. Bu dönem, *Hausmusik* (Ev Müziği) olarak bilinen ve resitallerde icra edilmek yerine daha çok öğretici ve pedagojik amaçla bestelenen eserleri içeren bir dönemdir (Newcomb, 2004: 258, 259).

2.2.1. Erken Dönem Eserleri (1829 - 39 yılları arası)

Schumann'ın piyano müziğindeki erken dönemi, sadece solo piyano için yazılan eserleri içermektedir. Bu dönemde ortaya çıkan eserler, geniş formlular ve bir araya toplanarak tek bir eser haline getirilen kısa parçaların oluşturduğu yapıtlardır.

“Chopin gibi Schumann da bir piyano müziği bestecisi olarak işe başladı ve ilk yirmi üç eseri solo piyano içindir. Bu dizide üç sonat ve genel hatlarıyla sonat denilebilecek üç bölümlü Do-majör Fantezi var. Geri kalanlar, büyük ölçüde, bir ad altında bir araya toplanan küçük parçalardır.” (Schonberg, 2013: 169)

Schumann'ın bestelediği üç sonat ve Do majör Fantezi, yazıldıkları dönem bakımından ve yapısal açıdan önemli özelliklere sahiptir. Bu eserler, gelenekselleşmiş sonat

formu anlayışına karşı durarak bu formun yeniden yaratılmasına ve değerlendirilmesine öncülük etmiştir. Özellikle Paris'te ortaya çıkan ve kısa sürede çok popüler bir hale gelen konser piyanisti olma akımı, icracıların virtüözitelerini gösterebilecekleri küçük ama gösterişli eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda besteciler, sonat gibi büyük formulu eserler yerine salon piyanistleri için daha uygun olan ve teknik açıdan zor, anlaşılması basit ve halkın zevkine daha uygun eserler yazmaya başlamışlardır. Schumann bu duruma karşı çıkarak, özellikle Beethoven ve Schubert'ten gelen sonat geleneğini kendi anlayışı çerçevesinde yaşatmaya çalışmıştır (Solomon, 1976: 41, 42).

Beethoven sonatlardaki en önemli özelliklerden birisi, sergi kısmında sunulan ilk ve ikinci temanın, gelişme kısmında ele alınma şeklidir. Bu temaların, armonik ve motifsel açıdan uğradıkları değişim, yeniden sergi kısmına gelindiğinde bu temaların farklı bir şekilde karşımıza çıkmasına neden olur. Beethoven'ın sonatı ele alış biçimi, sonat formunu dramatik bir yapı haline getirmiştir. Schumann'da Beethoven'ın bu yaklaşımına bağlı kalmış, ama aynı zamanda Schubert'in müziğindeki melodik özgürlüğü ve armonik zenginliği kendi müziğine dâhil etmeye çalışmıştır. Bu durum, Schumann'ın kullandığı ana temaların akıcı ve şarkı benzeri melodileri içermesinden anlaşılabilir. Sonuç olarak, yapısal düzenin doğaçlama karakteriyle birleştiği sonatlar ortaya çıkmaktadır (Solomon, 1976: 43).

Schumann'ın sonatlarında klasik dönem anlayışıyla farklılık gösteren başka bir özellik daha vardır. Klasik anlayışa göre sonat besteleyenler, tek bir fikrin birkaç farklı bölümde ifade edilmesi anlayışına bağlı kalmaktadırlar. Schumann'ın sonatlarının bu anlayışa uymamasının sebebi, sonatı oluşturan bölümlerin kaynağıdır. Çoğunlukla her bir bölüm, başka bir zamanda ve başka bir amaçla tek başlarına bestelenmiş parçalardır. Bu parçaların bazıları tamamlanmış, bazıları ise yarım kalmış eserlerdir. Bu eserler besteci tarafından tekrar düzenlenerek sonat adı altında fikir bütünlüğü oluşturacak şekilde bir araya getirilmişlerdir (Vázsonyi, 1976: 70).

Op.11 numaralı birinci sonatta bu durumun örnekleri görülmektedir. Schumann'ın 'Fandango' isimli yayınlanmamış eseri ve Clara Wieck'in op.5 numaralı eserinden alınan motif, bu sonatın ilk bölümünde yer almaktadır. Sonatın yavaş olan ikinci bölümünde ise Schumann'ın 1828 yılında bestelediği 'An Anna' isimli şarkı görülür (Solomon, 1976: 46-

48). İkinci sonatın 1. ve 3. bölümüne ait taslaklar 1833 yılının Haziran ayına dayanmaktadır. 2. bölüm olan Andantino ise 1828 yılında bestelenen ‘Im Herbste’ adlı şarkının yeniden düzenlenmesinden oluşmaktadır (Solomon, 1976: 53). Tek bir motifin etkisinde geçen üçüncü sonatta ise, Clara Wieck’ten alıntılanan bir temanın etkileri görülmektedir (Solomon, 1976: 58).

Schumann’ın yavaş bölümlerde kullandığı şarkılar, melodilerin daha doğal, akıcı ve şarkı karakterli olmasını sağlarken; geçmişe ait olan farklı bestelerini sonatlarındaki farklı bölümlerde kullanması ise klasik sonat anlayışına daha özgün bir şekilde yaklaşmasını sağlamaktadır. Schumann’ın bu form hakkındaki sözleri onun yaklaşımını yansıtmaktadır: “[Sonat] kendi seyrinde devam etmekteydi. Bu tabiki de birşeylerin doğal akışından kaynaklıydı. Kendimizi yüzyıllar boyunca tekrar edemeyeceğimiz için, bunun yerine sahiden yeni olanı üretmek hakkında düşünmeliyiz.” (Tibbetts, 2010: 209)

Schumann’ın sonat formuna olan yaklaşımı, hem Viyana klasiklerinden beri devam eden sonat formu geleneğini bir adam daha ileriye taşımış hem de bu formu Alman romantizminin yenilikçi özellikleriyle birleştirmiştir. Bu durum, Schumann’ın sonat alanında diğer bestecilerinden farkını ortaya koyarak onun bu alanda verdiği eserleri eşsiz yapmaktadır (Solomon, 1976: 46).

Sonat gibi geniş formlu eserlerin haricinde bestecinin erken dönem eserlerinin tamamı, ‘karakter parçaları’nın bir araya getirilmesinden oluşan ve belli bir başlığa sahip olan eserlerdir. Op.13 Senfonik Etütler ve Op.9 Carnaval, Schumann’ın erken dönem piyano müziğine ait olan ve karakter parçalarından oluşan sayısız eserine birer örnektir (Schonberg, 2013: 169).

19. yüzyıl piyano müziği için sıklıkla kullanılan ‘karakter parçası’ terimi bir duyguyu, ruh halini, ortamı veya durumu ifade etmeye çalışan kısa eserlere verilen genel bir isimdir. Bu parçalara verilen başlıklar veya kısa açıklamalar, parçaların içindeki anlatımı ve ifade gücünü zenginleştirir (Frisch, 2013: 100). Romantik dönem piyano müziğinde karakter parçası; bir ruh halinin, düşüncenin, görüşün veya duygunun ifade edilmesinde bir araç

olarak kullanılmıştır. Bu döneme ait olan bestecilerin çoğu karakter parçası olarak sınıflandırılacak eserler bestelemişlerdir. Beethoven *Bagatelles*, Schubert *Impromptus* ve *Moment Musicaux* veya Mendelssohn *Sözsüz şarkılar* çeşitli sayıdaki karakter parçalarının bir başlık altında toplanmasından meydana gelen eserlerdir (Apel, 1950: 132).

Bu eserlerin içindeki karakter parçalarının bir ismi yoktur ve birbirlerinden numaralar ile ayrılırlar. Schumann'ın bu alanda getirdiği yenilik, belli bir başlık altında topladığı karakter parçalarına ayrıca isim vermesidir. Bu durum her bir karakter parçasının daha özgün olmasını ve daha derin bir içeriğe sahip olmasını sağlamıştır. Op.15 *Kinderszenen*, op.12 *Fantasiestücke* ve op.9 *Carnaval*, Schumann'ın içerisindeki karakter parçalarına isim verdiği eserlere birer örnektir (Apel, 1950: 132).

Schumann'ın karakter parçaları içerik olarak diğer bestecilerden ayrılır. Örneğin Liszt, doğa ile ilgili olayları veya seyahatleri sırasında gördüğü yerleri tasvir ederken, Schumann daha çok Alman romantizminin edebi eserlerini kendisine içerik olarak seçmiştir. Örneğin op.2 numaralı *Papillons*, Jean Paul'un *Flegeljahre* adlı romanındaki maskeli balo sahnesini tasvir eder. Op.16 *Kreisleriana* ise ismini, E.T.A. Hoffmann'ın yarattığı Johannes Kreisler adlı roman karakterinden alır (Frisch, 2013: 103).

Schumann'ın kısa karakter parçalarından oluşan eserleri programlı müzik değildir. Bu parçalar daha çok geniş bir anlatım gücünü ortaya koymayı hedefler ve müzik kendi kendisini ifade etmiş olur. Daha içsel olarak düşünülebilecek ve insanın kendisiyle alakalı belli bir ruhsal durumu veya dış dünyayla alakalı olayları ve kişileri tasvir eder. Schumann'ın eserleri, bu iki özelliği taşıyan karakter parçalarının bir karışımı gibidir. Örneğin *Papillons* ve *Carnaval*'da, genel hatlarıyla bir maskeli balo ortamını ve oradaki dansları tasvir eder. Bunu yaparken ortaya çıkarttığı müzik, bir durum veya ruh hali oluşturur. Balodaki karakterler hayali olabileceği gibi aynı zamanda Clara ve Liszt gibi gerçek hayattan alınan kişilerin tasvirleri de vardır (Frisch, 2013: 104).

Diğer besteciler gibi Schumann da kısa karakter parçalarını tek bir eser meydana getirecek şekilde gruplamıştır. Ancak bu gruplar veya setler bir koleksiyon olmaktan daha

çok döngüsel bir nitelik taşır. Diğer bir deyişle, setlerin içindeki parçalar tek başlarına çalınmak üzere değil, aksine birbiriyle bağlantılı olup bir döngü içinde sırayla ilerleyecek şekilde tasarlanmışlardır. Bölümler arasındaki motifsel ve tematik ilişkiler bu bağlantıların kurulmasına yardımcı olur (Frisch, 2013: 105).

2.2.2. Orta Dönem Eserleri (1845 - 48 yılları arası)

Schumann'ın 1839-1840 yıllarında bestelediği Op.26 *Faschingsschwank aus Wien*, piyano müziğinin erken dönemine ait olan son eserdir (Newcomb, 2004: 267). Solo piyano müziğine bir süreliğine ara vererek *Lied* dizileri bestelemeye başlamıştır. Bu diziler arasında öne çıkan eserler op.24 ve 39 numaralı iki ayrı *Liederkreis*, *Frauenliebe und -leben*, *Myrthen* ve Heinrich Heine'nin şiirleri üzerine bestelediği *Dichterliebe*'dir. Bestelediği bu Alman sanat şarkılarında piyano partilerinin önemli bir rolü vardır. Şarkıların başına veya sonuna eklediği prelüdler veya postlüdler, piyano partisine ayrı bir anlam yüklemiştir (Schonberg, 2013: 170).

Lied bestelemeye yoğunlaştığı 1840 yılının ardından, solo piyano için olmasa da içinde piyano partisinin yer aldığı eserleri bestelemeye devam etmiştir. Bunlar arasında en önemlileri op.44 Piyanolu Beşli ve Op.47 Piyanolu Dörtlü'dür. Ayrıca daha sonraları piyano konçertosunun ilk bölümü halini alacak olan piyano için fantaziye de bestelemiştir (Newcomb, 2004: 269).

Schumann, 1840'lı yılların başında bestelediği sanat şarkılarının ve oda müziği eserlerinin ardından, 1845 yılında Dresden'de yaşadığı sırada kontrpuantal çalışmalara yönelmiştir (Tibbetts, 2010: 216). Bu döneme ait olarak karşımıza çıkan dört eser şu şekildedir:

- Op.56, Kanon Formunda 6 Çalışma
- Op.58, Pedal-Piyano için 4 Eskiz
- Op.60, B-A-C-H üzerine 6 Füg
- Op.72, 4 Füg

Schumann, J.S.Bach'tan esinlenerek yaptığı bu çalışmalar için piyanosuna kilise orgu pedalı görevi gören pedallar ekletmiştir (Newcomb, 2004: 269). Op.58 numaralı eseri, doğrudan bu tür bir piyano için bestelenmiştir ve bu durum eserin başlığında 'für den Pedalflügel' (Pedal-piyano için) ifadesiyle belirtilmiştir. Ancak yine de bu ve diğer kontrpuantal eserleri kilise orgunda, piyanoda ve 4-el şeklinde icra edilmeye uygundur (Tibbetts, 2010: 216).

Schumann'ın Bach'ın füglerine olan yaklaşımı şu şekildedir: "...Bach'ın çoğu fügen türünün en yüksekindeki karakter parçalarıdır. Bazıları gerçekten şairane sanat eserleridir. Her birisi kendi bireysel ifadesini, kendi bireysel ışıklarını ve karanlıklarını gerektirir." (Schumann, 1983: 89)

İngiliz organist Gillian Weir, bu kontrpuantal eserler ile ilgili şu şekilde görüş bildirmiştir:

"[Schumann] Bach ismini füglerinin kaynağı için kullanan birçok besteciden birisiydi. Pek çok piyano müziği yazmış ve 19. yüzyıl konser salonlarının merkezinde olan birisinin, kilise orguna yönelip Bach'ın stiline geri dönmesini olağandışı olarak düşünebiliriz. 'Romantik'i düşündüğümüzde, daha az disipline edilmiş bir şeyi düşünme eğilimindeyiz. Aslında burada bile Schumann, daha önceki zamanlardaki alışlageldik olandan daha aşırı olan duygulara ve nüanslara düşkündü." (Tibbetts, 2010: 216, 217)

Bir diğer İngiliz organist, şef ve besteci olan Simon Preston'ın ise görüşleri şu şekildedir:

"...ve fügler – harika bir parça demeti oluşturuyorlar. [Schumann'ın] Leipzig'deki önceki çalışmalarından kontrpuan hakkında oldukça şey bildiğini unutuyoruz. Aklıma gelmişken, bunlar romantik füglerdir, Bach'ın anlayışındaki fügler olduğunu düşünmüyorum. Bir bakıma daha çok Beethoven anlayışındalar. [Fügler Schumann'ın] bestecilik kariyerindeki bir dipnottan daha fazlasıdır." (Tibbetts, 2010: 216, 217)

Schumann müzik yaşamının ilk günlerinden itibaren Bach'ın müziği üzerine çalışmıştır. Ancak 1845 yılına kadar doğrudan Barok döneme ait formları kullandığı ve yayınlanmış bir eseri yoktur. Piyano müziğinin orta dönemine ait olan kontrpuantal eserler, Almanya genelinde Bach ile ilgili yapılan çalışmalarla bağlantılıdır. 19. yüzyıl ortalarında

Bach'ın müziğini yaşatmak amacıyla Almanya'da yoğun bir çalışma başlatılmıştır. Bu çalışmaların sonucunda 1850 yılında *Bach Gesellschaft* (Bach Cemiyeti) kurulmuştur. Çoğunlukla Leipzig ve Dresden merkezli olan bestecilerinden oluşan bu cemiyet, Almanya genelindeki diğer bütün önemli bestecilerin de de katkısıyla Bach'ın müziğini yaşatmak için çabalamıştır (Newcomb, 2004: 270).

19. yüzyıl ortalarında yapılan bu çalışmalara Felix Mendelssohn ile birlikte en çok katkı veren besteci Schumann'dır. 1845 yılında bestelenen kontrpuantal eserlerle Schumann, Bach'ın müziğini öne çıkarmakla kalmamış aynı zamanda bu müzik üzerine yaptığı değerlendirmeler ve yorumlamalarla kendi müzik stiline de katkıda bulunmuştur (Lee, 2014: 75).

2.2.3. Geç Dönem Eserleri (1848 - 56 yılları arası)

Schumann'ın geç dönem piyano müziği, çoğunlukla *Hausmusik* (Ev Müziği) olarak adlandırılmaktadır. Öncelikli olarak halka açık konserlerde seslendirilme amacı taşımayan bu müzik türü, öğretici ve pedagojik özellikleri ön planda tutmaktadır (Newcomb, 2004: 259). *Hausmusik* ifadesi ilk olarak bir eserin icra edildiği yeri, ikinci olarak ise bir müziğin stilini ve türünü belirlemek için kullanılmaktadır (Newcomb, 2004: 272).

Hausmusik terimi ilk olarak, Alman organist ve müzikolog Carl Ferdinand Becker tarafından yazılan ve Schumann'ın editörlüğünü yaptığı *Neue Zeitschrift für Musik*'te yayınlanan bir makalede ortaya çıkmıştır. Becker'in yazdığı bu makale, geçmiş yüzyıllarda Alman kültürüne uygun olarak nasıl müzik yapıldığını konu almaktadır. Kültürel ve öğretici olduğu düşünülen “saf ve doğru” müziği yeniden canlandırmak istemektedir. Bu tür bir müziğe örnek olarak ise J.S.Bach'ın *Das Wohltemperierte Klavier* ve *Clavierübung* adlı eserleri gösterilmektedir (Newcomb, 2004: 272).

Evlerde seslendirilmek için bestelenen *Hausmusik*, Almanlar tarafından Fransızların gösterişli salon müziğine verilen bir karşılık olarak nitelendirilmektedir. Bu müzik türü, Almanlarda ulusal olarak görülen ciddiyet, yalınlık ve halka özgü olmak (volkstümlichkeit)

gibi özellikleri taşımaktadır. *Hausmusik*'in sosyolojik açıdan da bir önemi vardır. Üst sınıfın erişmesi için daha kolay olan salon müziğinin aksine bu müzik türü orta sınıf ile daha çok bağlantılıdır ve onların müzikal açıdan eğitim seviyelerini yükseltmeyi de amaçlamaktadır (Newcomb, 2004: 272). Orta sınıf tarafından çalınmaya başlanan *Hausmusik* repertuarı, insanların kültürel farkındalıklarını da artırmaya başlamıştır (Daverio, 1997: 405).

Schumann'ın sadece solo piyano eseri bestelediği ilk dönemine denk gelen ve 1838 yılında bestelenen *Kinderszenen* de *Hausmusik* olarak nitelendirilmektedir. Bu müzik türünün, Fransız salon müziğine kıyasla teknik beceriyi ön plana çıkarmadığı, Schumann'ın 17 Mart 1838 tarihinde Clara Wieck'e yazdığı ve *Kinderszenen*'den bahsettiği mektubunda görülebilir (Newcomb, 2004: 272): "...bir kaçamak yaptım ve otuz şakacı küçük parçayla kendimi eğlendirdim, bunlardan oniki tanesini seçtim ve *Kinderszenen* olarak adlandırdım. Onları seveceksin, yine de bir süreliğine bir virtüöz olduğumu unutman gerekiyor." (Storek, 1907: 187)

Schumann'ın 1840'lı yılların sonundan itibaren yazmaya başladığı *Hausmusik*, piyano, şan ve oda müziği toplulukları için bestelenen eğitsel eserleri içermektedir. Kelime anlamına rağmen bu müzik türü, sadece icra yapılan yer ile belirlenmemektedir. *Hausmusik* en çok yalınlık ve "yüksek sanat" arasındaki farkta ortaya çıkmaktadır (Daverio, 1997: 13, 14).

Schumann'ın 1848 yılında tekrar solo piyano müziği bestelemesi sonucu ortaya çıkan op.66 ve 68 numaralı eserleri, *Hausmusik*'e yoğunlaştığı geç döneminin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Newcomb, 2004: 273). Özellikle 1849 yılında, *Hausmusik*'in sade ve öğretici yönlerini ortaya çıkaran 40'a yakın eser bestelemiştir. Bu eserler arasında piyano ve çeşitli nefesli sazlar için yazılmış oda müziği eserleri ile şancılar için yazılmış op.73 *Fantasiestücke*, op.70 *Adagio und Allegro* ve op.74 *Spanisches Liederspiel* de bulunmaktadır (Jensen, 2005: 231).

Schumann'ın 1848 yılından itibaren ağırlık verdiği *Hausmusik* çalışmaları, ortaya pedagojik ve aynı zamanda da sanatsal olan eserler çıkarmıştır. Bu çalışmalar, kapsamı

bakımından J.S.Bach'tan beri pedagojik amaçla yazılan en önemli eserleri içermektedir. Örneğin 1848 yılında bestelenen op.68 *Album für die Jugend*, J.S.Bach'ın oğlu Wilhelm Friedemann için bestelediği *Clavier-Buchlein*'in 19. yüzyıldaki bir karşılığı gibidir (Daverio, 1997: 406).

Schumann'ın geç döneminde en çok dikkat çeken eserler çocuklar için bestelediği solo piyano eserleridir. Çocuklar için eser yazan ilk besteci olmamasına rağmen çocukların dünyasına en uygun anlayıştaki eserleri kendisi vermiştir. 1838 yılında yazdığı *Kinderszenen*'den itibaren geç dönemine ait olan süreçte de op.68 *Album für die Jugend*, op.79 *Liederalbum für die Jugend*, op.85 *Zwölf vierhandige Klavierstücke für kleine und grosse Kinder*, op.118 *Drei Klaviersonaten für die Jugend* ve op.130 *Kinderball* adlı eserleri bestelemiştir (Tibbetts, 2010: 218).

Schumann 5 Eylül 1839 tarihli bir mektubunda şunları yazmıştır: “...Beste yaparken çocukların yüzlerine ait bir hayalin aklımdan çıkmadığını inkâr etmeyeceğim. Bölüm başlıkları elbette sonradan ortaya çıktı ve onlar gerçekten yorumculuğa ve anlayışa yönelik küçük kılavuzlardan daha fazlası değiller.” (Storck, 1907: 133)

Çocuklar için yazılan op.68 numaralı *Album für die Jugend*, Schumann'ın *Hausmusik* olarak yazdığı ve pedagojik yönüyle öne çıkan eserler arasında en önemlilerindendir. Toplamda 43 ayrı parçadan oluşan ve kendi içerisinde ikiye bölünen bu eserde, küçük çocuklar için (“für Kleinere”) 13 adet ve daha yetişkin çocuklar için (“für Erwachsene”) 25 adet parça yer alır. Genç piyanistlere hitap eden bu parçalar, dereceli bir şekilde, melodi-eşlik şeklinde bestelenen parçalardan kontrpuantal dokuya sahip olanlara dek çok çeşitli eser yapılarını içermektedir. 43 parçadan oluşan bu setin içerisinde marş, halk şarkısı, sözsüz şarkılar, koral, *musette* veya avcılığı temsil eden farklı tarzda parçaları bulmak mümkündür (Daverio, 1997: 407).

Schumann'ın bestelediği *Kinderszenen* (1838) ile *Album für die Jugend* (1848) arasında 10 yıllık bir süre vardır. Her iki eser de çocukları kendine konu edinmiş olmasına rağmen, ortada önemli bir fark bulunmaktadır. *Kinderszenen* Schumann'ın çocukları

algılayış biçimini tasvir ederken, *Album für die Jugend* çocukların piyano eğitimine katkıda bulunmak için pedagojik amaçla yazılmıştır. İki eser arasındaki fark, Schumann'ın 6 Ekim 1848 tarihinde Carl Reinecke'ye yazdığı bir mektupta görülmektedir:

“...‘Album’ ile ilgili ilk şey onun en büyük çocuğumuzun doğumgünü için yazılmış olmasıdır ve [parçalar] bu şekilde birbirleri ardına ortaya çıktılar. Sanki bir besteci olarak hayatıma yeni başlamış gibiyim ve eski güldürülerin [*Kinderszenen*] izlerini göreceksiniz. Onlar kesinlikle ‘Kinderszenen’den farklılar. Bunlar bir yetişkin tarafından diğer yetişkinler için yazılmış geçmişe dönük parıltılardır; diğer yandan ‘Christmas Album’ [op.68 *Album für die Jugend*’in ilk adı] gençler için geleceğin belirtilerini, önsezileri ve geleceğe doğru gizli bakışları içermektedir.” (Wasielewski, 1871: 242)

Müzikolog Roe-Min Kok, çocuklar için yazılan eserleri Romantik dönem ve Schumann özelinde şu şekilde değerlendirmiştir:

“...Her zaman Alman kültürüne ve onun çocuklar ile çocukluğa olan tavrından büyülenmişimdir. Romantizm çocuğa olan inancın hızla çoğaldığı bir devirdir. Romantikler çocuğu bilinmeyene doğru giden bir geçit olarak görmüştü... Özellikle çocuklar için bestelenen müzikler öne çıkıyordu. Elbette Schumann’dan önce çocuklar için müzik vardı. Clementi’yi düşünebilirsiniz ve Bach’ın oğlu Wilhelm Friedemann için olan nota kitaplarını biliyoruz. Ancak onlarda pedagojik bir amaç var, Schumann’ın müziğine dâhil ettiği şiirsellik gibi bir şey değil... Schumann’ın gerçekte gördüğü şey, kendisinden hemen önceki nesilden olan Daniel Gottlob Türk’ün parçalarıydı. Onun parçaları çok popülerdi. İlk defa hepsi çocuklara yönelikti, “Kale”, “Çocuklar için Romans”, vb. gibi karakteristik başlıklar vardı. Kullandığı başlıklar imgesel alanları eyleme geçiriyordu. Schumann’ın bu parçaları bildiğini düşünüyorum. Çok okuyan birisiydi ve muhtemelen onları çalmıştı.” (Tibbetts, 2010: 219).

Schumann’ın geç dönem piyano müziğinde öne çıkan *Hausmusik*, Romantik dönemde güçlenen orta sınıf ve *Biedermeier* stiliyle de alakalıdır. Romantik dönem, orta sınıfın hem sayısal olarak büyüdüğü hem de sosyal ve politik anlamda toplumda söz sahibi olduğu bir dönem olmuştur. Yaklaşık olarak 1760 - 1850 yılları arasında baskın olan orta sınıf, özellikle kültürel anlamda da önemli bir rol oynamıştır. Ekonomik açıdan da güçlü olan bu kesim için ev kavramı çok önemlidir. Yalınlık, basitlik ve rahatlığa odaklanan *Biedermeier* stili, orta sınıfa kendi evlerini istedikleri gibi tasarlama olanağı vermiştir. Dış dünyanın baskısından ve zorluklarından kaçmak için ideal bir yer olarak gördükleri evlerde müzik, resim ve edebiyat gibi sanat dallarına yerel olarak yoğunlaşmışlardır (Murray, 2004: 744).

Joseph Peter Stern, *Biedermeier* kültürünü uzun süreli alışkanlıkların, zengin sofraların, antika veya eski modaya uygun mobilyaların ve çok sıkı ahlaki kuralların bir birleşimi olarak tanımlamaktadır (1971: 148). Mekân olarak ev ortamını temel alan *Biedermeier* kültürü gösteriştten uzak ve kendi içine kapalıdır (Daverio, 1997: 395). Müzikal açıdan eğlence kültürünü, burjuvanın kişisel gösterişini ve aynı zamanda eğitimsel bir işlevi barındırmaktadır (Dahlhaus, 1989: 174).

Tarihçi Tim Mitchell'in *Biedermeier* stiliyle ilgili görüşleri şu şekildedir:

“Biedermeier dönemi boyunca, 1830’dan sonra, besteciler, ressamalar ve şairlerde romantik dönemdeki doğanın aşırı duygusal halinden kaçarak daha içine kapalı ve daha güvenli farklı tür bir doğaya doğru geri çekilme eğilimi vardı. Biedermeier tablosu belki de eski bir tabloda ortaya çıkmış olan aynı tür bir mekânı alıyordu, diyelim ki dağlık bir manzara ve durup aya bakan bir keşiş yerine aynı alanda piknik yapan bir aile oluyordu. Böylece duygusal üslup tamamen farklıydı. Aniden doğa bir gezi için veya bütün ailenizle çıkacağınız bir seyahat için davetkâr bir mekân haline geldi. O [doğa] ruhunuzu düşüncelere daldırmak için gideceğiniz bir yer değildir. İyi zaman geçireceğiniz bir yerdir.” (Tibbetts, 2010: 212, 213)

Schumann’ın *Hausmusik* kategorisinde olup aynı zamanda *Biedermeier* stiliyle en çok bağlantıda olan eseri *Waldszenen*’dir. Hollandalı konser piyanisti Ronald Brautigam şunları söylemiştir: “*Waldszenen*’i *Hausmusik* gibi küçük bir ortamda çalmanın geniş bir konser salonunda oturup çalmaktan daha eğlenceli olduğuna dair bir fikrim var.” (Tibbetts, 2010: 214) Amerikalı piyanist ve müzik yazarı Charles Rosen ise şu şekilde görüş bildirmiştir:

“*Waldszenen* bir başyapıttır. Schumann’daki herhangi bir şey kadar güzeldir. Ancak çok farklı bir şekilde güzeldir. Erken dönem piyano setlerinin aksine, bir tür yurt özlemi vardır. Çok daha ılımlıdır, daha az gençliğe özgüdür. Ve herşeyin ötesinde, bir tür Biedermeier’dir – yani iyi sağlam bir orta sınıf müziğidir. Bu durumu parçaların başlıklarında dahi görebilirsiniz, örneğin ‘Yalnız Çiçekler’, ‘Hoş Manzara’ ve ‘Ormandaki Ev’.” (Tibbetts, 2010: 212)

Schumann’ın 1840’lı yılların sonlarından itibaren bestelediği eserlerin tamamını *Biedermeier* anlayışıyla ortaya koyduğunu söylemek zordur. Ancak bu stilin özelliklerinden esinlendiği kesin bir şekilde görülmektedir. *Biedermeier* stiline öğretici ve eğitsel tarafı, Schumann’ın özellikle Dresden’de yaşadığı yıllarda bestelediği solo piyano, şan ve oda

müziği eserlerinde görülmektedir. Schumann ve ondan sonraki besteciler, bu anlayışla yazdıkları eserleri, konser salonlarının aksine evde icra edilmek için yazılan *Hausmusik*'in başlığı altında değerlendirmişlerdir (Daverio, 1997: 404).

2.3. Op.9 “Carnaval”

Robert Schumann'ın 21 bölümden oluşan op.9 numaralı “Carnaval” başlıklı eseri, bestecinin içerik bakımından çok çeşitliliğe sahip olan eserlerinden birisidir. Bu çeşitliliğin en önemli kaynağı, bestecinin hayatındaki gerçek ve hayali kişilerin kendi doğal özellikleriyle müzikal açıdan tasvir edilmesidir. Bu kişiler arasında Davidsbund üyeleri, hayran olduğu bazı besteciler veya commedia dell'arte karakterleri yer almaktadır. Bu denli çok sayıdaki karakteri icra ederek tasvir etmek, piyanistlerin kendi beceri ve çok yönlülüklerini görebilmeleri açısından gerçek bir sınavdır (Fuller-Maitland, 2009: 52).

Schumann op.9 numaralı “Carnaval” eserini 1834 yılının Aralık ayında bestelemeye başladığını ve 1835 yılında eseri temize çekerek tamamladığını belirtmiştir (Herttrich, 2004b: IV). 1837 yılında Ignaz Moscheles'e yazdığı bir mektupta bu eseri *maskeli balo* olarak tanımlamıştır. 21 ayrı bölümden oluşan eser, her bir bölüm başlığı betimsel olacak şekilde, Schumann'ın hayatındaki önemli karakterlerin müziğe olan yansımalarını hayali bir şekilde tasvir eder (Taylor, 1982: 113).

Schumann esere ilk olarak ‘Fasching, Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan’ (Karnaval, Florestan tarafından dört nota üzerine piyano için şakalar) başlığını vermiştir. Eser ilk defa 1837 yılında Breitkopf & Härtel tarafından yayımlandığında, bu başlık şu şekilde değiştirilmiştir; ‘Carnaval, Scènes mignonnes composées pour le pianoforte sur quatre notes’ (Karnaval, dört nota üzerine piyano için bestelenen ufak sahneler) (Taylor, 1982: 114).

Schumann “Carnaval” adlı eserini, 1790 - 1861 yılları arasında yaşamış olan Polonyalı kemancı Karol Józef Lipiński'ye ithaf etmiştir. Lipinski ilk olarak 1835 yılında Almanya'nın çeşitli şehirlerini içeren konser turnesi sırasında Schumann ile tanışma şansına

erişmiştir. 1839 yılında Dresden’e yerleşen Lipinski, ilerleyen yıllarda Wagner ve Berlioz ile sıkı bir çalışma içerisine girmiş ve Schumann ile çok yakın bir arkadaşlık kurmuştur. Wieniawski ve Joachim gibi genç kemancıların yetişmesinde önemli bir rol oynamıştır.¹

“Carnaval”, Schumann’ın besteci olarak gençlik döneminde yazdığı bir eserdir. Bu döneme ait olan eserlerini, daha çok o zamanlardaki yaşamının bir tasviri olarak görmektedir. 5 Mayıs 1843’de Alman besteci ve müzik eleştirmeni Karl Kossmaly’e yazdığı bir mektup, Schumann’ın gençlik yıllarında bestelediği eserlere dair görüşlerini ortaya koymaktadır:

“Bazı çekincelerle birlikte eski bestelerimi içeren bir paketi ekte gönderiyorum. Onların hangi dereceye kadar olgunlaşmamış ve bitmemiş olduklarını kolayca göreceksiniz. Onlar esas itibarıyla benim çalkantılı gençlik yaşamımın yansımalarıdır... Sizin anlayışlı kalbiniz, bu küçük nota destelerinin içerisinde nice sevinçlerin ve acıların birlikte gömülü olduğunu keşfedecektir.” (Daverio, 1997: 136)

Schumann, “Carnaval”ın yayım yılı olan 1837’de Ignaz Moscheles’e bir mektup yazarak, eserin oluşum süreciyle ilgili bazı ipuçları vermiştir:

“Carnaval bilhassa özel bir sebep için yazılmıştır ve hemen hemen üç ya da dört bölüm A, S, C, H notalarına dayanmaktadır. Bu harfler Bohemia’daki küçük bir kasabanın ismini oluşturur ve orası benim müzisyen bir arkadaşımın yaşadığı yerdir. Bu harfler, yeterince garip bir şekilde, benim ismimde de bulunan tek müzikle alakalı harflerdir... Bu eser sanatsal değerden yoksundur: sadece çeşitli ruh halleri bana ilginç geliyor...” (Wasielewski, 1871: 216)

Schumann 1840 yılında, Liszt’in Dresden ve Leipzig’de verdiği ve içerisinde “Carnaval”ı seslendirdiği konserlerden sonra bir yazı yazmıştır. Bu yazıda da eserin ortaya çıkışıyla ilgili bazı bilgilere ulaşmak mümkündür:

“...Tasadüfen ortaya çıkan bu eserle ilgili birkaç kelime etmek istiyorum. Müzisyen bir arkadaşımın yaşadığı küçük bir kasabanın ismi, benim de isimdeki harflere denk gelen bütün bu harfleri kapsıyor. Bu durum, Bach’ın zamanından beri hep oynanan küçük bir kelime oyununa öncülük etmiştir. Parçaları birbirinin ardı sıra tamamladım. Bu süreç, ciddi bir ruh hali ve oldukça ciddi kişisel olaylara denk gelen, 1835’deki karnaval sezonu sırasındaydı. Sonrasında her parçaya yeni başlıklar verdim ve bütün bu şeyi Carnaval olarak adlandırdım. İçerisinde şu veya bu kişinin hoşuna gidebilecek şeyler var, ancak

¹ https://www.naxos.com/person/Karol_Lipinski/42847.htm

müziğin ruh hali, dinleyicilerin her 1-2 dakikada bir uyandırılmadan takip edebilmesi için biraz fazla hızlıca değişiklik gösteriyor...” (Pleasants, 1988: 161)

Schumann’ın 1837 yılına ait mektubunda ve 1840 yılında Liszt’in konseri için yazdığı yazıda, çok fazla detaya girmediği bazı konular vardır. Bunlar öncelikli olarak müzisyen arkadaşının kim olduğu ve onun yaşadığı şehrin, sahip olduğu isim itibarıyla müziğe nasıl etki ettiği.

Schumann’ın bu yazılarda sözünü ettiği kişi Ernestine von Fricken’dir. 1834 yılında Leipzig’e taşınarak, Frederick Wieck ile birlikte piyano çalışmalarına başlamıştır (Fuller-Maitland, 2009: 19). Schumann Ernestine ile 1834 yılının Nisan ayında, Frederick Wieck’in evinde tanışmıştır. Eylül ayında gizlice nişanlanmalarının ardından (Herttrich, 2004b: IV), Ernestine’i doğup büyüdüğü yer olan Bohemia’nın Asch isimli kasabasında Ekim ve Aralık aylarında iki kez ziyaret etmiştir (Jensen, 2005: 119).

Olumlu bir şekilde ilerleyen bu süreç, Schumann’ın eseri bestelemeye başlaması için en önemli esin kaynağı olmuştur. Ernestine’in doğum yeri olan Asch kasabası ve kasabanın isminden türeyen *Sphinx*’ler, Schumann’ın 1834 yılının sonlarında yazmaya başladığı “Carnaval”ı müzikal ve motifsel anlamda en çok etkileyen unsurlardır.

2.3.1. “Carnaval” Bölüm Başlıkları

“Carnaval” 21 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler Schumann’ın o güne kadar hayatında yer almış kişiliklerin müzikle sembolize edildiği bölümlerdir. Schumann’ın genel olarak eserlerindeki bölümlere verdiği başlıklar ile ilgili olarak müzikolog Roe-Min Kok şunları belirtmiştir:

“Schumann’ın bölüm başlıklarını çok ciddiye almamız gerektiğini vurgulamak önemlidir. O herhangi bir bestecinin aksine edebiyat ile çok ilgiliydi. Bölüm başlıkları müziğin tamamlayıcı parçasıdır. Onlar sadece ikincil olarak önemli değildirler, hem de hiç.” (Tibbetts, 2010: 224)

Aşağıda verilen tabloda “Carnaval” bölümlerinin başlıkları, numaraları, tonaliteleri ve tempo terimleri listelenmiştir;

Tablo 1. “Carnaval”ın Bölüm Sıralaması

Bölüm No.	Bölüm Başlığı	Tempo Terimi	Tonalite
1	<i>Préambule</i>	Quasi maestoso	La bemol Majör
2	<i>Pierrot</i>	Moderato	Mi bemol Majör
3	<i>Arlequin</i>	Vivo	Si bemol Majör
4	<i>Valse noble</i>	Un poco maestoso	Si bemol Majör
5	<i>Eusebius</i>	Adagio	Mi bemol Majör
6	<i>Florestan</i>	Passionato	sol minör
7	<i>Coquette</i>	Vivo	Si bemol Majör
8	<i>Réplique</i>	L’istesso tempo	Si bemol Majör
-	<i>Sphinxes</i>	-	-
9	<i>Papillons</i>	Prestissimo	Si bemol Majör
10	<i>A.S.C.H. – S.C.H.A (Lettres dansantes)</i>	Presto	Mi bemol Majör
11	<i>Chiarina</i>	Passionato	do minör
12	<i>Chopin</i>	Agitato	La bemol Majör
13	<i>Estrella</i>	Con affetto	fa minör
14	<i>Reconnaissance</i>	Animato	La bemol Majör
15	<i>Pantalon et Colombine</i>	Presto	fa minör
16	<i>Valse allemande</i>	Molto vivace	La bemol Majör
17	<i>Paganini</i>	Intermezzo: Presto	fa minör
18	<i>Aveu</i>	Passionato	fa minör
19	<i>Promenade</i>	Commodo	Re bemol Majör
20	<i>Pause</i>	Vivo	La bemol Majör
21	<i>Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins</i>	Non Allegro	La bemol Majör

“Carnaval” eserinde yer alan bölümler çeşitli başlıklar altında sınıflandırılabilir. Bazı bölümler ‘commedia dell’arte’ karakterlerini tasvir ederken, bazıları ise karnaval etkinliğindeki dansları tasvir eder. Diğer bölüm başlıklarında Schumann’ın hayranlık duyduğu bazı bestecilerin isimlerine ve kendi hayatında yer alan bazı kişilerin Davidsbund’ta sahip olduğu takma isimlere rastlamak mümkündür. Eserdeki bölümler şu şekilde sınıflandırılabilir;

- Arlequin, Pierrot ve Pantalon et Colombine bölümleri, ‘commedia dell’arte’ tiyatrosunda yer alan karakterlerinin tasvir edildiği bölümlerdir (Daverio, 1997: 141).
- Chopin ve Paganini bölümleri, Schumann’ın hayranlık duyduğu iki besteciye tasvir eder (Jensen, 2005: 151).
- Florestan, Eusebius, Chiarina ve Estrella, Davidsbund oluşumunda yer alan bazı üyelerin takma isimleridir. Florestan ve Eusebius adlı bölümler, Schumann’ın birbirine zıt olan yönlerini ortaya koyar. Bestecinin kendi özünü tasvir eder (Ewen, 1959: 62). Chiarina ve Estrella adlı bölümler ise, sırasıyla Clara Wieck ve Ernestine von Fricken’i temsil eder (Daverio, 1997: 141). Eserin son bölümü olan ‘Marche des Davidsbündler contre les Philistins’ ise, Davidsbündler üyelerinin modası geçmiş ve eski kafalı olan aydınlara karşı verdiği mücadelenin tasviridir (Jensen, 2005: 151).
- Reconnaissance, Aveu, Promenade, Coquette, Réplique ve A.S.C.H. - S.C.H.A bölümleri Ernestine von Fricken ile ilişkilidir. Reconnaissance bölümü Schumann ve Ernestine’in baloda birbirleriyle tanışmalarını, Aveu bölümü ise Schumann’ın Ernestine’e olan aşkını itiraf edişini betimler (Jensen, 2005: 151). Promenade bölümü Schumann’ın bir Alman balosunda Ernestine ile yaşadıklarının bir yansımasıdır (Wasielewski, 1871: 216). Coquette, flört etme girişiminde bulunan ve muhtemelen Ernestine olan genç bir kızı betimler. Réplique ise onun girişimlerinin cevap bulduğu bir bölümdür (Ewen, 1959: 62). A.S.C.H. - S.C.H.A isimli bölüm ise, bestecinin Ernestine’e ve kendisine bir atıfta bulunmasıdır.
- Papillons bölümü keleklerin uçuşunu anımsatır. Bestecinin op.2 numaralı ve aynı isimli eseriyle, isim benzerliği dışında müzikal bir bağı yoktur (Ewen, 1959: 62). Kelebeği sıklıkla sembolik olarak kullanmasından dolayı bu bölümün Jean Paul için yazılmış olması muhtemeldir.

- Pr  ambule, Valse noble, Valse allemande ve Pause bölümleri, hem karnaval etkinliğinin coşkusunu yansıtırlar, hem de bazı bölümler arasında geçiş görevi g  r  rl  r. İlk bölüm olan Pr  ambule, karnavaldaki eğlence ortamını anımsatan bir Şekilde eseri baŐlatır (Ewen, 1959: 62). Aynı zamanda isminin karşılığı olacak Şekilde, “Carnaval”a giriş ve başlangıç görevi görür. Valse noble ve Valse allemande isimli bölümler, maskeli balodaki dansları tasvir etmektedir (Jensen, 2005: 151). Pause bölümü ise son bölüme geçiş için müzikal bir hazırlık yapar.

Schumann, 22 Eylül 1837 tarihinde Ignaz Moscheles’e gönderdiği bir mektupta, bazı bölümlere dair açıklamalarda bulunmuştur:

“Başlıkları sonrasında ekledim. Müziğin her şeyi kendi kendisine ifade ettiğini düŐünmüyor musunuz? Estrella, birisinin portreye ekleyeceği bir isimdir... Reconnaissance tanışma; L’Aveu aşkın itirafı; Promenade ise sanki bir Alman balosunda eşinle kol kola olduğun bir gezintidir...” (Wasielewski, 1871: 216)

Schumann, bölümlere ait olan başlıkları besteleme süreci sonrasında verdiğini, Ignaz Moscheles’e yazdığı başka bir mektupta şu Şekilde belirtmiştir: “Maskeli baloyu   z  ml  mek sizin için   ocuk oyuncağı olacaktır ve sizi kesinlikle temin ederim ki bölümlerin gruplanması ve başlıkların yazılması, eser bestelendikten uzunca bir süre sonra gerçekleşmiştir.” (Wasielewski, 1871: 214)

Schumann, “Carnaval”ı maskeli balo olarak tanımlamıştır. Bu açıdan bakıldığında, bölüm başlıklarının bir maske görevi g  r  d  Ğ  düşünülebilir. Bölümlerin içerisinde müzikal olarak tasvir ettiği kişileri, maske görevi gören ve hayali isimler içeren başlıklar altında gizleyerek, kendi bakış açısıyla ortaya koymayı tercih etmiştir. Amerikalı sanat tarihçisi ve yazar Albert Boime’nin, maskenin gerçek iŐleviyle ilgili görüşleri şu Şekildedir:

“Karnavallar ve maskeler, ressamlar için temel konulardandır. Maskeler bilinmeyenin dünyasına aittir... Maskenin iki türlü amacı vardır: bireyi ve onun kimliğini gizler ve aynı zamanda, yeni bir benliği ortaya   karır veya bireyi   zg  r kılar. Neticede birisi, günlük yaşamda yapamadığı belli őeyleri maske ile yapabilir.” (Tibbetts, 2010: 177)

Eserde yer alan her bir bölümün başlığı bir kişiyi, karakteri veya anı temsil eder. Ancak bu başlıkların taşıdığı gerçek anlamın ve ifadenin, daha çok Schumann’ın kendi

dünyasında bir karşılığı vardır. Diğer insanlara yabancı olan bu başlıklar, bir maske görevi görerek, Schumann'ın müzikal olarak tasvir ettiği kişilerin gerçek kimliğini gizler. Bu şekilde Schumann, hayatında yer alan önemli kişileri ve onlara karşı olan hislerini, maskeler ile gerçek dünyadan gizlemeyi başarmış ve onları 'maskeli balo' olarak tanımladığı "Carnaval"da bir araya toplamıştır.

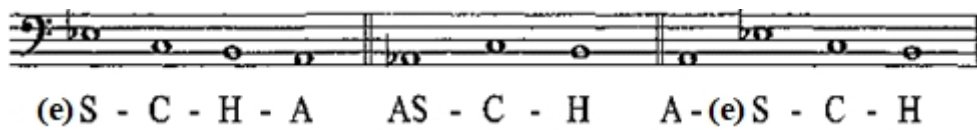
2.3.2. 'Sphinxes'

Ernestine von Fricken'in doğum yeri olan Asch kasabası, Schumann için *Sphinx*'lerin ortaya çıkış sürecinde en önemli kaynak olmuştur. Kasabanın ismindeki 4 harf, 4 ayrı notaya dönüşerek, Schumann'ın *Sphinx* adını verdiği motifleri oluşturmuştur.

Schumann Henriette Voigt'a, Asch kasabasına Ernestine'i görmek için yaptığı ziyaretle ilgili bir mektup yazarak şunu belirtmiştir: "Ernestine'in doğum yeri olan Asch'in çok müzikal bir isme sahip olduğunu ve ayrıca benim ismimde de yer alan harflere sahip olduğunu keşfettim. Bunlar müzikal sembollerdi." (Ostwald, 2010: 115)

Henriette Voigt'a gönderdiği mektubun içerisine, A-S-C-H harflerinden oluşturduğu müzikal bir motif eklemiştir. 4 notadan oluşan bu motifte la (A) – mi bemol (eS) – do (C) – si (H) notaları mevcuttur. Bu motif, harflerin Almanca'daki nota karşılıklarından türemiştir. Bu motif hakkında Schumann şunları belirtmiştir: "Çok hüzünlü tınıyor. Şu anda beste yapmanın telaşı içerisinde oturuyorum, bu yüzden lütfen kusura bakma!" (Herttrich, 2004b: IV)

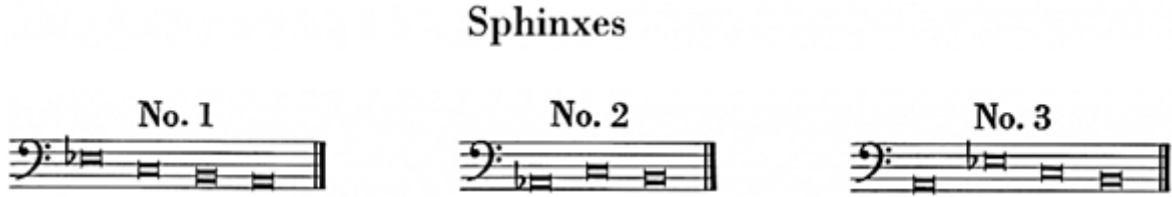
Şekil 1. A-(e)S-C-H Harflerinden Türeyen Üç Motif



Kaynak: Jensen, E. F. 2005. *Schumann: The Master Musicians*. New York: Oxford University Press.

Schumann, A-S-C-H harflerinin Almanca'daki karşılığı olan notalardan toplam 3 adet motif türetmiş ve bunların her birini *Sphinx* olarak adlandırmıştır. Schumann bu üç adet motifi, “Carnaval”ın 8. ve 9. bölümlerinin arasında ‘Sphinxes’ başlığı altında vermiştir (Daverio, 1997: 140).

Şekil 2. ‘Sphinxes’



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Sphinx kelimesi Türkçe’de “anlaşılması güç ve konuşmayan kimse, esrarengiz adam” anlamına gelmektedir (Akdikmen ve diğerleri, 1996: 509). Schumann’ın yazdığı bu motifleri adlandırmak için neden *Sphinx* kelimesini seçtiği tam olarak bilinmemektedir. Ancak hayatı boyunca kitaplarını en çok okuduğu ve kendisini fazlasıyla etkileyen yazarlardan birisi olan Jean Paul, Schumann’ın bu sözcüğü seçerken etkilendiği kişilerden birisi olabilir (Jensen, 2005: 150).

Jean Paul 1812 yılında yayınladığı bir makaleye ‘Twilight Butterflies or Sphinxes’ (Alacakaranlık Kelebekleri veya Sphinxler) başlığını vermiştir. Makalenin içerisinde ise üç farklı türdeki kelebeği şu şekilde isimlendirmiştir (Jensen, 2005: 150);

- Papilio – Gündüz Kelebeği
- Sphinx – Akşam Kelebeği
- Phalaena – Gecekuşu Kelebeği.

8. bölüm olan ‘Réplique’ ve 9. bölüm olan ‘Papillons’un arasında verilen *Sphinxes* başlıklı üç adet motif, bazı icracılar tarafından ayrı bir bölüm gibi çalınmaktadır. Ancak birçok piyanistin bu motifleri çalmamasından dolayı, *Sphinx*’lerin tek başına bir bölüm niteliği taşımadığı düşünülebilir. Aynı zamanda Papillons bölümünden önce verilmesinin,

Jean Paul'un sıklıkla kullandığı kelebek sembolüne gönderme yapma amacı taşıdığı da düşünülebilir. A-S-C-H harflerinden türetilmiş olan *Sphinx*'ler, Martin Geck'e göre, Schumann'ın eser başlığında belirttiği dört notanın ("quatre notes") müzikteki karşılıklarıdır (2013: 67).

Amerikalı müzikolog ve besteci Lawrence Kramer'ın *Sphinx*'lerin icrasıyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

"Rachmaninoff 'Sphinxes'ı çalmıştı. Bunu bilmek mükemmel çünkü birçok insan onu çalmıyor. Şunu söyleyebilirim ki Schumann asla çalınmaması gerektiğini söylememişti. Clara, 'Hayır, hayır, onları çalmak zorunda değilsiniz!' demişti. Ancak Schumann'ın böyle bir şey söylemediği herkesçe bilinmektedir. Benim önerim, piyanistlerin arzu ettikleri takdirde onları çalmasıdır. Bence o [Schumann] bunu gerçekten piyanistlerin kendi kararına bırakmıştı." (Tibbetts, 2010: 183)

Brezilyalı piyanist José Feghali ise şunları belirtmiştir:

"Schumann bu nota kombinasyonlarını 'Sphinxes' olarak adlandırmıştı. Onları kâğıda yazmıştı, ancak birkaç piyanist onları çalıyor. Rachmaninoff çalıyordu ve onların daha gizemli tınlaması için *tremolo* yapıyordu. Ben de sıklıkla onları çalmayı tercih ediyorum." (Tibbetts, 2010: 184)

Asch kasabasını oluşturan harflerden meydana gelen *Sphinx*'ler, Ernestine von Fricken'i eser içerisinde müzikal olarak temsil eden en önemli öğedir. Eserin bütününe bakıldığında Ernestine'i doğrudan tasvir eden tek bölüm 'Estrella'dır. Ancak harflerin nota karşılıklarından türeyen 3 adet *Sphinx*, "Carnaval"daki bölümlerin hepsinde yer alarak, Ernestine'i dolaylı bir şekilde de olsa eserin bütününe motifsel anlamda yerleştirmektedir.

2.4. Commedia dell'Arte

Commedia dell'arte, 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan ve genellikle profesyonel sanatçılar tarafından icra edilen bir tiyatro türüdür. Belli bir senaryoya bağlı kalmak şartıyla içerisinde yapılan konuşmaların doğaçlama olması ve sanatçıların canlandırdıkları karakterin özelliğine göre maskeli veya maskesiz oynaması bu türün en belirgin özelliklerindendir (Richards, 1990: 1). W.Starkie'ye göre komedyanın yazarı herhangi bir

diyalog yazmaz, bunun yerine konuyla alakalı genel bir fikir verir ve sahneyi tasvir eder. Sanatçılar da bu çerçevede doğaçlama bir gösteri sergilerler. Dolayısıyla bu, o an için gelen bir ilham çerçevesinde doğaçlanan ve geliştirilen bir oyun türüdür. Performans mekânı olarak şehir meydanları ve sokaklar, bina avluları, tiyatro salonları ve soylulara ait resmi tiyatrolar kullanılır (1921: 333).

Commedia dell'arte deyimi, tam olarak tercüme etmesi zor olan bir tabirdir. Kelime anlamıyla bakıldığı zaman, “arte” sözcüğü sanat, ustalık, beceri, marifet ve yetenek anlamına gelir (Demiryan, 1993: 41). “Commedia” sözcüğü ise güldürü anlamına gelmektedir (Demiryan, 1993: 93). Bu bağlamda bakıldığında, commedia dell'arte deyimi “sanatçıların güldürüsü” anlamına gelir. Çünkü burada aslında sanatçıdan kastedilen, güldürü işini belli bir ustalık ve yetenek çerçevesinde yapanlardır. Bundan dolayı bu deyim, asıl olarak profesyonel komedyacıları, halkın soylu kesimi için tiyatro yapan *dilettanti*'den (amatör, gönüllü sanatçı) ayırmak için kullanılmıştır (Kahan, 1976: 7).

Commedia dell'arte, birebir bu tiyatro türünü adlandırmak için daha sonraları kullanılmaya başlanacak olan bir deyimdir. İlk başlarda yani 16. yüzyılda, doğaçlama olarak ve maskelerle oynanması gibi özelliklerinden dolayı başka deyimlerle adlandırılmıştır:

“Bu biçime, kendi doğasını ve özelliklerini daha iyi gösteren başka adlar da verilmiştir. Bunlar, *commedia alla maschera* (maskeli komedi), *commedia improvviso* (doğaçlama komedisi) ve *commedia dell'arte all'improvviso*'dur (doğaçlamaya dayalı komedi).” (Rudlin, 2000: 23)

Commedia dell'arte deyimi ise, o zamanlar başka bir amaç için kullanılmaktadır:

“Carlo Goldoni, La commedia dell'arte deyimini, bir tiyatro sanatçısı olarak yazılı komediyi, maskeli ve doğaçlama komedisinden ayırt etmek için kullanmıştır... yani 18. yüzyıla kadar, sanatçıların aktiviteleri veya profesyonel gösteri toplulukları için kullanılmamıştır.” (Rudlin, 2000: 23)

Profesyonel oyuncular ve tiyatro grupları için, daha özgün olduğu düşünülen “*La Commedia degli Zanni* (Zanni'lerin komedisi), *la commedia a soggetto* (metinsiz komedi), *la commedia all'italiana* (İtalyan komedisi) veya *la commedia mercenaria* (pazar yerinde oynanan komedi)” deyimleri kullanılmıştır. (Rudlin, 2000: 23-24)

2.4.1. Commedia dell'arte Karakterleri

Commedia dell'arte'yi diğer tiyatro türlerinden ayıran en önemli farklardan birisi sahip olduğu sabit karakterlerdir (Castagno, 1994: 83). Konunun veya senaryonun değişiminden bağımsız olarak bu karakterler maske, kostüm, sosyal sınıf, davranış biçimi veya kişilik özellikleri gibi sahip oldukları nitelikleri her oyunda korurlar. Bu karakterler genel gruplandırma itibarıyla iki yaşlı adam (*vecchi*), iki uşak (*zanni*), en az iki çift olmak üzere Âşıklar (*innamorati*), biri erkek biri kadın olmak üzere iki serbest rol ve birkaç yardımcı destek oyuncudur (Richards, 1990: 109).

Bu karakterler içerisinde iki yaşlı adam (*vecchi*) ve iki uşak (*zanni*), commedia dell'arte'nin dört sabit ana maskesi olarak geçer. İsimleri nadiren değişse de bu dört karakterin kim olduğu genelde bellidir. İki yaşlı adamdan birisi olan Pantalone, Venedikli cimri bir tüccardır. Zengin bir mal varlığına sahip olsa da, maddi olarak bunun tam tersi bir yaşam sürer. Genellikle aile babası veya aşık çiftlerdeki kadının babası rolünü oynar. Bir diğeri ise, dünyanın en eski üniversitesine sahip olduğu bilinen Bologna şehrinden Il Dottore'dir. Mesleki olarak doktor veya avukat olarak tanımlanır (Castagno, 1994: 91). Bu karakterin isminin sonuna bazen özel isimler gelse de, akademisyen olması nedeniyle isminin başına her zaman doktor (dottore) ünvanını alır. Genelde Bologna lehçesiyle konuşuyor olmasına rağmen, eğitilmiş olduğunu belirtmek ve bilgiçlik taslamak için, konuşmasının içine bir takım Latince kelimeler karıştırır (Clivio, 1989: 219).

İki uşak (*zanni*) rolünde ise, Bergamololu Arlecchino ve Brighella vardır. Bergamo deniz seviyesinden bir hayli yüksek ve tepeliklere kurulmuş bir şehir olduğu için, bölge kendi içerisinde şehrin aşağı ve yukarı kısmı olarak ikiye ayrılır. Arlecchino, şehrin aşağı kısmında doğmuştur. Daha saf ve ahmak bir tiptir. Brighella ise şehrin yukarı kısmındandır, daha zeki ve bir hayli fırsatçıdır (Duchartre, 1966: 124).

Bu dört ana karakterin yanında, genç âşık çiftler (*innamorati*) vardır. Diğer karakterlerin aksine bu gruba dâhil olanlar, çeşitli isimler alabilir. Erkekler için en sık kullanılan isimler Flavio, Orazio Lelio, Fabrizio veya Silvio iken; kadınlar için Silvia, Flaminia, Isabella, Flavia veya Lucinda gibi isimler kullanılır. *Innamorati*, belli normlara

uygun olarak yaşayan ve hareketleriyle örnek teşkil eden bir karakter grubudur. Aristokrasi veya halkın üst kesimine ait kıyafetler giyerler. Diğer karakterlerin aksine rollerini maskesiz olarak canlandırırlar (Castagno, 1994: 104).

Serbest kadın oyuncu olarak genelde *servetta* veya *fantescche* rolünü canlandıran kadın hizmetçiler görülür. Bunlar erkek uşak olan Zanni'nin cinsiyet olarak karşılığı durumundadır. Genellikle maskesiz olarak oynarlar ve rollerine uygun bir biçimde ve çeşitli renklerde başlık, etek ve önlük giyerler (Castagno, 1994: 101). Paul Castagno, *servetta* rolü için Giacomo Oreglia'nın görüşlerine şu şekilde yer vermiştir: “Fransızca konuşmayı tercih eden Colombine dışında, diğer *servetta*’lar, standard İtalyanca olduğu düşünülen Toscana lehçesi ile konuşurlar. Genç âşıklara her zaman yardım eli uzatırken, erkek uşaklara karşı ise kaptisli, cilveli ve nazlı davranırlar. Genelde hikâyenin sonunda erkek uşaklardan birisiyle evlenmiş olurlar. Tek bir isme sahip olmadıkları için Franceschina, Oliva, Nespola, Spinetta, Ricciolina, Corallina veya Colombina gibi isimlerle çağırılırlar.” (Castagno, 1994: 101)

Serbest erkek oyuncu olarak ise asker rolünü canlandıran Il Capitano vardır. Farklı isimler olsa bile ona askeri bir ünvan veren ‘capitano’ sözcüğü mutlaka isminin başında yer alır. Bu ünvanı korumak şartıyla, ismi Spavento, Matamoros, Tremimarte, Spezzaferro, Terremoto, Rinoceronte, Sbranaleoni, vb. olarak değişir (Clivio, 1989: 220). Plautus’un oyunlarındaki *Miles gloriosus* adlı askeri karakterden esinlendiği düşünülen Il Capitano, çeşitli dillerde ve lehçelerde konuşur. Ancak genellikle, kökeninden dolayı, İspanyolca ve Calabria isimli İtalyan lehçesinde konuşur (Clivio, 1989: 221). 15. yüzyıl İtalya’ında, nefret edilen İspanyol askeri gücüne karşı duyulan rahatsızlığı temsil eder. Daima askeri kuşatmalarla, kendi gücüyle ve erkekliğiyle gurur duyar ve övünür. Maskesiz oynar ve dönemin İspanyol askerlerine özgü gösterişli bir üniforma giyer. Nadiren de olsa *innamorato* olarak da oynadığı görülür (Castagno, 1994: 102).

Commedia dell arte’nin karakterlerinin sahip olduğu en büyük zenginliklerden birisi, farklı bölgelere ait özellikler taşımalarıdır. Komedyanın içinde barındırdığı karakterlerin köken olarak farklı şehirlere ait olması ve çeşitli sosyal sınıflardan gelmesi, İtalya’nın o sırada içinde bulunduğu yönetim tarzıyla alakalıdır. “İtalya, 19. yüzyıldaki birleşmesine kadar, bugünkü Avrupa gibi, özerk eyaletler birliğinden oluşmuştu.” (Rudlin, 2000: 16)

Şehir-devlet üzerine kurulu yönetim yapısı, her bölgeye ait giyim, konuşma ve davranış biçimi gibi farklı özellikler yaratmıştır. Farklı bölgelerden gelen komedya karakterlerinde de, özellikle lehçe bakımından, bu nitelikleri görmek mümkündür. “...bir pan-İtalyan biçimi olarak *Commedia dell’arte*, kuzeydeki şehir devletleri ve güney bölgelerinden gelen sözcük zenginliğini kullanarak, ister istemez birçok dili kapsayan bir üslup geliştirmek zorunda kaldı.” (Rudlin, 2000: 16)

İtalyanca’nın o zaman için edebi lehçesi olan Toscana lehçesiyle konuşmak zorunda olan *innamorati* dışında, diğer karakterler, kendi içlerinde lehçe açısından çeşitlilik gösterir (Clivio, 1989: 226). Bu durum, karakterin özdeşleşmiş olduğu şehir ile alakalıdır. Pantalone Venedik lehçesi ile konuşur. Il Dottore, akademisyen olmasından dolayı, Bologna lehçesini bir takım Latince kelimelerle süsler. Zanni, geldiği şehir olan Bergamo’nun lehçesini kullanır. Il Capitano, kendisini içine İspanyolca kelimeler karıştırdığı Toscana lehçesiyle ifade eder. Colombina kökenlerinden dolayı daha çok Fransızca’yı tercih eder. Bu karakterlerin içerisinde en düzgün konuşmaya sahip olan *innamorati*’dir ve İtalyanca’da, dilbilgisi anlamında en doğru özelliklere sahip olduğu düşünülen Toscana lehçesi ile konuşur (Castagno, 1994: 89).

Schumann’ın “Carnaval”da yer verdiği Pierrot, Arlequin, Pantalón ve Colombine karakterleri, 16. yüzyıl İtalya’sının en önemli tiyatro türü olan *commedia dell’arte*’den alınmıştır. Bu karakterlerin sahip olduğu belli özelliklerin ve onların ruh hallerinin, besteci tarafından müzikte de karakteristik bir şekilde tasvir edildiği görülebilir.

Schumann’ın bu eserde ortaya koyduğu en önemli yenilik, birbiriyle doğrudan bağlantılı olmayan kişileri ve karakterleri tek bir çatı altında toplayabilmesidir. Bestecinin bu başarısı, karnaval etkinliğiyle ve etkinlik sırasında geleneksel olarak takılan maskelerle doğrudan bağlantılıdır. Amerikalı müzikolog ve besteci Lawrence Kramer’ın bu konu hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“*Carnaval* eserinin özelliği karnaval maskeleymesi, maskeli balo ve başka birisi olmak için yapılan bir tür müzikal metafordur. Eser öyle bir şekilde kurgulanmıştır ki birçok farklı sınırlılığı ortadan kaldırır. Esere aşına olanlar bilecektir ki eserde yirmibir ufak parça vardır... ve bu parçalar, Schumann’ın bir araya getirdiği bir tür devasa eğlenceyi oluşturur.” (Tibbetts, 2010: 181)

Lawrence Kramer’a göre eserdeki farklı kişi ve karakterler 3 ayrı gruba ayrılmaktadır. Bu gruplar diğer müzisyenleri, *commedia dell’arte* karakterlerini ve Schumann’ın hayatındaki gerçek kişileri içerir. Kramer’ın bu gruplandırma ve grupların içindeki farklı kişilerin bir araya gelebilmesiyle ilgili düşünceleri şu şekildedir:

“Şimdi sadece bu karakter tasvirlerine odaklanacağım. Bu tasvirler birçok farklı türdedir ve aralarındaki farklılıklar çok ilginçtir. Chopin, Paganini gibi diğer bestecilerin tasvirleri vardır. Pierrot gibi, figürlerin İtalyan pantomiminden alındığı *commedia dell’arte* tasvirleri vardır... Karakter tasvirlerinin üçüncü grubu ise tabiki de gerçek yaşamdan olan kişilerdir. Schumann’ın nişanlısı Ernestine von Fricken, Estrella adı altında ortaya çıkar. Ve Clara Wieck olan Chiarina vardır. Sonuçta elde edilen, içerisinde bir dizi engelin – gerçek ve kurgu arasındaki engelin, gerçek kişiler ve *commedia dell’arte* karakterleri arasındaki engelin – ortadan kalktığı bir maskeli balo düzenidir.” (Tibbetts, 2010: 182)

Birbirinden bağımsız olan karakterlerin bir araya gelebilmesi, karnaval etkinliğinin yapısıyla ve Schumann’ın yaşadığı dönemin sosyolojik şartlarıyla da bağlantılıdır. Karnaval sırasında takılan maskeler, insanların gerçek kimliklerini gizlemelerine olanak sağlamıştır. Bunun sonucunda da farklı sosyal sınıflardan olan insanlar, normal yaşantılarındaki kimliklerinden bağımsız bir şekilde aynı ortamda bulunabilmişlerdir. Amerikalı müzik tarihçisi Nancy B. Reich’in bu konu hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Karnaval, Lent (Büyük Perhiz) sezonundan önceki bir kutlama zamanıydı. Viyana’da, özellikle de Schumann’ın zamanında, insanların gevşediği bir zaman dilimiydi. Sabahın ilk saatlerine kadar gece boyunca dans ediliyordu. İnsanlar maske takıp kostümler giyiyordu... Aristokratlar dans salonlarına geliyor ve işçi sınıfı ile orta sınıfın arasına karışıyorlardı. Maskenin insanların kimliğini gerçekten bu denli saklayacağını asla hayal edemezdim...” (Tibbetts, 2010: 179)

Farklı yapıdaki kişi ve karakterlerin aynı müzik eserinde bir araya gelmeleri, müzikal açıdan belli bir ortak noktada bulunmaları sayesinde mümkün olmuştur. Bu noktada Schumann’ın en büyük yardımcısı tonalite ve *Sphinx*’ler olmuştur. Bölümlerin çoğunun La bemol Majör ve onunla akraba tonalitelerde olması sayesinde eserin tamamı tek bir tonal eksende kalmıştır. Ayrıca her bölümün içerisine yerleştirilen *Sphinx*’ler, bölümler arasında motifsel açıdan bir bütünlük yaratmıştır. *Sphinx*’ler her bir bölümün diğer bölümlerle müzikal ortaklık kurmasını sağlamıştır (Daverio, 1997: 141). Bütün bu bilgilerin ışığında “Carnaval”, Schumann’ın gençlik yıllarındaki yaşamının ve hayatındaki önemli kişilerin müziğe olan yansımalarını ve bu tasvirin sanatsal açıdan nasıl ortaya konduğunu göstermektedir (Daverio, 1997: 140).

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

Tezin bu bölümünde, araştırmanın ana problemi olan “Robert Schumann’ın op.9 *Carnaval* adlı piyano eserindeki bölüm başlıklarının dayandığı kaynak bilgiler ile içerdiği anlamlar bölümlere müzikal açıdan nasıl yansıtılmıştır?” sorusuna yanıt aranmıştır. Ana probleme ek olarak aşağıda belirtilen alt problemlere yanıt aranmıştır;

- *Sphinxes* olarak adlandırılan üç motif hangi bölümlerde kullanılmıştır?
- Bölümler arasında devam niteliği oluşturacak yönde bir bağlantı var mıdır?
- Bölümlerin motifsel ve tonal yapıları açısından birbirleri ile benzerlikleri var mıdır?

3.1. Préambule

Fransızca bir kelime olan ‘préambule’, Türkçe’de giriş ve başlangıç anlamına gelmektedir (Bouchot ve diğerleri, 2004: 366). Aynı zamanda, 16. yüzyılda *Prelude* kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılan *Praeambulum*’un Fransızca’daki karşılığıdır (Apel, 1950: 597).

Prelude, kilise ayinlerinden önce veya füg ve süit gibi eserlerin başlangıcında giriş yapmak amacıyla çalınan bir müzik parçasıdır. Müzik tarihi boyunca, kullanım şekli itibariyle birçok değişikliğe uğramıştır (Apel, 1950: 597). Barok dönemde, bir süitin ilk bölümü olarak veya füğün öncesinde çalınan bir parçayken, özellikle Chopin ile birlikte bağımsız olarak ve tek başına çalınan bir parçaya dönüşmüştür (Ewen, 1959: 332, 333).

Schumann 1833 yılında, Franz Schubert’in ‘Sehnsuchtwalzer’ isimli eserinin üzerine tema ve varyasyonlar bestelemiştir. Ancak bu eseri hiçbir zaman yayınlanmamıştır. Bu eserindeki bazı müzikal öğeleri, ilerleyen zamanlarda başka eserlerinde kullanmıştır (Daverio, 2002: 15, 16). Bu duruma örnek olarak, “Carnaval”ın ilk bölümü olan ‘Préambule’ gösterilebilir. Yayınlanmayan bu tema ve varyasyonların ilk bölümü, baştaki 24 ölçüsü itibariyle *Préambule*’ün girişini oluşturmaktadır (Daverio, 1997: 107).

3.1.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Eserin ilk bölümü olan Pr  ambule, karnaval etkinliğinin açılışını temsil eden bir yapıdadır. Bölümün tonu La bemol Majör'd  r. Giriş ve coda da dâhil olmak üzere toplam 5 ayrı kısımdan olu  r. Bölümün formu Tablo 2'de gösterilmiştir;

Tablo 2. Pr  ambule - Form Yapısı

Kısımlar	Giriş			A		B			C			Coda
C��mler	a	b	a'	a	b	a	b	a'	a	b	köprü	
��l�� No.	1-6	7-14	15-24	25-35	35-46	47-54	55-66	67-70	71-78	79-86	87-113	114-139

Bölümün ilk 24 ölüsüne denk gelen giriş kısmı, Schumann'ın 1833 yılında bestelemeye başladığı ancak sonrasında tamamlamadığı Sehnsuchtwalzer'den alınmıştır. Bu kısım a-b-a c  mlerinden olu  r ve içerisinde *maestoso* karakterinde olan noktalı ritimli akorlar yer alır. 3/4'l  k   l  dedir ancak dans müziği yerine, daha çok Fransız   vert  r'lerinde görülen görkemli ve ritmik bir giriş müziğine benzemektedir. İlk 6   l  de a c  mleri yer alır. 7. ve 14.   l  lerin arasında b c  mleri gelir. Bu cümlede tonalite, La bemol Majör'den min  re ge  r. 15.   l  de tekrar gelen a c  mleri, baştaki haline kıyasla daha genişletilmiş bir   kilde gelir ve giriş kısmı 24.   l  de tamamlanır.

  kil 3. Giriş Kısımı, a C  mleri



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

25. ve 46. ölçülerin arasında gelen A kısmı, *Piu moto* ifadesi ile başlar ve a-b cümlelerinden oluşur. İlk cümle (a) 25. ölçünün ve 35. ölçüdeki 1. dolabın arasında yer alır. Bu cümlelerin başlangıcında *brillante* ifadesi vardır. 26. ölçüdeki motif, cümle boyunca zaman zaman transpoze şekilde gelir ve her iki elde de görülür. 35. ölçüdeki 2. dolap ve 46. ölçüler arasında yer alan b cümlesi, ilk cümleye (a) benzer bir şekilde başlar. Sol elde yer alan gam benzeri bir pasaj ile gelir. Armonik olarak ana tonun 4. ve 5. derecesinde devam eden bu cümle, 47. ölçüde başlayan *Vals*'e tonal bir hazırlık görevi görür.

Şekil 4. A Kısmının Başlangıcı, Ölçü No.24 - 25



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

47. ve 70. ölçülerin arasında B kısmı gelir. Bu kısım a-b-a cümlelerinden oluşur. 47. ve 54. ölçülerin arasında gelen a cümlesi vals karakterindedir. 8 ölçüden oluşan bu cümlelerin ilk 4 ölçüsü ana tondadır. Son 4 ölçüsü ise ilk 4 ölçüdeki melodinin transpozisini içerir. 55. ölçüde başlayan b cümlesi, 66. ölçüye kadar devam eder. Ana tonun 2. derecesinde başlayan bu cümle, sol eldeki kromatik çizginin ve kullanılan farklı akorların etkisiyle dominant derecesinde son bulur. 59. ölçüde tekrar başlayan bu cümle, daha uzun bir dominant pedalıyla 66. ölçüde sona erer. 67. ve 70. ölçülerin arasında tekrar gelen a cümlesi, baştaki gelişime kıyasla daha kısadır. Armonik olarak da farklı şekilde biten bu cümlelerin sonunda *accelerando* ifadesi yer alır. Bu ifade, 71. ölçüde başlayan ve daha hızlı bir tempoya sahip olan kısma müzikal bir hazırlık görevi görür.

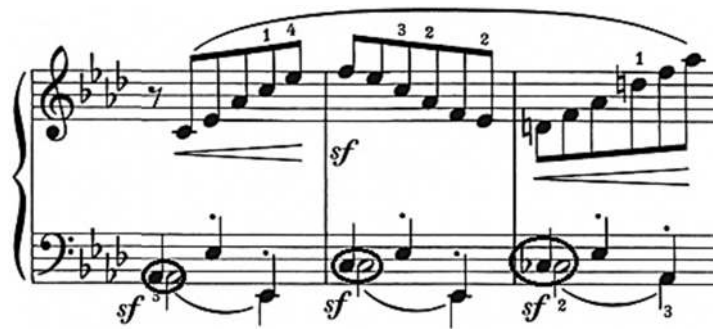
Şekil 5. B Kısımının Başlangıcı, Ölçü No.47 - 48



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

71. ve 113. ölçülerin arasında yer alan C kısmı *Animato*'dur. Bu ifadenin artarak devam etmesi gerektiği, *sempre piu e piu* yazılarak belirtilmiştir. Bu kısım diğerlerine göre daha uzundur. Sahip olduğu a ve b cümlelerinin yanı sıra, *coda*'ya hazırlık işlevi gören bir geçiş cümlesini de içinde barındırır. 71. ve 78. ölçülerin arasında gelen a cümlesi, daha önce görülmeyen nota değerlerine sahiptir. Bu cümlede görülen 32'lik notalar, *animato* karakterinin ortaya çıkmasına destek olur. Aynı melodi önce do minörde, sonra ise fa minörde kendisini tekrarlar. 79. ve 86. ölçülerin arasında gelen b cümlesi, 47. ölçüde başlayan valse ile benzer bir yapıdadır. 80. ölçüdeki motif, diğer ölçülerde transpoze şekilde gelir. Bu cümle 4 ölçülük bir melodik çizgiyi kendi içerisinde 2 defa tekrar eder. 87. ölçüde başlayan geçiş cümlesinde *Vivo* ifadesi yer alır. Devamında görülen 2. *Sphinx*, 92. ve 94. ölçülerin arasında, sol elde gelir. Uzun ve virtüöze bir pasaj olan bu geçiş cümlesi, içerisinde yer alan zengin armonilerle birlikte 113. ölçüye kadar devam eder. Son 4 ölçüde gelen ve *con forza* olan oktavlar, müziği *coda* kısmına hazırlar.

Şekil 6. Sphinx No.2, Ölçü No.92 - 94



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

114. ölçüde başlayan *coda* kısmı *Presto*'dur. Bu kısım, 115. ölçüdeki *rinforzando* ve 123. ölçüdeki *stringendo* ile birlikte bölümün sonuna kadar *ff* olarak devam eder. 120. ve 128. ölçülerin 4/4'lük ölçüde olmaları Schumann tarafından notada belirtilmemiştir. Baştan sona tonik pedalı üzerinde devam eden *coda* kısmı, büyük bir *crescendo*'nun sonunda gelen akorlarla birlikte hem kendisini hem de bölümü tamamlar.

Şekil 7. Coda'nın Başlangıcı, Ölçü No.114 - 121



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Schumann “Carnaval” eserinin ilk bölümü için giriş ve başlangıç anlamına gelen ‘Préambule’ başlığını seçmiştir. Bölüm müzikal olarak karnaval etkinliğinin eğlenceli ve coşkulu dünyasını ortaya koymaktadır. Ancak yapısal olarak, Barok dönemde bestelenen Préambule’lerden oldukça farklıdır. Prelude veya Préambule’lerde alışla gelen ve doğaçlama üzerine kurulan yapı, Schumann’da yerini farklı bir yapıya bırakmıştır. Yapısal olarak bu bölümü oluşturan kısımların farklı işlevleri vardır. Örneğin bölümün giriş kısmı, içerisinde yer alan *maestoso* ve noktalı ritimli akorlar aracılığıyla hem Fransız Üvertürlerini hem de soylular için yapılam görkemli karşılama törenlerini anımsatır. Bölümün diğer kısımları ise 3/4'lük ölçüde olmalarından dolayı dans karakterini ve havasını ortaya çıkarır. Bu kısımlar “Carnaval” etkinliği sırasında insanların yaşadığı sevinci ve kendi aralarında ettikleri dansları tasvir eder. Bu açıdan bakıldığında Schumann’ın Préambule başlığını, kelime anlamından dolayı kullandığı görülebilir. Müzikal olarak ise Barok dönemdeki Préambule yapısı yerine karnaval etkinliğinin coşkusu yansıtan dans karakterli müzikleri tercih etmiştir.

3.2. Pierrot

Pedrolino; commedia dell'arte oyunlarında genelde *Zanni* olarak adlandırılan, uşak veya erkek hizmetçi rolündeki bir karakterdir. İtalyan tiyatro kumpanyalarının Fransa'ya yaptıkları turneler aracılığıyla ve Fransız kültürünün de etkisiyle bu karakterin ismi daha sonraları Pierrot olarak anılmaya başlanmıştır. Pantomim oyuncusu Jean-Gaspard Debureau sayesinde Fransız pantomiminde önemli bir karakter haline gelmiştir.²

Bu karakterin yaratıcısı olarak tiyatro oyuncusu Giovanni Pellesini gösterilir (Evans, 2015: 347). Pellesini bu rolü birçok tiyatro kumpanyasında canlandırmıştır. Hatta 1576 yılında kurulan ve kendisinin de başrol oyuncusu olduğu tiyatro kumpanyası “Pedrolino” ismini taşımaktadır. Sahip olduğu uzun kariyerin neticesinde, 1613 yılında, 87 yaşındayken, Paris'te halen bu rolü oynadığı bilinmektedir (Nicoll, 1963: 88-89). Oyuncu bu rolü daha sonraları Gelosi, Uniti ve Confidenti isimli tiyatro kumpanyalarında da canlandırmıştır (Rudlin, 2000: 159).

Tiyatro yazarı Flaminio Scala'nın (1552 - 1624) yazdığı oyunlarda Pedrolino karakteri önemli bir yer tutmaktadır. Pellesini'nin bu rolle fazlasıyla özdeşleşmesinden dolayı; oyunlarda Pellesini'nin yer alıp almadığına bakılmaksızın, bu karakter Pellesini'nin yorumunu temel alarak tasvir edilmiştir (Nicoll, 1963: 89).

Pedrolino'nun giysilerine beyaz renk hâkimdir. Kostüm olarak bol ve sarkık beyaz bir pantolon ile geniş yakalı bir bluz giyer (Nicoll, 1963: 89). Kıyafetlerindeki en belirgin özellik, beden olarak üzerine büyük olmasıdır. “Bazen elbisenin kollarının uzunluğundan elleri görünmez.” (Rudlin, 2000: 159) Gömleğinin üzerinde, içerisine kendisine göre değerli olan birçok küçük nesneyi koyabileceği cepler vardır. Ayrıca gömleğinin düğmeleri dikkat çekecek derecede büyüktür. Geniş siperli, sivri ve beyaz bir şapka takar (Rudlin, 2000: 159).

² Encyclopedia Britannica < <https://www.britannica.com/topic/Pedrolino> >

Diğer birçok karakterin aksine, rolünü maskesiz olarak canlandırır. Ancak yüzü pudra ile yoğun bir şekilde beyazlaştırılır.³ Maskesiz oynaması, yüzündeki mimikleri kullanma konusunda kendisine avantaj sağlar. “Böylece diğer Maskelerin aksine, Pedrolino’nun duygusal ifadeler kullanma şansı vardır.” (Rudlin, 2000: 159)

Pedrolino’nun kendi halinde ve içine kapanık bir dünyası vardır. Genç, cana yakın ve güvenilir bir kişiliktir. Gerekğinde çekici ve aşkını belli eden bir role bürünebilir. Ancak karşı cinse olan ilgisini kendisi gibi uşak veya hizmetçi olan kadınlarla sınırlar (Duchartre, 1966: 251).

Yüzünde acı çektiğini gösteren ve perişan bir ifade olmasına rağmen kendi kendisine mutlu olmayı başarır. Bazen yüzünde hissiz ve duyarlılığını kaybetmiş bir ifade vardır. Yaptığı en ufak bir hatadan dolayı vicdan azabı duyar. Ancak duygularını dışarıya çok belli etmez. Gerçekten ne hissettiği ancak yalnız başına kaldığında belli olur. İçinde bulunduğu yaşam şartlarının zorluğundan dolayı yorgun bir görüntüsü vardır (Rudlin, 2000: 160).

Diğer karakterlere karşı olan yaklaşımı oyun esnasında önemli bir rol oynar. Yardımcılığını yaptığı efendisine ve kadın hizmetçi rolündeki Colombine’e karşı olan sadakati çok belirgindir. “Fakat hiç kendini düşünmeksizin, efendisine ve daima karşılıksız kalacak bir aşkla sevdiği Colombina’ya sadıktır.” (Rudlin, 2000: 160) Efendisiyle uzun yıllara dayanan bir birlikteliği olmasına rağmen; efendisi kendisine olan güvenini çok belli etmez, içten içe kapalı bir şekilde gösterir. Bazen sahip olduğu komikliğin etkisine fazla kapılarak, başkalarına karşı şaka amaçlı olarak hilekârlık yapar. Ancak bunu şaka olarak değil de ciddi olarak yapmaya kalktığında asıl olarak seçtiği insanlar, efendisinden menfaat sağlamak isteyenlerdir. Bu davranışı efendisine olan karşılıksız sadakatini göstermek içindir (Nicoll, 1963: 88).

Karşılıksız kalacağını biliyor olmasına rağmen Colombine’e karşı büyük bir aşk beslemektedir. Colombine onu yarı yolda bıraktığında, hiçbir suç işlememiş olmasına rağmen kendisini suçlar ve yüzü ağlamaklı bir hale gelir (Duchartre, 1966: 251). “Eğer

³ Encyclopedia Britannica < <https://www.britannica.com/topic/Pedrolino> >

Colombina onu aldatırsa, bir âşık olarak yeterli olamadığından ötürü kendini suçlar.” (Rudlin, 2000: 160)

Kendisi gibi bir *Zanni* (uşak, hizmetçi) olan Arlecchino (Arlequin) yüzünden sık sık zor duruma düşer. Pantalone ve Il Dottore’ye karşı kurnazlık yapmak veya onlara oyun oynamak için Arlecchino tarafından aklı çelinir. Ama bütün bu sürecin sonunda; kaçınılmaz bir şekilde, suçüstü yakalanan ve cezalandırılan hep kendisi olur (Duchartre, 1966: 251).

Pedrolino karakterinin Fransız tiyatrosunda görülmeye başlanması Molière sayesinde olmuştur. Yazar, 1665 yılına ait olan *Dom Juan ou le Festin de Pierre* adlı tiyatro oyununda, Pierrot isim köylü karakterine yer vermiştir. Bu durum, o sıralar Fransa’da bir hayli etkin olan İtalyan komedya kumpanyaları tarafından beğeniyle karşılanmıştır. İtalyanlar Pierrot rolünü, zamanın ünlü tiyatro oyuncusu Giuseppe Giaratone’ye vermişlerdir. Aktörün rolündeki üstün başarısı, Pierrot’un Fransız tiyatrosunda önemli bir figür haline gelmesini sağlamıştır (Nicoll, 1963: 90).

Şekil 8. 'Pierrot' Karakteri



Kaynak: Sand, M. 1860. *Masques et Bouffons: Comedie Italienne*. Paris: Michel Levy Freres.

3.2.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Pierrot, diğer *commedia dell'arte* karakterlerinin arasındaki en duygusal karakterdir. Herttrich'e göre melankolik bir ruh hali içerisinde (2004a: 40). “Sadece yalnızken duygularını dışa vurur... Başkasına verdiği en ufak bir zarar karşısında bile vicdan azabı duyar.” (Rudlin, 2000: 160)

Bu bölümün temposu *moderato*'dur. Moderato kelimesi “ılımlı, ölçülü” anlamına gelmektedir (Demiryan, 1993: 349). Bu ifadenin Pierrot'un sakin ve kendi halindeki yapısıyla bağlantılı olduğu düşünülebilir.

Schumann bu bölümde 3. *Sphinx*'i kullanmıştır. Bu motifi (A-S-C-H), Schumann'ın o zamanlar âşık olduğu Ernestine von Fricken'i temsil ettiği düşünüldüğünde, bu durumun aynı zamanda, Pierrot'un âşık olduğu Colombine ile bağlantısı olduğu düşünülebilir. “...daima karşılıksız kalacak bir aşkla sevdiği Colombina'ya sadıktır.” (Rudlin, 2000: 160)

Bölümün tonu Mi bemol Majör, formu ise A-B-A'dır. İlk 8 ölçü a cümlesi, 8. ölçüdeki 2. dolaptan 24. ölçüye kadar olan kısım ise b cümlesidir. 24. ölçüden 40. ölçüye kadar olan kısımda a cümlesi tekrar ve aynı şekilde gelir. 40. ölçüden itibaren bölümün sonuna kadar olan kısım ise *codetta*'dır ve bölümdeki fikirlerin çözümlendiği bir kapanış kısmıdır. Bölümün formu Tablo 3'de gösterilmiştir;

Tablo 3. Pierrot - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	A	Codetta
Cümleler	a+a'	b+b'+b+b'	a+a'	
Ölçü No.	1-8	9-24	25-40	41-49

Bölümün ritmik ve melodik yapısı, ilk sekiz ölçü üzerine kurulmuştur. Pierrot'un duygusal olarak kendi içindeki hesaplaşmasını tasvir ettiği düşünülebilir. Dörtlük notalarla başlayan ve *p* ile gösterilen ilk cümleyi, *f* çalınması istenen üç notalık bir motif takip eder.

Şekil 9. Küçük Motif, Ölçü No.3 - 4



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

İlk cümlenin (a) 1., 2., 5. ve 6. ölçülerinde, sırasıyla önce sol sonra sağ elde olmak üzere, 3. *Sphinx* yer alır. *Crescendo* ve *decrescendo* dinamiklerinin yer aldığı bu cümlenin, Pierrot'un Colombine'e karşı yaşadığı karmaşık duyguları temsil ettiği düşünülebilir. Üçüncü ölçüdeki *f* olan küçük motif ise, sanki Pierrot'un iç sesinin duygularına karşı koyması ve Colombine'e olan aşkının karşılıksız kalacağının bir hatırlatıcısı gibidir.

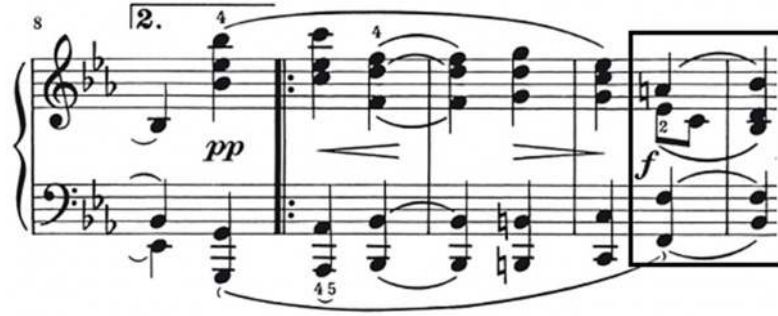
Şekil 10. a Cümlesi



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

7. ölçüde gelen üç notalık motiftten sonra başlayan b cümlesinde, a'daki yapının devam ettiği görülmektedir. Ancak bazı farklılıklar mevcuttur. İlk cümledeki A-S-C-H motifi görülmez ve akorlar farklı bir armonik yapı içerisindedir. Dörtlüklerden oluşan motifin sonu ana tonun ilgili minöründe biter. İlk cümledeki (a) *f* olan küçük motif ise tek ses yerine, akor ile birlikte ara ses olarak yer alır. Bu küçük motif, 11. ve 15. ölçülerde gelen farklı akorlarla yinelenir. Her iki akorun da ara sesinde bu üç notalık motif mevcuttur. Buraya kadar olan kısım, 24. ölçünün sonuna kadar aynı şekilde kendini tekrar eder.

Şekil 11. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.8 - 12



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

24. ve 40. ölçülerin arasında tekrar gelen a cümlesi, bölümün başında görülen a ile bire bir aynı yapıdadır. 40. ve 46. ölçülerin arasında *ff* çalınması istenen ve sonu *sforzando* ile biten, akorlu bir kapanış kısmı gelir. Bu kısım parçada ilk defa *ff* ve *sf*' yi gördüğümüz yerdir. Pierrot'un duygusal olarak yaşadığı patlamayı tasvir ettiği düşünülebilir. Bu duygusal süreç, 46. ölçüdeki *sf* ile doruk noktasına ulaşır ve müziği havada bırakır. Daha sonrasında, 47. ve 48. ölçüler boyunca devam eden *p* ' lu akor, sanki gerçeklikle yüzleştiği bir dönüş yeri gibidir ve Pierrot'un tekrar kendi içselliğiyle baş başa kalışını temsil ettiği düşünülebilir.

Şekil 12. Codetta'nın Başlangıcı, Ölçü No.40 - 42



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Schumann'ın bu bölümde, Pierrot'un karakteristik özelliklerini müziğe yansıttığı görülmektedir. Bu müzikal aktarıma bakıldığında, Pierrot'un sahip olduğu melankolik yapının, eksik 7'li akorların yarattığı gergin tını ile betimlendiği söylenebilir. Değişken ruh halinin ise, *subito p* ve *f* gibi nüanslarla veya aynı melodik yapı içerisinde farklı armonilerin kullanımıyla müziğe yansıtıldığı düşünülebilir.

3.3. Arlequin

Commedia dell'arte'nin sabit dört maskesini oluşturan iki yaşlı adam (vecchi) ve iki erkek hizmetçi (zanni) içerisinden erkek hizmetçi rolünü canlandıran Bergamolu bir uşaktır.⁴ “Genellikle Pantalone'nin uşağıdır, ancak Il Capitano ve Dottore'nin uşağı olması da sık rastlanan bir durumdur.” (Rudlin, 2000: 94) İsmi Fransızca'da 'Arlequin', İtalyanca'da 'Arlecchino' ve İngilizce'de ise 'Harlequin' olarak geçmektedir.⁵

Arlequin ismine ve benzerlerine; ortaçağ Avrupa'sında sıklıkla sahnelenen kutsal ve dini içerikli oyunlarda, komik şeytani bir karakter olarak rastlamak mümkündür (Richards, 1990: 116). Dante'nin “İlahi Komedy” adlı eserinde, Dante ve Virgil'e cehennem yolunda eşlik eden on şeytandan birisinin ismi Alichino'dur (Bottini, 2015: 58). İsminin küçük şeytan anlamına gelen “Hellecchino” dan geldiği düşünülmektedir (Vaughan, 2005: 31).

Zan Ganassa olarak bilinen İtalyan tiyatro oyuncusu Alberto Naseli, Arlequin karakterini ilk oynayan aktör olarak bilinmektedir. Kendi ismini taşıyan tiyatro topluluğuyla 1571 yılında Paris'e gelerek burada tiyatro temsilleri yapmıştır (Duchartre, 1966: 82). Kariyerindeki asıl başarıyı İtalya dışında elde eden Ganassa, Fransa ve İspanya'da bu rolü sıklıkla canlandırmasından dolayı, commedia dell'arte'de bu rolün özelliklerini geliştiren kişi olarak atfedilmiştir (Castagno, 1994: 62).

Arlequin'in İtalya'da yaygınlaşması Tristano Martinelli sayesinde olmuştur. (Richards, 1990: 119) Elli yıldan fazla bir süreyle bu rolü canlandırmış ve kendisine *Dominus Arlequinorum* (Arlequin Ustası) ismini takmıştır. 1601 yılında yayınladığı *Compositions de Rhetorique* isimli kitapta Arlequin karakterinin özelliklerine dair geniş bir bilgi birikimi sunmuştur (Duchartre, 1966: 136).

Arlequin'in diğer karakterlere kıyasla renkli ve zaman içerisinde bazı değişimlere uğramış bir kostümü vardır. Kıyafetinin birçok renkten oluşmasının, *harle* ya da *herle* ismi

⁴ Encyclopedia Britannica < <https://www.britannica.com/topic/Harlequin-theatrical-character> >

⁵ Encyclopedia Britannica < <https://www.britannica.com/topic/Harlequin-theatrical-character> >

verilen rengârenk bir su kuşuyla alakalı olduğu düşünülmektedir (Rudlin, 2000: 94). Kostümündeki bazı detaylar Bergamo halkının giysilerinden esinlenmiştir. İlk olarak kullanılan kostümler; vücudunu saran, dize kadar uzanan bir pantolon ve uzun bir ceketti. Bu kıyafetlerin üzerinde kıyafetin kendisinden çok daha koyu tonda olan, çeşitli renklerde, belli bir şekli olmayan ve gelişigüzel dikilmiş yamalar bulunurdu. Bir değneği ve para kesesini, kemerine asılı bir şekilde taşırdı. Saçlarını Antik dönemde pantomim yapan sanatçılar gibi kazıttı (Duchartre, 1966: 134). Siyah bir bere takardı (Rudlin, 2000: 94).

17. yüzyılın başından itibaren kullanılan Arlequin kostümlerinde, yamaların simetrik şekilde işlenmiş üçgen desenlere dönüştüğü görülmektedir. Yamalara mavi, kırmızı ve yeşil renkler hâkim olmaya başlamıştır. 17. yüzyılın sonunda ise üçgen şeklindeki yamalar, elmas şekilli eşkenar dörtgenlere dönüşmüştür. Daha kısa boylu bir ceket giymeye başlamış ve taktığı siyah bere yerini kenarlıklı bir şapkaya bırakmıştır. Meydana gelen bu değişimler sonucunda oluşan giyim tarzı, genel anlamda Arlequin'in kostüm detaylarını oluşturmuştur (Duchartre, 1966: 134).

John Rudlin, Arlequin'in şapkası ve onun Bergamo ile olan bağı hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtmiştir: “Daha sonraları kenarı dar, bir tüy veya tilki, yabani tavşan kuyruğu ile süslenmiş yumuşak bir fötr şapka takmaya başlamıştır. Bu şapka aslında Bergamolu köylülerin taktığı bir şapkaydı.” (2000: 94) Şapkanın geleneksel süslenme ile olan bağı hakkında ise Maurice Sand şunları söylemiştir; “Bu hayvan kuyruğu eski çağlardan gelen diğer bir gelenektir. Bir tilkinin kuyruğu veya bir yaban tavşanının kulakları, alaycılığın dibinde olan kişilerle ilintilidir.” (Duchartre, 1966: 134-135)

Burada Maurice Sand, şapkanın üzerindeki kuyruğun yanı sıra Arlequin'in şakacı ve eğlenceli tarafına da vurgu yapmıştır. Carlo Goldoni ise 1787 yılında yazdığı *Mémoires* adlı kitabında, şapkanın Bergamo ile olan bağı hakkında şu şekilde görüş bildirmiştir; “Yaban tavşanı kuyruklarının, Bergamo bölgesinin köylüleri tarafından şapkaları dekore etmek için kullanıldığını görmüştüm.” (Duchartre, 1966: 135) Ayrıca şapkanın Arlequin'in yoksul tarafıyla ve dilencililiğiyle uyuştuğunu, süsleme amacıyla kullanılan yaban tavşanı kuyruğunun ise Bergamo'da yaşayan köylülerin giyiminin bir parçası olduğunu belirtmiştir (Richards, 1990: 140).

Aksesuar olarak mutlaka yanında, *batocchio* adı verilen bir sopa taşır. “*Batocchio* İtalyanca’da ‘çanın içindeki tokmak’ anlamına gelir.” (Rudlin, 2000: 95) Bu sopa, belinin üzerine denk gelen bir kuşağa asılıdır. Arlequin ile özdeşleşmiştir ve bunu bir erkeklik sembolü olarak kullanır. Sahnede yapacağı hiçbir hareketten dolayı sopasını yere bırakmaz. Her zaman yanında taşır. Zaman zaman Pantalone’ye karşı kendini savunmak için sopa taşıdığı düşünülür. Sopenın, hayvancılıkla uğraşan Bergamolular ile de bağlantısı vardır. “Komedisel anlamda *batocchio* Bergamolu köylülerin sığırları gütmek için kullandıkları değnekten türemiştir (Rudlin, 2000: 95).

Arlequin karakterinin taktığı maske, yüzünün yarısını kaplayacak bir şekildedir ve alt kısmında bir çene parçası bulunur. Ağız kısmı açıkta bırakılmıştır. Maskenin en dikkat çeken özelliği simsiyah olmasıdır. Bu durumun kaynağıyla ilgili bazı tahminler vardır. Bunlardan ilki, Antik çağdaki oyunlarda yer alan Harlequin karakterinin Afrikalı köleleri tasvir etmek için kullanıldığıdır. Bir diğeri ise Bergamo bölgesinin dağlarında yaşayan yerlilerin, yakıcı sıcak nedeniyle ten renklerinde meydana gelen esmerliktir. Ancak maskenin siyahlığıyla ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Maskenin üzerindeki kaş ve bıyık sert fırça kılından yapılmıştır ve son derece gürdür. Alın kısmında kuvvetli bir şekilde çizilmiş kırışıklıklar vardır ve siğillerle kaplıdır. Göz kısmını belli etmek için küçük ama yusyuvarlak delikler açılmıştır (Duchartre, 1966: 135).

Sahnede görsel olarak en dikkat çeken tarafı, hareketlerinin aşırı derecede akrobasi içermesidir. “Arlecchino, özellikle doğaçlama yaparken ya da bir şeyler uydururken olayları hem sözcüklerle hem de hareketlerle her zaman tam, kesin ve çok dikkatli anlatır.” (Rudlin, 2000: 97) Her zaman söylediği bir sözü veya içinde bulunduğu davranışı, mutlaka bir hareketle süslemektedir. “Hiçbir zaman sadece bir şeyler yapmış olmakla yetinmemiştir. Örneğin eğer oyunun en heyecanlı yerinde sopasını yere düşürürse, onu yerden almak için takla atar.” (Rudlin, 2000: 97) İtalyan oyun yazarı ve tiyatro oyuncusu Luigi Riccoboni, Arlequin’in hareketleri konusunda şunları belirtmiştir: “Son derece çevikti ve sürekli olarak havada gözüktü. Buna ek olarak usta bir şekilde takla ve perende atıyordu.” (Duchartre, 1966: 125) Arlequin’i oynayan kişinin çabukluk ve çeviklik konusunda üst seviyede olması gerekiyordu. Bu karakteri canlandıracak kişi oyunculuk bakımından yetenekli olsa bile,

vücudu belli bir esneklikte olmadığı sürece bu rolü oynamak için görevlendirilemezdi (Nicoll, 1963: 70).

Arlequin'in saf ve masum bir yapısı vardır. Hareketlerini akıl yoluyla kontrol edemez. "Arlecchino'nun paradoksu, çevik bir vücutta yavaş işleyen bir kafasının olmasıdır." (Rudlin, 2000: 97) Genelde iki işi aynı anda yapamaz ve davranışlarının sonucunu düşünmeden harekete geçer. Başına gelenlerden ders çıkarmaz. Duygusal olarak saf ve narin birisidir ama düşünmeden hareket etme huyu yüzünden karşı cinse olan davranışlarını kontrol edemez. "Colombina'ya âşıktır, fakat cinsel arzuları, önünden geçen herhangi bir kadına da yönelebilir." (Rudlin, 2000: 97)

Pantalone ve Il Dottore gibi varlıklı ve maddiyatı ön planda tutan kişilerin yardımcılığını yaptığı için, haliyle ahlaki değerlerin ikinci plana atıldığı bir dünyanın içerisinde yaşamak zorunda kalmıştır. Buna rağmen kötülük düşünmez ve art niyet peşinde değildir (Nicoll, 1963: 70). Ancak kendisi gibi saf ve düşünceden yoksun olan diğer uşakların aksine, yeri geldiğinde sinsî düşünceler içerisine girebilir. "Gizli planlar yapıp entrikalar çevirmesine yetecek kadar zekâyâ sahip olması onu Zanni'den ayıran önemli bir özelliktir." (Rudlin, 2000: 97) Yine de, her şeye rağmen, gizli planları başarısızlığa uğrar. Kendi akılsızlığı yüzünden içine düştüğü karmaşık durum ve bu durumun yarattığı engeller onun en büyük düşmanı konumundadır.

Arlequin'in karakteristik olarak sahnede en dikkat çeken özelliği akrobatik hareketleridir. Bir Zanni (uşak, yardımcı) olduğu için, bu rolün özelliklerini taşır. Diğer Zanni'ler gibi aceleci ve kendini hemen belli eden hareketler yapar (Rudlin, 2000: 86-87). Koşan bir Zanni şu şekilde hareket etmektedir: "Parmak uçlarındadır. Bacaklarının öne arkaya tekmeler savurmasıyla yapılan hızlı bir harekettir." (Rudlin, 2000: 86) Coşkulu olduğunda ise şu şekilde davranır: "Parmak uçlarında, ağırlık merkezinin bir taraftan diğerine geçtiği, hoplara zıplama yürüyerek gerçekleştirilen bir harekettir." (Rudlin, 2000: 86)

Şekil 13. 'Arlequin' Karakteri



Kaynak: Sand, M. 1860. *Masques et Bouffons: Comedie Italienne*. Paris: Michel Levy Freres

3.3.1 Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bölümün formu A-B-A'dır. İlk 16 ölçü a cümlesi, 17. ve 28. ölçülerin arası ise b cümlesidir. 29. ölçüden bölümün sonuna kadar a cümlesi tekrar gelir ve başta gelen a cümlesi ile bire bir aynıdır. Birbiriyle aynı olan bu iki a cümlesinin ilk 8 ölçüsü, kendisinden sonra gelen 8 ölçüde kendisini bir üst oktavdan aynı ritim ve melodiyle tekrar eder. Bir önceki bölüm olan 'Pierrot'un aksine bu bölümün sonunda herhangi bir *codetta* kısmı bulunmaz. Bölümün formu Tablo 4'de gösterilmiştir;

Tablo 4. Arlequin - Form Yapısı

Kısımlar	A	B		A
Cümleler	a+a'	b+b	köprü	a+a'
Ölçü No.	1-16	17-24	25-28	29-44

Arlequin, diğer *commedia dell'arte* karakterlerine kıyasla sahnedeki en canlı, hareketli ve akrobatik karakterdir. Rudlin, Arlequin'in sahnedeki yürüyüşünü şöyle tanımlamaktadır: “Bütün Zanni yürüyüşleri gibidir, ancak baleye daha çok benzer. Buna ek olarak ayak ucunda atılan küçük adımlarla, üç zamanlı bir yürüyüşü vardır... Bu vals temposu değildir, fakat adımlar birbirini takip eder... Bu yürüyüş neşe ve çevikliğin göstergesidir.” (2000: 95-96)

Arlequin'in fiziksel hareketleri açısından bakıldığında, Schumann'ın bu durumu müziğe de yansıttığı görülmektedir. Örneğin besteci tarafından tempo terimi olarak verilen *Vivo*, Arlequin'in çevik, hızlı ve akrobatik vücut hareketlerinin müzikteki bir tasviri gibidir. Bu bölümün ilk iki ölçüsü, Arlequin'in hareketlerini temsil eden müzikal bir jest olarak düşünülebilir. Ritmik kalıp olarak bütün bölüm ilk iki ölçüdeki yapıya dayanır. Bu iki ölçülük yapıya bakıldığında, ilk ölçünün birinci vuruşunda 5'li veya 10'lu aralıklardan oluşan iki nota, ikinci vuruşunda ise besteci tarafından *sf* çalınması istenen bir akor yer alır. İkinci ölçüde ise her bir vuruşa denk gelen üç tane akor vardır. Bu veriler tek tek incelendiğinde ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır;

- Bu bölüm 3/4'lük ölçüdedir. Bu da Arlequin'in üç zamanlı yürüyüş biçimine uymaktadır.
- İlk ölçüde yer alan, 5'li veya 10'lu aralıklardan oluşan iki notanın, Arlequin'in atlama, zıplama veya sıçrama gibi akrobatik hareketlerini temsil ettiği düşünülebilir.
- İlk ölçünün ikinci vuruşundaki *sf* akor, Arlequin'in zıpladıktan sonra kuvvetli bir şekilde sahneye inişini veya düşüşünü temsil eder.
- John Rudlin'in de belirttiği gibi Arlequin'in yürüyüşü üç zamanlıdır ama bu vals temposuna denk gelecek şekilde değildir. Yani ilk vuruşun kuvvetli olup ikinci ve üçüncü vuruşların zayıf olduğu bir vals yapısının yerine, üç vuruşun tamamının aynı kuvvette ve önemde olduğu bir durum söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, ikinci ölçüdeki *staccato* olan üç akor, Arlequin'in birbirine eşit kuvvette ve parmak ucunda attığı üç adımı temsil eder.
- Bölümün ritmik yapısını oluşturan bu iki ölçü, genel olarak; Arlequin'in havaya zıplaması, yere düşmesi ve sonrasında parmak ucunda attığı üç eşit adım olarak özetlenebilir.

Bölümün ilk 16 ölçüsünde yer alan a cümlesinde, Arlequin'in zıplayışını temsil eden 5'li veya 10'lu aralıklar, yere düşmesini temsil eden *sf* akor ve parmak ucunda attığı adımları temsil eden *staccato* akorlar görülmektedir. Armonik olarak bakıldığında, a cümlesinde tonik ve dominant derecelerine ait akorların yer aldığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu bölümde kullanılan 3. *Sphinx*, sağ eldeki ilk dört notada yer almaktadır.

Şekil 14. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 4



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ve 28. ölçülerin arasında gelen b cümlesi, ritmik ve melodik yapısıyla, a cümlesi ile büyük bir benzerlik taşır ancak bazı farklılıklar mevcuttur. İlk cümledeki (a) akorlarda tonik veya dominant dereceleri kullanılırken, b cümlesindeki akorlarda daha farklı derecelere ait ve kromatik şekilde ilerleyen akorlar vardır. 25. ve 28. ölçülerin arasında gelen 4 ölçülük kısım, 29. ölçüde tekrar başlayan a cümlesine geçiş için bir köprü görevi görmektedir. 29. ölçüde tekrar gelen a cümlesi, bölümün sonuna kadar devam eder ve baştaki gelişle aynı yapıdadır.

Şekil 15. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No. 17 - 20



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Schumann'ın bu bölümde, Arlequin'in özellikle sahnedeki hareketli yapısını müziğe yansıttığı görülebilir. Besteci tarafından seçilen tempo terimi *Vivo* bu yapıyı destekler. Arlequin'in sahnede sürekli olarak atlaması veya zıplamasının, 5'li veya 10'lu aralık oluşturacak iki notalı motiflerle betimlendiğini söylenebilir. Zıpladıktan sonra yere düşüşünün *sf* çalınması gereken akorlarla, neşeli ve canlı ruh halinin ise *Vivo* ifadesi verilen bir bölüm aracılığıyla müziğe aktarıldığı görülmektedir.

3.4. Valse noble

Noble kelimesi “soylu, değerli, yüce” anlamlarına gelmektedir (Bouchot ve diğerleri, 2004: 317). Schumann'ın bu bölüm başlığını hangi nedenle seçtiği kesin olmasa da, bu durumun Schubert ile bağlantılı olduğu düşünülebilir. Schubert'in D969 eser sayılı ve *Valses nobles* başlıklı valsleri, 1827 yılında yayınlanmıştır (Neumeyer, 2015: 9). Bu tarih de, “Carnaval”ın bestelendiği 1834-1835 yıllarına çok yakın bir zaman dilimidir. Schumann'ın *Préambule*'de kullandığı giriş temasının da Schubert'in *Sehnsuchtwalzer* isimli valslerinden

alınmış olması, Schumann'ın genel anlamda Schubert'in müziğine ve valslerine olan ilgisini göstermektedir. Schubert'in de kendi valsleri için kullandığı 'noble' ve 'sentimental' sıfatları, sırasıyla 'elegant' ve ' lirik' yapıdaki valsleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Apel ve Daniel, 1972: 324).

3.4.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölüm A-B-A kısımlarından oluşur ve Si bemol Majör tonundadır. İlk 8 ölçü a cümlesidir. 9. ve 24. ölçülerin arasında b cümlesi yer alır. 25. ölçüden bölümün sonuna kadar devam eden yerde ise a cümlesi tekrar gelir. İlk iki ölçüde gelen 3. *Sphinx*, son iki notası yer değiştirmiş bir şekilde görülür. Bölümün formu Tablo 5'de gösterilmiştir;

Tablo 5. Valse noble - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	A'
Cümleler	a+a'	b+b	a''+a''' +a''''
Ölçü No.	1-8	9-24	25-40

İlk cümle (a) *un poco maestoso* ve *f* başlar. Bu cümle, müziğin görkemli yapısına destek olması açısından dokusal olarak zenginleştirilmiştir. Sağ eldeki melodi oktavlardan, sol eldeki vals eşliği ise hem oktav hem de akorlardan meydana gelmektedir. 3. *Sphinx*'i oluşturan notalar, sağ eldeki ilk dört notada sıralama bakımından değişikliğe uğramıştır. (A-S-C-H yerine A-S-H-C)

Şekil 16. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Şekil 17. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 12



25. ölçüde tekrar başlayan a cümlesi, başta geldiği haliyle bazı yönlerden farklıdır. Bir önceki cümle olan b ile karakter anlamında birdenbire zıtlık yaratmamak ve yumuşak bir geçiş sağlamak amacıyla *p* olarak başlar. Dokusal olarak da yalınlaşmıştır. Baştaki halinin aksine, sağ eldeki melodi ve sol eldeki vals eşliği oktav yerine tek ses olarak gelir. Cümle boyunca üç defa görülen *crescendo*, 33. ölçüde tekrar ve *ff* olarak başlayacak olan kısma müzikal bir hazırlık görevi görür. Bölümün son 8 ölçüsüne denk gelen bu kısımda nüans ve doku, bölümün başındaki haline geri döner.

60

3.5. Eusebius

Eusebius ve Florestan, Schumann tarafından Jean Paul'ün 'Flegeljahre' isimli romanındaki karakterlerden esinlenilerek türetilmiş olan hayali kişiliklerdir. Schumann'ın kişiliğinin farklı taraflarını temsil ederler. Florestan daha erkeksi ve enerjik bir karakterken, Eusebius kadınsı ve içe dönük bir ruh halini yansıtır (Storck, 1907: XV).

Schumann, 8 Haziran 1831 tarihinde, günlüğünde şunları belirtmiştir: “Bazen bana nesnel tarafım, kendisini tamamen öznel tarafımdan ayırmak istiyormuş gibi geliyor veya sanki görünüşüm ile gerçek varlığım arasında, beden ile ruh arasında duruyormuşum gibi geliyor...” (Daverio, 1997: 72) Kendi dünyasında yaşadığı bu iki karakterli yapıyı yansıtan yazıdan yaklaşık bir ay sonra, 1 Temmuz 1831 tarihinde, ilk defa Eusebius'tan bahsetmiştir: “Tamamen yeni kişiler bugünden itibaren günlüğe dâhil oldular – her şeye rağmen daha önce hiç görmediğim en iyi arkadaşlarımdan ikisi – onlar Florestan ve Eusebius.” (Daverio, 1997: 74)

Jean Paul'ün 'Titan', 'Siebenkas' ve 'Hesperus' gibi romanlarına hâkim olan Schumann, yazarın en çok 'Flegeljahre' isimli romanından etkilenmiştir. Roman Vult ve Walt adındaki ikiz kardeşleri konu alırken, aynı zamanda bir insanın karşıt yönlerini tasvir etmektedir. Vult agresif ve başına buyruk bir karakterken, Walt içine kapanık ve çekingen olan bir hukuk bölümü öğrencisidir. Bu karakterlerden etkilenen Schumann, daha erkeksi olan tarafını Florestan, çekingen ve pasif olan tarafını ise Eusebius olarak adlandırmıştır (Ostwald, 2010: 26).

Schumann'ın Eusebius ismini, 4. yüzyılda yaşayan ve rahip olan bir Hristiyan azizinden aldığı düşünülmektedir (Ostwald, 2010: 78). Kilise tarafından azizleri anma günü için hazırlanan takvime göre 14 Ağustos, Eusebius isimli bir azizin anma günüdür. Bu durumun Clara Wieck ile de bir bağlantısı vardır (Jensen, 2005: 109). Ağustos ayının 12, 13 ve 14. günleri, sırasıyla Clara, Aurora ve Eusebius'ın anma günüdür (Pleasants, 1988: 75 n.11). Schumann, 1835 yılında Clara Wieck'e yazdığı bir mektupta, bu durumdan şu şekilde bahsetmiştir: “...Takvimini takip etmeyi unutma ve Aurora'nın senin ismin ile benimkini bir araya getireceği 13 Ağustos'a dikkat et.” (Pleasants, 1988: 66, 67)

Eusebius, Schumann'ın nazik, dalgın ve duyarlı olan tarafını tasvir etmektedir (Fuller-Maitland, 2009: 20). Sessiz, içine kapanık ve düşüncelidir (Jensen, 2005: 108). Dışa dönük bir karaktere sahip olan Florestan'a kıyasla, daha içe dönük ve hayal aleminde yaşayan bir yapısı vardır (Geck, 2013: 39).

3.5.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Temposu *adagio* olan bu bölüm, a ve b olmak üzere 2 ayrı cümle üzerine yapılandırılmıştır. Hem tempo ifadesinden, hem de cümlelerin dokusal yapısından anlaşılacağı üzere bu bölümün yavaş, sakın ve yalın bir karakteri vardır. Bölümün formu Tablo 6'de gösterilmiştir;

Tablo 6. Eusebius - Form Yapısı

Kısımlar	A			B			
Cümleler	a+a'	b	a	b'	a''	b	a'
Ölçü No.	1-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32

Bölümün ilk 4 ölçüsü a cümlesidir ve kendisini sonraki 4 ölçüde tekrar eder. Sağ eldeki melodik çizgi tek sestir ve sade bir yapıdadır. 3. *Sphinx*'in notaları, sağ elin ilk iki ölçüsünde yer alan melodik çizgi boyunca dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu cümlelerin ritmik olarak da dikkat çeken bir özelliği vardır. Sağ eldeki melodik çizginin 7'lemelerden oluşması, sol eldeki notalar ile farklı bir ritmik gruplama meydana getirir. Hem bu durum hem de besteci tarafından verilen *senza Pedale* ve *sotto voce* ifadesi, Eusebius'un gerçek dünyadan uzak ve hayalperest yapısının bir tasviri olarak düşünülebilir.

Şekil 18. a Cümlesi, Ölçü No.1 - 4



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

9. ve 12. ölçüler arasında b cümlesi görülür. Bir önceki cümlenin (a) sahip olduğu ve 7'lemelerden oluşan melodik çizgi, bu cümlede yerini 5'leme ve 3'lemelerden oluşan bir melodik çizgiye bırakmıştır. Besteci tarafından belirtilen *crescendo*' lar, *p*'dan başlayarak her ölçüde tekrarlanır. Cümlenin son iki ölçüsünde, sol elde görülen 3'lemeler, a cümlesinde de olan ve farklı ritmik gruplardan oluşan yapıyı devam ettirir. 13. ve 16. ölçüler arasında a cümlesi tekrar gelir.

Şekil 19. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 11



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ölçüye gelindiğinde, yeni bir tempo ifadesi olan *Piu lento* görülür. Temponun daha yavaş bir hale gelmesiyle birlikte daha içten ve duygusal çalınmasını belirten *molto teneramente* ifadesi de görülür. Bu ifadenin Eusebius karakterinin nazik ve duyarlı yapısıyla bir bağlantısı olduğu düşünülebilir. Bölüm boyunca görülmeyen *mf* ve *f* nüansları da bu ifadenin bir yansıması gibidir.

Şekil 20. b Cümlesinin Tekrarı, Ölçü No.17 - 20



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ve 24. ölçülerin arasında, sırasıyla b ve a cümleleri gelir. Bu cümleler, ilk gelişleriyle aynı melodik çizgiye ve armonik yapıya sahiptir. Ancak dokusal olarak bazı farklılıklar görülür. Sağ elde görülen melodik çizgi, önceki gelişinin aksine oktav olarak yazılmıştır. Sol eldeki akorlar ise yerine göre 3 veya 4 sesli akorlar halinde gelmektedir. Bu durum, bölümün *adagio* olan kısmıyla zıtlık gösterir. Bu kısmın sahip olduğu sade piyano yazısı, yerini daha polifonik bir melodik çizgiye ve sol el eşliğine bırakmıştır.

25. ölçüden başlayarak bölümün sonuna kadar devam eden kısımda, sırasıyla b ve a cümleleri yer alır. Bu cümleler, bölümün başında görülen benzer isimli cümlelerle aynı dokusal yapıdadır. Melodik çizginin tek ses olarak gelmesi müziği dokusal olarak sadeleştirir ve bölümün başladığı gibi sakin bir havada bitmesine olanak sağlar.

Schumann'ın bu bölümü müzikal anlamda ele alış şekli, Eusebius'un özelliklerinin ön plana çıkmasına yardımcı olmuştur. Eusebius'un duyarlı, yalın, kendi halinde ve oldukça hayalperest olan karakterini müzikte de görmek mümkündür. Örneğin temponun *adagio* olması, dokusal anlamda var olan sadelik ve her iki elde de yer alan farklı ritmik gruplamalar, Eusebius'un karakterinin müzikal olarak ortaya çıkmasında yardımcı olan unsurlardır.

3.6. Florestan

Florestan, Eusebius ile birlikte, Schumann'ın çift taraflı kişiliği için kullandığı takma isimlerdir. Schumann'ın kurduğu hayali bir topluluk olan Davidsbündler'in önemli karakterlerinden olup, bestecinin görüşlerine sözcülük etmek gibi önemli bir role sahiptirler (Taylor, 1982: 78). Schumann'ın kişiliğinin farklı taraflarını yansıtır (Taylor, 1982: 95).

Schumann, 21. yaş günü olan 8 Haziran 1831 tarihinde, günlüğüne şunları not etmiştir: “Bugünden itibaren dostlarıma daha güzel ve uygun isimler vereceğim...” (Daverio, 1997: 72) Daha sonra ise Frederick Wieck ve kızı Clara'ya, hukuk fakültesinden arkadaşlarına ve çevresinde önemli gördüğü diğer insanlara bazı takma isimler vermiştir (Daverio, 1997: 72, 73).

Bu isimler Schumann'ın o sıralar yazmayı düşündüğü romanıyla alakalıdır. Kısa bir süreliğine gittiği Zwickau'dan dönerken, 'Wunderkinder' (Harika Çocuklar) isimli bir roman yazmaya karar vermiştir. Romanın karakterleri, yakın zamanda tanıdığı kişilerden oluşmaktadır (Ostwald, 2010: 77).

Florestan ismini ilk olarak, 15 Haziran 1831 tarihinde, Wunderkinder ile ilgili olarak günlüğüne yazdığı notlarda kullanır: "*Wunderkinder* fikri yakın zamanda aklıma geldi... Şu an için karakterler Florestan, Paganini, Wieck, Clara (Zilia), Hummel... ve Paganini'nin eşini içeriyor." (Daverio, 1997: 73) 1 Temmuz 1831 tarihinde ise şunları yazmıştır: "Tamamen yeni karakterler günlükteki yerlerini alıyorlar. Benim en iyi arkadaşlarımdan ikisi – onları hiçbir zaman görmemiş olsam da: Florestan ve Eusebius." (Jensen, 2005: 106)

Schumann'ın 'Florestan' ismini nereden aldığıyla ilgili kesin bir kaynak olmasa da, bu durum genellikle L. van Beethoven'ın 'Fidelio' isimli operasındaki Florestan karakteriyle bağdaştırılmaktadır. Florestan zindana atılmış, açlık çeken ve hapishanenin yöneticisi Pizarro tarafından öldürülmek üzere olan bir karakterdir. Eşi olan Leonora, Fidelio isimli bir adamın kılığına girerek, Florestan'ı hapisten kurtarır (Ostwald, 2010: 77). Schumann'ın Florestan ismini seçerken Beethoven'ın operasından esinlenmiş olduğu, Clara Wieck'e 1837 yılında yazdığı bir mektuptan da tahmin edilebilir: "Hoşça kal, benim Fidelio'm ve Leonara'nın Florestan'ına olduğu gibi sen de Robert'ına sadık kal." (Litzmann, 1913: 125)

Florestan ismi, Schumann'ın hayalperest kişiliğini, çalkantılı ve düşüncesizce hareket eden yönlerini ortaya koymaktadır (Fuller-Maitland, 2009: 20). Eusebius ile kıyaslandığında çılgın, telaşlı ve fevri hareketleri olan bir yapısı vardır (Jensen, 2005: 108). Schumann Florestan'ı, "benim en candan dostum... benim kendi egom." şeklinde tanımlamıştır (Ostwald, 2010: 77).

3.6.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölümün başındaki *passionato* ifadesi, bir önceki bölüm olan ‘Eusebius’ ile bir zıtlık yaratır. Eusebius bölümü sakin bir karaktere ve tempo terimi olarak *adagio*’ya sahipken, bu bölüm Florestan’ın özelliklerini yansıtan aceleci ve hızlı bir karaktere sahiptir. Schumann’ın bu tempo terimlerini, iki karakter arasındaki farkları ortaya koyma amacıyla seçtiği düşünülebilir.

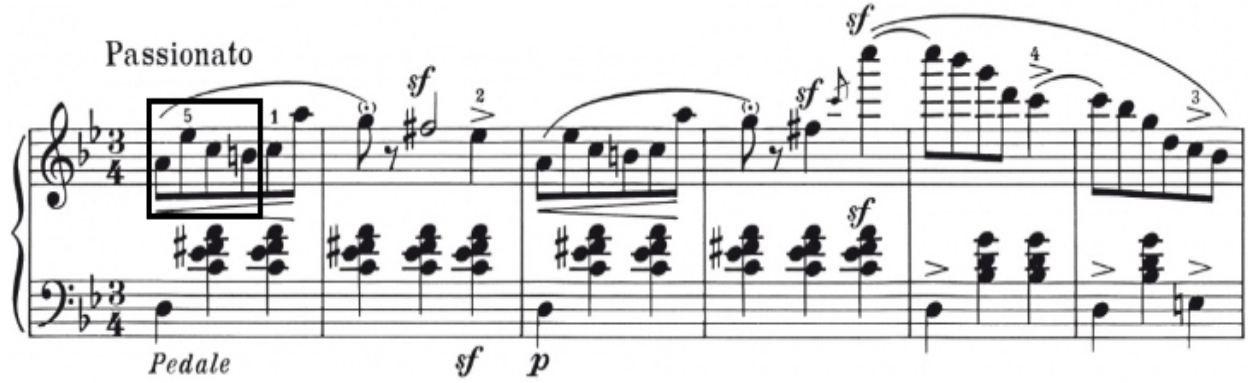
Bölüm yapısal olarak A-B-A kısımlarından oluşur. Kendisini birkaç kez farklı şekillerde tekrar eden a cümlesi, 30. ölçüye kadar devam eder. 31. ve 44. ölçülerin arasında b cümlesi gelir. 45. ölçüden bölümün sonuna kadar olan yer, a cümlesinin kısmen tekrar geldiği ve *codetta* olan kısımdır. Bölümün formu Tablo 7’de gösterilmiştir;

Tablo 7. Florestan - Form Yapısı

Kısımlar	A			B		A'	
Cümleler	a	a'	a''	b	b'	a'''	codetta
Ölçü No.	10	11-22	23-30	31-36	37-44	45-48	49-56

Bölümün ilk 10 ölçüsü, a cümlesinden oluşur ve bu cümle bölüm içinde kendini birkaç kez tekrar eder. Birinci a cümlesinin ilk dört notası 3. *Sphinx*’e aittir. İçinde bu *Sphinx*’in yer aldığı iki ölçülük motif, kendisini sonraki iki ölçüde tekrar eder. Daha sonra 5. ve 6. ölçülerde gelen iki ölçülük inici bir arpejin ardından bu motif, farklı bir armoni içerisinde kendisini tekrar eder. 9. ve 10. ölçülerde verilen *Adagio*, a cümlesinin ikinci gelişine hazırlık yapmak amacıyla verilmiştir. Bu iki ölçüde gelen oktav motif, besteci tarafından kendisinin op.2 numaralı ‘Papillons’ adlı eserine yapılan bir göndermedir. Bu cümlelerin armonik açıdan da dikkat çeken bir tarafı vardır. Sol minör tonunda başlamasına rağmen, cümle boyunca sol minörün tonik akoru duyulmaz. Bu cümle, sol minörün dominant derecesinin ve ilgili majörün dominant akorunun hakim olduğu bir cümledir.

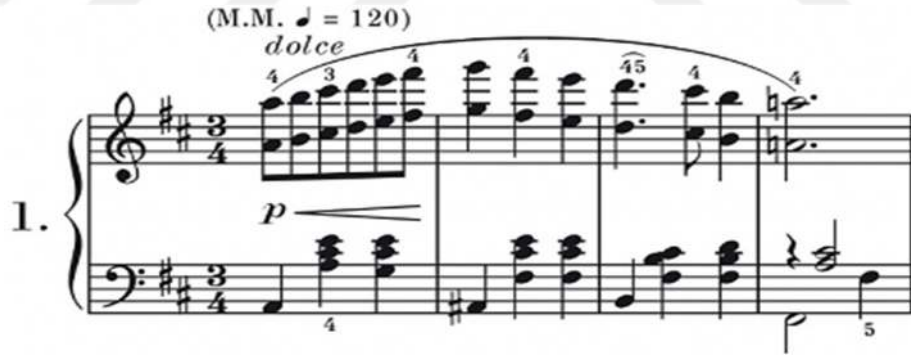
Şekil 21. a Cümlesinden Bir Kesit, Ölçü No.1 - 6



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

10. ölçüde ikinci kez gelen ve *a tempo* ile gösterilen a cümlesi, 19. ölçüye kadar kendisini aynı şekilde tekrar eder. Daha sonra 19. ölçüde tekrar gelen *Adagio*, Schumann'ın op.2 numaralı 'Papillons' eserinin 1. bölümündeki ilk 4 ölçünün transpoze edilmiş halidir.

Şekil 22. Papillons Op.2, 1. Bölüm, Ölçü No.1 - 4



Kaynak: Schumann, R. 2002. E. Herttrich (Der.) *Papillons Opus 2*. München: G.Henle Verlag.

Besteci tarafından yapılan bu alıntı, Si bemol Majör tonuna transpoze edilmiş şekilde gelir. Schumann 19. ve 22. ölçülerin arasında yaptığı bu alıntıya atıfta bulunmak için, parantez içinde "Adagio (*Papillon?*)" yazmıştır. Ardından 23. ve 30. ölçülerin arasında tekrar gelen a cümlesi, *Adagio* kısmı olmadan gelir.

Şekil 23. Ölçü No.19 - 22



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

31. ölçüde başlayan b cümlesi, temel olarak 4 ölçülük bir motiften oluşmaktadır ve Si bemol Majör tonundadır. Motifin ilk iki ölçüsünde, alto ile tenor partisindeki kromatik hattın eşlik ettiği, soprano partisinde yer alan tek sesli bir melodi vardır. Sonraki iki ölçüde ise, içerisinde 3. *Sphinx*'in yer aldığı bir melodi vardır. 37. ve 44. ölçülerin arasında, bu motifin ilk iki ölçüsü, kendisini farklı akorlarla tekrar eder ve sonrasında gelen a cümlesine armonik olarak bir hazırlık yapar.

Şekil 24. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.31 - 36



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

45. ölçüde tekrar başlayan a cümlesi, ilk gelişindeki gibi başlar ancak bitişi, melodik olarak farklı bir şekilde tamamlanır. 49. ve 50. ölçüler sırasıyla, 3. *Sphinx*'in ilk iki ve son iki notasını duyulur. Cümlemin başlangıcı olan 45. ölçüde belirtilen ifadeler, müziği başka bir yöne doğru götürür. *Accelerando* ve *rinforzando* ifadeleri, 50. ölçüde yazılan *sempre piu*'nun da etkisiyle bölümün sonuna kadar artarak devam eder. Bölümün son 4 ölçüsü tartım olarak 2/4'lük olmasına rağmen, bu durumun besteci tarafından notada belirtilmemesi önemli bir ayrıntıdır. Bir diğer önemli ayrıntı ise, bu cümlemin tamamının sol minörün

dominant derecesine bağılı olarak devam etmesidir. Sol elde verilen dominant akorları, toniğe çözülmenden bölümün sonuna kadar devam eder ve bölüm toniğe çözülmenden beklenmedik bir şekilde son bulur. Cümleinin tamamında verilen *accelerando*, *Vivo* başlayan Coquette olan hazırlık olarak niteliğindedir.

Şekil 25. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.45 - 50



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Florestan bölümü, bir önceki bölüm olan Eusebius ile karşılaştırıldığında, müzikal açıdan son derece farklıdır. Bu durum iki karakterin sahip olduğu zıt özelliklerden kaynaklanmaktadır. Eusebius'un tam tersi özelliklerine sahip olan Florestan, çılgın, telaşlı ve fevri hareket eden yapısıyla öne çıkmaktadır. Schumann'ın da bu özellikleri çeşitli şekillerde müziğe yansıttığı görülebilir. *Passionato* terimini seçmesi ve armonik olarak dominant ile eksik 7 akorlarını sıklıkla kullanması, Florestan'ın gergin ve telaşlı yapısının müziğe olan bir yansımasıdır. Aynı zamanda, Papillons teması ile birlikte aniden gelen *adagio* cümleler, Florestan'ın ani bir şekilde değişen ruh halinin ön plana çıkmasına yardımcı olmaktadır.

3.7. Coquette

Coquette kelimesi “cilveli” ve “oynak kadın” anlamına gelmektedir. Fiil olarak kullanıldığında ‘coquet’ halini alır ve “cilve yapmak, flört etmek” anlamlarına gelir (Akdikmen ve diğerleri, 1996: 107). Bu bağlamda ele alındığında; Schumann'ın bu bölümü, o sıralar nişanlısı olan Ernestine von Fricken'in kendisine karşı olan duygu ve tavırlarını tasvir etmek için yazdığı düşünülebilir.

3.7.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölüm, başta yer alan küçük bir giriş ile beraber A-B-A kısımlarından oluşmaktadır. İlk 3 ölçüde yer alan girişin ardından, 4. ve 35. ölçülerin arasında a cümlesi gelir. 36. ve 43. ölçülerin arasında görülen b cümlesinden sonra, 44. ve 59. ölçülerin arasında a cümlesi tekrar gelir. Bölümün formu Tablo 8’de gösterilmiştir;

Tablo 8. Coquette - Form Yapısı

Kısımlar	Giriş	A	B	A'
Cümleler		a+köprü+a+köprü	b	a+giriş
Ölçü No.	1-3	4-35	36-43	44-59

Bölümün başında yer alan 3 ölçülük giriş, bir önceki bölüm olan ve toniğe çözülmeyen sol minör’ün dominant akorunda biten Florestan’ın devamı niteliğindedir. Bu giriş cümlesinin iki farklı işlevi vardır. Bunlardan ilki, Florestan bölümünün sonunu müzikal fikir olarak çözümleyip tamamlamaktır. İkincisi ise, Florestan’ın sonunda yer alan armonik yapıyı, çeşitli akorlar aracılığıyla Si bemol Majör’e taşımaktır. Ayrıca bu cümle, bölüm boyunca görülecek olan ritmik yapıyı da belirler. 16’lık ve 8’lik bir notadan oluşan ikili motifler ve bu motiflerin 16’lık bir es ile kesilmesi, bölümün ritmik açıdan karakteristik bir özelliğidir.

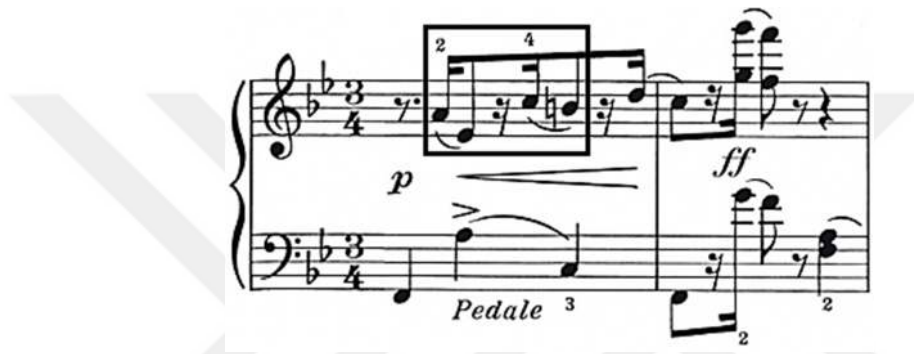
Şekil 26. Giriş Cümlesi, Ölçü No.1 - 3



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

4. ölçüde başlayan a cümlesi, yukarıda bahsedilen ritmik yapıyı temel alır. Bu cümlelerin ilk ölçüsünde 3. *Sphinx* görülür. Cümlelerin ilk iki ölçüsünü oluşturan motif, 8. ölçüden 15. ölçüye kadar kendisini farklı armonilerle tekrar eder. 16. ve 19. ölçülerin arasında yer alan *legato* kısım, 20. ölçüde tekrar başlayan a cümlesine bir köprü görevi görür. Bu kısım, baştaki ritmik yapının aksine, birbirine eşit olan 8'lik notalardan oluşur. 20. ve 35. ölçülerin arasında yeniden gelen a cümlesi, ilk gelişiyile benzer özelliklere sahiptir.

Şekil 27. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.4 - 5



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

36. ve 43. ölçülerin arasında gelen b cümlesi, bir önceki cümlede yer alan müzikal öğelerin bir derlemesi gibidir. Sus işaretiyle kesilen ikili motifler, *legato* pasajlarla birlikte gelir. Armonik olarak farklı derecelere yapılan yönelmelerin yer aldığı bu cümle, a cümlesine kıyasla karakter olarak birbirinden farklıdır. Bir önceki cümledeki (a) *leggiero* karakter, b cümlesinde yerini *legato* ve daha duygusal bir karaktere bırakır.

Şekil 28. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.36 - 38



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

44. ölçüden başlayarak bölümün sonuna kadar devam eden kısım, a cümlesinin tekrarıdır. Bu cümlelerin sonunda, 16. ve 19. ölçüler arasında görülen geçiş kısmının yerine, baştaki giriş cümlesi yeniden gelir. Bu durum, bölümün başı ve sonu arasında müzikal anlamda bir bütünlük oluşturur.

Coquette kelimesinin anlamına bakıldığında, Schumann bu kelimeyi Ernestine’e ithafen kullandığı oldukça muhtemeldir. Kelimenin anlamını çağrıştıran bazı unsurlar da müzikte yer almaktadır. Bölümün tempo terimi olan *Vivo* ve bölüm boyunca sağ elde görülen iki notalık motifler, ortaya canlı, dinamik ve hareketli bir müzik çıkmasına yardımcı olmaktadır.

3.8. Réplique

Réplique sözcüğü, “yanıt, karşılık; karşı düşünce” anlamlarına gelmektedir (Bouchot ve diğerleri, 2004: 401). Schumann, bu sözcüğün anlamını müzikal açıdan ortaya koymak için, aynı motifi her iki elde de kullanmıştır. Bu motiflerin en önemli özelliği sırayla birbirlerine “yanıt ve karşılık” verecek şekilde müziğe yansıtılmış olmasıdır.

Réplique bölümü Coquette ile ritmik ve motifsel açıdan birbirlerine benzemektedir. Örneğin, Coquette bölümünün giriş cümlesinde ve sol elde yer alan motif, Réplique bölümünün başında sağ elde gelmektedir. Schumann’ın aynı motifi her iki bölümün başlangıcında her iki elde de kullanması, bölümlerin kendi aralarında soru-cevap ilişkisi kurduğunu göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında yanıt anlamına gelen Réplique kelimesinin, “Carnaval” eseri içerisinde, Coquette bölümüne bir karşılık olarak kullanıldığı düşünülebilir.

3.8.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölümün yapısal ve müzikal özellikleri, belirli motiflerin karşılıklı olarak her iki elde tekrar edilmesinden oluşmaktadır. Melodik ve ritmik olarak bakıldığında, bir önceki bölüm olan Coquette ile birçok ortak noktası vardır. Yapısal olarak a-b-c cümlelerinden

oluşmaktadır. Cümlelerin yapıları birbirlerine benzer olmasına rağmen, bunları birbirinden ayıran nokta, armonik yapılarıdır. Her cümle farklı tonda gelir ancak birbirlerinin transpoze edilmiş halleri değildir. Bölümün formu Tablo 9’da gösterilmiştir;

Tablo 9. Réplique - Form Yapısı

Kısımlar	A		
Cümleler	a	b	c
Ölçü No.	1-4	5-8	9-16

İlk 4 ölçüde a cümlesi yer alır. Bu cümlelerin sağ eldeki ilk beş notası bir motif oluşturur. Bu motif, Coquette bölümünün giriş cümlesinde, sol elde yer alan motiftan alınmıştır. Bu motif daha sonra sol elde gelir. Aynı motifin farklı ellerdeki tekrarından oluşan bu cümle, Si bemol Majör tonundadır.

Şekil 29. a Cümlesi



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

5. ve 8. ölçülerin arasında b cümlesi gelir. İlk cümleye benzer şekilde, yine 5 notadan oluşan bir motif, sırasıyla önce sağ sonra elde görülür. Bu cümle re minör tonundadır. Daha sonra, 9. ölçüden bölümün sonuna kadar olan kısımda, c cümlesi yer alır. Bu cümleyi oluşturan motif biraz daha uzundur. İlk önce sağ elde sonra sol elde görülür. Sağ elde geldiği sırada, sol eldeki akorların üst sesiyle *unison* olan bir çizgi oluşturur. Bu cümle sol minör tonundadır ancak iki farklı bitiş vardır. İlk olarak, *reprise* nedeniyle Si bemol Majör tonunda

bitir. İkinci bitişi ise cümleinin tonu olan sol minördedir. Réplique bölümünde kullanılan 3. *Sphinx*, bölümün son 4 ölçüsünde, sağ elde yer alan melodik çizginin içerisinde yer alır.

Şekil 30. *Sphinx* No.3, Ölçü No.12 - 15



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Bu bölümde yer alan 3 cümleinin de birbirleriyle ortak özellikleri vardır. Sağ elde gelen motiflere sol el akorlarla eşlik eder. Motif sol elde geldiğinde ise Coquette bölümünde de var olan, 16'lık ve 8'lik bir notadan oluşan ve her seferinde sus ile kesilen ikili notalar, sağ elde eşlik olarak yer alır. Bu bölümde, Réplique kelimesinin anlamı düşünüldüğünde, sağ elde gelen motif Ernestine tarafından söylenen bir söz, aynı motifin sol elde gelen karşılığı ise Schumann'ın Ernestine verdiği cevap olarak düşünülebilir.

3.9. Papillons

Fransızca olan 'Papillon' sözcüğü, "kelebek" anlamına gelmektedir (Bouchot ve diğerleri, 2004: 335). Bölümün başlığı, Schumann'ın aynı isim ile bestelediği op.2 numaralı eserini anımsatmaktadır. David Ewen'a göre kelekelerin uçuşunu tasvir eden bu bölümün, op.2 ile isim benzerliği dışında hiçbir bağlantısı yoktur (1959: 62).

Schumann'ın hayatındaki 'kelebek' kavramının Alman yazar Jean Paul ile olan bağlantısı göz önüne alındığında, Schumann'ın 'Papillons' bölümünü yazarın kendisine ithafen bestelediği düşünülebilir. Jean Paul 1812 yılında 'Alacakaranlık Kelebekleri ve Sphinxler' isimli bir makale yayınlamıştır. Üç farklı türdeki kelebeği kendisine göre isimlendirdiği bu makalesinde, Gündüz Kelebekleri'ni 'Papilio' olarak adlandırmıştır (Jensen, 2005: 150).

Kelebek, Schumann'ın hayatında gençliğinden itibaren var olan ve simgesel çağrışımlar yapan bir kavramdır. Fiziksel ve ruhsal bir değişimi temsil eder. Bir larvadan çıkarak meydana gelen güzel ve zarif bir varlığın sembolüdür. Schumann 14 Mayıs 1831'de günlüğüne şunları not etmiştir: “Kelebek! Senin renkli güzel kokunun sadece birazı alıp götürülse, geriye bütün kalan sönük ve mat bir iskelet olur.” 8 Haziran 1831 tarihinde ise taslak olarak bir şiir dizisi yazmaya başlamıştır. Bu diziye, Almanca'da kelebekler anlamına gelen ‘Schmetterlinge’ başlığını vermiştir (Daverio, 1997: 81).

‘Papillons’ sözcüğü, Schumann'ın gençlik yıllarındaki bazı bestelerinde sıklıkla görülmektedir. “Abegg Varyasyonları” olarak bilinen op.1 numaralı eserini ilk başta Papillons olarak adlandırmıştır. Bir mektubunda op.4 numaralı Intermezzi'den “Daha Geniş Çaplı Papillons”⁶ sözleriyle bahsetmiştir. “Impromptus, op.5” adıyla yayınlanan eserini, yayıncıya “Papillons'un ikinci bir seti” ismiyle göndermiştir (Sams, 1976: 393).

Op.2 numaralı eserin yazıldığı yıllar dikkate alındığında, ‘Papillons’ başlığı son derece olağandır. Dönemin şartları itibariyle, özellikle piyano için bestelenenler olmak üzere birçok müzik eseri, doğayla bağlantılı olan başlıklar taşımaktadır (Jensen, 2005: 89). Eserin başlığının, Schumann'da doğayla bağlantılı olarak uyandırdığı düşünceler, bestecinin 8 Mayıs 1832 tarihinde annesine yazdığı bir mektupta bahsedilmektedir:

“...’Papillons’u bestelerken, mutlak bir özgürlüğün kudretini göstermek için çabaladığımı açıkça hissettim... Şimdi ise ‘Papillons’ güzel bir bahar havasında kanat çırpıyor. Baharın ta kendisi kapımıza dayandı, gök mavisi gözlere sahip bir çocuk gibi bana bakıyor. Böylece kendi varlığımı anlamaya başladım...” (Schumann, 1888: 167)

Op.2 numaralı Papillons'un dikkat çeken diğer bir özelliği, Jean Paul'ün *Flegeljahre* adlı romanıyla olan bağlantısıdır. Schumann, Clara Wieck'e yazdığı bir mektupta bu romanla ilgili “İncil’le benzer tarzda bir kitap” tanımlamasını yapmıştır. Romanın içerisinde kelebek figürü birçok kez simgesel olarak kullanılmıştır (Daverio, 1997: 81). Romanın son bölümünde konusu geçen maskeli balo, eseri bestelerken Schumann'ı müzikal anlamda etkileyen en önemli unsurlardan birisidir (Chissell, 1989: 83).

⁶ “Papillons on a larger scale” (Sams, 1976: 393)

Op.2’de “Papillons” başlığının kullanılması, Schumann’ın yaptığı bir kelime oyunuyla alakalıdır. *Flegeljahre*’nin son bölümü ‘Larventanz’ başlığını taşımaktadır. ‘Larve’ sözcüğü Almanca’da, bir kelebeğin tırtıl veya kurtçuk halinde olmasını tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak aynı sözcük, tıpkı Latince ve Fransızca’da da olduğu gibi, maske anlamına da gelmektedir. Jean Paul ‘Larventanz’ sözcüğünü kullanarak maskeli baloyu ifade etmek istemiştir. Romandaki bu bölüm, iki kardeşin katıldığı bir baloyu anlatmaktadır. Ancak Schumann bu sözcüğün ilk anlamını kullanarak, ‘Larventanz’ı tırtılların veya kelebeklerin dansı olarak ele almıştır. Sonuç olarak, romandaki ‘Larventanz’ bölümünü konu alan Papillons eseri, Schumann’ın dünyasında maskeli baloyu kelebekler üzerinden tasvir etmektedir (Sams, 1976: 395).

Schumann, bu romanın Papillons op.2 ile olan bağlantısına birçok mektubunda dikkat çekmiştir. 17 Nisan 1832 tarihinde annesine yazdığı bir mektupta, ailesine ithafen şu tavsiyede bulunmuştur: “Onların hepsine Jean Paul’ün ‘Flegeljahre’sini mümkün olan en kısa sürede okumalarını söyle, çünkü ‘Papillons’ maskeli balonun müzikal tasviri olarak tasarlanmıştır.” (Schumann, 1888: 160)

19 Nisan 1832’de, müzik eleştirmenliği yapan Ludwig Rellstab’a yazdığı bir mektupta şunları belirtmiştir:

“*Flegeljahre*’nin son sahnesini, Walt’ı, Vult’ı, maskeli baloyu, Wina’yı, maskeleri değiştirmeyi hatırlarsınız. Son sahne ve ardından giden kardeş. Çoğunlukla bu son sahneyi okuduktan sonra bana hep yeni bir başlangıç varmış gibi gelir. Böyle bir anda farkında olmadan piyanonun başına geçtim ve kelebekler birbiri ardına ortaya çıkmaya başladı.” (Büke, 2017: 105)

11 Ocak 1834’de *Cäcilia* dergisinin editörü olan Gottfried Weber’e şunları yazmıştır: “Papillons bir bakıma, Jean Paul’ün *Flegeljahre*’sinin son bölümünden ortaya çıktı... Bölümleri, birisinin içerisinde maskeli baloyla ilgili bir şeyler bulabileceği bir şekilde bir araya getirdim...” (Daverio, 1997: 516, n.115)

22 Ağustos 1834’de, arkadaşı olan Henrietta Voigt’a şunları yazmıştır: “Boş bir zamanında lütfen *Flegeljahre*’nin son bölümünü oku... *Flegeljahre*’nin kapanışı beni hep

bu şekilde etkilemiştir... Şunu da belirtmeliyim ki sözcükleri müziğe uyarladım, tam tersini yapmadım, öyle olsa ‘çılğın bir başlangıç’ olurdu.” (Storck, 1907: 97, 98)

3.9.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

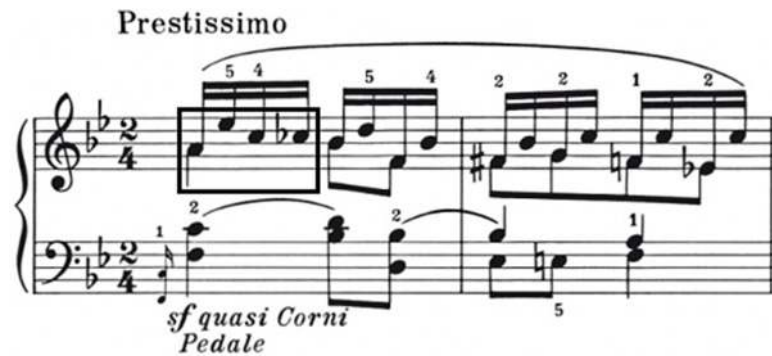
Bölüm yapısal olarak A-B-C kısımlarından ve *codetta*’dan oluşmaktadır. Her kısmın içerisinde yer alan cümleler 4 ölçüden oluşur ve kendisinden sonra gelen 4 ölçüde aynı şekilde tekrar edilir. Bölümün tempo terimi *Prestissimo*’dur. Bu ifadenin, kelebeklerin hızlı bir şekilde uçarak kanat çırpışını temsil ettiği düşünülebilir. Bölümün formu Tablo 10’da gösterilmiştir;

Tablo 10. Papillons - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	C	Codetta
Cümleler	a+a	b+b	c+c'	
Ölçü No.	1-8	9-16	17-24	25-32

İlk 4 ölçüde a cümlesi yer alır. Bu cümle sonraki 4 ölçüde kendisini tekrar eder. İlk ölçüdeki sağ el partisinde 3. *Sphinx* görülür. Alto partisinde yer alan ana melodi, bas partiside birlikte kromatik bir çizgi oluşturacak şekilde yazılmıştır. Sol el partisinde yer alan akorların *quasi Corni* (Korno gibi) ifadesi ile çalınması istenmiştir. Bu ifadenin kelebek başlıklı bir bölümde kullanılmasının, kornonun doğa ve avcılıkla ilgili olarak sahip olduğu pastoral çağrışımlarla bağlantılı olduğu düşünülebilir.

Şekil 31. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

9. ve 12. ölçülerin arasında b cümlesi gelir. Bu cümle sonraki 4 ölçüde kendisini tekrar eder. Bir önceki cümlede (a) yer alan kromatik çizgi, bu cümlede alto ve tenor partisinde görülür. Bu kromatik çizgi, *p*'den *f*'ye ulaşan bir *crescendo* ile 11. ve 12. ölçüde görülen akorlara bir hazırlık yapar. 11. ölçüdeki sol el partisinde 3. *Sphinx* yer alır.

Şekil 32. b Cümlesi, Ölçü No.9 - 12



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ve 20. ölçülerin arasında c cümlesi yer alır. Bu cümle sonraki 4 ölçüde kendisini tekrar eder. Önceki iki cümlede yer alan kromatizm, sol el partisindeki kırık oktavlarda ve sağ el partisindeki akorların pes seslerinde devam eder. Bu cümle, grafiksel olarak kelebeklerin kanat çırpışını anımsatır.

Şekil 33. c Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.17 - 18



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

25. ölçüden bölümün sonuna kadar devam eden kısım codetta'dır. Bu kısmın ilk ölçüsünün sağ el partisinde 3. *Sphinx* görülür. Coda, motifsel olarak c cümlesinin devamı gibidir. Son 4 ölçüde tekrar gelen c cümlesiyle birlikte bölüm sona erer. Son ölçüde, isteğe bağlı olarak en baştan çalınabileceğini belirten bir ifade (*D.C. ad libitum*) yer alır.

Schumann'ın "Carnaval"daki Papillons bölümüyle ilgili olarak günlüklerinde veya mektuplarında yazdığı herhangi bir açıklama yoktur. Ancak Jean Paul aracılığıyla hayatına giren kelebeği, birçok kez simgesel olarak yazılarında ve bestelerinde kullanmıştır. Bu bölümü bestelerken, dolaylı bir şekilde, op.2'nin sahip olduğu bütün müzikal ve edebi geçmişe bir gönderme yaptığı düşünülebilir. Schumann, gençlik yıllarında hayranlık duyduğu iki besteciye, yani Paganini ve Chopin'e "Carnaval"da yer vererek, onlara karşı olan saygısını ve takdirini göstermiştir. Bu bölümde de, isim vermeden bile olsa, Jean Paul'e olan saygısını göstermek için bestelemiş olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

3.10. A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)

Asch, Bavyera - Bohemya sınırındaki bir kasabadır (Daverio, 1997: 117). Aynı zamanda Schumann'ın o zamanlar nişanlısı olan Ernestine von Fricken'in doğum yeridir (Daverio, 1997: 132).

Schumann, 'Asch' kelimesindeki harflerin müzikte bazı notalara karşılık geldiğini ve bu harflerin aynı zamanda kendi soyadında da bulunduğunu fark etmiştir (Jensen, 2005: 150). Bu durumu, 13 Eylül 1834 tarihinde Henrietta Voigt'a yazdığı bir mektupta şu şekilde açıklamıştır: "...Asch'in bir şehir için müzikal bir isme sahip olduğunu keşfettim ve aynı harfler benim ismimde de yer alan tek müzikal harflerdir..." (Wasielewski, 1871: 92)

Schumann, A-S-C-H harflerinin karşılığı olan notalardan toplam 3 adet motif türetmiştir. Bu motifleri *Sphinx* olarak adlandırmıştır. Bölümün başlığında belirtilen 'S-C-H-A' harfleri, A-S-C-H harflerinin Schumann'ın ismindeki harflerin sıralamasına denk gelecek şekilde düzenlenmesinden elde edilmiştir (Daverio, 1997: 140). A-S-C-H harflerinden türeyen üç motif şu şekildedir;

Şekil 34. A-S-C-H Harflerinden Türeyen Üç Motif



Kaynak: Jensen, E. F. 2005. *Schumann: The Master Musicians*. New York: Oxford University Press.

3.10.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölüm yapısal olarak A-B-A kısımlarından ve son 8 ölçüde yer alan bir geçiş kısmından oluşur. Her bir cümle 8'er ölçüden meydana gelmektedir. Bölümün tempo terimi *Presto*'dur. Bu ifadenin, Schumann'ın bölüm başlığında da belirttiği üzere, harflerin hızlı bir şekilde dans etmesini temsil ettiği düşünülebilir. Bölümün formu Tablo 11'de gösterilmiştir;

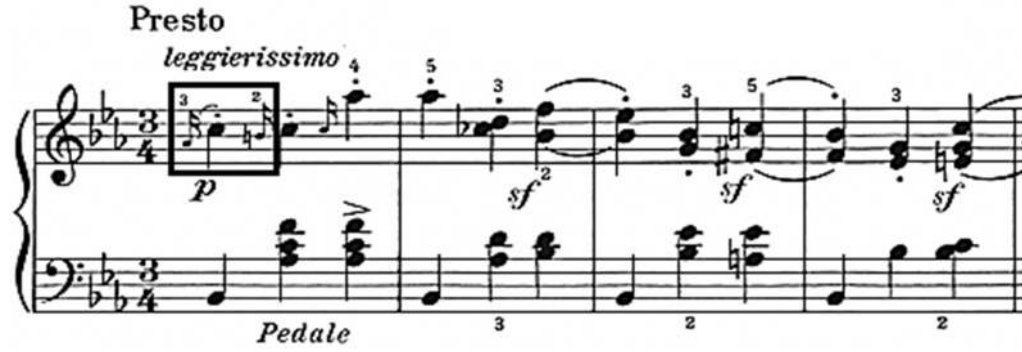
Tablo 11. A.S.C.H. – S.C.H.A. - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	A	
Cümleler	a+a'	b+b'	a+a'	köprü
Ölçü No.	1-8	9-16	17-24	25-32

Bölüm Mi bemol Majör tonundadır. Ancak tonik akoru da dâhil olmak üzere diğer bütün akorlar, dominant pedalı üzerinde gelir. Bu durumun, harflerin hareketli bir şekilde dans ederek sabit şekilde durmamasıyla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Schumann'ın tonik akorundan kaçınarak diğer derecelere ait akorlara yer vermesi, harflerin hareketli yapısının armonik anlamdaki bir tasviri gibidir.

İlk 8 ölçüde a cümlesi yer alır. İlk ölçüde yer alan 2. *Sphinx*, sağ eldeki melodik çizginin içerisinde süsleme notalarla birlikte gelmektedir. Ölçülerin son vuruşlarında gelen aksan ve *sf* ler, 3/4'lük ölçüye rağmen dans karakterinin duyulmasını engeller. Burada dans ritminden daha çok, *leggierissimo* olan ve birbiri ardına gelen farklı akorlar dikkat çeker.

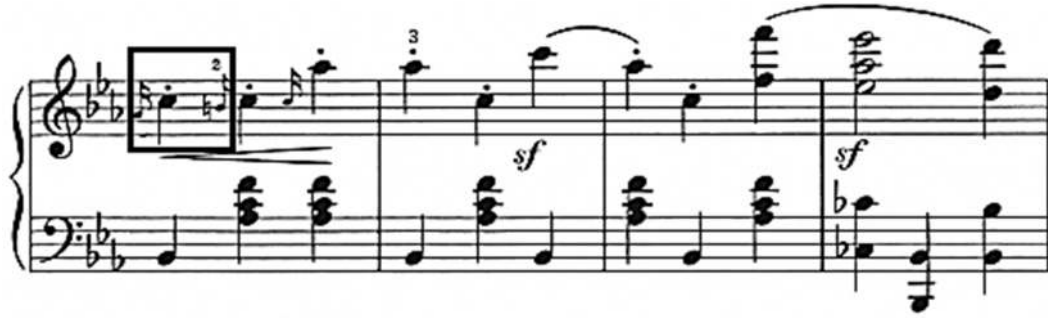
Şekil 35. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 4



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

8. ve 16. ölçülerin arasında b cümlesi gelir. Bir önceki cümle aksine çıkıcı bir melodik çizgiye sahiptir. Cümlelerin ilk 4 ölçüsü kendisini armonik olarak farklı bir şekilde tekrar eder. 4 ölçüden oluşan iki ayrı grubun arasındaki fark, ikinci grupta kullanılan napoliten akordudur.

Şekil 36. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 12



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ve 24. ölçülerin arasında a cümlesi tekrar aynı şekilde gelir. 25. ve 32. ölçülerin arasında kalan yer, bölümün başa dönüşünü (*da capo*) hazırlayan bir geçiş kısmıdır.

Schumann'ın "Carnaval" eseri boyunca, kendisinin ve Ernestine'nin ismine atıfta bulunduğu tek bölüm başlığı bu bölümde yer almaktadır. A.S.C.H. harflerinin Ernestine'in doğum yerini temsil ettiği, S.C.H.A. harflerinin ise Schumann'ın soyadını oluşturan harflerden alındığı bilgisinden yola çıkarak, bu bölüm başlığının, ikilinin birlikteliklerine bir

atıfta bulunmak amacıyla verildiği görülebilir. Aynı zamanda bölüm başlığında parantez içinde verilen ve ‘harflerin dansı’ anlamına gelen ifade, başlıkta bulunan harflerin sembolik olarak kişileri temsil etmek için kullanıldığını ortaya koymaktadır. Müzikal açıdan bakıldığında, S.C.H.A. harflerinden türeyen 1. *Sphinx*’in, bölüm boyunca kullanılmaması dikkat çeken bir detaydır. Bölümün tempo terimi olan *Presto*, staccato çalış tekniği, küçük notalar ve melodik çizgideki notaların aralıkları, harflerin dansını dinamik ve hareketli bir şekilde müziğe yansıtmaktadır.

3.11. Chiarina

‘Chiarina’ Schumann tarafından Clara Wieck’e verilen bir takma isimdir (Fuller-Maitland, 2009: 20). Schumann’ın Clara’yı tasvir ettiği bu bölüm bestelendiği sırada Clara Wieck 15 yaşındadır (Fuller-Maitland, 2009: 53).

Schumann’ın Clara Wieck ile ilk tanışmasının 31 Mart 1828 tarihinde olduğu düşünülmektedir. O sıralar hukuk eğitimi için Leipzig’de bulunan Schumann, bu tarihte bir konsere katılmıştır (Litzmann, 1913: 10). Konseri düzenleyen kişi Ernst August Carus’tur. Asıl mesleği doktor olan Carus, aynı zamanda org ve korno çalan, zaman zaman da bestecilik ve şeflik yapan amatör bir müzisyendir. Schumann, Dr. Carus ve şancı olan eşiyle, Leipzig’de bulunduğu yıllarda yakınlık kurmaya başlamıştır (Ostwald, 2010: 29).

Dr. Carus’un evindeki bir buluşma sırasında gerçekleşen bu konser, Clara Wieck’in bir piyanist olarak daha çok halkın önünde çalmaya başladığı zamanlara denk gelmektedir. O sıralar 9 yaşında olan Clara, bu konserde Hummel’in bir trio’sunu çaldığını günlüğüne not düşmüştür (Litzmann, 1913: 10, 11). Schumann bu konser sırasında Clara’nın babası Friedrich Wieck ile de tanışmıştır (Ostwald, 2010: 30). Clara’ya verdiği eğitimden etkilenerek, kendisinin öğrencisi olmaya karar vermiştir (Litzmann, 1913: 11). Friedrich Wieck ile birkaç ders yapabilme ihtimali üzerine görüşmüştür (Walker, 1976: 5).

Clara Wieck ilk önemli konserini 8 Kasım 1830 tarihinde vermiştir. Leipzig'deki Gewandhaus salonunda gerçekleşen konserde F. Kalkbrenner ve H. Herz'in çeşitlemelerini çalmıştır. Aynı zamanda kendi eserlerine de programda yer vermiştir (Büke, 2017: 113). Bu konserle ilgili günlüğüne şunları yazmıştır: “Kendime ait olan ilk konserimi burada Gewandhaus'da verdim. Babamı ve izleyenleri tatmin edecek şekilde çaldım.” (Litzmann, 1913: 21)

Schumann'ın Clara Wieck ile yakınlaşması, Ernestine von Fricken ile olan ilişkisinin kötüleşmeye başlamasıyla gerçekleşmiştir. 1835 yılının Temmuz ayında, Ernestine'in ailevi durumuyla ilgili gerçekleri öğrenmiştir. Ernestine, Fricken ailesinin sonradan evlat edinilmiş gayrimeşru çocuğudur (Jensen, 2005: 119). Bu durum Schumann'ın Ernestine ile olan ilişkisini gözden geçirmesine neden olmuştur. 1835 yılının sonbahar aylarında Clara ile daha fazla zaman geçirmeye başlamışlardır. Kasım ayına ait olan bir günlük kaydı şu sözleri içermektedir: “Clara'nın gözleri ve aşkı... Kasım'da ilk öpüşme.” (Jensen, 2005: 120)

Clara'ya yazdığı ve Ernestine ile olan ilişkisinden bahsettiği bir mektupta ise şunları belirtmiştir: “Bir gün benim eşim olabileceğin fikrinin ilk belirtileri o zaman bile ortaya çıkmıştı, ancak bu oldukça uzun bir gelecekte yatıyordu. Yine de sana o ilk günlerde, mümkün olan bütün sevgimle âşıktım, birlikte olan yıllarımızı düşünerek.” (Storck, 1907: 183)

Frederick Wieck kızı ve Schumann arasındaki etkileşimin farkındadır ve bu durumu önlemek adına bazı önlemler almaya karar vermiştir. Schumann'dan uzaklaşması için kızını 1836 yılının Ocak ayında bir konser turnesi için Dresden'e göndermiştir (Walker, 1976: 5). Kızı için konser organize etmek ve piyano dersleri vermek dışında piyano alım satımı da yapan Wieck, işleri nedeniyle kızını Dresden'de bırakarak Şubat ayında Leipzig'e dönmek zorunda kalmıştır. Bunu bir fırsat olarak gören Schumann, Dresden'e giderek, oradaki arkadaşlarının da yardımıyla Clara ile görüşmüştür (Taylor, 1982: 134). 3 gün boyunca Clara ile buluşan Schumann, daha sonra bu günleri “kutsal, unutulmaz” olarak anmıştır (Jensen, 2005: 123).

Bu buluşmadan haberdar olan Frederick Wieck, Schumann'ın bu yaptıklarının uygunsuz olduğunu düşünerek kendisiyle ilgili bazı ciddi kararlar almıştır. Leipzig'deki evlerine girişini yasaklamış ve iddia edildiği üzere kendisini vurmakla tehdit etmiştir. Kısa bir süre sonra Wieck, kızını Nisan ayına kadar sürecek bir konser turnesi için Leipzig'den uzaklaştırmıştır. Schumann ve Clara yaklaşık 18 ay süreyle görüşmemiştir. 8 Haziran 1836 tarihinde Schumann'ın Clara'ya ithaf ettiği 1. Piyano Sonatı yayınlanmıştır. Schumann bu eserinin kopyasını Clara'ya göndermiş ve konserlerinde çalmasını istemiştir. Ancak bu istek Frederick Wieck tarafından reddedilmiştir (Jensen, 2005: 123, 124). Schumann kendisi için zor geçen bu süreci bir mektubunda şu şekilde tarif etmiştir: “On sekiz ay boyunca demir gibi soğuk bir göz ve kalp için yalvarıp gözyaşı dökemeyen zayıf, yenilmiş bir sefildim.” (Storck, 1907: 180, 181)

Schumann ve Clara Wieck, birbirleriyle görüşmeden geçirdikleri bu sürecin ardından tekrar mektuplaşmaya başlamışlardır. 13 Ağustos 1837 tarihinde, Clara'nın verdiği bir konseri dinledikten sonra kendisine bir mektup yazmıştır. Bu mektup tekrar bir araya gelmeleri konusunda büyük bir önem taşımaktadır (Daverio, 1997: 157, 158).

“Her şeyi binlerce kez düşündüm ve hep aynı sonuca ulaştım: Eğer istersek ve harekete geçebilirsek bu olmalı. Eğer doğum gününüzde [13 Eylül], babanıza benden bir mektup götürmeyi kabul ediyorsanız, bana yalnızca basit bir ‘Evet’ yazın. Eğer babanıza benim için yalvarırsanız bana karşı direnip beni reddetmeyecektir... Bu mektuptan kimseye söz etmeyin, yoksa her şey mahvolur: Sizden beklediğim ‘Evet’ i unutmayın. Sonrasını planlamadan sizden bu güvenceyi almam gerek...” (Büke, 2017: 225)

Clara'nın bu mektuba verdiği cevap olumlu olmuştur. “Yalnızca basit bir ‘Evet’ bekliyorsunuz. Küçük bir sözcük, böylesine önemli! ... İsteğinizi gerçekleştiriyorum ve bütün kalbimle sonsuza dek öyle olduğunu fısıldıyorum.” (Büke, 2017: 225) Sonraki birkaç günlük süreçte çift yüzük takmış ve nişanlanmıştır. Schumann bu olayı günlüğünde “sonsuz birliktelik” olarak tanımlamıştır. Nişanlandıkları güne başka bir anlam katmak için, Eusebius günü olarak bilinen 14 Ağustos'u nişan günleri olarak kutlamaya başlamışlardır (Daverio, 1997: 157, 158).

Schumann, bir önceki mektubunda belirttiği üzere, Clara'nın doğum gününde babasına teslim edilecek bir mektup yazmıştır. Clara'ya karşı olan duygularından bahsetmiş ve bu konu hakkında bir görüşme yapmak istediğini belirtmiştir (Walker, 1976: 16).

“Clara'ya karşı hissettiklerim, anlık heyecanlar, geçici tutkular değil, tüm benliğimle ona bağlıyım, ...Geleceğimi güvenle ellerinize bırakıyorum. Yeteneğime, sosyal konumuma ve karakterime, kapsamlı bir cevap borcunuz var. En iyisi karşılıklı konuşalım...” (Büke, 2017: 228)

Bu mektubun ardından Schumann, görüşme yapmak için Frederick Wieck'in evine gitmiştir (Walker, 1976: 17). Wieck evlilik fikrini reddetmemiş, ancak bunun için 2 yıl beklemesi gerektiğini ve maddi durumunu düzeltmesi gerektiğini söylemiştir (Jensen, 2005: 125). Ayrıca çifte bazı kısıtlamalar getirmiştir. Clara'nın turnede olduğu zamanlar dışında haberleşmeleri ve başkalarının da olduğu bir ortamda buluşup konuşmaları yasaklanmıştır (Burk, 1940: 133). Schumann 18 Eylül 1837 tarihinde Clara'ya yazdığı mektupta, babasının kendisine karşı olan tavrından şikâyet etmiştir: “Babanla olan görüşmem dehşet vericiydi. O [Frederick Wieck] soğuk tavırlı, muhalif, şaşkın ve tutarsızdı.” (Walker, 1976: 17) “Öldürmek için yeni bir yöntemi var: bıçağı sapıyla birlikte kalbe doğru saplıyor.” (Jensen, 2005: 125)

Frederick Wieck, evliliğe karşı çıkmasına sebep olarak Clara'nın piyanist olarak devam eden kariyerini göstermektedir. Çiftin birlikteliği konusunda yarattığı engeller, Wieck ve Schumann arasında, mahkeme yoluyla çözülecek olan bir çekişmeye neden olmuştur (Walker, 1976: 17). Schumann bu durumu şu sözlerle açıklamıştır: “Eğer sınırlarımızı zorlarsa ve bir buçuk veya iki yıl sonra evlenmemize izin vermezse, o zaman yetkililer bizi birleştirecek. Tanrı korusun ki iş oraya gelmez.” (Taylor, 1982: 150)

1839 yılının Haziran ayında, Frederick Wieck kızına bir mektup yazarak, bazı şartlar karşılığında evliliğe onay vereceğini belirtmiştir. Kendisi hayatta olduğu sürece çiftin Saksonya'da yaşamamasını, kendi belirlediği bir avukat tarafından Schumann'ın kazancının denetlenmesini ve Clara'ya kendi mirasından pay almamasını şart koşturmuştur. Yaşanan karşılıklı anlaşmazlık sonucunda Schumann, Leipzig'li bir avukat olan Wilhelm Einert ile bağlantıya geçmiştir. 16 Temmuz'da Schumann ve Clara, dava sürecini başlatmıştır (Jensen, 2005: 137, 138).

1840 yılının Ağustos ayına kadar devam eden dava süreci, Schumann ve Clara lehine sonuçlanmıştır (Walker, 1976: 18, 19). Clara'nın yaş gününden bir gün önce olan 12 Eylül'de, Leipzig yakınlarındaki Schönefeld kasabasında evlenmişlerdir (Daverio, 1997: 195, 196). Schumann'ın bu tarihi özellikle seçtiği düşünülmektedir çünkü 13 Eylül tarihi Clara'nın 21. yaş günüdür. Yasalara göre 21 yaşından küçük olan birisi ailesinin izni dışında evlenememektedir. Dolayısıyla 12 Eylül tarihi Clara'nın babasının kontrolünde olduğu son gündür. Schumann'ın da bu tarihi, Frederick Wieck'e karşı son bir hamle olması ve son günde bile olsa kendisinin rızası dışında evlenebilmeleri için seçtiği düşünülmektedir (Walker, 1976: 19).

Schumann ve Clara'nın 1835 yılının sonbaharında başlayıp evliliğe kadar giden ilişkileri, Schumann'ın bestelediği birçok eser ilham kaynağı olmuştur. 5 Eylül 1839 tarihinde Heinrich Dorn'a yazdığı bir mektupta şunları belirtmiştir:

“Clara adına vermiş olduğum mücadelenin bazı izleri muhtemelen müziğimde fark edilebilir ve siz bunları anlamakta zorlanmayacaksınız. Konçerto, Sonat, Davidsbündler dansları, Kreisleriana ve Novelette'lerin neredeyse tamamen ondan [Clara] etkilendiği söylenebilir.” (Storck, 1907: 132)

Schumann tarafından 1837 yılının Ağustos'unda bestelenen Davidsbündlertänze, ilk ölçülerde yer alan “Motto von C.W.” ifadesiyle başlamaktadır. Bu ifade, Clara Wieck'in op.6 numaralı ‘Soirées musicales’ adlı eserine ithafen yazılmıştır. Bu eserdeki 5 numaralı mazurka'nın ilk ölçüleri Schumann tarafından alıntılanarak, Davidsbündlertänze'nin ilk bölümünün başlangıcında kullanılmıştır (Herttrich, 2006a: VI).

Clara'ya gönderdiği bir mektupta Davidsbündlertänze ile ilgili şunları yazmıştır: “Dansların içerisinde, hatırlayabildiğim en hoş serüvenden ilham alan, evlilikle alakalı birçok fikir var. Bunların hepsini sana bir gün açıklayacağım.” (Burk, 1940: 162) Daha sonra eserin bir kopyasını Clara'ya göndermiş ve bu durumla ilgili 6 Şubat 1838 tarihinde şunları belirtmiştir:

“*Davidstänze*'yi almadın mı? ...Onları sana bir hafta önce Cumartesi günü gönderdim. Biliyorum ki onlar için kalbinde ufak bir yer ayıracaksın, çünkü onlar bana ait... Ancak benim Clara'm, oldukça özel hislerle kendisine adanan bu dansların gerçek anlamını nasıl bulacağından haberdar olacak. Bütün bu şey

bir *Polterabend*⁷ temsil ediyor, başlangıç ve bitişte ne olduğunu sana bırakıyorum. Piyano başında, bunları bestelemekten daha mutlu vakitler geçirmemiştin...” (Storck, 1907: 181)

Schumann, op.21 numaralı *Novelletten*’in Clara ile olan bağlantısı hakkında şunları belirtmiştir:

“Geçtiğimiz üç haftada senin için müthiş miktarda beste yaptım; şakalar, Egmont hikâyeleri, aile babalarını içeren aile sahneleri, bir düğün – kısacası en cana yakın konular. Bütün bu şeyi ‘Novellette’ler olarak adlandırdım... Mümkün olan her koşulda, her türlü baştan çıkarıcı şekilde *Noveletten*’de görünüyorsun... Bunlar ancak seninki gibi gözleri bilen ve seninki gibi dudaklara dokunmuş olan birisi tarafından bestelenebilirdi.” (Taylor, 1982: 157)

Schumann’ın op.12 numaralı *Fantasiestücke* adlı eseri, 1838 yılının Mart ayında yayımlanmıştır (Taylor, 1982: 154). 8 bölümden oluşan bu eserin içerisinde, Clara Wieck’in etkileri görülmektedir. Schumann son bölüm olan ‘*Ende vom Lied*’i bestelerken; evlilik fikrinin kendisini harekete geçirdiğini ancak sonrasında bu umudun yerini acıya bıraktığını belirtmiştir (Jensen, 2005: 165, 166). “Şimdi sona vardığımı düşünmüştüm, her şey kendisini mutlu bir evlilikle çözümlenecekti. Ancak seni düşündükçe keder üzerime çökmüştü ve sonuç; evlilik çanlarından gelen sesin ölüm çanlarıyla karışmasıydı.” (Taylor, 1982: 155)

Clara Wieck’in etkilerinin görüldüğü bir başka eser, sekiz bölümden oluşan ve op.16 numaralı *Kreisleriana*’dır. Schumann eseri tamamladıktan kısa bir süre sonra Clara’ya şöyle yazmıştır: “Sen ve senin düşüncen baskın bir rol oynadı ve bunları sana ithaf etme niyetindeyim – senden başkasına değil. [Parçaların] içerisinde kendini fark ettiğin zaman gülümseyeceksin.” (Taylor, 1982: 157, 158) Başka bir mektubunda ise şu şekilde belirtmiştir: “*Kreisleriana*’yı ara sıra çal. Bazı bölümlerde vahşi bir sevginin izleri var; ayrıca senin yaşamın, benim yaşamım ve senin bazı bakışların da var. *Kinderszenen* tam onun zıttı; yumuşak, zarif ve mutlu, tıpkı geleceğimiz gibi.” (Büke, 2017: 255)

Clara Wieck’in Schumann’ın hayatında tuttuğu yer, Schumann’ın onun için verdiği mücadeleden ve eserlerine olan etkisinden anlaşılabilir. Ernestine von Fricken ile nişanlı

⁷ Geleneksel olarak düğünden bir gün önce gerçekleşen ve içerisinde tabak çanak kırılan eğlence.

olduğu bir dönemde, “passionato” ifadesi verdiği bir bölümle Clara’yı “Carnaval”da tasvir etmesi, çocuk yaşlardan itibaren ona karşı olan farklı hislerini ortaya koymaktadır. Bu durumu Schumann, kendi sözleriyle ve belki de en net şekilde, 11 Ocak 1832 tarihinde yazdığı bir mektupta ortaya koymaktadır: “Seni sıklıkla düşünüyorum, bir abinin kız kardeşini düşündüğü gibi değil, ya da bir erkeğin kız arkadaşını düşündüğü gibi değil, ama uzaklardaki kutsal bir yerin önündeki bir seyyah gibi.” (Jensen, 2005: 79)

3.11.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bölüm A-B-A kısımlarından oluşur ve do minör tonundadır. İlk 16 ölçü a cümlesidir. 17. ve 24. ölçülerin arasında b cümlesi yer alır. 25. ölçüden bölümün sonuna kadar kısım, baştaki a cümlesinin tekrarıdır. Bölümün formu Tablo 12’de gösterilmiştir;

Tablo 12. Chiarina - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	A
Cümleler	a+a'	b	a+a'
Ölçü No.	1-16	17-24	25-40

İlk 16 ölçüde görülen a cümlesinin ilk ölçüsünde 2. *Sphinx* yer alır ve bu cümle 8+8 ölçü olacak şekilde 2 defa tekrar eder. Bu cümle 9. ölçüde başlayan tekrarında, sağ eldeki melodik çizgi ve sol eldeki eşliğin ilk notaları oktav olarak gelir. Daha İlk ölçüden itibaren görülen ve noktalı ritimden oluşan motif, bölümün karakteristik özelliklerinden birisidir.

Şekil 37. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 3



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ölçüde başlayan b cümlesi, ritmik olarak a cümlesiyle aynıdır. Ancak tonal anlamda bazı farklılıklar mevcuttur. Dominant akoru aracılığıyla ilgili majöre yönelme vardır. Ancak bu yönelme, tonik akoru yerine 2. derece akorunun gelmesi nedeniyle tamamlanmaz. 22. ölçüden itibaren sol elde gelen akorlar, 24. ölçüde başlayacak olan a cümlesine armonik olarak bir hazırlık görevi görür. 24. ölçüde tekrar gelen a cümlesi, baştaki gelişle birebir aynıdır.

Şekil 38. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.17 - 20



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Bu bölüm, Schumann'ın Clara Wieck'e karşı olan duygularını açıkça ortaya koymaktadır. "Carnaval"ın bestelendiği zaman diliminde Clara 15 yaşında bir çocuktur. Schumann, Clara'nın çocuksu yönünü müzikal açıdan öne çıkarmak yerine, *passionato* başlıklı ve dramatik bir bölüm yazmayı tercih etmiştir. Bu durum, Schumann'ın Clara'ya karşı arkadaşlığın ötesinde duygular beslediğini göstermektedir. Bu yoğun duyguların geneli *f* olan cümlelerle, aksanlı ve *sf* olan notalarla ve bölüm boyunca en düşük nüansın *mf* olmasıyla müziğe yansıdığı düşünülebilir.

3.12. Chopin

Robert Schumann'ın "Carnaval"da, adına bölüm başlığı verdiği iki besteciden birisi Frederic Chopin'dir. Schumann, müziğini en çok beğendiği bestecilerden birisi olan Chopin'in eserleri hakkında önemli eleştiri yazıları yazmıştır. 'Kreisleriana' adlı eserini kendisine ithaf etmiştir. Ayrıca Chopin'in eserleri, sıklıkla Clara Schumann tarafından konser programlarına alınmıştır.

Chopin'in op.2 numaralı eseri, W.A.Mozart'ın 'Don Giovanni' adlı operasındaki 'Là ci darem la mano' isimli düet aya üzerine yazılmış varyasyonlardır. Eser 1827 yılında bestelenmiş ve ilk olarak, bestecisi Chopin tarafından 11 Ağustos 1829 tarihinde Viyana'da seslendirilmiştir. 1830 yılında ise dönemin önde gelen Viyanalı yayınevi sahibi Tobias Haslinger tarafından yayımlanmıştır (Pleasants, 1988: 17).

Schumann, 1831 yılının Mayıs ayında, Chopin'in bu eserinin notasını edinmiş ve üstünde çalışmaya karar vermiştir. 1 Temmuz tarihinde günlüğüne; piyanonun başında en az sekiz saat geçirdiğini ve 'Master Raro' (Frederick Wieck) ismini taktığı hocasına bu varyasyonları, en yüksek mükemmeliyette ödül olarak çalmak istediğini yazmıştır. 9 Temmuz tarihinde ise günlüğüne; sabah saat 7'den 10'a kadar, Chopin varyasyonları 'ellerin mümkün olduğunca rahatlığıyla' çalıştığını yazmıştır (Daverio, 1997: 75).

Schumann, başka bir tarihte, Chopin'in varyasyonları ile ilgili olarak günlüğünde şunları belirtmiştir: "Chopin'in varyasyonlarının sadece piyano için yazılmış en muazzam eserlerden birisi olduğunu değil, hatta belki de en muazzam müzik eserlerinden birisi olduğunu düşünüyorum." (Taylor, 1982: 77)

Schumann, piyanist olarak bu varyasyonlar üzerine yaptığı çalışmaların ardından, 17 Temmuz tarihinde taslak olarak bir yazı kaleme almaya başlamıştır. Eserdeki her bir varyasyonu 'Don Giovanni' deki karakterlerin ve olayların bir yansıması olarak ele almıştır. Esere olan yaklaşımının farklı olduğunu altını çizmek adına şunları belirtmiştir: "Bunların hepsi ne kadar kişisel olsa da ve ne kadar azı Chopin tarafından kastedilmişse de; her şeye rağmen onun dehası, çalışması, gayreti ve hayal gücü önünde başımı eğiyorum." (Daverio, 1997: 76)

1831 yılı Schumann'ın bazı açılardan belirsizlik içinde olduğu bir yıldır. Besteci olarak tanınırlığı çok değildi. O zaman için birkaç kısa piyano parçası, bazı şarkılar, bir piyanolu dörtlü ve 'Abegg' Varyasyonları'nı bestelemiştir. Ancak bunların hiç birisi henüz yayımlanmamış veya halkın önünde seslendirilmemiştir (Plantinga, 1976: 166).

1831 yılının Ağustos ayında; Frederick Wieck'ten aldığı eğitimin kendisini tatmin etmemesinden dolayı, Weimar'da yaşayan Hummel'e, kendisine piyano dersi vermesi için başvurmuştur. Ancak Wieck'in durumu öğrenip sinirlenmesi, bu planını boşa çıkarmıştır. Bütün bu belirsizliğin içerisinde Schumann, yeni bir yola başvurmuştur (Plantinga, 1976: 166).

Eylül ayında, acele bir şekilde, Leipzig merkezli bir gazete olan *Allgemeine Musikalische Zeitung*'un (Genel Müzik Gazetesi) editörlerinden birisi olan Gottfried Wilhelm Fink'e bir mektup yazmıştır:

“Eğer yazılı işlerinizin yükünü hafifletmek için genç bir çalışana ihtiyaç duyarsanız, size hizmet etmek isterim. Size ekte gönderdiğim incelemeleri daha sonra diğer incelemeler takip edebilir... ancak şu an için bunlar; yakın zamanda bir dahi tarafından bestelenmiş olan eser üzerine, ilk izlenimlerimi ortaya koymamdır. (Schumann, 1888: 148)

Schumann'ın burada bahsettiği dahi besteci ve onun eseri, Chopin'in 'Là ci darem la mano' Varyasyonları'dır. Bahsettiği incelemeler ise Temmuz ayında bu eser hakkında taslak olarak yazmaya başladığı inceleme yazısıdır (Plantinga, 1976: 166). Bu yazı tekrar gözden geçirilip düzeltilerek, 7 Aralık 1831 tarihinde, Leipzig merkezli *Allgemeine Musikalische Zeitung*'da yayınlanmıştır (Daverio, 1997: 76).

Chopin'in op.2 numaralı varyasyonları üzerine yazılan bu yazı, bazı yönleriyle Schumann'ın hayatındaki ilkleri ortaya koymaktadır. Schumann'ın hayatındaki ilk müzik eleştirmenliği deneyimidir. Diğer yandan, sonraki yazılarında da sıklıkla kendi ismi yerine takma ad olarak kullanacağı Florestan ve Eusebius'un yer aldığı ilk eleştiri yazısıdır (Fuller-Maitland, 2009: 15, 16).

'Opus 2' ismiyle yayınlanan bu yazı, kendi içerisinde birçok hayali ögeyi barındırmakla birlikte; Schumann'ın kariyerinin başındayken Chopin'e karşı duyduğu hayranlığı açıkça belli etmektedir:

“Eusebius bir akşam ziyarete geldi... Florestan ve ben piyanonun başında oturuyorduk. Eusebius, “Şapkalarınızı çıkarın beyler, bir dahi” sözleriyle bize bir müzik parçası verdi.

Başlığını görmeye izniniz yoktu. Sayfaları aylakça çevirdim; bu duyulmamış müziğin gizemli zevkiyle ilgili sihirli bir şeyler vardı... Mozart'ın 'La ci darem la mano' eserinin yüzlerce akor içerisinde işlendiğini sezinliyordum. Leporello bana göz kırpyordu ve Don Giovanni beyaz bir pelerinin içerisinde aceleyle hareket ediyordu.

Florestan "Öyleyse hadi dinleyelim" dedi. Eusebius kendi eseriymiş gibi, en taze gerçekliğin sayısız figürlerini anımsatarak çaldı... Florestan'ın alkışı... varyasyonların her ikisi de muazzam birer piyano virtüözü olan Beethoven'a veya Schubert'e ait olabileceğinden daha fazlasını ifade eden bir şey değildi. Ancak daha sonra [Florestan] başlığa baktı ve okudu: *La ci darem la mano, Frederic Chopin'den Piyano için Varyasyonlar, Eser 2*. Ve biz daha sonra inanamayarak haykırdık, 'Opus 2'.

Hep bir ağızdan konuşmaya başladık, yüzümüz heyecanla dolmuştu. Genel kanı şu şekildeydi: 'Saygıdeğer bir şey, sonunda – Chopin, daha önce hiç duymamıştım! – Kim olabilir ki? – Her halükarda bir dahi!...'

... 'Sevgili Florestan' diye cevapladım: 'Bu özel hisler övülmeye değer olabilir, kişisel olsalar da, Chopin'in dehası kadar açıkça ortadalar. Böyle bir ilhamın, böyle büyük bir çabanın ve ustalığın önünde başımı eğiyorum!...' (Pleasants, 1988: 15, 17)

Schumann'ın bir sonraki on yıl içerisinde yayınlayacağı diğer müzikal yayınlar gibi bu yayın da, içerisinde barındırdığı kişisel açıklamalar nedeniyle okuyucuyu fazlasıyla şaşırtmıştır. 'Opus 2', kendisine konu olan eserden daha çok yazarı hakkında bir şeyler ortaya koymuştur. Schumann kendi dünyasında yaşadıklarını, Florestan ve Eusebius adı altında, hayali bir şekilde dışa vurmuştur. Bu şekilde yazarak, önemli derecede dikkat çekmenin yanı sıra, Chopin gibi Almanya'da henüz tam olarak bilinmeyen bestecilerin tanınırlığına da katkıda bulunmuştur (Ostwald, 2010: 83).

1830'lu yılların başında Schumann tarafından bestelenmeye başlanan ancak ya taslak halinde kalan, ya da besteci tarafından yayımlanmaya uygun görülmeyen bazı eserler vardır. Bu eserlerden iki tanesi Chopin ile alakalıdır. İlk eser, 1831-1832 yılları arasında başlanan, Chopin'in op.2'si üzerine yazılan Etude'lerdir (Jensen, 2005: 85).

İkinci eser ise, 1834 yılında bestelemeye başladığı, Chopin'in op.15 no.3 Nocturne'ü üzerine yazılan varyasyonlardır. Bu eserin, 5 numaralı varyasyona kadar olan kısmının bir kopyası mevcuttur ancak hiçbir zaman basılıp yayımlanmamıştır (Ostwald, 2010: 118). Schumann, 23 Ekim 1836 tarihli bir mektubunda bu Nocturne'den 'en sevdiğim eserlerden

birisi' olarak bahsetmiştir. Eserin 1992 yılında Joachim Draheim editörlüğünde Breitkopf & Härtel tarafından yayımlanmış bir edisyonu mevcuttur. Draheim tarafından düzeltilip tamamlanmıştır (Kallberg, 1998: 236 n.39). Draheim kendi yazdığı önsözde bu varyasyonların, içerisinde Beethoven, Louis Ferdinand, Weber, Schubert ve Paganini'ye ait temalar üzerine varyasyonları barındıran bir seriye ait olduğunu belirtmiştir (Todd, 1994: 111 n.33).

Chopin 1835 yılında kısa bir süreliğine, 1836'da ise ilkine kıyasla daha uzunca bir süre Leipzig'de bulunmuştur (Jensen, 2005: 117). 1835 yılının Eylül ayında, ailesini ziyaret etmek için gittiği Karlsbad'tan Paris'e dönerken bir süreliğine Leipzig'de duraklamıştır. Bunun sebebi, hakkında dikkate değer şeyler duyduğu, zamanının önemli genç virtüözlerinden Clara Wieck ile tanışmak istemesidir. Bu buluşma sırasında Clara Wieck, Robert Schumann'ın 1. Piyano Sonatı'nı ve Chopin'in iki Etude'ünü Chopin'in kendisine dinletmiştir. Chopin Clara'yı piyanistliği açısından takdir etmiş ve daha sonra kendi Nocturne'lerinden bir tanesini, Clara'nın deyişiyle 'en ince ve zarif pianissimo' da çalmıştır. 1835 yılının Ekim ayında, Schumann'ın kurucusu olduğu Leipzig merkezli bir dergi olan *Neue Zeitschrift für Musik* de (Yeni Müzik Dergisi), Chopin'in bir önceki ay yaptığı ziyaret ile ilgili bir duyuru yayınlanmıştır: "Chopin buradaydı, ancak sadece kendi özel çevresiyle geçirdiği birkaç saat için. Tıpkı bestelediği gibi çalışıyor – eşsiz bir şekilde." (Taylor, 1982: 122, 123)

1835 yılında gerçekleşen bu ziyaret sırasında, Chopin'in Schumann ile buluştuğuna dair bir kayıt bulunmamaktadır. Ancak bir sonraki sene, Chopin'in yine Leipzig'den geçtiği bir yolculuk sırasında, bu ikili birlikte bir gün geçirmişlerdir (Taylor, 1982: 123). 9 Eylül 1836 tarihinde gerçekleşen bu görüşmede Chopin, kendisine ait olan yeni bestelerinden bazı Etude'leri, Nocturne'leri, Mazurka'ları ve yeni bir Ballade'ı özel olarak Schumann'a çalmıştır. Schumann, 14 Eylül 1836 tarihinde, bir dönem öğrencisi olduğu Heinrich Dorn'a yazdığı bir mektupta, Chopin ile yaptığı buluşmanın detaylarına yer vermiştir (Daverio, 1997: 148-149).

"...Mektubunuzu dün önceki gün aldım ve onu cevaplamaya hazırlanıyordum ki kim gelsin – Chopin! Bundan büyük bir sevinç duydum. Birlikte hoş bir gün geçirdik, ... Chopin'in yeni bir ballade'ına [Op.23, Ballade No.1] sahibim. Bence onun (en iyi olmasa da) en etkileyici eseri. Ona bu eserin

benim en sevdiğim olduğunu söyledim. Uzun ve düşünceli bir duraksamanın ardından, büyük bir önemle belirterek, ‘Memnun oldum, benim de en sevdiğim’ dedi. Ayrıca bana birkaç yeni Etude, Nocturne ve Mazurka çaldı, hepsi eşsizdi. Onu piyano başında görmek çok dokunaklı bir şey. Siz de onu içtenlikle severdiniz. Ancak Clara muhteşem bir icracı ve onun [Chopin’in] bestelerine ondan bile daha çok ifade verebiliyor...” (Wasielewski, 1871: 210, 211)

1836 yılında gerçekleşen bu buluşmaya ve Chopin’in 2 numaralı Ballade’ına ait bazı detaylar, Schumann tarafından 1841 yılında *Neue Zeitschrift*’ de yazılan bir incelemede ortaya çıkmıştır. Chopin, Schumann ve arkadaşlarına, kendisinin ikinci Ballade’ını, yayımlanan halinden daha farklı bir şekilde çalmıştır (Daverio, 1997: 149). “Chopin’in onu burada [Leipzig, 1836] çaldığını çok iyi hatırlıyorum. Fa majörde bitirmişti, ancak şimdi La minörde bitiyor.” (Pleasants, 1988: 179)

Schumann 1836 yılından başlayarak, farklı yıllarda, Chopin hakkında bazı yazılar kaleme almıştır. 1836 yılında, *Neue Zeitschrift*’ de Chopin’in piyano konçertoları hakkında yazdığı bir yazı da şunları belirtmiştir:

“... tıpkı Hummel’in Mozart’ın stilini piyano virtüözlerinin amaç ve zevklerine uyarladığı gibi, Chopin de Beethoven’ın ruhunu konser salonlarına takdim etmiştir... Onun [Chopin] öğretmenleri en iyilerdendi – Beethoven, Schubert ve Field. İlkinden cüretkâr ruhunu; ikinciden şefkatli kalbini ve üçüncüden becerikli elini aldığını farz edebiliriz. Batıdaki insanların kudretli sesleri yükselirken O; kendi sanatının derin bilgi birikimiyle donatılmış olarak, kendi gücünden emin bir şekilde ve cesaretle kuşanarak ayakta kalmıştır...” (Pleasants, 1988: 113, 114)

1837 yılında, Chopin’in op.25 numaralı Etüd serisi hakkında şunları yazmıştır:

“Müzemiz nasıl olur da, sıklıkla gecenin geç bir saatinde parlayan bir yıldız olarak gösterdiğimiz Chopin’i içermez? ...

Bu Etude’ler hakkında konuşurken, onları Chopin’in kendisinden dinlemiş olmanın muazzam avantajına sahibim. ‘Ve ayrıca onları fazlasıyla Chopin vari (*a la Chopin*) çaldı’ diye Florestan kulağıma fısıldadı.

Bir aeolian arp’i hayal edin, bütün gamlarla, her tür egzotik süsle büyülenerek bir sanatçının elinden geçtiğini; ancak öyle bir şekilde ki temeldeki ses ve hafifçe şarkı söyleyen üst ses birbirinden ayırt edilebiliyor – bunu hayal edin ve onun çalışması hakkında yaklaşık bir fikre sahip olacaksınız. Hiç şüphe yok ki en sevdiğimiz Etude’ler Chopin tarafından çalınırken dinlediklerimizdir, özellikle La bemol majör olan ilk Etude – bir Etude’ten daha çok bir şiir... Her şeyin

sonrasında birisi sanki rüyasında güzel bir resim görmüş gibi hissediyor ve şimdi, neredeyse yarı uyanık olarak, onu anımsamaya çalışıyor. Hakkında konuşmanın ve övgüde bulunmanın imkânsız olduğu bir durum.

Serinin ikincisi olan ve onun özgünlüğü hakkında unutulmaz bir etki bırakan, öylesine büyüleyici, rüya gibi ve hafif, uykusunda şarkı söyleyen bir çocuk gibi olan Fa minör etütü devam etti. Daha sonra yine güzel olan, ancak karakteri tasvir edilme biçiminden daha az orijinal olan Fa majör etüt geldi. Buradaki amaç; hayal edilebilir en dostça şekildeki bir gövde gösterisiydi ve onu bütün kalbimizle takdir ettik.

Ama betimsel kelimeler ne işe yarar ki? Etude'ler onun cesur, doğal ve yaratıcı gücünün bir sembolüdürler – gerçek şiirsel imgelerdir. Tek tek ele alındıklarında bazı küçük kusurlardan yoksun değildirler, bütün olarak bakıldığında kudretli ve ilgi çekicidirler...” (Pleasants, 1988: 125, 126)

1841 yılında; op.37 numaralı iki Nocturne, op.38 numaralı Ballade ve op.42 numaralı Valse hakkında ise şunları belirtmiştir:

“Chopin her şeyi isimsiz olarak yayımlayabilirdi. Birisi de onu derhal tanırdı. Yaptığı her şey de o kadar doğal ki, önem arz eden özgünlüğü ustanın kimliği hakkında şüpheyi yer bırakmıyor...”

...Başardıkları öylesine güzeldi ki, bize hala daha fazlasını veriyor. Onun başardıklarının yarısını yapan başka bir sanatçıyı kesinlikle tebrik ederdik. Şair olarak isim yapmak için birisinin kalınca ciltler yazmasına gerek yoktur. Birisi bu ünvanı bir veya iki şiirle elde edebilir, tıpkı Chopin'in yukarıda belirtilen Nocturne'leri yazarak yaptığı gibi. Bu Nocturne'ler öncekilerden, esas itibariyle, daha yalın süslemeleri ve dingin büyüleyicilikleriyle ayrılmaktadır. Daha önceleri Chopin'in nasıl olduğunu biliyoruz – gösteriş, altın yaprak ve inciler. O şuan daha farklı ve yaşlı. Halen kendi şıklığını seviyor, ancak daha düşünceli bir şekilde ve arkasından şiirselliğin asaleti daha dostça parlayarak...

Ballade'ı olağanüstü bir parça olarak not etmeliyiz. Chopin çoktan bu başlık altında, onun en cüretkâr ve karakteristik bestelerinden birisi olan, bir tane [Ballade] yazmıştı. Bu yenisi oldukça farklıdır; ilkinin göre sanat eseri olarak daha düşük seviyede, ancak hemen hemen daha az hayali ve imgeseldir. Ara kısımdaki tutkulu cümleler daha sonra akla gelip eklenmiş gibi gözüküyor. Chopin'in onu burada [Leipzig, 1836] çaldığını çok iyi hatırlıyorum. Fa majörde bitirmişti, ancak şimdi La minörde bitiyor. Bize, Mickiewicz'in şiirlerinin, kendi Ballade'larına nasıl öncülük ettiğini anlatmıştı. Aksine bir şair, onun müziği üzerine söz yazmak için kolayca ilham alıp esinlenebilir. [Müziği] en içten ve samimi düşünceleri anımsatıyor.

Son olarak Valse, öncekiler gibi, en asil haliyle bir salon parçasıdır. Florestan dedi ki; eğer Chopin bunu dans edilmesi için çalsaydı, dansa kalkan hanımefendilerin en az yarısı kontes olurdu. Elbette ki haklı. O [Valse] her bakımdan bir aristokrat.” (Pleasants, 1988: 178, 179)

Yine 1841 yılında yazdığı, Chopin'in op.35 numaralı ikinci piyano sonatını konu alan yazısında şunları belirtmiştir:

“...Bu kadar dissonansın birbirine geçtiği bir üslupta sadece Chopin başlardı – ve bu üslupta sadece Chopin bitirirdi. Ancak yine de bu eserde ne kadar güzellik var!

...Chopin artık daha fazla, kolaylıkla başkasından elde edinilebilecek şeyler yazmıyor. Kendisine karşı içten ve bunun için kendince iyi sebepleri var.

Kültürlü olanları da dâhil olmak üzere birçok piyanistin, sadece parmaklarıyla başarabileceklerinden daha fazlasını görüp düşünememeleri gerçekten çok kötü. Bu denli zor eserleri önce gözden geçirmek yerine direkt seçiyorlar ve sonra her ölçüsünde sıkıntı yaşıyorlar...

Tam anlamıyla Chopin vari olan bir girişin ardından, Chopin'in önceki eserlerinde de tanıdık olduğumuz şekilde, fırtınalı ve tutkulu olan bölümlerden birisi gelmektedir... Ama ayrıca bu ilk bölümde, güzel bir şarkı mevcuttur. Aslında öyle görünüyor ki; önceki eserlerine de hâkim olan Polonya'ya özgü milliyetçi duygular, Almanya üzerinden İtalya'ya yönelerek gözden kaybolmaktadır. Chopin ve Bellini'nin arkadaş oldukları, sanatsal bir etkilenme çerçevesinde birbirlerinin eserlerini tanıdıkları bilinmektedir. Ancak bu durum gerçekte, mütevazı bir kabullenmeden daha fazlası olmamıştır. Şarkı, söylenmeye başlar başlamaz; Polonyalı, sahip olduğu bütün cürekâr özgünlüğüyle öne çıkmaktadır...

İkinci bölüm bu ruh halinin devamı niteliğindedir – cürekâr, zeki ve yaratıcı. Trio içten ve rüya gibidir, baştanbaşa Chopin vari. Scherzo, Beethoven'da da olduğu gibi, sadece isim olarak öyledir. Daha sonra loş ve soğuk bir his uyandıran cenaze marşı takip eder. Diyelim ki Re bemol majör tonunda bir Adagio, kesinlikle daha güzel bir etki yaratırdı. 'Finale' başlığıyla gelen son bölüm, bir müzikten daha çok maskaralıktır. Ancak itiraf edilmelidir ki bu melodisiz ve neşesiz bölümün içerisinde; özel ve dehşet verici bir ruh nefes alıyor, direnmeye yönelik bir şekilde kararlı bir yumrukla baskı kuruyor... Böylece sonata başladığı gibi esrarengiz bir şekilde bitiyor; bir sphinx gülümsüyor, alay ediyor.” (Pleasants, 1988: 173, 174)

Schumann'ın Chopin'e karşı olan yaklaşımı yıllar içerisinde değişime uğramıştır. Onun müziğini halen takdir ediyor olmasına rağmen; Chopin'in stil olarak kendini geliştiremediğini ve tek düze kaldığını düşünmektedir (Taylor, 1982: 105, 106). 1837 yılında, Chopin'in op.25 numaralı Etude serisiyle alakalı olarak yazdığı bir yazıda şunları belirtmiştir:

“... Chopin'in sanatsal doğasında bir azalma veya gerileme olduğuna dair bir şüphe yoktur... Dostumuzun şu an için çok az beste yaptığı ve bunların geniş ölçekte olmadığı maalesef doğrudur. Paris'in yarattığı şaşkınlık bu durum için kısmen suçlu olabilir...” (Pleasants, 1988: 126)

1841 yılında, Chopin'in çeşitli piyano eserleri hakkında olan bir yazıda, onun eserlerinin kendisini tekrar eden yapısıyla ilgili eleştirel bir görüş bildirmiştir (Jensen, 2005: 184).

“...Görünüşte alışılmadık ve yaratıcı olsa da, kendi bestelerini yapılandırma ve enstrumana has olan efektler konusunda aynı kalmıştır; bundan dolayı insan onun bundan önce başardıklarının üzerine çıkamayacağından korkuyor. Bütün etkisi piyano müziğiyle sınırlı olsa da; bu durum, onun isminin yok edilemez bir şekilde modern sanat tarihindeki yerini alması için yeterlidir. Sahip olduğu yetenekler ile daha fazlasını başarabilirdi ve sanatımızın genel olarak ilerlemesi konusundaki etkisini genişletebilirdi.” (Pleasants, 1988: 178)

Ardından aynı yıl, Chopin op.35 numaralı sonatıyla ilgili şunları yazmıştır:

“Chopin'in bu eseri ‘sonata’ olarak isimlendirmesi, eğer düpedüz bir palavra değilse de, kesinlikle bir şakadır. Öyle görünüyor ki dört tane yaramaz çocuğunu [sonatın bölümleri] alıp bir araya getirerek ve muhtemelen onları sonata adı altında kaçırabileceğini düşünerek, tek başlarına var olup sergilenebilecekleri düşünülemeyen bir çatı altında toplamıştır.” (Pleasants, 1988: 173)

Schumann'ın Chopin hakkında bildirdiği her türlü olumlu ve olumsuz görüşe rağmen, iki besteci arasında her zaman için karşılıklı bir saygı var olmuştur. Bunun en önemli kanıtlarından birisi, Schumann'ın ‘Kreisleriana’ adlı eserini Chopin'e ithaf etmesidir (Taylor, 1982: 158). Chopin'de op.38 numaralı ikinci Ballade'ını Schumann'a ithaf etmiştir. Chopin, 6 Mart 1839 tarihinde arkadaşı Julian Fontana'ya yazdığı bir mektupta şöyle belirtmiştir: “Prelüdlere'im Pleyel'e ve Ballade'ın ise Robert Schumann'a ithaf edilmesini çok isterim. Eğer Pleyel Ballade'ın ithafını bırakmak istemezse, Prelüdlere Schumann'a ithaf edersin.” (Niecks, 2018: 342) Son yapılan düzenlemenin neticesinde op.38 numaralı Ballade Schumann'a ithaf edilmiştir (Niecks, 2018: 342).

3.12.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölüm Chopin'in piyano yazısına dair önemli izler taşımaktadır. Chopin'in Nocturne'lerinde de sıklıkla görülen ve arpejlerden oluşan bir sol el eşliği vardır. Bu eşlik bölümün sahip olduğu *agitato* ifadesinin de ortaya çıkmasına yardımcı olur. Sol elin kendi içindeki döngüsüne bakıldığında küçük bir *crescendo* ile başlayan ve *sf*'lu bir dönüş yazısı vardır. Bu yazı neredeyse her yerde aynı şekilde gelir. Aynı zamanda, *sf*'ya ulaşana kadar

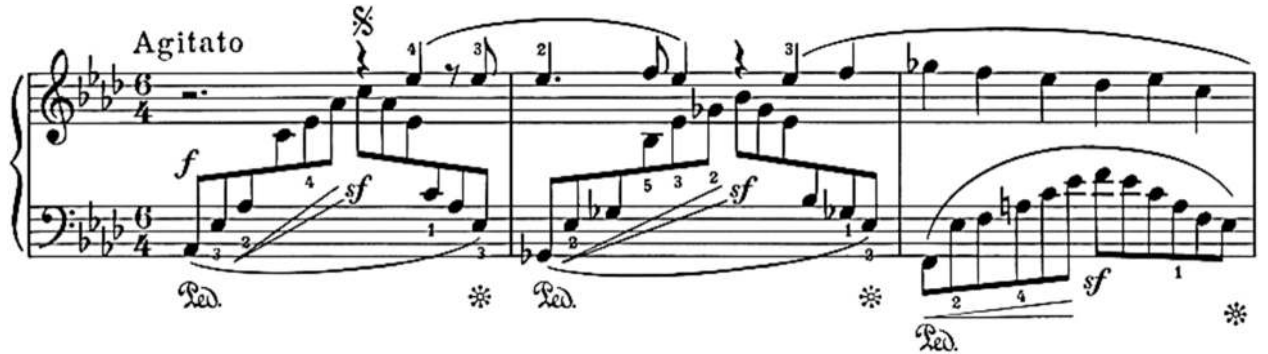
çalınan tüm notalardaki *crescendo* ifadesi, bölümün başında verilen *agitato* ifadesinin ortaya çıkışına katkıda bulunur. Sol elde bölüm boyunca devam eden bu yapının üzerinde ise Chopin'in genelde tek ses olarak tercih ettiği, sade bir melodik çizgi vardır. Bölümün formu Tablo 13'de gösterilmiştir;

Tablo 13. Chopin - Form Yapısı

Kısımlar	A			Codetta
Cümleler	a	a'	b	
Ölçü No.	1-4	5-7	8-10	11-14

Yukarıda anlatılan yapıyı temel alarak başlayan ilk cümle, si bemol minöre yapılan bir modülasyonla birlikte, 4. ölçünün başında kendisini tamamlar. Devamında yer alan cümle, baştaki cümle ile aynı şekilde ve bir ton yukarıdan transpoze edilmiş şekilde gelir. Sol eldeki arpejleri oluşturan akorlar aracılığıyla tekrar bir modülasyon gerçekleşir ve 7. ölçüde tekrar La bemol Majöre dönülmüş olur.

Şekil 39. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 3



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

7. ölçünün sonunda, La bemol Majör olarak başlayan yeni bir melodik çizgi, 11. ölçüde ilgili minörü olan fa minörde tamamlanır. Bu cümlemin, Chopin'in müziğinde de sıklıkla görülen en karakteristik özelliği, 10. ölçünün başında yer alan küçük yazılmış

notalardır. İnici şekilde devam eden bu küçük geçiş notaları, Chopin'in eserlerinde sıklıkla kullandığı bir yazı tekniğidir.

Şekil 40. Küçük Geçiş Notaları, Ölçü No.8 - 10



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

11. ölçünün sonunda başlayan kısım, tonalitenin tekrar La bemol Majöre dönüşünü hazırlayan bir kapanış niteliği taşır. Sol eldeki arpejlerin ilk notaları ve sağ eldeki sesler, kromatik bir dizi şeklinde gelmiştir. Her iki elde de görülen bu kromatik çizgi, armonik olarak çok zengin akorların kullanımına olanak sağlamaktadır. 14. ölçünün sonunda yer alan dal segno (S) işareti, ilk ölçünün yarısından başlayarak bütün bölümün tekrar çalınması gerektiğini ifade eder. Bölümün son 3 ölçüsünde yer alan 3. *Sphinx*, nota sıralaması bakımından değişikliğe uğramıştır. (A-S-C-H yerine A-S-H-C)

Şekil 41. Codetta, Ölçü No.11 - 14



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Schumann'ın "Carnaval"da, Frederic Chopin'e de bir bölümde yer vermesi, gençlik yıllarında kendisine karşı duyduğu saygı ve hayranlıkla alakalıdır. "Carnaval"ı bestelemeye başlayacağı 1834 yılının Aralık ayına kadar, Schumann'ın hayatında Chopin'in bir müzisyen ve besteci olarak çok önemli bir yeri olmuştur. 1831 yılında, hayatındaki ilk ciddi müzik eleştirmenliği deneyimini, Chopin'in op.2 numaralı eseri üzerine bir yazı yayınlayarak yaşamıştır. 1831-1832 yıllarında bu eser üzerine Etude'ler bestelemeye başlamış ancak sonrasında yarım bırakmıştır. 1834 yılında Chopin'in bir Nocturne'ü üzerine yazmaya başladığı varyasyonları da aynı şekilde tamamlamamıştır. Bu açıdan bakıldığında, Schumann'ın Chopin'in eserlerinden yola çıkarak yazmaya başladığı ancak yarım bıraktığı bestelerini, "Carnaval" adlı eserinde 'Chopin' isimli, Nocturne benzeri bir bölüme yer vererek telafi etmek istediği düşünülebilir.

3.13. Estrella

Estrella, Schumann tarafından Ernestine von Fricken için kullanılan bir takma isimdir (Fuller-Maitland, 2009: 20). Schumann bu bölümü şu sözlerle tanımlamıştır: "Estrella, birisinin portreye ekleyeceği bir isimdir..." (Wasielewski, 1871: 216) Bu başlık adı altında yazdığı bölüm, Ernestine von Fricken'e bir atıfta bulunma olarak düşünülebilir (Herttrich, 2004a: 41).

Ernestine, 1834 yılı itibariyle henüz 17 yaşındadır ve Bohemya'lı bir asilzade olan Baron von Fricken'in kızıdır (Ostwald, 2010: 109). O zamanlar Bavyera-Bohemya sınırındaki Asch isimli kasabada yaşayan Ernestine, Clara Wieck'i Plauen şehrinde verdiği bir konserde dinlemiştir (Daverio, 1997: 117). Konser sonrasında Baron von Fricken, Clara'nın babası olan Frederick ile Ernestine'in kendisinden piyano dersi alması konusunda görüşmüştür (Ostwald, 2010: 109). Bunun neticesinde Ernestine, Leipzig'e taşınarak, 21 Nisan 1834 tarihinde Wieck ile piyano derslerine başlamıştır (Daverio, 1997: 117).

O sıralar kendisi de Frederick Wieck'ten ders alan Schumann, Ernestine ile ilk defa 1834 yılının Nisan ayında tanışmıştır (Herttrich, 2004b: III). 2 Temmuz 1834 tarihinde, annesine yazdığı bir mektupta, Ernestine ile ilgili olarak şunları belirtmiştir:

“...iki mükemmel kadın çevremize dâhil oldu. Sana daha önce Amerikan konsolosunun 16 yaşındaki kızı olan Emilia List’ten bahsetmiştim. Bir diğeri ise zengin bir Bohemyalı olan Baron von Fricken’in kızı Ernestine; şaşırtıcı derecede saf, çocuk karakterli, zarif ve düşünceli. Kendisini gerçekten bana adanmış durumda ve sanatsal olan her şeyle ilgileniyor. Olağanüstü müzikal birisi ve eşim olacak kişide arzu ettiğim her şeye sahip...” (Storck, 1907: 94)

Schumann ve Ernestine, 1834 yılının Eylül ayında gizlice nişanlanmışlardır (Herttrich, 2004b: IV). Aralarındaki ilişkinin farkında olan Frederick Wieck, durumu Ernestine’in babasına şu sözlerle haber vermiştir:

“Ernestine ve Schumann arasında, çok yakından olmasa da, büyük bir ilgi var... Hiç öpüşmediler veya birbirlerinin elini tutmadılar, ama bir dereceye kadar birbirlerine karşı büyük bir ilgi duyuyorlar. Bu durum Schumann’ın doğasını yansıtıyor. Size Schumann’ı tarif etmek için ne kadar yazmama gerek olabilir ki – biraz tuhaf ve dik başlı, ama soylu, mükemmel, hayalperest, oldukça yetenekli – derin duygulara ve sıra dışı yeteneğe sahip bir besteci ve yazar.” (Jensen, 2005: 118)

Bu mektup üzerine Baron von Fricken, Leipzig’e gelerek Schumann’la tanışmaya karar vermiştir. Gerçekleşen bu buluşma sırasında Schumann, Baron’un amatör bir müzisyen olduğunu öğrenmiştir. Aynı zamanda flüt de çalan Baron, kendisini Schumann’a dinletmiş ve bir süre önce bestelediği bir eserle ilgili kendisinin fikrini almıştır (Ostwald, 2010: 111). Daha sonra Schumann, bir mektubunda şöyle belirtmiştir:

“Haberleşmemize vesile olacak bestenize sahip olmaktan mutluluk duyuyorum. Bunun daha uzun süreli bir iş birliğine dönüşüp dönüşmeyeceğini ve bizi uzaktayken birlikte tutup tutmayacağını bilmiyorum, ancak bütün dileğim bu yönde... Benim bir şey söylememe gerek kalmadan siz çoktan fark etmişsinizdir ki, bir sanatçı olarak sizin kıymetli Ernestine’inize karşı heyecanlı bir şekilde ilgi duyuyorum. Birlikte kat edebileceğimiz gelişmenin her adımından zevk almak için onu hevesle istiyorum.” (Ostwald, 2010: 111)

Baron von Fricken, Schumann ile yaptığı görüşmenin ardından, Ernestine’i de yanına alarak 6 Eylül 1834 tarihinde Asch kasabasına geri dönmüştür. Bu tarihten sonra Schumann ve Ernestine düzenli olarak mektuplaşmışlar ve hatta Schumann, Ekim ve Aralık aylarında Asch’e giderek Ernestine’i ziyaret etmiştir (Jensen, 2005: 118, 119).

Bu aylarda Ernestine, Schumann için müzikal anlamda gerçek bir ilham kaynağı olmuştur (Herttrich, 2006b: V). Schumann'ın 1834 yılının Aralık ayında başlayıp 1835 yılının kış aylarında tamamladığı iki eseri vardır. Ernestine von Fricken ile bağlantısı olan bu iki eser op.9 eser sayılı Carnaval ve op.13 eser sayılı 'Etudes Symphoniques'tir (Daverio, 1997: 139).

Ernestine'in babası olan Baron von Fricken, 1834 yılının Eylül ayında, kendisine ait olan bir tema üzerine flüt ve piyano için yazdığı varyasyonları Schumann'a göndermiştir. 19 Eylül 1834 tarihinde Baron'a eleştirel bir mektup yazan Schumann, eserin tema kısmında bulunduğu hataları belirtmiştir. Yine de, muhtemelen nişanlısının babasına bir iyilik yapmak amacıyla, Baron'a ait olan tema üzerine kendi varyasyonlarını bestelemeye karar vermiştir. Aynı mektupta, yeni yazmaya başladığı bu eserden 'patetik varyasyonlar' olarak bahsetmiştir. Schumann ileri tarihli bir günlük yazısında, aynı eseri bu sefer 'Senfonik Etütler' olarak tanımlamıştır. Eserin 8 Ocak 1835 tarihli, Schumann tarafından temize geçirilmiş kopyası, Ernestine'in annesine ithaf edilmiştir. Teması Ernestine'in babasına ait olan, annesine ithaf edilen ve muhtemelen Ernestine'in tarafından çalınacağı ümit edilen 'Senfonik Etütler'; bütün bir aileyi tek bir müzikal eser içerisinde toplamayı başarmıştır (Herttrich, 2006b: V).

1835 yılı, Schumann ve Ernestine'in ilişkileri açısından sorunlu bir yıl olmuştur. Schumann, Ağustos ayında, Ernestine'i ziyaret etmek için gittiği Asch kasabasında, Ernestine'in ailevi bağları ile ilgili gerçekleri öğrenmiştir. Ernestine, Fricken ailesinin öz kızı değildir. Aksine, Fricken ailesi tarafından yetiştirilen ve resmi olarak 13 Aralık 1834 tarihinde evlat edinilen birisidir (Jensen, 2005: 119).

Bu olayın ardından Schumann, Ernestine ile olan bağlarını koparmaya karar vermiştir (Daverio, 1997: 140). Clara Wieck'e 11 Şubat 1838 tarihinde yazdığı bir mektupta, 1835 yılında Ernestine ile yaşadıklarına dair şunları belirtmiştir:

"...bu durum hakkında her şeyi biliyorsun – ayrılış, yazışmalarımız, samimiyetimiz. Bunlar 1834'ün kış aylarındaydı. Ancak, o [Ernestine] uzaktayken, bu işin nereye varacağını düşünmeye başladım, bütün bu ilişki ağır gelmeye başlamıştı. Onun ne kadar yoksul olduğunu duydum. Bütün çabalarım karşılığında ne kadar az para kazanabileceğimi biliyordum ve bu durumdan bir

çıkış yolu göremiyordum. Daha sonra kendisinin de dahil olduğu talihsiz aile karmaşasını duydum, ve itiraf ediyorum, bu konu hakkındaki sessizliği beni incitti... Bu konu hakkında annemle konuştum ve ikimiz de hem fikir olduk ki bu durum hali hazırda var olan sorunların üzerine yenilerini ekleyecek.” (Storck, 1907: 185)

Schumann, Ernestine ile en son 1835 yılının Ağustos’unda görüşerek, yazdığı mektupları kendisine iade etmiştir. Çiftin karşılıklı anlaşması neticesinde, 1836 yılının Ocak ayında, nişanlılıkları sonlandırılmıştır (Jensen, 2005: 119). Bu durum, ‘Senfonik Etütleri’ ithaf ettiği kişiyi değiştirmesine neden olmuştur. 17 Mayıs 1837 tarihinde Haslinger tarafından basılan eser, Ernestine’in annesi yerine; İngiliz bir piyanist, şef ve besteci olan, Leipzig Konservatuarı’nda Mendelssohn’un öğrencisi olmuş William Sterndale Bennett’a ithaf edilmiştir (Herttrich, 2006b: VI). Schumann’ın ‘Allegro, Op.8’ eserini ithaf ettiği Ernestine (Daverio, 1997: 118), 1843 yılında tifüs hastalığından dolayı vefat etmiştir (Jensen, 2005: 134n).

3.13.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bölümün başında belirtilen *con affetto* ifadesi, “sevgi, şefkat ve duygulanma” ile çalınmasını belirten bir tanımdır (Demiryan, 1993: 13). Bu ifadenin, Schumann’ın nişanlısı Ernestine’e karşı olan duygularını tasvir ettiği düşünülebilir.

Bölüm a-b-a cümlelerinden oluşmaktadır. İlk 12 ölçü a cümlesini oluşturur. 13. ve 28. ölçülerin arasında gelen kısım b cümlesidir. 29. ölçüden başlayarak bölümün sonuna kadar devam eden kısım ise a cümlesinin daha kısa bir şekilde geri döndüğü yerdir. İlk iki ölçüde 2. *Sphinx* yer alır. Bölümün formu Tablo 14’de gösterilmiştir;

Tablo 14. Estrella - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	A'
Cümleler	a	b	a'
Ölçü No.	1-12	13-28	29-36

Şekil 43. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.13 - 16



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

29. ölçü, a cümlesinin bölümün başındaki tempoyla birlikte tekrar başladığı yerdir. *Tempo I* ifadesinin yanı sıra bu cümle, tıpkı baştaki karakterde olduğu gibi *ff* gelmiştir. Bu cümlelerin ilk 4 ölçüsü, baştaki gelişle birebir aynıdır. Bölümün son 4 ölçüsü, bir kadans yapısıyla ve başta verilen nüans ile tamamlanır.

Şekil 44. a Cümlesi, Ölçü No.29 - 36



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Schumann'ın "Carnaval"da Ernestine'i tasvir ettiği 'Estrella' bölümü, 1834 yılının sonlarında, ilişkilerinin karşılıklı olarak olumlu bir şekilde ilerlediği bir zaman diliminde yazılmıştır. Bundan dolayı Schumann'ın, Ernestine'e karşı olan duygularını, bölümün başında da belirtildiği üzere "tutkulu" (con affetto) bir şekilde müziğe yansıttığı görülebilir.

3.14. Reconnaissance

Reconnaissance sözcüğü “tanıma” ve “itiraf” anlamlarına gelmektedir. (Bouchot ve diğerleri, 2004: 390) Schumann da 22 Eylül 1837 tarihinde Ignaz Moscheles’e gönderdiği mektupta bu bölümü aynı şekilde tarif etmiştir (Wasielewski, 1871: 216). Bu açıdan bakıldığında bölümün, Schumann’ın Ernestine ile tanışmasını ve aşkını itiraf etmesini temsil ettiği düşünülebilir.

3.14.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bölüm yapısal olarak A-B-A kısımlardan oluşur. Her bir kısmı kendi içerisinde ayıran cümleler vardır. İlk 16 ölçüde A kısmı yer alır. 17. ve 44. ölçülerin arasında B kısmı gelir. Son 16 ölçüde ise A kısmı yeniden görülür. 2. *Sphinx* bölümün ilk ölçüsünde, her iki elde de yer alır. Bölümün formu Tablo 15’de gösterilmiştir;

Tablo 15. Reconnaissance - Form Yapısı

Kısımlar	A		B			A'	
Cümleler	a	b	a	b	köprü	a	b
Ölçü No.	1-8	9-16	17-28	29-40	41-44	45-52	53-60

İlk 16 ölçüde yer alan A kısmı, melodik olarak birbirine benzeyen a ve b cümlelerinden oluşur. İlk 8 ölçüde a cümlesi, sonraki 8 ölçüde ise b cümlesi görülür. Bu cümleler, tonal özellikler bakımından birbirinden ayrılır. İlk cümle (a) La bemol Majörde başlayıp dominant derecesinde son bulur. Sonra gelen b cümlesine ise, la bemol minöre ait olan armonik dereceler hâkimdir. Her iki cümlede de, soprano partisinde görülen melodik çizgiye, *staccato* ve marş karakterli olan akorlu bir sol el partis e eşlik eder.

Şekil 45. A Kısımındaki a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 3



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

B kısmı 17. ölçüde başlar ve Si Majör tonundadır. A kısmının sonunda görülen la bemol minör temel alınarak, Si Majöre anarmonik bir modülasyon yapılmıştır. Bu kısımda müzikal olarak dikkat çeken detay, sağ el partisinde yer alan motiflerin, bir sonraki ölçüde ya aynı ya da değişikliğe uğramış bir şekilde sol el partisinde tekrar edilmesidir.

B kısmı, a ve b cümlelerinden oluşur. İlk cümle (a) 17. ve 28. ölçülerin arasında yer alır. Bu cümle melodik ve armonik olarak, bölümün başındaki a cümlesiyle benzerlik gösterir. Hem benzer bir melodik çizgiye sahiptir, hem de dominant derecesinde son bulur. 29. ve 40. ölçülerin arasında b cümlesi gelir. Bu cümle Si Majörün dominant derecesi üzerine kurulmuştur. Bu cümlelerin ilk 2 ölçüsünde görülen motif, sonraki ölçülerde farklı şekillerde ve armonilerle kendisini tekrar eder.

Şekil 46. B Kısımındaki b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.17 - 20



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

41. ve 44. ölçülerin arasında gelen yer, A kısmına geçiş için armonik anlamda geçiş işlevi görür. 45. ölçüden bölümün sonuna kadar devam eden kısım, baştaki A kısmının yeniden geldiği yerdir.

Şekil 47. A Kısımına Geçiş, Ölçü No.41 - 44



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Bu bölüm Schumann'ın Ernestine ile tanışmasını ve ona olan duygularını itiraf etmesini temsil eder. Bölümün majör tonda ve marş karakterli olmasının, Schumann'ın Ernestine ile tanışmasının ardından yaşadığı mutluluğu ve gururu yansıttığı düşünülebilir. "Carnaval" eserinin geneline bakıldığında bu bölüm, kişilerin tasvir edildiği bölümler arasında bir geçiş bölümü görevi de görmektedir. Bölümün yansıttığı karakter, aynı zamanda karnaval etkinliğinin de coşkusunu ortaya koymaktadır.

3.15. Pantalon et Colombine

3.15.1 Pantalon

Commedia dell'arte'nin ana karakterlerinden olan iki yaşlı adamdan (*vecchi*) birisidir. Genellikle *Il Magnifico* takma adıyla anılır. Venedikli bir asilzadeyi canlandırır. Oyun sırasında bazen zengin, bazense iflas etmiş bir tüccar ama genellikle de bir dükün veya kralın danışmanı olarak ortaya çıkar (Karaboğa, 1994: 235). Mesleki kimliğinin yanı sıra günlük yaşamda genellikle aile babası rolündedir. Nadiren de olsa, *innamorata*'nın babası rolünde de görülür (Castagno, 1994: 91).

Pantolon karakterinin benzerlerine, geçmiş yıllara ait olan diğer tiyatro türlerinde rastlamak mümkündür. Bu karakterin ilk örneklerine; Plautus ve Terence'e ait Antik Yunan dönemi klasik komedyalarında, *senex* ismi verilen yaşlı adam figürüyle ulaşılabilir. Atella Orta Oyunu'ndaki *Pappus* karakteri de Pantolon ile özdeşleştirilmiştir. Oyun yazarı Andrea Calmo, *zibaldone* olarak adlandırılan ve içerisinde monologlar, diyaloglar ve hazır cevap kalıpları bulunan kişisel tiyatro notlarında, Pantolon karakterinin ilk örneklerinin halini yazmıştır (Castagno, 1994: 91).

İsminin kökeniyle alakalı olarak birkaç tahmin vardır. Bunlardan ilki, Venedik'in koruyucusu olduğuna inanılan Aziz Pantaleone'dir. Bir diğeri ise, *pianta leone* deyiminden gelmektedir. O zamanlarda Venedik, ticaret açısından İtalya'nın en varlıklı ve gelişmiş şehriydi. Venedikli tüccarlar da ticari ilişkiler içerisinde oldukları şehirlere giderek; kendi zenginliklerini ve maddi olarak üstün olmalarını göstermek amacıyla bu şehirlere bir bayrak dikmekteydiler. Bu bayrağın üstündeki kanatlı aslan figürü de Venedik şehrinin simgesidir.

Tüccarlar bu simgeyi, aynı zamanda mallarının kendilerine ait olduğunu belirtmek amacıyla da mühür olarak kullanırlardı. Dolayısıyla *pianta leone* deyimini, aslanı (*leone*) dikmek veya yerleştirmek (*piantare*) anlamına gelmektedir. Pantalone karakterinin de Venedikli bir tüccarı canlandırması ve *Il Magnifico* (Muhteşem) adıyla anılması, Venedik'in ticari anlamda ne kadar zengin olduğuyula ve tüccarların elinde bulundurdukları maddi güç ile bire bir bağlantılıdır (Richards, 1990: 115).

Oyun sırasında kullandığı kostüm bile Venedik ile bağlantılıdır. "Pantalone her zaman eski, geleneksel Venedik kostümlerini korur. Siyah elbise ve yün bere Venedik'te hala giyilmektedir." (Rudlin, 2000: 112) Giysilerine kırmızı ve siyah renk hâkimdir. Vücudunu saran dar ve kırmızı renkte bir pantolon ile ceket giyer. Kırmızı uzun çoraplarıyla sarı renkli bir terlik giymeyi tercih eder. Vücudunu geniş gösteren siyah bir pelerin ile kırmızı renkli yün bir başlık takar. Bu renklerden oluşan kostümü Pantalone için bir karakteristiktir. Aksesuar olarak mutlaka ucunda madalyon olan altın bir zincir takar ve pantolonunun kemerine asılı olan bir hançeri ve içi para dolu kesesi vardır (Rudlin, 2000: 113).

Commedia dell'arte'nin çoğu karakteri gibi Pantalone de rolünü maskeli olarak canlandırır. Kullandığı maskenin en önemli özelliği burnunun uzun ve kanca şeklinde olması, kaşlarının gür olması ve bıyığının altında uzun bir sakalının olmasıdır. Sakalı ve bıyığının uzun ve sivri uçlu olması, rolünü canlandırırken yüzüne komik bir ifade verme konusunda ona yardımcı olmaktadır (Rudlin, 2000: 112).

Pantalone karakterinin en önemli özelliklerinden birisi; her zaman Venedik lehçesinde konuşurken, içinde bulunduğu sahneye göre konuşmasını Venedik'e özgü olan diğer lehçelere çevirmesidir. Örneğin hizmetkârlarına emir verirken veya çocuklarına söz geçirmeye çalışırken daha kaba bir lehçede; ancak kendisinden genç bir kadınla yakınlık kurmaya çalışırken veya soylu insanlarla iletişim kurarken daha kibar ve ince bir lehçede konuşmaktadır (Clivio, 1989: 216).

17. yüzyılda yaşamış oyun yazarı Andrea Perrucci, 1699 yılında yazdığı *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso* adlı kitabında, Pantalone'yi canlandıracak oyuncular için bazı tavsiyelerde bulunmuştur. Oyuncunun mutlaka Venedik'te konuşulan dili bütün lehçeleriyle, atasözleri ve deyimlerine hâkim olarak konuşabilmesi gerekmektedir. Pantalone'nin belli durumlarda söylediği bazı kalıplaşmış cümleler vardır ve oyuncunun bunları uygun sahnelerde söylemek üzere ezberlemesi gerekmektedir. Bu sahnelere örnek olarak; oğluna tavsiye vermesi, kral ve prenslere danışmanlık yapması, lanet okuyup küfretmesi ve sevdiği kadına iltifat etmesi gösterilebilir (Richards, 1990: 132).

Aynı şekilde oyuncu ve oyun yazarı olan Pier Maria Cecchini, 1628 yılında yazdığı *Frutti delle moderne commedie* adlı kitabında; Pantalone'yi canlandıran kişinin ciddi ve ağırbaşlı tavırları elden bırakmaması gerektiğini söylemektedir. Otoriter bir tüccarın çalıştırdığı insanlara kabahat bulurken, emir verirken, tavsiye vermeye çalışırken veya onları ikna ederken ciddiye alınması için, ağırbaşlı bir tavır takınması gerekmektedir. Unutulmaması gereken konu; Pantalone'nin halkın aşağı sınıfından bir vatandaş olmadığı gibi, kesinlikle zengin ve refah içinde yaşayan bir tüccardan daha azı bile olmadığıdır (Richards, 1990: 129).

Pantalone'nin kişilik özellikleri kendi içinde birçok zıtlığı barındırır. Genelde görüldüğünün tam tersi şekilde davranışlar sergiler. Hastalıklı yaşlı bir adam olmasına rağmen her daim genç gözükmeye çalışır. Yaşının olgunluğunu göstermeye çalışırken, yaptığı yanlış hareketler yüzünden komik duruma düşer. Otoriter olup başkalarına örnek olacak davranışlar sergilerken, kadın hizmetçilere karşı takındığı uygunsuz tavır yüzünden kendi saygınlığını kaybeder (Richards, 1990: 132-133). Aşk maceraları yüzünden itibarını kaybetse de, bu durum, beceriksiz bir şekilde arabuluculuk yapmaya çalışan Zanni ile arasında komik diyalogların geçmesine vesile olur (Castagno, 1994: 91). Maddi olarak iyi durumda olmasına rağmen her zaman kızını zengin bir adamla evlendirmenin peşinde koşar ancak *drahoma* (başlık parası) vermekten kurtulmaya çalışır. “Uşaklarına karşı acımasız, çocuklarıyla olan ilişkilerinde geri kafalı ve dar görüşlü... Colombina karşısında şehvet düşkün ve kendisine karşı da hoşgörülüdür” (Rudlin, 2000: 115)

Şekil 48. 'Pantolon' Karakteri



Kaynak: Sand, M. 1860. *Masques et Bouffons: Comedie Italienne*. Paris: Michel Levy Freres

3.15.2. Colombine

Âşık çiftlerdeki (*innamorata*) kadının hizmetçisi olarak görev yapan kadın karakterlerden birisidir. Daha önceleri *sobretta*, *fantesca* (hizmetçi kadın) veya *servetta* (kadın uşak) olarak adlandırılmaktadır. Kadın hizmetçi rolündekiler için en sık kullanılan özel isim Colombine'dır. Fransa ve İngiltere'de ise Colombine olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra *Franceschina* ve *Smeraldina* isimlerinin de kullanıldığı görülmüştür (Rudlin, 2000: 151). Colombine, İtalyanca'da küçük güvercin anlamına gelmektedir.⁸

Commedia erudita'da görülen "hanımının yerine ortaya çıkan hizmetçi geleneği" (Rudlin, 2000: 151), *commedia dell'arte*'de daha farklı bir duruma dönüşmüştür. Hanımı olan Âşık kadın sahnede görüldüğü zaman Colombine, hanımının derdini dinleyen ve bazen de hanımından duyduklarını laf olarak başkalarına taşıyan bir role bürünmüştür. Aynı zamanda erkek uşak ve yardımcı rolünü oynayan *Zanni*'leri de sahnede kadın karakter olarak tamamlamıştır (Rudlin, 2000: 151).

Colombine rolü için seçilen oyuncular, zamanla fiziksel görünüm ve davranış açısından farklılaşmaya başlamışlardır. 1600'lü yıllardaki oyunlarda Colombine'i daha yaşlı kadınlar canlandırırken, 1700'lü yıllarda daha genç kız görünümlü oyuncular bu rolü oynamaya başlamıştır (Karaboğa, 1994: 257). "Daha genç, daha zarif ve sevimli olmakla birlikte daha az seksi ve ateşli olan 17. yüzyıl sonu Colombine'ları ile karşılaştırılırsa, ilk sokak oyuncular (çoğunlukla *Franceschina*, *Smeraldina* gibi isimler alanlar) daha yaşlı, daha şehvetli ve daha canlı, neşeli ve çekicidirler." (Rudlin, 2000: 151) *Commedia dell'arte*'de her iki yaş grubundan da oyuncuya rastlamak mümkündür. Ancak bu senaryoyu farklı bir şekilde etkiler. Eğer oyuncu genç ve sevimli ise genellikle erkek hizmetçilerden birisiyle ilişki yaşadığı, eğer daha yaşlı ve çirkinse sıklıkla başka karakterlerin hayatında entrikalar çevirdiği görülür (Clivio, 1989: 224).

Zamanla fiziksel olarak uğradıkları değişim, giydikleri kostümlere de yansımaya başlamıştır. Önceden daha güçlü ve yapılı olan Colombine, daha sonraları minyon ve narin

⁸ Encyclopedia Britannica < <https://www.britannica.com/topic/Columbine-stock-theatre-character> >

bir tipe dönüşmüştür. İlk başlarda giyilen geniş boneli, hemşire kıyafeti benzeri kostüm; daha sonraları yerini zarif ve süslü bir kostüme bırakmıştır (Karaboğa, 1994: 257). Bizzat evin hanımının hizmetçisi olduğu için diğer uşaklardan daha iyi giyinir. Biraz abartılı sayılabilecek bir başlığı ve önlüğü mutlaka vardır. Giydiği kıyafetlerde birçok farklı renkten kumaş kullanılır. Diğer rollerin aksine rolünü maskesiz oynar ama gözlerini büyük gösteren bir makyaj yapar. Aksesuar olarak çoğunlukla bir sepet taşımaktadır (Rudlin, 2000: 152).

Rolünü canlandırırken tiz bir sesle, aynı sözlerin ve cümlelerin yerini değiştirip onları sürekli tekrarlayarak konuşur. Diğer karakterlerde de olduğu gibi farklı bir lehçesi vardır. Nadiren başka lehçeleri kullandığı görülse de sıklıkla Toscana bölgesinin lehçesinde konuşur (Rudlin, 2000: 154).

Hanımından sonra oyun sırasında en çok ilişki içinde olduğu karakter Arlecchino'dur. Colombine, kendisi gibi bir hizmetçi olan Arlecchino'ya âşıktır. Bazı senaryolarda ise bu iki karakteri evli olarak görürüz. Malesef Arlequin genellikle Colombina'ya karşı sadık değildir. Diğer kadınlara sık sık kur yapar ve hatta kendisini bekâr olarak tanıtır. Yaptıkları ortaya çıktığında ise bu durum, Colombine'i intikam almaya sevk eder (Sand, 1915: 171). Colombine sahip olduğu zamanı ona bakmak ve onunla ilgilenmekle geçirir. Onun sabit bir tip olduğunu düşünür ve onu bu durumdan kurtarmak için bazen onu azarlayarak ve cezalandırarak kendine gelmesini sağlamaya çalışır. Bazen de onu terk eder ama bir süre sonra ona geri döner. Genellikle çabalarında başarısız olur ve onun davranışlarını değiştiremez. Ama her şeye rağmen, Dottore ve Pantalone gibi zengin tüccarlara göre, Arlecchino'nun daha fazla sevilmeyi hak ettiğini düşünür ve bir süre sonra onu olduğu gibi kabul eder (Rudlin, 2000: 154).

Genel olarak diğer karakterlere karşı da oldukça şefkatli ve sevecendir. Herkese karşı yardımsever olmayı tercih eder. Bu özelliği yüzünden, özellikle *Il Capitano* ve *Pantalone* gibi erkek karakterler tarafından rahatsız edilip kullanılmaya çalışılır. Hanımının da içinde olduğu Âşıklara (*innamorata*) karşı her an yardıma hazırdır (Rudlin, 2000: 154). “Efendisine bağlı, yufka yürekli bir tiptir.” (Karaboğa, 1994: 257) Âşık çiftlerin aralarının kötü olduğu durumlarda onlara karşı bir sempati duyar ve anlayışlı bir tavır takınır.

Özellikleri bakımından commedia dell'arte'deki en dengeli kişi olduğu söylenebilir. Aklı başındadır ve hep mantık çerçevesinde düşünür. Başka insanlara bağılı olmadan kendi kendine yetebilen bir yapısı vardır. Sıklıkla kitap okumanın yanı sıra şarkı söyleyip, dans etmeyi de çok sever. Ekonomik olarak halkın alt kesiminden olmasına rağmen maddi hırsları yoktur ve para konusunda son derece ölçülüdür (Rudlin, 2000: 154-155).

Şekil 49. 'Colombine' Karakteri



Kaynak: Sand, M. 1860. *Masques et Bouffons: Comedie Italienne*. Paris: Michel Levy Freres

3.15.3. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Schumann'ın bu bölümde Pantalón'u tasvir ettiği kısım *Presto* ve *staccato*'dur. Bu ifadeler, yüksek tempolu ve daha dinamik bir müzik yaratmaktadır. Ancak bu durum, Pantalón'un ilerlemiş yaşı ve yavaş hareketleri ile çelişmektedir. Bu tür bir ironi, Pantalón'un kendisini gerçekte olduğunun tam tersi haliyle göstermesiyle alakalıdır. Schumann da Pantalón'un *commedia dell'arte*'deki özelliklerini dikkate alarak, bu karakteri görünmek istediği gibi genç ve dinamik bir şekilde tasvir etmiştir.

Colombine'in bölüm içerisinde tasvir edildiği *Meno presto* kısmı ise, müzikal olarak Pantalón'dan farklıdır. *Staccato* çalış tekniği yerini *legato*'ya bırakmıştır. Dikkat çeken diğer bir detay ise bu kısma *consonance* yani uyumlu aralıkların hakim olmasıdır. Bu durumun Colombine'in çevresiyle uyumlu, kendi içerisinde dengeli ve mantıklı davranışlarıyla ilgili olduğu düşünülebilir.

Bölüm yapısal olarak A-B-A kısımlarından oluşur. 1. ve 12. ölçülerin arasında Pantalón'un tasvir edildiği A kısmı gelir. 13. ve 20. ölçülerin arasında Colombine tasvir edildiği B kısmı yer alır. Daha sonrasında, 21. ve 34. ölçülerin arasında, baştaki A kısmının tekrarı olan ve Pantalón'un müzikal olarak tasvir edildiği kısım görülür. Son dört ölçüde ise *codetta* benzeri ufak bir kapanış yer alır. Bu son dört ölçü, iki karakterin rollerini tamamlayıp sahneyi terk edişleri olarak düşünülebilir. Bölümün ilk ölçüsünde 2. *Sphinx* yer alır. Bölümün formu Tablo 16'da gösterilmiştir;

Tablo 16. Pantalón et Colombine - Form Yapısı

Kısımlar	A			B	A'			codetta
Cümleler	a	b	a	a+a'	a	b	a'	
Ölçü No.	1-4	5-8	9-12	13-20	21-24	25-28	29-34	35-38

Pantalón'un tasvir edildiği her iki A kısmı da *staccato*'dur. Bu durum Pantalón'un kişiliğiyle bağlantılı olarak müziğe yansıtılmıştır. James Fisher'a göre Pantalón; ilerlemiş

yaşına rağmen sanki gençmiş gibi davranan ve alay konusu olacak şekilde genç kadınların peşinden koşan yaşlı bir tüccardır. Zengindir ama ucuza kaçmayı tercih eder. Cinsel olarak acizdir ama her daim aşkın peşinden koşacak kadar tutkuludur (1992: 2-3). Bütün bunlar onun ilerlemiş yaşından dolayı ortaya çıkan, çelişkili ve birbirine zıt olan davranışlarına örnekler. *Staccato* notalar Pantolon'u genç, dinamik ve hareketli bir insan gibi tasvir etmektedir.

Pantolon'un karakteri, yaşlı ve hastalıklı olmasına rağmen kendisini başkalarına genç göstermesiyle öne çıkar (Richards, 1990: 132). Besteci tarafından *staccato* çalınması istenen notaların, Pantolon'u daha genç, çevik ve hareketli gösterdiği söylenebilir. 5. ve 8. ölçülerin arasında sağ elde çıkıcı olarak ve *sf* ile gelen akorlar, Pantolon'un Colombine'e adım adım yaklaşmasını ve kuvvetli bir şekilde üzerinde baskı kurmasını tasvir ediyormuş gibi görülebilir. A kısmının tonalite olarak minör olmasının, Pantolon'un kötü ve kurnaz bir kişiliğinin olmasıyla alakalı olduğu düşünülebilir. Her iki elde de *staccato* ve hafif çalınan notalar, duyuş olarak Pantolon'un Colombine'e sinsice yaklaşmakta olduğunu anımsatır.

Şekil 50. A Kısımındaki a Cümlesi, Ölçü No. 1 - 4



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Colombine'in tasvir edildiği B kısmına gelindiğinde tonalite Re bemol Majör olarak değişir. Bu cümlelerin daha yavaş çalınması gerektiği *meno presto* ifadesiyle belirtilmiştir. Ayrıca A kısmının aksine pedallı ve bağlı çalınması gerektiği de besteci tarafından belirtilmiştir. Bu kısımda en çok dikkat çeken detay, neredeyse bütün aralıkların uyumlu yani *consonance* olmasıdır. Bu *consonance* akorların, Colombine'in uyumlu kişiliği ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Rudlin'e göre Colombine; aklına eseni yapmak yerine aklını kullanarak hareket eder, dikkatlidir ve ayrıntılara önem verir. Bu karakter, *commedia dell'arte*'de akli başında hareket eden ve mantığını kullanan tek kişidir (2000: 154-155).

Pantolon “Colombina karşısında şehvet düşkünü”dür (Rudlin, 2000: 115). 15. ve 16. ile 19. ve 20. ölçülerde görülen dörtlü nota grupları halinde yukarıya doğru tırmanış, Colombine’in kendisine yaklaşmakta olan Pantolon’dan kaçıp uzaklaşmaya çalıştığı fikrini çağrıştırır. Kaçarken geriye doğru attığı adımları vurgulamak için dörtlü nota gruplarının başında aksan işareti vardır.

Şekil 51. B Kısımındaki a Cümlesi, Ölçü No.13 - 17



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

21. ölçüde A kısmının tekrar başlamasıyla tonalite fa minör olarak, tempo ise bölümün başındaki tempoyu işaret eden *Tempo I* olarak değişir. 35. ölçüde başlayan ve *codetta* niteliği taşıyan son dört ölçüde ise tonalite fa minörden Fa Majöre geçer. Bu durum, iki karakter arasındaki çekişmenin ve zıt özelliklerin ortak bir noktada buluşarak çözülmesi gibi düşünülebilir.

Şekil 52. Codetta, Ölçü No.35 - 38



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Schumann bu bölümde iki karaktere aynı anda yer vermiştir. Pantalon ve Colombine, *commedia dell'arte* senaryolarında sıklıkla bir arada rolü olan iki karakterdir. Bunun sebebi Pantalone'nin kadın düşkünlüğüyle alakalıdır. Castagno'ya göre; bütün kariyerini para kazanıp varlık içinde zengin bir şekilde yaşamaya adanmış için, bir yaştan sonra umutsuz bir şekilde aşkı ve cinsel zevkleri tecrübe etmek istemektedir (1994: 91). “Colombina karşısında şehvet düşkünü”dür ve yeri geldiğinde “...oğlu Flavio'nun evlenmek istediği kadınla evlenmek ister.” (Rudlin, 2000: 115) Müzikal açıdan bakıldığında her iki karakterin de bazı özelliklerinin müziğe yansıtıldığı görülebilir. Pantalon'un kendisini genç göstermek istemesi ve bölümde ona ait olan kısmın gençliği ve dinamikliği yansıtmak için *staccato* yazılmış olması bu duruma bir örnektir. Aynı zamanda Pantalon ve Colombine, Schumann'ın “Carnaval”da Pierrot ve Arlequin ile birlikte müzikal olarak tasvir ettiği *commedia dell'arte* karakterlerindendir.

3.16. Valse allemande

Allemande ilk olarak 16. yüzyılda görülen, orta hızda ve iki zamanlı bir dandır. Bu dans, Tielman Susato, Pierre Attaingnant ve Bernhard Schmid gibi Rönesans bestecileri tarafından ‘Alman’ veya ‘Almayne’ ismiyle de kullanılmıştır. 17. yüzyıla gelindiğinde, stilize edilmiş bir dans olarak süvitlerin içerisinde kendisine yer edinmiştir. Süvitlerde yer almaya başlayan bu ‘Allemande’ bölümleri, orta hızda ve 4/4'lük ölçüdedir. 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ‘Allemande’ ismi, Güney Almanya'da 3/4'lük veya 3/8'lik ölçüye sahip olan, çabuk tempodaki ve valse'e benzerliğiyle dikkat çeken *Deutscher Tanz*'ın (Alman Dansı) karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıştır. L.van Beethoven'ın op.119 numaralı Bagatelle'inde yer alan üçüncü parça buna bir örnektir (Apel, 1950: 22-23). Bu açıdan bakıldığında, Schumann'ın *Allemande* kelimesini; 16. ve 17. yüzyıldaki 2 veya 4 dört zamanlı dansları değil, 18. yüzyılın sonlarında görülen vals ritmindeki Alman Dansları'nı temsil etmek için kullandığı görülebilir.

Şekil 53. L. van Beethoven, Bagatelle Op.119 No.3



Kaynak: [http://ks.imsip.net/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP00946-Beethoven_-_Bagatelles_\(Opus_119\).pdf](http://ks.imsip.net/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP00946-Beethoven_-_Bagatelles_(Opus_119).pdf)

3.16.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

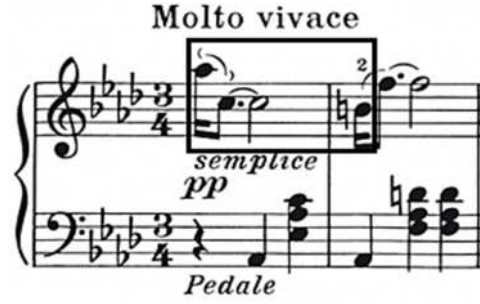
Bu bölümün müzik karakteri, *Valse* yapısını çok net bir şekilde ortaya çıkartmaktadır. Schumann, bu bölüm için seçtiği *Molto vivace* terimini, 3/4'lük *Allemande*'lerin sahip olduğu hızlı tempoları ön plana çıkartmak için tercih etmiştir.

Bölüm yapısal olarak a-b-a cümlelerinden oluşur. İlk 8 ölçüde a cümlesi yer alır ve bu cümlenin besteci tarafından *semplice* çalınması istenmiştir. Sağ eldeki ilk üç notada 2. *Sphinx*'in notaları olan la bemol - do - si görülür. Bölümün formu Tablo 17'de gösterilmiştir;

Tablo 17. Valse allemande - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	A'
Cümleler	a	b	a'
Ölçü No.	1-8	9-16	17-24

Şekil 54. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

9. ve 16. ölçülerin arasında b cümlesi yer alır. Bu cümle karakteristik olarak a'dan farklıdır. Nüans *f* olarak değişir ve müzik daha görkemli bir hal alır. Bu cümlede, a cümlesinin aksine, vals ritminin karakteristiği olan birinci vuruşlar tek ses yerine oktav olarak verilmiştir. Bu cümlenin ilk 4 ölçüsünde, ikinci vuruştaki notaların *sf* olarak çalınması belirtilmiştir.

Şekil 55. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 10



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ölçüde tekrar başlayan a cümlesi, ilk dört ölçüsü itibariyle, baştaki a cümlesi ile aynıdır. Son kez gelen a cümlesi, bölümün genel karakterine zıt yapısıyla, *ff* akorlardan oluşan bir kadans ile tamamlanır. Bu durum, ardından *p* olarak başlayan 'Paganini' bölümü ile dinamik özellikleriyle tam anlamıyla bir zıtlık oluşturur.

Şekil 56. a Cümlesi'nin Tekrarı



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Bu bölümün müzikal açıdan dikkat çeken iki özelliği vardır. Bunlardan ilki, 3 zamanlı valse'in ve 2 zamanlı allemande'in aynı başlıkta bir araya gelmesidir. Bunun nedeni, 18. yüzyıl Almanya'sında allemande kelimesinin, 3 zamanlı ölçüde bestelenen ve valse'e benzeyen Alman Dansı'nın karşılığı olarak kullanılmasıdır.

İkinci olarak ise bu bölüm, kendisinden sonra gelen Paganini bölümü ile bütüncül bir yapıya sahiptir. Bu yapının formu A-B-A'dır. Bu açıdan bakıldığında Valse allemande A kısmını, Paganini B kısmını ve Paganini bölümünün sonunda *Tempo I ma piu vivo* ile başlayan kısım ise başta verilen A kısmının geri dönüşünü temsil eder. Paganini bölümünün form yapısı içerisinde B'yi temsil ettiği, besteci tarafından bu bölüme verilen *Intermezzo* ifadesinden de anlaşılabilir.

3.17. Paganini

Schumann'ın Chopin'den sonra "Carnaval"da yer verdiği bir diğer besteci Niccolo Paganini'dir. İtalyan bestecinin kendisiyle ve müziğiyle tanışması, Schumann'ın piyanist ve özellikle besteci olarak başlayacağı müzik kariyerine önemli bir etki yapmıştır.

Schumann'ın Paganini ile ilk karşılaşması, 1830 yılında hukuk öğrencisi olduğu sırada olmuştur (Walker, 1976: 6). O sırada hukuk eğitimi almak için bulunduğu Heidelberg şehri, Schumann'ın hayatında kariyerini müzisyen olarak devam ettirmesi konusunda önemli bir yer tutmaktadır. Leipzig Üniversitesi'nde başladığı hukuk eğitimini yarıda bırakarak,

1829 yılının Mayıs ayında Heidelberg'e taşınmış ve 30 Temmuz 1829'da Heidelberg Üniversitesi'ne kayıt olmuştur (Daverio, 1997: 55-57).

1829 yılında, 28 Ağustos ve 25 Ekim tarihleri arasında, üniversitenin tatil olduğu bir zaman diliminde, İsviçre ve İtalya'da yaklaşık iki aylık bir seyahat yapmıştır. Bu seyahat sırasında İtalyan operasıyla tanışma şansına erişmiştir. Heidelberg'e döndükten sonra Friedrich Wieck'e yazdığı bir mektupta; İtalya'ya gitmeden İtalyan müziğiyle ilgili bir fikir sahibi olunamayacağından, aynı zamanda Rossini ve İtalyan soprano Giuditta Pasta'dan son derece etkilendiğinden bahsetmiştir (Daverio, 1997: 57). La Scala'da Rossini'nin bir operasını dinlemiştir (Taylor, 1982: 56).

Schumann, aynı zamanda bir piyanist olarak da Heidelberg'de tanınmaya başlamıştır. Halka açık ilk konserini 1830 yılının Şubat ayında vermiştir. Konserde çalmak için seçtiği eser Moscheles'in Alexander Marşı üzerine Çeşitlemeleri'dir. Teknik açıdan çalınması güç olan bu eseri içeren icrası, seyircinin fazlasıyla beğenisini kazanmıştır. Abisi Julius'a yazdığı mektupta; seyircinin 'bravo' ve 'bis' şeklinde bağırıldığını, Baden Büyük Düşes'inden kuvvetli bir şekilde alkış aldığını ve Heidelberg'de son derece popüler olup insanların saygınlığını kazandığını yazmıştır (Taylor, 1982: 57).

Bu konserden yaklaşık iki ay sonra Schumann'ın hayatı farklı bir yöne doğru gitmeye başlamıştır. Heidelberg yakınlarındaki Frankfurt'a seyahat ederek, 11 Nisan 1830'da Paganini'yi konserde dinlemiştir. Paganini zamanının en gösterişli ve kariyerinin zirvesinde olan virtüözlerinden birisidir. Paganini'nin verdiği bu konser Schumann'ın üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Sanatçılığın ve müzisyenliğine hayran kalmıştır. Bu konserden bir süre sonra, Alman keman virtüözü Heinrich Wilhelm Ernst, konser turnesinin bir parçası olarak Heidelberg'de bir konser vermiştir. Ernst'in de konserini izleyen Schumann, Alman kemancıyla tanışmıştır. Bu yakınlığın, Schumann'ın müziği bir kariyer olarak seçme konusundaki etkisi büyüktür (Jensen, 2005: 33, 34).

Paganini'yi izlemek, Schumann'ın kendisini tamamen sanatsal bir kariyere adanmak için aldığı karara ciddi bir şekilde katkıda bulunmuştur (Reissmann, 1908: 19). Frankfurt'da

izlediği Paganini konseri, Schumann'ın hayatında bir dönüm noktası olmuş ve onu bir takım kararlar almanın eşiğine getirmiştir. Bu konuda attığı ilk adım, annesine müzik kariyeri hakkındaki gerçek niyetini açıklamaktır. Ailesine ithafen yazdığı bir mektupta şunu belirtmiştir: “Eminim beni sanat alanında yoksul ama mutlu görmeyi, hukuk alanında yoksul ama mutsuz görmeye tercih edersiniz.” (Walker, 1976: 7)

Annesine yazdığı 30 Temmuz 1830 tarihli bir mektupta, içinde bulunduğu durumu bütün detaylarıyla anlatmıştır:

“Bütün hayatım şiir ve düz yazı; diğer bir deyişle Müzik ve Hukuk arasında geçen yirmi yıllık bir mücadeledir... Benim deham beni, doğru yol olduğuna inandığım sanata doğru yönlendiriyor... Sabır ve azimle ve iyi bir ustayla, altı yıl içerisinde herhangi bir piyanist kadar iyi olabilirim... Eğer müziğe yöneleceksem, hukuk eğitimini bırakıp Leipzig'e gitmek zorundayım. Orada, tamamen güvenebileceğim ve bana değerimi hissettirecek Wieck ile eğitimimi sürdürebilirim. Daha sonrasında bir yıllığına Viyana'ya gidip, eğer mümkünse Moscheles ile çalışmalıyım... Lütfen Wieck'e yaz ve ona, benim ve kariyerim hakkında ne düşündüğünü sor...” (Walker, 1976: 7, 8)

Annesi, Schumann'ın bu isteği üzerine, Friedrich Wieck'e bir mektup yazarak oğlunun on yıl önce başlaması gereken bir mesleği ani bir kararla şimdi seçmek istediğinden bahsetmiştir. Wieck ise kendisine; oğlunun Heidelberg'i terkedip Leipzig'e dönmesine izin vermesini ve üç yıl içerisinde Schumann'ı yaşayan en büyük piyanistlerden birisi haline getireceğini söylemiştir (Jensen, 2005: 36).

Hukuk okumaktan dolayı yaklaşık üç yıldır çektiği zorlukların ardından Schumann, 24 Eylül 1830 tarihinde Heidelberg'den ayrılarak Leipzig'e taşınmış ve burada Friedrich Wieck'in gözetimi altında ciddi bir şekilde müzik eğitimi almaya başlamıştır (Walker, 1976: 9).

Heidelberg'deki müzikal tecrübeleri, Schumann'ın besteciliğine de yön vermiştir. Daha sonra 'Papillons' başlığı altında toplanacak olan ufak parçaların bir kısmı ilk olarak burada bestelenmiş olup; Mannheim'daki bir baloda tanıştığı Meta Abegg, soyadı itibariyle, ilk opus numaralı Abegg Çeşitlemeleri'ne müzikal bir fikir oluşturmuştur. Bu çalışmaların

devamı olarak Schumann, Paganini'nin bazı kaprislerini etüt olarak piyanoya uyarlamaya karar vermiştir (Fuller-Maitland, 2009: 11).

1831 yılında, Paganini'nin 2. Keman Konçertosu'nun 3. Bölümündeki 'çan' teması üzerine piyano için varyasyonları (WoO 25) içeren bir esere başlamıştır (Jensen, 2005: 86). *La Campanella* teması üzerine yazılan bu eser hiçbir zaman tamamlanmamıştır (Daverio, 2002: 210). 1832 yılının Nisan ayında, Paganini'nin op.1 numaralı 24 Kapris adlı eserinden altı tane parçayı seçerek bunları piyanoya uyarlamaya karar vermiştir. Haziran ayında tamamlanan parçalar, Aralık ayında, 'Paganini'nin Kaprisleri üzerine Piyano için 6 Etüt' adıyla, Schumann'ın op.3 numaralı eseri olarak basılıp yayımlanmıştır (Jensen, 2005: 95).

Op.3'ün içinde bulunan altı etüt, teknik anlamda eğitici olmaları amacıyla; Schumann'ın da belirttiği üzere, "tekniklerini çeşitli yönlerde geliştirmek isteyen piyanistler için düzenlenmiştir." (Taylor, 1982: 83) Schumann her bir etüt için; detaylı şekilde parmak numarası, hazırlayıcı egzersizler ve belirli teknik sorunlar için açıklamalar vermiştir (Taylor, 1982: 83).

Robert Schumann, op.3 numaralı eseri için, içerisinde kendisinden 'editör' olarak bahsettiği bir önsöz hazırlamıştır. Bu önsözde, eserin yapısı hakkındaki görüşleri ve piyanistlere bulunduğu tavsiyeler şu şekildedir:

"Bu düzenlemeleri yaparken karşılaştığı bütün teknik ve armonik zorluklara rağmen editör, piyano uyarlamalarını büyük bir tutku ve sevgi ile görev edinmiştir. Karşılaştığı görev, eserin aslına mümkün olduğunca bağlı kalarak, eseri piyanonun karakteristik ve mekanik özelliklerine adapte etmektir. Editör basit bir bas eşliğinden fazlasını ortaya koyma arzusundadır... Ne kadar tuhaf ve özgül olarak görülebilir olsalar da, Paganini'nin nüans ve ifade işaretlerini zerre kadar değiştirmeye cüret etmemiştir. Eğer zaman zaman daha piyanistik olması için kendisinden bir şeyler eklediyse, bunu eserin aslına zarar vermeden yapmıştır... Editör, ileri seviye piyano öğrencilerine, piyano metotlarındaki egzersizleri nadiren çalmalarını, bunun yerine, kendi egzersizlerini icat ederek, bunları prelüd benzeri doğaçlamalara dâhil etmelerini tavsiye etmektedir. Bu şekilde kendi çalışmalarını daha çeşitli ve canlı bulacaklardır..." (Schumann, 2009: XII, XIII)

1833 yılında Schumann, yine altı etüt içeren ikinci bir set hazırlamaya başlamıştır. Yeni yazılan bu altı etüt, 1835 yılında, op.10 eser numarasıyla basılıp yayımlanmıştır. Bu eserin başlığı, onun op.3'den farkını açıkça göstermektedir. '*Etudes de concert*' adıyla yayınlanan bu eser, piyanistleri teknik olarak geliştirmenin yanı sıra; solistler tarafından konserlerde icra edilmeye de daha uygundur. Schumann bu etütlerde Paganini'yi bir 'ayrılık noktası' olarak değerlendirmiştir. Kaprislerin aslını değiştirmemiştir ama bazı eklemelerde bulunmuştur. Bu etütleri çalmak için öncekilere nazaran daha gelişmiş bir teknik seviye gerekmektedir (Jensen, 2005: 97).

Yeni yazılan bu altı etüd, op.3'deki etütlere göre daha farklı bir yönüyle öne çıkar. Schumann bu sefer eserin aslına katı bir şekilde bağlı kalmamıştır. Paganini'nin temalarını zenginleştirerek ve genişleterek, kendi özgünlüğünün ön plana çıkmasını sağlamıştır (Fuller-Maitland, 2009: 49). op.3 ve op.10'un karakteristik farklılıkları konusunda şunları belirtmiştir:

"Paganini'nin kaprisleri üzerine daha önce bir kitap yayınladığım zaman; eserin aslını, sadece armoniler ekleyerek, neredeyse nota nota kopyaladım. Ancak şimdi, ayrıntılara fazla takılmadan, esere orijinal bir piyano bestesi karakteri verme arzusunundayım. Hiçbir şiirsel fikir ve ifade kaybı olmadan, kemandaki aslı ikinci plana atılacaktır. Bu sonucu elde etmek için gerektiğince değişiklikler, çıkarmalar veya eklemeler yapıldığını söylediğimde; eserin bilinçli bir şekilde ele alındığı konusunda bir ekleme yapma gereği duymuyorum." (Reissmann, 1908: 50)

Schumann'ın Paganini'ye karşı olan ilgisi ve onun 24 Kapris'i üzerine yaptığı çalışmalar, hayatının son dönemlerine kadar devam etmiştir. Enderich'teki klinikte tedavi gördüğü sırada, Paganini'nin 24 Kapris'i için piyano eşlikleri bestelemeye başlamıştır (Ostwald, 2010: 64). Bunların Joseph Joachim ve Johannes Brahms tarafından çalınmasını ümit etmiştir (Ostwald, 2010: 286).

El yazmalarına Joachim'in sahip olduğu bu piyano eşlikleri, Joachim'e göre "armonik olarak çok basit bir şekilde, açıkça ve mantıklı olarak yazılmıştır." (Hanslick, 1994: 278) Ancak bu eşlikler, hiçbir açıdan, kendi başlarına bağımsız birer eser olan op.3 ve op.10'un bir devamı olarak düşünülmemelidir (Hanslick, 1994: 278).

Schumann 11 Mart 1855 tarihinde, Endenich'teki klinikte tedavi gördüğü sırada Brahms'a bir mektup göndermiştir ve bir ricada bulunmuştur: "...Clara'ya Paganini Kaprisleri hatırlatıp, yakın zamanda bana göndermesini söyler misin? Ve nota kâğıdı rica edebilir miyim? Bunları dört gözle beklemekteyim..." (Hanslick, 1994: 282) Bir süre sonra, yine Mart ayı içerisinde Brahms'a yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: "...Bana gönderdiğin Paganini Kaprisler ve nota kâğıdı için çok teşekkür ederim. Bazılarını (beş) çoktan armonize ettim. Ancak bu çalışma, benim daha önce serbest şekilde yaptığım düzenlemelere göre daha zor olacak gibi görünüyor..." (Hanslick, 1994: 283) Joachim ise Schumann'a klinikte yaptığı bir ziyaret sonrasında Clara'ya şunları yazmıştır: "...Johannes ile birlikte geri dönüp, dört tanesi dışında tamamlanmış olan Paganini Etüdları kendisine çalışacağımız için mutlu oldu..." (Ostwald, 2010: 291)

Schumann'ın Paganini'nin kaprislerini temel alarak bestelediği, tamamlanmış veya yarım kalmış bütün eserleri, kendisinin İtalyan kemancıya olan hayranlığının bir göstergesidir. Ayrıca bu kaprisleri piyanoya uyarlarken eserlerin aslına mümkün olduğunca bağlı kalması ve keman tekniğini piyanoda tasvir etme şekli, Schumann'ın bir besteci olarak başarısını ve farkını ortaya koymaktadır.

3.17.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölümün tempo terimi *Presto*'dur. Bu terimin, Paganini'nin sahip olduğu virtüöziteyi ön plana çıkarmak ve bu durumu piyano yazısına yansıtmak için kullanıldığı söylenebilir. Bölüm a-b-a cümlelerinden oluşur. İlk 8 ölçü a cümlesidir. 9. ve 20. ölçülerin arasında b cümlesi yer alır. Ardından 21. ve 37. ölçülerin arasında, a cümlesi tekrar gelir. Bu cümle ilk 4 ölçüsü itibarıyla, başta gelen a cümlesi ile aynıdır. Ancak devamında gelen kısım, bölümün bitişini hazırlayan bir *codetta* kısmıdır. Bölümün formu Tablo 18'de gösterilmiştir;

Tablo 18. Paganini - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	A'	Codetta
Cümleler	a+a'	b+b+köprü	a	
Ölçü No.	1-8	9-20	21-24	25-37

Bu bölümün müzikal anlamda en dikkat çeken noktası, Robert Schumann'ın yaylı sazlar da görülen farklı arşe tekniklerini piyanoda tasvir etmeye çalışmasıdır. Schumann bu durumu, farklı cümlelerde farklı çalış biçimleriyle ortaya koyar. Örneğin a cümlesi fa minördür ve *molto staccato*'dur. Ayrıca sol eldeki notalar, iki notada bir aksanlı şekilde yazılmıştır. Yazım şekli itibariyle ikili gruplandırılan bu notaların aralıkları geniştir. Bu durumun, aksanlı ve daha pes olan ilk notanın sol telinde, daha tiz olan ikinci notanın ise hafif bir şekilde başka bir telde çalınmasını tasvir ettiği düşünülebilir.

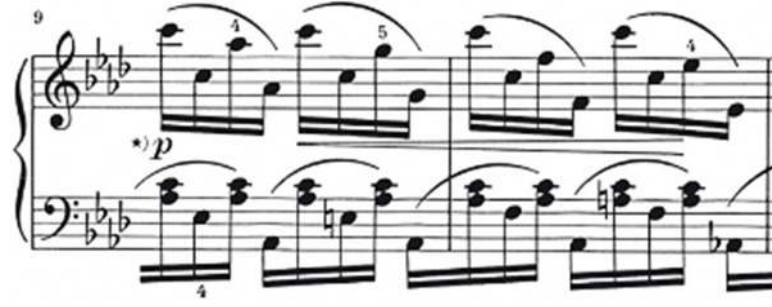
Şekil 57. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Bir sonraki cümle olan b'ye gelindiğinde tonalite La bemol Majör olarak değişir. İlk cümledeki (a) *staccato* tekniği, yerini tamamen *legato*'ya bırakmıştır. Bu cümlede dikkat çeken detay, a cümlesinin aksine, notaların her iki elde de dörtlü gruplar oluşturacak şekilde bağ işareti içerisine alınmasıdır. 21. ölçüden itibaren ise sağ eldeki notalar ikili gruplar oluşturacak şekilde bağ içine alınmaya başlanmıştır. Bu yazı tekniği, keman çalarken notaların ikili veya dörtlü olarak tek bir arşeye sığdırılmasını yansıtır. Değişen tonalitenin, *legato*'nun ve *p* nüansının etkisiyle bu cümle, dinamizmin öne çıktığı a cümlesinin aksine, daha melodik ve sakin bir yapıdadır. Bu yapı, 17. ölçüde sol elde başlayan ve a cümlesinin sol el partisine benzeyen, ilk notası aksanlı olan ikili grupların geri dönmesiyle değişmeye başlar. Bu aksanlar, a cümlesinin karakterini ve onun tekrar geleceğini duyurmaya yönelik bir hatırlatmadır. 17. ve 20. ölçülerin arasında gelen 4 ölçülük kısım, aynı zamanda a cümlesine geri dönüş için armonik anlamda bir köprü görevi de görmektedir.

Şekil 58. b Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.9 - 10



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

21. ölçüde a cümlesi tekrar başlar. Tonal olarak fa minöre geçen ve *staccato* olan bu cümle, bölümün başındaki a cümlesi ile ilk 4 ölçüsü itibariyle aynıdır. Daha sonra, 25. ve 37. ölçülerin arasında, *codetta* benzeri bir kapanış kısmı gelir. Bu kısmın en dikkat çeken tarafı, a cümlesinde yer alan dinamik karakterin, *sf* ve *sempre fortissimo* ile bölümün sonuna kadar taşınmasıdır. Ayrıca, *codetta*'nın başladığı 25. ölçüde 2. *Sphinx* motifi görülür.

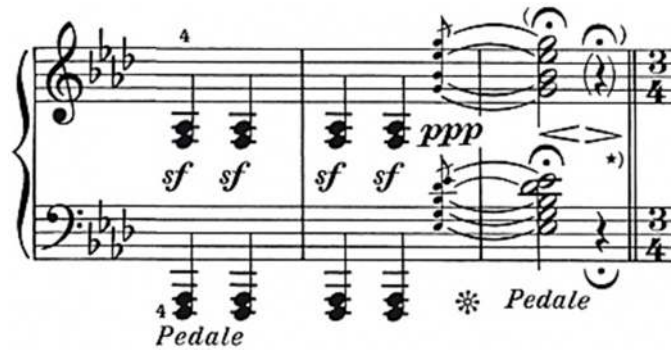
Şekil 59. Codetta'nın Başlangıcı, Ölçü No.25 - 28



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

35. ve 36. ölçülerde üst üste 4 defa, pes oktavlarda ve *sf* ile gelen 'fa ve la bemol' akoru, kemanın sol telinde *bravura* şekilde çalınan bitiş akorlarını anımsatır. 37. ölçüde *fermata* ile gelen La bemol Majör dominant akoru, Paganini bölümünü, 38. ölçüde tekrar başlayacak olan Valse allemande'a bağlar. Bu kısım, besteci tarafından bir başlık verilmemiş olmasına rağmen, her yönüyle Valse allemande ile birebir aynıdır.

Şekil 60. Kapanış Kısmının Sonu, Ölçü No.35 - 37



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Paganini hem kendi zamanının hem de tüm zamanların en önemli keman virtüözlerinden birisi olarak anılmaktadır. Schumann'ın 1830 yılında dinlediği bir Paganini konseri, bir süredir başlamayı düşündüğü müzik kariyeri konusunda kendisine tetikleyici bir güç olmuştur. “Carnaval” eserini yazmaya başladığı 1834 yılının Aralık ayına kadar, Schumann'ın Paganini ile bağlantılı olarak bestelediği önemli eserler mevcuttur. Örneğin, 1832 yılında Paganini'nin bazı kaprisleri üzerine etütler yazarak bunları op.3 numaralı eseri olarak yayınlamıştır. 1833 yılında ise aynı şekilde başka bir set hazırlamaya karar vermiştir. Bu set op.10 eser numarasıyla 1835 yılında yayınlanmıştır. Aynı zamanda “Carnaval”da kendisine bir bölüm vererek, hem bir virtüöz olarak Paganini'ye ne kadar önem verdiğini göstermiş, hem de bu virtüözlüğü çeşitli şekillerde piyanoda tasvir etmeye çalışmıştır.

3.18. Aveu

Fransızca bir kelime olan Aveu, “itiraf” anlamına gelmektedir (Bouchot ve diğerleri, 2004: 45). Schumann, 22 Eylül 1837 yılında Ignaz Moscheles’e yazdığı bir mektupta, “Carnaval”ın bazı bölümlerine dair ufak tanımlamalara yer vermiştir. Bu bölümü ise kısaca şöyle anlatmıştır: “L’Aveu, love's confession” (Aveu, aşkın itirafı) (Wasielewski, 1871: 216).

Schumann, 1834 yılının Nisan ayında tanıştığı ve daha sonrasında aşık olduğu Ernestine von Fricken ile aynı yılın Eylül ayında gizlice nişanlanmıştır. Ernestine'in doğum

yeri olan Bohemia'daki Asch kasabası, isminin Schumann üzerinde yaptığı müzikal çağrışımlar nedeniyle, bestecinin “Carnaval” eserine başlamasına öncülük etmiştir. Schumann’ın da günlüklerinde belirttiği üzere, nişanlanmalarının sadece 3 ay sonrasında, Aralık ayında, “Carnaval” eserini bestelemeye başlamıştır (Herttrich, 2004b: III, IV).

Schumann’ın *passionato* ifadesini verdiği Aveu bölümünü, Ernestine von Fricken’e olan aşkını tutkulu bir şekilde ilan etmek için bestelemiş olduğu düşünülebilir.

3.18.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Toplamda 12 ölçüden oluşan bu bölüm, 4 ölçüden oluşan ve her cümlede aynı ölçü sayısına sahip olan a-b-a cümlelerinden oluşur. Tüm bölüm boyunca, bağ işareti ile birleştirilen iki notalık motiflerin, sıklıkla onaltılık bir es tarafından takip edildiği görülür. Sağ eldeki ilk dört notada 2. *Sphinx* yer alır. Bölümün formu Tablo 19’da gösterilmiştir;

Tablo 19. Aveu - Form Yapısı

Kısımlar	A	B	
Cümleler	a	b	a
Ölçü No.	1-4	5-8	9-12

İlk 4 ölçüden oluşan a cümlesi fa minör tonunda başlar. Ancak 5. ölçüde başlayan b cümlesine tonal anlamda hazırlık olması amacıyla La bemol Majöre geçer.

Şekil 61. a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.1 - 2



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

La bemol Majör tonunda başlayan b cümlesinde, sağ eldeki melodiye oluşturan notalar, a cümlesinin aksine, tek ses yerine oktav olarak gelmiştir. Tiz oktavdan başlayarak inici şekilde ilerleyen melodik çizgi, kendisini *ritardando* ile fa minörün dominant akoruna ulaştırır. Bu akor, tekrar başlayacak olan a cümlesine armonik olarak bir bağlantı görevi görür. 9. ölçüde geri gelen a cümlesi, baştaki gelişle birebir aynıdır.

Şekil 62. b Cümlesi, Ölçü No.5 - 8



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

‘Aveu’ bölümü, Schumann’ın mektuplarında tanımladığı nadir bölümlerden birisidir. Schumann’ın otobiyografisini kaleme alan W.J. von Wasielewski’nin kitabında bu bölüm, “aşkın itirafı” olarak tanımlanmaktadır (1871: 216). Ernestine’in ismi geçmemesine rağmen bu itirafın kendisine karşı yapıldığı oldukça muhtemeldir. Bu bölüm “Carnaval” eseri içerisinde, Schumann’ın isim vermeden sembolik çağrışımlarla Ernestine von Fricken’i tasvir ettiği bölümlerden birisidir.

3.19. Promenade

Promenade sözcüğü, “gezinti” veya “büyük balo” anlamlarına gelmektedir (Akdikmen ve diğerleri, 1996: 414). Schumann, 22 Eylül 1837 tarihinde Ignaz Moscheles’e gönderdiği mektupta, bu bölümü şu şekilde tanımlamıştır: “Promenade, sanki bir Alman balosunda eşinle kol kola olduğun bir gezintidir.” (Wasielewski, 1871: 216) Bölümün sahip olduğu *Valse* karakteri, maskeli balo ortamını ve oradaki dansları gerçekçi bir şekilde tasvir eder.

3.19.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bölüm A-B-A kısımlarından ve bir *coda*'dan oluşur. İlk 32 ölçü A kısmıdır ve 4 ayrı cümleden meydana gelir. Bu kısmın ilk iki ölçüsünde 2. *Sphinx* gelir. 33. ve 48. ölçülerin arasında B kısmı yer alır. 49. ve 70. ölçülerin arasında tekrar gelen A kısmı, başta geldiği haline kıyasla bazı değişikliklere uğramıştır. 71. ölçüden bölümün sonuna kadar olan kısım ise *coda*'dır. Bölümün formu Tablo 20'de gösterilmiştir;

Tablo 20. Promenade - Form Yapısı

Kısımlar	A				B		A'			coda
Cümleler	a	a'	b	c	a	a'	a	b	b	
Ölçü No.	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-56	57-63	64-70	71-93

A kısmı 8'er ölçülük 4 ayrı cümleden oluşur. Bölümün ilk 8 ölçüsünde gelen a cümlesi, diğer cümlelerin de yapısını belirler. *mf* gelen iki ölçülük motife cevap olarak, sağ elde küçük notalardan oluşan iki ölçülük başka bir *pp* motif gelir. Bu 4 ölçünün ardından, cümleyi armonik ve melodik olarak tamamlayan başka bir 4 ölçü gelir. Toplam 8 ölçülük bu cümle yapısı, diğer 3 cümlelerin de sahip olduğu yapıyı oluşturur. 9. ve 16. ölçülerin arasında tekrar gelen a cümlesi, sadece ilk iki ölçüsü itibarıyla ilk gelişinden farklıdır. Her iki a cümlesi de Re bemol Majörde başlayıp ilgili minöründe biter.

Şekil 63. A Kısımındaki a Cümlesi, Ölçü No.1 - 7



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

17. ve 24. ölçülerin arasında b cümlesi yer alır. Bu cümle armonik olarak a cümlesinden farklıdır. Fa Majör başlayıp si bemol minörde biter. Cümlemin son 4 ölçüsünde; daha önce görülmeyen, çıkıcı olarak ilerleyen, *ff* ve oktav bir pasaj yer alır. Bu pasajın sonu olan 25. ölçüde c cümlesi başlar. 32. ölçüye kadar süren bu cümle, fa minörde biterek B kısmına bağlanır.

33. ölçüde başlayan B kısmı, tek bir cümlemin iki farklı şekildeki tekrarından oluşur. Bölümün başındaki a cümlesinin son 4 ölçüsünü temel alan bu cümle, 33. ve 40. ölçüler arasında yer alır. Bu cümlemin melodik çizgisi, bazı armonik değişikliklerle birlikte sonraki 8 ölçünün sol el partisinde görülür.

Şekil 64. B Kısımının Başlangıcı, Ölçü No.33 - 37



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

49. ölçüde A kısmı yeniden başlar. Bölümün başındaki A kısmında yer alan a cümlesi, 49. ve 56. ölçülerin arasında aynı şekilde tekrar gelir. Ardından, 57. ve 63. ölçülerin arasında gelen b cümlesi, 9. ve 11. ölçülerin arasında yer alan motifi temel alır. Sonraki 7 ölçüde b cümlesi tekrar gelir.

Şekil 65. A Kısımındaki b Cümlesi, Ölçü No.57 - 61



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

A kısmının bitiminde *coda* kısmı başlar. Bu kısım 71. ölçüden başlayıp bölümün sonuna kadar devam eder. *Coda*'daki müzikal öğeler, önceki cümlelerde görülen motiflerden oluşur. Bölümün başındaki a cümlesinde yer alan motif, *coda* boyunca farklı bir armoni içerisinde görülür.

Schumann bu bölümü, “bir insanın Alman balosunda eşiyle gezinti halinde olması” olarak tanımlamıştır (Wasielewski, 1871: 216). Aşu gibi bu bölüm de, Schumann'ın Ernestine'i hayal ederek “Carnaval”a dâhil ettiğı bölümlerden birisi olarak görülebilir. Aynı zamanda Promenade, Valse allemande ve Valse noble gibi “Carnaval”daki coşkuyu yansıtan dans karakterli bir bölümdür.

3.20. Pause

Pause sözcüğü “ara” ve “mola” anlamlarına gelmektedir (Kıyğı, 2003: 472). Promenade ve Marche des Davidsbündler'in arasında gelen bu bölüm, hem bir önceki balo sahnesine son verir, hem de Davidsbündler'in Filistinlilere karşı başlatacağı mücadeleye müzikal olarak bir hazırlık yapar. *Vivo* ve *precipitandosi* ifadeleri, bu bölümün karakterini ortaya koymaktadır.

3.20.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

Bu bölüm, Promenade ve Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins bölümleri arasında bir geçiş görevi görmektedir. Müzikal olarak eserin başındaki Pr  ambule bölümünün 87. ve 113. ölçüleri arasında yer alan *Vivo* ile birebir aynıdır.

Bölümün ilk ölçüsünde yer alan *precipitandosi*, “acele ve telaş ile” anlamlarına gelmektedir (Apel, 1950: 597). Bu bölüm baştan sona aralıksız olarak devam eden ve nadiren sekizlik veya dörtlük eslerle kesilen uzun bir pasajdır. 6. ve 8. ölçülerin arasında, sol elde yer alan 2. *Sphinx* görülür. Bu *Sphinx* 10. ve 12. ölçüler arasında da vardır. Bölüm La bemol Majör olarak baştlamasına rağımen, daha ilk ölçüden itibaren sol elde görülen kromatik çizgi

nedeniyle farklı bir armonik yapı içerisinde devam eder. Bölümün son 4 ölçüsünde *sf* ve *con forza* olan oktav bir pasaj yer alır. Dominant pedalında olan bu pasaj, tonik akoruna çözülmeden son bölüme bağlanır.

Şekil 66. Sphinx No.2, Ölçü No.6 - 8



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

Bu bölümün diğer bölümlerden ayrıldığı bir nokta vardır. Bir kişiyi, karakteri veya durumu tasvir etmek yerine daha çok işlevsel bir amaçla bestelenmiştir. Kendisinden önce ve sonra gelen bölümler arasında geçiş görevi görmektedir. Bir önceki bölüm olan Promenade'daki balo sahnesine son vererek Davidsbündler'in Filistinlilere vereceği mücadeleye müzikal bir hazırlık yapar.

3.21. Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins

Davidsbündler, zamanın müzikal standartlarını yükseltmeyi amaçlayan, basit ve sıradan olan şeylere karşı çıkmak için bir araya gelmiş insanlara Schumann tarafından verilen bir isimdir. Bu insanların oluşturduğu grup Schumann tarafından *Davidsbund* olarak adlandırılmıştır. Schumann'ın bu ismi verirken, müzikâl yetenekleriyle de bilinen ve ismi kutsal kitaplarda sıklıkla geçen Kral David'i ima ettiği düşünülmektedir (Jensen, 2005: 107). 'Bund' sözcüğü Türkçede "birlik, federasyon" (Kıyğı, 2003: 147), 'bündler' sözcüğü ise "birlik üyesi" anlamına gelmektedir.⁹

⁹ < <https://tr.langenscheidt.com/almanca-ingilizce/buendler#sense-1.1.1> >

Schumann 14 Eylül 1836 tarihinde Heinrich Dorn'a yazdığı bir mektupta, Davidsbund'u şu şekilde açıklamıştır:

“...Davidsbund, sizin de uzun bir süredir bildiğiniz gibi, sadece edebi ve romantik bir cemiyettir. Mozart müthiş bir Bündler'di, tıpkı Berlioz'un şu an olduğu gibi... Florestan ve Eusebius, benim Raro adını vererek tek bir kişiye dönüştürmek istediğim çift kişiliğimdir. Diğer takma isimler kısmen hayalidir, ayrıca birçoğu gerçek Davidsbündler'in tarihinden alınmıştır...” (Wasielewski, 1871: 211)

Davidsbund fikri 1830'lu yılların başına dayanmaktadır ve ilk olarak 1831 yılında ortaya çıkmıştır. Schumann kendisinin doğum günü olan 8 Haziran tarihinde günlüğüne şunları not etmiştir: “Bugünden itibaren dostlarıma daha güzel ve uygun isimler vermek istiyorum.” (Jensen, 2005: 106) Daha sonra Frederick Wieck'i 'Master Raro'(Raro Usta), Clara'yı 'Zilia', sevgilisi olan Christel'i 'Charitas', Heinrich Dorn'u 'Müzik Direktörü' olarak adlandırmış, ayrıca hukuk okuduğu yıllardan arkadaşı olan üç kişiye de bazı isimler vermiştir (Daverio, 1997: 72, 73).

Bu isimler Schumann'ın o sıralar yazmayı düşündüğü romanıyla alakalıdır. Kısa bir süreliğine gittiği Zwickau'dan dönerken, *Die Wunderkinder* (Harika Çocuklar) isimli bir roman yazmaya karar vermiştir. Romanın karakterleri, yakın zamanda tanıdığı kişilerden oluşmaktadır (Ostwald, 2010: 77). 15 Haziran 1831 tarihinde, bu romanla ilgili olarak günlüğünde şunları belirtmiştir:

“*Wunderkinder* fikri yakın zamanda ortaya çıktı. Karakterler ve kişiler eksik değiller, tek mesele devamlılık ve [karakterlerin] bağlantısı... Şu an için karakterler Florestan'ı, Paganini'yi, ... Wieck'i, Clara'yı (Zilia), Hummel'i... ve Paganini'nin eşini içeriyor. Bitişi İtalya'da olacak, başlangıcı ise Almanya'da...” (Daverio, 1997: 73)

1 Temmuz 1831 tarihinde, Davidsbund'a yeni karakterler eklenmiştir: “Tamamen yeni karakterler günlükteki yerlerini alıyorlar. Benim en iyi arkadaşlarımdan ikisi – onları hiçbir zaman görmemiş olsam da: Florestan ve Eusebius.” (Jensen, 2005: 106) Bu iki karakter 'Meister Raro' ile birlikte, Schumann'ın 1831 yılının Aralık ayında yayınladığı ve Chopin'in op.2 numaralı eserini konu aldığı yazısında kendilerine yer bulmuştur (Taylor, 1982: 95). Bu yazı, Davidsbündler olan Florestan, Eusebius ve Master Raro'nun, Schumann'ın günlükleri dışında ilk olarak ortaya çıktıkları yazıdır (Pleasants, 1988: 17).

Bu yazıda, yukarıdaki üç karakterin ismi geçmesine rağmen, birliğin ismi olan Davidsbund'tan bahsedilmemiştir (Pleasants, 1976: 182). Birliğin ismi ilk olarak 1833 yılında yayınlanan bir makalede ortaya çıkmıştır. 'Der Davidsbündler' başlıklı bu makale, 7 Aralık 1833 ve 12 Ocak 1834 tarihleri arasında, üç ayrı bölüm halinde *Der Komet* isimli bir dergide yayınlanmıştır (Daverio, 1997: 113). 4 Ocak 1834 tarihinde annesine yazdığı bir mektupta, bu makaleden şu şekilde bahsetmiştir: "...Geçtiğimiz haftalara nazaran daha iyi çalıştım. *Comet*'teki *Davidsbündler*'i kaçıрма. [Makaleler] bana aitler ve oldukça heyecan uyandırdılar." (Storck, 1907: 92)

1834 yılının yaz aylarında, Schumann'ın uzunca bir süredir üzerinde çalıştığı müzik dergisi projesi hayata geçmiştir (Jensen, 2005: 110). Derginin amacı, Leipzig merkezli ve geleneksel fikirleri savunan Allgemeine Musikalische Zeitung'un aksine, "Yeni Romantik Okulu"nu (The new Romantic School) yaymak ve desteklemektir (Sobolewski, 1874: 254). Schumann 28 Haziran 1833 tarihinde annesine yazdığı bir mektupta, bu dergi hakkında şunları söylemiştir:

"Çoğunlukla öğrenci olan, cana yakın kişilerden oluşan kendi ufak zümremi, kendimle birlikte, genişletmek için Wieck'in çevresine dâhil ettim. Esas olarak, Hofmeister tarafından yayınlanacak bir müzik dergisi çıkarma planıyla ilgileniyoruz. Tanıtım ilanı ve duyurular önümüzdeki ay çıkacak. Bütün bu şey var olan diğer dergilerden üslup olarak daha taze ve çeşitli olacak ve ne pahasına olursa olsun geleneksel düzenden kaçınmayı amaçlıyoruz." (Storck, 1907: 82)

Schumann arkadaşı olan Franz Otto'ya derginin hazırlık aşamasında olduğunu ve 1833 yılının Ekim ayı itibariyle yayınlanmaya başlayacağını söylemesine rağmen, maddi yetersizlik ve başka kişilerle olan problemler yüzünden bu durum gerçekleşmemiştir (Jensen, 2005: 110, 111). 1834 yılının Mart ayında Christian Hartmann, derginin yeni yayıncısı olmayı kabul etmiştir. (Plantinga, 1976: 170)

İlk başta derginin yazı kadrosu, Davidsbund'un üyesi olan dört kişiden oluşturmaktadır. Schumann 19 Mart 1834 tarihinde annesine yazdığı bir mektupta, bu kişileri açıklamıştır: "Yeni müzik dergisi şu anda bütün enerjimize gereksinim duyuyor. Rascher [Schumann'ın bir arkadaşı] sana muhtemelen bir tanıtım ilanı getirecek. Taslağı bana ait. Stegmayer, Wieck, Schunke, Knorr ve ben yöneticileriz." (Schumann, 1888: 221)

Stegmayer'in ayrılması sonucu editör kadrosunun dört kişiden oluşması kesinleşmiştir. Yeni kurulan bu dergi, 'Neue Leipziger Zeitschrift für Musik' adıyla 3 Nisan 1834 yılında ilk yazısını yayınlamıştır (Jensen, 2005: 111). Schumann Aralık ayının sonunda derginin bütün haklarını satın almış ve yeni bir yayıncı bulmuştur. Bu süreçten sonra, ilk yazısını 2 Ocak 1835 yılında yayınlayan derginin adı, 'Neue Zeitschrift für Musik' olarak değişmiştir (Daverio, 1997: 117).

Schumann tarafından kurulan bu dergi, piyano müziğinde daha yüksek bir seviyeye ulaşılmasını amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda bestecinin bazı prensipleri ön plana çıkarılmaktadır. Bu prensiplerin bazıları şu şekildedir:

- Bestecilerin eski ve klasik modellerin birikimini temel alarak yeni formlar yaratması,
- Teknik ve virtüözitenin eserin ana fikrine bağlı kalması,
- Bestelerin kişi merkezli olarak bestecinin hayatından izler taşımasıdır (Fowler, 1990: 19, 20).

Dergi bu prensiplere bağlı kalarak yeni piyano müziğini yüceltmektedir. Schumann'ın dergideki yazıları piyano müziğinin ve icracılığının problemleri üzerine yoğunlaşmıştır (Fowler, 1990: 19, 20).

Davidsbündler olarak adlandırılan kişiler, dergideki yazılarda yazar olarak veya eserleri incelenen kişiler olarak yer almışlardır. Bu kişilerin hepsinin Schumann tarafından verilen takma isimleri vardır. Bu kişiler ve takma isimleri başlıca şu şekildedir:

- Florestan: Schumann'ın kendisidir, bestecinin aksi ve fevri davranışlarda bulunan tarafını temsil eder (Fuller-Maitland, 2009: 20).
- Eusebius: Schumann'ın kendisidir, bestecinin nazik, düşünceli ve duyarlı tarafını yansıtır (Fuller-Maitland, 2009: 20).
- Meister Raro: Florestan ve Eusebius'un ortasında ara bulucu olarak davranan bir karakterdir. Zaman zaman Frederick Wieck için de kullanılır (Fuller-Maitland, 2009: 20).
- Chiarina, Zilia, Cecilia: Clara Wieck
- Estrella: Ernestine von Fricken

- Felix Meritis: F. Mendelssohn-Bartholdy
- Serpentinus: Besteci ve eleştirmen olan Karl Banck'ın adıdır (Daverio, 1997: 115).
- Julius, Kniff: Piyanist ve müzik öğretmeni, aynı zamanda Schumann'ın 1828 yılından beri arkadaşı olan Julius Knorr'dur (Jensen, 2005: 111).
- Jonathan: Yetenekli bir müzisyen ve Schumann'ın en yakın arkadaşlarından olan Ludwig Schunke'dir (Storck, 1907: 101).
- Gottschalk Wedel: Yazar olan ve halk şarkısı derleyen Anton von Zuccalmaglio'nun adıdır (Geck, 2013: 46).
- Fritz Friedrich: Sağır bir ressam ve yazar olan J. P. Lyser'in adıdır (Pleasants, 1988: 75).
- Eleanore, Aspasia: Leipzig'li bir tüccarın eşi ve piyanist olan, aynı zamanda Schumann'ın en büyük destekçilerinden olan Henriette Voigt'un ismidir (Daverio, 1997: 112).
- Juvenalis: Eski bir subay olan ve Leipzig'de yazarlık yapan Willibald von der Lüche'dir (Storck, 1907: 75).

Schumann 1852 yılında, çoğunluğunu 'Neue Zeitschrift für Musik' için hazırladığı eleştiri yazılarını bir araya toplamaya karar vermiştir (Weiss ve Taruskin, 2008: 303, 304). Düsseldorf'ta iken yaptığı bu çalışma, 1854 yılında 'Gesammelte Schriften über Musik und Musiker' (Müzik ve Müzisyenler üzerine Toplu Yazılar) adıyla yayımlanmıştır (Pleasants, 1988: 7). Bu kitabın önsözünde, Davidsbund'un kuruluş süreciyle ilgili detaylı bilgilere yer vermiştir:

“1833 yılının sonuna doğru, çoğunluğu genç ve Leipzig'de yaşayan bir grup müzisyen, geceleri buluşma geleneğini başlattılar. Bu buluşmalar gayri resmiydi, şans eseri ve aslında arkadaş arasında oluyor gibiydi, açık bir şekilde sanat üzerine fikir alışverişi işlevi görüyordu... O zamanlarda Almanya'daki müzik ortamının mutlu olmak için herhangi bir dayanak sunduğunu söylemek zordu. Rossini hala tiyatrodaki en yüksek dereceden hüküm sürüyordu, piyanistlerden Herz ve Hünten'in hemen hemen sadece kendileri için yeri vardı. Ayrıca Beethoven, Carl Maria von Weber ve Schubert'in aramızda yaşadığı yıllardan sadece birkaçı geride kalmıştı. Mendelssohn'un yıldızı elbette yükseliyordu ve Chopin isimli bir Polonyalı hakkında harikulade şeyler konuşuluyordu, ancak onların süregelen etkisi birkaç yıldan önce ortaya çıkmayacaktı. Bir gün bu öfkeli gençler bir fikir tarafından ele geçirildiler: Pineklemeyle, bunun yerine işleri düzeltmek için, sanatın şiirselliğini ait

olduğu şanlı yerine geri getirmek için bir şeyler yapalım. Bu şekilde Neue Zeitschrift für Musik’ in ilk sayfaları ortaya çıktı...

Burada, bir sırdan daha fazlası olan, yalnızca kurucusunun hayallerinde var olan bir ortaklıktan veya birlikten söz etmek uygun görünüyor – yani Davidsbund. Sanat hakkındaki muhtelif fikirleri ifade etmek için karşıt karakterleri sözcü olarak yaratmak, kurucuya uygun gözükmüştü. Başlıca aktörler Florestan ve Eusebius’tu, Master Raro ara bulucu işlevi görüyordu. Davidsbündler derginin sayfaları boyunca tekrar tekrar ortaya çıkıyor, mizah yoluyla şiiri ve hakikati bir araya getiriyordu. Daha sonraki yıllarda gözden kayboldular...” (Pleasants, 1988: 13, 14)

Schumann’ın bu bölüme verdiği başlık ‘Davidsbündler’in Filistinlilere karşı İlerleyişi’ anlamına gelmektedir. Burada kullanılan ‘Filistinli’ kelimesi, Filistin halkına ait olan insanları tanımlamak anlamında kullanılmamıştır. Başlıkta geçen bu kelime “estetik anlayış ve zevkten yoksun kimse; kültürsüz, inceliği olmayan” anlamlarına gelmektedir (Avery ve diğerleri, 1979: 724).

Tarihe bakıldığında Filistinliler, M.Ö. yaklaşık 1200’lü yıllarda Akdeniz kıyılarına yerleşen insanlar olarak ortaya çıkarlar. Yerleştikleri bu bölge daha sonrasında Filistin adını almıştır. Filistinliler, kutsal bir kitap olan İncil’de, İsraililerin tarih boyunca düşmanları olarak görülmektedirler. Bu bağlamda bakıldığında Filistinli kelimesinin, bir kişinin veya fikrin karşıtı olan şeyler için de kullanıldığı görülebilir. 19. yüzyılın başlarında bu kelime, romantizm akımının ideallerine sahip olan sanatçılar tarafından kültürel gelişmelere kayıtsız kalan, materyalist, sıradan şeylerle yetinen ve bu durumdan memnun olan kişiler için kullanılmıştır (Taruskin, 2005: 291, 292).

Kendilerini beğenmiş ve dar görüşlü burjuva olarak nitelendirilen Filistinliler, romantik dönem boyunca birçok sanatçının hedefi haline gelmişlerdir (Bruning, 1955: 111). Schumann, 1837 yılında Mendelssohn’un Prelude ve Fugue’leri için yazdığı bir eleştiri yazısında, Filistinliler için şunları belirtmiştir: “Onlara göre Beethoven hiç füg yazmamıştır veya yazamaz...” (Pleasants, 1988: 123) 1839 yılında Adolf von Henselt’in Etude’leri için yazdığı yazıda, şu şekilde görüş bildirmiştir: “Kendisini aynı formlarla ve görevlerle sınırlayan kişi, eninde sonunda bir üslubu fazlasıyla kullanan sanatçı ve Filistinli olur. Bir sanatçı için, kolay ve rahat hale gelmiş bir tarzda devam etmekten daha zararlı bir şey yoktur” (Jensen, 2005: 192). Schumann 1835 yılındaki bir başka yazısında, Florestan’ın

şunları söylediğini belirtmiştir: “Bir araya gelmiş Davidsbündler, kendilerini müzikal ve başka şekillerde Filistinlileri yok etmeye adanmış olanlardır, ne kadar büyürsek o kadar iyi!” (Pleasants, 1988: 31)

“Carnaval”ın son bölümü olan ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’, Davidsbündler’in müzikal aydınlanmanın karşıtı olan Filistinlilere karşı verdiği mücadeleyi tasvir etmektedir (Fuller-Maitland, 2009: 53).

3.21.1. Yapısal Çözümleme ve Müzikâl Anlatım

“Carnaval”ın son ve en uzun bölümü olan bu bölüm, tematik yapıları bakımından farklı bestecilerden alıntı yapılarak bestelenmiştir. Bu alıntılar, Schumann’ın “Carnaval”daki diğer bölümlerden ve farklı bestecilerden aldığı temaları içermektedir. “Carnaval” içerisinde alıntı yapılan bölümler “Préambule ve Pause”dir. Farklı bestecilerden yapılan alıntılar ise Beethoven 5. Pişano Konçertosu’nun 3. bölümü ve bir halk ezgisi olan *Grossvateranz*’dır. Bölüm yapısal olarak giriş ve coda kısımları hariç, kendi içinde tekrarlanan 4 ayrı kısımdan oluşur. Bölümün formu Tablo 21’de gösterilmiştir;

Tablo 21. Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins - Form Yapısı

Kısımlar	Giriş			A			B			A'			B'			Coda
Cümleler	a	b	a'	a+a'	b	a''	a+b	c	köprü	a+a'	b	a'	a+b	c	köprü	
Ölçü No.	1-8	9-16	17-24	25-50	51-66	67-82	83-98	99-110	111-121	121-146	147-162	163-178	179-194	195-204	205-224	225-283

Schumann'ın bu bölümde farklı bestecilerden alıntı yaptığı iki tema vardır. Bu temalar çeşitli tonaliteler ve armonik yapılar içerisinde kendisini tekrarlar. İlk tema, L. van Beethoven'ın 5. Piyano Konçertosu'nun 3.'ü bölümünden alınmıştır. Schumann'ın bu temayı kullanması, Beethoven'ın Davidsbündler'in destekçisi olduğu izlenimini vermektedir (Geck, 2013: 70).

Şekil 67. L. van Beethoven; 5. Piyano Konçertosu; 3. Bölüm, Ölçü No.11 - 13



Kaynak: Beethoven, L. van. 1999. H. W. Küthen (Der.) Klavierkonzert Nr.5 Es-dur op.73. München: G.Henle Verlag.

Diğer tema ise Filistinlileri temsil eden *Grossvatertanz*'dan alınmıştır. Bu dans 17. yüzyıl Almanya'sında, çoğunlukla evlilik törenlerinde icra edilen, polonez tarzında bir halk dansıdır. (Craine ve Mackrell, 2004: 217) *Grossvatertanz*'a ait olan tema, Schumann tarafından notada “Thème du XVII^{ème} siècle” (17. yüzyıldan bir tema) notuyla belirtilmiştir. Jensen'e göre bu tema, modası geçmiş ve güncelliğini yitirmiş fikirlerin sahibi olan Filistinlileri temsil eder. (2005: 151)

Şekil 68. Grossvatertanz



Kaynak: Jensen, E. F. 2005. *Schumann: The Master Musicians*. New York: Oxford University Press.

Bölümün ilk 24 ölçüsü giriş kısmını oluşturur ve La bemol Majör tonundadır. Bu kısım *Non Allegro* 'dur ve a-b-a cümleleriyle 3'e ayrılır. İlk 8 ölçü a cümlesidir ve cümlenin sonunda armonik olarak ilgili minöre yapılan bir yönelme yer alır. 9. ve 16. ölçülerin arasında gelen b cümlesine subdominant ve dominant dereceleri hâkimdir. Ardından 17. ve 24. ölçülerin arasında tekrar a cümlesi gelir. Bu cümle, sonunda yer alan dolaplar nedeniyle 2 ayrı şekilde biter ve bu bitişler tonal olarak birbirinden farklıdır. Zaman zaman *sf* ile desteklenen ve baştan sona *ff* olan akorların yer aldığı bu giriş kısmı, Davidsbündler'in Filistinlilere karşı vereceği mücadelenin öncesinde, görkemli bir açılış müziği fikrini uyandırmaktadır.

Şekil 69. Giriş Kısmının Başlangıcı, Ölçü No.1 - 5



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

25. ve 82. ölçüler arasında gelen A kısmında *Molto piu vivo* ifadesi yer alır. Bu kısım a-b-a cümlelerini barındırır. 25. ve 50. ölçülerin arasında gelen a cümlesi Beethoven 5. Piyoano Konçertosu'nun 3. Bölümü'den alınmıştır ve Davidsbündler'i temsil eden temadır. Bu tema do minör tonunda gelir ve bu tonun dominant pedalı üzerinde yer alır. Cümle boyunca var olan *sempre e sempre accelerando* ve *crescendo*'lar, b cümlesinin başlangıcına kadar devam eder.

Şekil 70. A Kısım, a Cümlesinin Başlangıcı, Ölçü No.25 - 27



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

51. ve 66. ölçüler arasında b cümlesi yer alır. Bu cümle *Grossvatertanz*'ın temasını içerir ve eski bir halk ezgisi olduğu için Filistinlileri temsilen kullanılmıştır. Ayrıca besteci tarafından yazılan “Thème du XVII^{ème} siècle” ile belirtilmiştir. Bu tema aynı zamanda besteci tarafından kendisinin op.2 Papillons ve op.4 Intermezzo eserlerinde de kullanılmıştır. *Grossvatertanz* b cümlesi boyunca önce sol, sonra sağ elde iki defa duyulmaktadır. İlk gelişi *f*, ikinci gelişi ise *ff*'dir. *Grossvatertanz*'ın sol eldeki ilk gelişinde, a cümlesindeki melodik çizgi sağ elde devam eder. 67. ve 82. ölçülerin arasında tekrar gelen a cümlesi ile A kısmı tamamlanır.

Şekil 71. “Thème du XVII^{ème} siècle”, Ölçü No.51 - 54



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

83. ölçüde B kısmı başlar ve 120. ölçüye kadar devam eder. Bu kısmı oluşturan cümleler, eserin ilk bölümü olan Prélude'den alınmıştır. 83. ölçüde *Animato* başlığıyla verilen yer, Prélude'deki *Animato* ile aynıdır. Daha sonra 99. ölçüde başlayan ve *Vivo* başlığı verilen yer, Prélude'deki *Vivo* ile benzer şekilde devam eder. 108. ve 111. ölçülerin sol el partisinde S-C-H-A notalarından oluşan 1. *Sphinx* görülür. 111. ölçüde

başlayan geçiş cümlesi, 121. ölçünün başına kadar devam ederek bir sonraki kısma köprü görevi görür.

Şekil 72. Sphinx No.1, Ölçü No.107 - 11



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

121. ve 178. ölçülerin arasında A kısmı yeniden gelir. Ancak farklı bir tonalitededir. İlk gelişinde olduğu gibi a-b-a cümlelerinden oluşur. 121. ve 146. ölçülerin arasında a cümlesi yer alır ve burada Beethoven 5. Piyoano Konçertosu'ndan alınan tema kullanılmıştır. 147. ve 162. ölçülerin arasında yer alan b cümlesi *Grossvatertanz*'ın temasını içerir. Bu tema önce sol el sonra ise sağ el partisinde tekrar gelir. Ardından 163. ve 178. ölçülerin arasında görülen a cümlesi ile A kısmı tamamlanır.

Préambule'deki temaların yer aldığı B kısmı, 179. ve 224. ölçülerin arasında farklı bir tonaliteyle tekrar gelir. *Stringendo sempre piu e piu* ifadesiyle gelen *Animato molto*, 179. ve 194. ölçüler arasında yer alır. 195. ölçüde başlayan *Vivo* ise, 205. ölçüden itibaren yapısal olarak bir geçiş cümlesi şeklinde 224. ölçüye kadar devam eder.

225. ölçüden başlayarak bölümün sonuna kadar devam eden kısım coda'dır. Bu kısma *Piu stretto* başlığı verilmiştir ve Préambule'deki *coda*'nın genişletilmiş halidir. 225. ve 241. ölçülerin arasında, daha önce Préambule'nin codasında görülen tema yer alır. *Sempre ff, sempre stringendo ve ff possibile* ifadeleriyle devam eden coda, her ölçünün başında çalınan *ff* akorlarla birlikte görkemli bir şekilde son bulur.

Şekil 73. Coda'nın Başlangıcı, Ölçü No.225 - 229



Kaynak: Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.

“Carnaval” eserinin bitişi olan son bölümdeki bazı kısımlar, giriş bölümü olan Préambule’den alınmıştır. Bu temaların, eserin hem başlangıcında hem de bitişinde kullanılması, müzikal anlamda bir fikir bütünlüğü sağlamaktadır. Clara Schumann tarafından da sıklıkla çalınan Beethoven 5. Piyano Konçertosu’nun bu bölümde tematik olarak yer alması, Schumann’ın Beethoven’a olan hayranlığını ortaya koyar. Schumann bu temayı, yenilikçiliğin peşinde olan Davidsbündler’i temsil etmek için kullanmıştır. Eski bir halk ezgisi olan *Grossvatertanz* ise, güncelliğini yitirmiş fikirleri savunmakta direnen Filistinlileri temsil etmek için kullanılmıştır. Eserin son bölümü olan *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins*, eserdeki bütün gerçek ve hayali kişilerin Davidsbund adı altında toplanarak, Schumann’ın hayata ve müziğe karşı olan ideallerine destek vermesi olarak yorumlanabilir.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Robert Schumann, Romantik dönem piyano müziğinde, bir dizi (cycle) haline getirdiği karakter parçalarıyla ve bu parçalara özel olarak verdiği bölüm başlıklarıyla öne çıkan bir bestecidir. Schumann'ın 1834-35 yıllarında bestelediği ve erken dönemine ait olan op.9 “Carnaval”, bölüm başlıklarının kaynak bilgileri açısından derin bir içeriği barındırmaktadır. Bölüm başlıklarının bilgi düzeyinde hangi kaynaklara dayandığı ile neler içerdiğini bulmak için yapılan bu araştırma, erişilen bilgilerin müziğe olan yansımalarını ortaya çıkarmaya yoğunlaşmıştır. Her bir bölüm için uygulanan çözümleme basamakları, bölüm başlıklarının kaynak bilgileriyle ve müziği ilişkilendirerek, eserin müzik dışı öğeleri barındıran çok detaylı bir altyapısı olduğunu ortaya koymuştur.

Schumann'ın karakter parçalarından oluşan Lied dizileri ve diğer piyano eserleri, belirli ruh hallerini, anlık durumları veya doğayla alakalı olan sahneleri tanımlayan bölüm başlıklarına sahiptir. Bu başlıklar ve içeriklerindeki tanımlar, somut kavramlar olmaları dolayısıyla, bestecinin müzikle anlatmak istediklerinin daha rahat kavranmasına olanak sağlamaktadır. “Carnaval” eserindeki bölüm başlıkları ise, fazlasıyla öznel olmaları nedeniyle Schumann'ın kendi dünyasında somut olan ancak içeriğine yeterince hâkim olmayan diğer insanlar için oldukça soyut olan tanımlamaları içermektedir.

Eserdeki bölümler, temelde Schumann'ın hayatında önemli gördüğü kişilerin ve dans sahnelerinin tasvirlerinden oluşmaktadır. Dansların tasvir edildiği bölümler, *Valse noble* veya *Valse allemande* gibi somut dans isimlerine, diğer yandan *Reconnaissance* veya *Promenade* bölümlerinde olduğu gibi somut bir dans ritmi ve karakterine sahiptirler. Ancak kişilerin tasvir edildiği bazı bölümler; *Florestan*, *Eusebius*, *Estrella*, *Chiarina*, *A.S.C.H.* - *S.C.H.A.* veya *Davidsbündler* gibi Schumann'ın tamamen kendi dünyasında yarattığı isimlere sahiptirler. Bu isimlerden *Estrella* ve *Chiarina* birer takma isimken, örneğin *Florestan* ve *Eusebius* zıt özelliklere sahip iki ayrı kişiliği temsil etmektedir.

Bu bilgiler incelendiğinde, “Carnaval”daki bölüm başlıklarının Schumann’ın hayatına ait oldukça öznel bir içeriğe sahip oldukları görülmektedir. Diğer bölümlerle kıyaslandıklarında varlıkları “aykırı” olarak görülebilecek, başka bir sanat dalı olan tiyatroya ait “commedia dell’arte” karakterleri bile Schumann’ın hayatıyla bağlantılıdır. Bestecinin 1829 yılında İtalya ve İsviçre’ye yaptığı geziler sırasında, bir “commedia dell’arte” gösterisi izlemiş olması oldukça muhtemeldir. Öte yandan eserde yer verdiği Chopin ve Paganini gibi iki besteci de Schumann’ın hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Schumann’ın yayınlanan ilk eleştiri yazısı Chopin’in op.2 numaralı eserini konu almaktadır. 1831 yılında Heidelberg’de canlı olarak dinlediği Paganini’nin ise keman için yazdığı kaprislerden bazılarını op.3 ve op.10 numaralarıyla piyanoya uyarlamıştır. Buradan da görüldüğü üzere, “Carnaval”ı oluşturan bölümler ciddi derecede Schumann’ın hayatından ve oldukça hayali öğeler barındıran öznel dünyasından izler taşımaktadır. Bu durum, eserdeki her bir bölüm başlığının geniş ölçekli bir içeriğe ve kaynağa sahip olduğunu göstermektedir.

Bölüm başlıklarının içerisinde gizli olan bu tarihsel bilgilerin yanı sıra, bu bilgilerin her bir bölüm için ortaya çıkarttığı özelliklerin müziğe nasıl yansıyor onunla bir bütün oluşturduğu da bir o kadar önemlidir. Bazı “commedia dell’arte” karakterlerinin tasvir edildiği bölümlere bakıldığında Pierrot’un melankolik ve dalgın ruh halinin, Arlequin’in canlı ve akrobatik hareketlerinin, Pantalón ve Colombine arasındaki karşılıklı çekişmenin ritmik, tonal ve motifsel öğelerle müziğe yansıtıldığı görülebilir.

Florestan ve *Eusebius* bölümlerinde Schumann, kendisinin zıt özellikler barındıran çift yapıli kişiliğini tasvir etmiştir. İki bölüm arasında mevcut olan tempo, karakter ve doku farkı, bestecinin yarattığı ve gerek eserlerinde gerekse eleştiri yazılarında sıklıkla atıfta bulunduğı bu hayali karakterlerin birbirlerine karşıt olan özelliklerini müzikal olarak yansıtmaktadır.

Bu hayali karakterlerin yanı sıra Schumann, gerçek hayattan kişilere de orijinal veya takma isimlerle eserde yer vermiştir. Paganini ve Chopin gibi hayranlık duyduğu iki besteci ile kendisi için manevi açıdan çok değerli olan Clara Wieck ve Ernestine von Fricken’i *Chiarina* ve *Estrella* başlıkları altında tasvir etmiştir. *Chopin* bölümündeki monodik ve noktürn benzerindeki yapı, Frederic Chopin’in müziğine atıfta bulunmak için tercih

edilmiştir. Aynı bölümün 10. ölçüsünde yer alan ve küçük notalarla yazılmış pasaj, Chopin'in piyano yazısının bir karakteristiğidir. Aynı şekilde *Paganini* bölümünde de, Schumann'ın farklı sayıda notaları bağ işareti ile gruplayarak kemanda tek arşeye sığdırılan farklı sayıdaki nota gruplarını tasvir etmeye çalıştığı görülebilir. Bu bölümün *presto* olması, Paganini'nin sonsuz teknik kapasitesine ve virtüöz müzisyenliğine bir atıftır.

Eserin 21. ve son bölümü, Schumann'ın yakın çevresiyle birlikte hayatı boyunca arkasında durduğu yeni müzik fikirlerinin müzikal bir yansımasıdır. Yeniliği savunan Davidsbund üyeleri ile gelenekçiliğin savunucuları olan ve “Filistinli” olarak adlandırılan iki karşıt grup, müzikal olarak farklı temalar aracılığıyla temsil edilmektedirler. “Filistinliler” için *Grossvateranz*'ın kullanılması, bu halk ezgisinin geçmişe yani 17. yüzyıla ait olmasından kaynaklıdır. Davidsbündler'i temsil etmek için Beethoven 5. Piyano Konçertosu'nun tercih edilmesi de Beethoven'ın, form anlayışının baskın olduğu Klasik dönemde yaşamış olmasına rağmen oldukça romantik bir anlayışı benimsemesiyle ilişkilendirilebilir.

Her ne kadar Schumann, bölüm başlıklarını eser bittikten sonra tayin ettiğini belirtmiş olsa da, bütün bölümlerde yer alan müzikal tasvirler ve ince detaylar, başlıkların içeriği ve kaynağının besteleme aşamasında Schumann'ı müzikal açıdan yönlendiren en önemli unsur olduğunu göstermektedir.

Eserdeki diğer bir önemli nokta, Schumann'ın *Sphinxes* başlığı altında verdiği 3 adet motiftir. Bölümler arasındaki motifsel birliktelik *Sphinxes* ile sağlanmıştır. Çeşitli kaynaklar (Daverio, 1997: 140; Akcan, 2018: 13; Tekin, 2010: 48; Köhler, 1975: 41), Schumann'ı temsil eden 1 numaralı *Sphinx*'in (S-C-H-A) eser boyunca hiçbir bölümde kullanılmadığını iddaa etmiş olsa da, bu motif eserin son bölümünün 108. ve 111. ölçüleri arasında geçmektedir. *Sphinx*'lerin bölümlere olan dağılımı şu şekildedir:

- *Sphinx* No.1 (S - C - H - A): Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins
- *Sphinx* No.2 (AS - C - H): Pr  ambule, A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes), Chiarina, Estrella, Reconnaissance, Valse allemande, Pantalon et Colombine, Paganini, Aveu, Promenade, Pause, Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins
- *Sphinx* No.3 (A - S - C - H): Pierrot, Arlequin, Valse Noble, Eusebius, Florestan, Coquette, R  plique, Papillons, Chopin

Bu dağılımdan da görüldüğü üzere; bölümlerin çoğunluğunda 2 ve 3 numaralı *Sphinx*’ler kullanılmıştır. 1 numaralı *Sphinx* sadece eserin son bölümünde yer almıştır. Eser boyunca bütün bölümlerde kendisini gösteren *Sphinxes*, kimi zaman bütün halde ve bölümdeki temanın bir parçası olarak, kimi zamansa bölümdeki melodik çizginin içine dağınık olarak yerleştirilmiş veya ara partilere gizlenmiş bir şekilde ortaya çıkar. *Sphinx* haricindeki bir başka motıfsel benzerlik, Coquette ve R  plique bölümlerinde mevcuttur. Bu benzerliğin nedeni 16’lık ve 8’lik birer notadan oluşan ve ikili olarak bağlanmış notaların meydana getirdiği pasajların her iki bölümde de yer almasıdır.

Bölümler arasındaki tonal birlikteliğe bakıldığında, La bemol Majör ve onunla bağlantılı olan derecelerın h  kimiyeti göze çarpmaktadır. La bemol Majör olan ilk bölümün ardından Mi bemol, Si bemol ve Re bemol Majör ile do, fa ve sol minör tonunda olan çeşitli bölümler mevcuttur. Eserin ilk ve son bölümlerinin aynı tonda yani La bemol Majör’de olması, diğer bölümlerin ise onunla bağlantılı derecelerde olması esere tonal bir bütünlük sağlamaktadır.

Eserin bütünü incelendiğinde, bölümlerin genellikle birbirlerinden bağımsız oldukları görülmektedir. Ancak bu duruma istisna oluşturan bazı bölümler mevcuttur. Sol minörde başlayan ve aynı tonun dominant derecesinde son bulan Florestan bölümü, bir sonraki bölüm olan Coquette’e bağlanır. Burada Schumann tarafından belirtilen bir *attacca* ifadesi yoktur ancak iki bölüm arasındaki bu geçiş, Florestan bölümündeki müzikal fikri tamamlama işlevi görmesinden dolayı iki bölüm arasında bir bağlantı yaratmaktadır.

Bağlantılı olan diğer bölümler ise Valse allemande ve Paganini'dir. Her iki bölüme bir bütün olarak bakıldığında ortaya A-B-A yapısı çıkmaktadır. Burada A kısmını La bemol Majör olan Valse allemande'ın, B kısmını ise ilgili minörde gelen Paganini'nin oluşturduğu görülmektedir. Valse allemande'ın A kısmı olarak tekrar gelişi Paganini bölümünün sonunda ve bölüm başlığı olmadan gerçekleşmektedir. Bu durum, iki bölüm arasında yapısal ve müzikal bir bağlantının oluşmasına neden olmaktadır.

Robert Schumann'ın op.9 "Carnaval" eserini farklı yönleriyle incelemek için yapılan bu araştırma, eserdeki her bir bölüm başlığının çeşitli motifler ve temalar ile birlikte ritmik ve tonal öğeler aracılığıyla içerik olarak müziğe yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Schumann'ın çoğu eseri gibi son derece öznel olan "Carnaval", bestecinin 1835 yılına kadar hayatında yer tutan önemli kişilerin bir araya gelmesini temsil etmektedir. Bu çalışmada, her bir bölüm için uygulanan tarihsel ve müzikal incelemeler, eserin çok yönlü bir yapıt olduğunu ortaya koymuş ve daha donanımlı bir icra için piyanistlere zengin bir kaynak oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

- Akcan, T. 2018. *Robert Schumann'ın Op.9 Carnaval Eserindeki Müzikal Betimlemelerin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Akdikmen, R., Uzbay, E., ve Özgüven, N. 1996. *Langenscheidt Standard Sözlüğü: İngilizce-Türkçe ve Türkçe-İngilizce*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
- Alpagut, E. 2000. *Scarlatti, Mozart, Schumann ve Skriabin Üzerine Bir Yorum Denemesi*. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Amaize, H. 1993. *Musical Concepts for Fostering Expressivity and Interpretation in Piano Playing: A Content Analysis of Selected Written Materials (1892-1992)*. Doktora Tezi. Columbia: University of South Carolina.
- Apel, W. 1950. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Apel, W., ve Daniel, R. T. 1972. *The Harvard Brief Dictionary of Music*. New York: Pocket Books.
- Avery, R., Bezmez, S., Edmonds, A. G., ve Yaylalı, M. 1979. (Der.) *İngilizce - Türkçe Redhouse Sözlüğü*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- Bağçeci, S. E. 2003. Piyano Eğitiminde Müzikal Analiz Kavramı - Kapsamı ve Örnek Klavye Analizleri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1). 159-176.
- Beethoven, L. van. 1999. H. W. Küthen (Der.) *Klavierkonzert Nr. 5 Es-dur op. 73*. München: G.Henle Verlag.
- Bottini, M. 2015. You Must have Heard of Harlequin. J. Chaffee ve O. Crick (Der.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*: 55-61. London: Routledge.
- Bouchot, C., Çankaya, B., ve Kıvanç, M. 2004. *Fransızca-Türkçe Türkçe-Fransızca Modern Sözlük*. İstanbul: Fono Yayınları.
- Bruning, P. 1955. E. T. A. Hoffmann and the Philistine. *The German Quarterly*, 28(2): 111-121. < <https://www.jstor.org/stable/401759> >

- Burk, J. N. 1940. *Clara Schumann: A Romantic Biography*. New York: Random House
- Büke, A. 2017. *Romantizmin Işığında Clara*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Büyüköztürk, S., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. 2016. *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cangal, N. 2017. *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Castagno, P. C. 1994. *The Early Commedia Dell'Arte 1550-1621: The Mannerist Context*. New York: Peter Lang Publishing.
- Chissell, J. 1989. *Schumann*. London: J.M. Dent & Sons.
- Chou, C. 1998. *Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann's Carnaval*. Doktora Tezi. Columbus: The Ohio State University.
- Chu, S. H. 2013. Considerations on the Application of Commedia dell'Arte to Schumann's Carnaval Op.9. *Korean Society for World Music*, 29: 91-118.
- Clendinning, J. P. ve Marvin, E. W. 2011. *The Musician's Guide to Theory and Analysis (2nd edition)*. New York: W.W. Norton.
- Clivio, G. P. 1989. The Languages of the Commedia dell'Arte. D. Pietropaolo (Der.), *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*: 209-237. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Craine, D., ve Mackrell, J. 2004. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Çevik, D. B. 2007. Piyano Öğretimi Neden Zordur?. *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15: 62-79.
- Dahlhaus, C. 1989. *Nineteenth-Century Music*. (Çev. J. Bradford Robinson). Berkeley: University of California Press.
- Daverio, J. 1997. *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press.
- Daverio, J. 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. New York: Oxford University Press.

- Demiryan, R. 1993. *Dizionario Italiano-Turco = İtalyanca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Duchartre, P. L. 1966. *The Italian comedy*. New York: Dover Publications.
- Düzgüner, D. 2003. *Schumann'ın Carnaval Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma ve Piyano Eserlerine Genel Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Einstein, A. 1975. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton & Company.
- Ertem, Ş. 2011. Orta Düzey Piyano Eğitimi İçin Repertuvar Seçme İlkeleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(2): 645-652.
- Evans, M. 2015. The Myth of Pierrot. J. Chaffee ve O. Crick (Der.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*: 346-354. London: Routledge.
- Ewen, D. 1959. *Encyclopedia of Concert Music*. New York: Hill and Wang.
- Fışkın, Ü. 2018. Sistematik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12): 281-314.
- Fisher, J. 1992. *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia dell'arte on the Modern Stage*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Fowler, A. 1990. Robert Schumann and the "Real" Davidsbündler. *College Music Symposium*, 30(2): 19-27. < <http://www.jstor.org/stable/40374040> >
- Frisch, W. 2013. *Music in the Nineteenth Century*. New York: W.W. Norton & Company.
- Fuller-Maitland, J. A. 2009. *Schumann*. New York: Cambridge University Press.
- Geck, M. 2013. *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. S. Spencer. (Çev.), Chicago: The University of Chicago Press.
- Gillespie, J. 1972. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications.
- Hanslick, E. 1994. Robert Schumann in Endenich. R. L. Todd (Der.), *Schumann and His World*: 268-287. New Jersey: Princeton University Press.
- Herttrich, E. 2004a. Comments. R. Schumann, *Carnaval Opus 9*: 40-42. München: G.Henle Verlag.

- Herttrich, E. 2004b. Preface. R. Schumann, *Carnaval Opus 9*: III-V. München: G.Henle Verlag.
- Herttrich, E. 2006a. Preface. R. Schumann, *Davidsbündlertänze Opus 6*: V-VII. München: G.Henle Verlag.
- Herttrich, E. 2006b. Preface. R. Schumann, *Symphonic Etudes op. 13, Versions 1837 and 1852*: V-VI. München: G.Henle Verlag.
- Illescas, P. R., Rizo, D., ve Quereda, Iñesta, J. M. 2007. *Harmonic, Melodic, and Functional Automatic Analysis*.
- İlyasoğlu, E. 2009. *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. 1998. *Sanattan Güncel Yaşama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Jensen, E. F. 2005. *Schumann: The Master Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Kahan, G. 1976. *Jacques Callot: Artist of the Theatre*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Kallberg, J. 1998. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Karaboğa, K. ve Özçıtak, İ. 1994. (Der.) Commedia Dell'arte. *Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı 5: 227-258.
- Kıyğı, O. N. 2003. *PONS Kompaktwörterbuch: Türkisch*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH.
- Köhler, J. H. 1975. Concluding Remarks. R. Schumann, *Carnaval Opus 9*: 41-42. Leipzig: Edition Peters.
- Lee, M. 2014. Schumann's Romantic Transformation of Fugue: 'Fugengeschichte', 'The Well-Tempered Clavier', and 'Vier Fugen' op.72. *Acta Musicologica*, 86(1): 75-99.
- Litzmann, B. 1913. *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters, Vol. 1*. G. E. Hadow (Çev.), London: Macmillan & Company, Limited.

- Murray, C. J. (Der.). 2004. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850 (Vol. 2)*. New York: Fitzroy Dearborn.
- Neumeyer, D. 2015. *Analyses of Schubert, Waltz, D779, no.13*. The University of Texas at Austin.
- Newcomb, A. 2004. Schumann and the Marketplace: From Butterflies to Hausmusik. R. L. Todd (Der.), *Nineteenth-Century Piano Music*: 258-315. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Nicoll, A. 1963. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell' Arte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Niecks, F. 2018. *Frederick Chopin as a Man and Musician: Volume 1-2*. Frankfurt: Outlook Verlag GmbH.
- Ostwald, P. 2010. *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press.
- Öztaş, D. D. 1996. *Eusebius-Florestan Karakterlerinin Schumann'ın Yapıtlarındaki Konumları Üzerine Bir Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Plantinga, L. 1976. Schumann and the Neue Zeitschrift für Musik. A. Walker (Der.), *Robert Schumann: The Man and his Music*: 162-178. London: Barrie & Jenkins.
- Pleasants, H. 1976. Schumann the Critic. A. Walker (Der.), *Robert Schumann: The Man and his Music*: 179-187. London: Barrie & Jenkins.
- Pleasants, H. 1988. (Der. ve Çev.) *Schumann on Music: A Selection from the Writings*. New York: Dover Publications.
- Reich, N. B. 1988. *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca: Cornell University Press.
- Reissmann, A. 1908. *The Life and Works of Robert Schumann*. London: George Bell and Sons.

- Richards, K. ve Richards L. 1990. *The commedia dell'arte: A Documentary History*. Oxford: Basil Blackwell for the Shakespeare Head Press.
- Rudlin, J. 2000. *Commedia dell'Arte*. (Çev. Ezgi Ege İpekli). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Sams, E. 1976. Schumann and the Tonal Analogue. A. Walker (Der.), *Robert Schumann: The Man and his Music*: 390-405. London: Barrie & Jenkins.
- Sand, M. 1860. *Masques et Bouffons: Comedie Italienne*. Paris: Michel Levy Freres.
- Sand, M. 1915. *The History of the Harlequinade, Volume 1*. London: Martin Secker.
- Schoenberg, A. 1983. *Theory of Harmony*. (Çev. Roy E. Carter). Berkeley: University of California Press.
- Schonberg, H. C. 2013. *Büyük Besteciler*. A. F. Yıldırım (Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Schumann, C. (Der.) 1888. *Early Letters of Robert Schumann*. M. Herbert (Çev.), London: George Bell and Sons.
- Schumann, R. 1860. *Advice to Young Musicians*. H. H. Pierson (Çev.), New York: J. Schuberth & Co.
- Schumann, R. 1983. *On Music and Musicians*. K. Wolff (Der.), P. Rosenfeld (Çev.), Berkeley: University of California Press.
- Schumann, R. 2002. E. Herttrich (Der.) *Papillons Opus 2*. München: G.Henle Verlag.
- Schumann, R. 2004. E. Herttrich (Der.) *Carnaval Opus 9*. München: G.Henle Verlag.
- Schumann, R. 2009. E. Herttrich (Der.) *Paganini-Etüden Opus 3, Opus 10*. München: G.Henle Verlag.
- Sobolewski, E. 1874. ROBERT SCHUMANN. *The Journal of Speculative Philosophy*, 8(3): 254-259. < <http://www.jstor.org/stable/25665875> >
- Solomon, Y. 1976. Solo Piano Music – I: The Sonatas and the Fantasie. A. Walker (Der.), *Robert Schumann: The Man and his Music*: 41-67. London: Barrie & Jenkins.

- Starkie, W. 1921. The "Commedia Dell' Arte" and the Roman Comedy. *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, 36: 333-350. < <http://www.jstor.org/stable/25504236> >
- Stern, J. P. 1971. *Idylls & Realities: Studies in Nineteenth-Century German Literature*. New York: Ungar.
- Storck, K. (Der.) 1907. *The letters of Robert Schumann*. H. Bryant (Çev.), London: John Murray.
- Şendurur, Y., ve Barış, D. A. 2002. Müzik Eğitimi ve Çocuklarda Bilişsel Başarı. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1): 165-174.
- Taruskin, R. 2005. *The Oxford History of Western Music; Volume 3: The Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- Taylor, R. 1982. *Robert Schumann: His Life and Work*. New York: Universe Books.
- Tekin, H. S. J. 2010. *Robert Schumann'ın Edebi Fikirlerle İlgili Minyatür Piyano Parçaları*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Tibbetts, J. C. (Der.) 2010. *Schumann: A Chorus of Voices*. Milwaukee, WI: Amadeus Press.
- Todd, R. L. 1994. On Quotation in Schumann's Music. R. L. Todd (Der.), *Schumann and His World*: 80-112. New Jersey: Princeton University Press.
- Uçan, A. 1992. "Müzik Eğitiminde Program Çözümleme". Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı Ders Notu Özeti. Ankara.
- Uçan, A. 1996. *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Vaughan, V. M. 2005. *Performing Blackness on English Stages, 1500-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vázsonyi, B. 1976. Solo Piano Music – II: The Piano Cycles. A. Walker (Der.), *Robert Schumann: The Man and his Music*: 68-92. London: Barrie & Jenkins.

- Walker, A. 1976. Schumann and his background. A. Walker (Der.), ***Robert Schumann: The Man and his Music***: 1-40. London: Barrie & Jenkins.
- Wasielewski, W. J. von. 1871. ***Life of Robert Schumann***. A. L. Alger (Çev.), Boston: Oliver Ditson and Company.
- Weiss, P. ve Taruskin, R. 2008. ***Music in the Western World: A History in Documents***. Belmont CA: Thomson - Schirmer.
- Weissweiler, E. (Der.) 1996. ***The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann: Critical Edition, Volume II***. R. L. Crawford ve H. Fritsch (Çev.), New York: Peter Lang Publishing.



