

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON SANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ROMANTİK DÖNEMDE PROGRAMLI MÜZİK
YAKLAŞIMLARI

Aleksandra Nadin BOLŞEN

2501190691

Tez Danışmanı

Doç. Ebru BULUR

İstanbul-2022

ÖZ

ROMANTİK DÖNEMDE PROGRAMLI MÜZİK YAKLAŞIMLARI

Aleksandra Nadin BOLŞEN

Bu tezin amacı, Romantik Dönemde bestelenen programlı müziklerin, betimleme ve imgeleme yöntemlerini analiz etmek, karşılaştırmak; birbirlerine olan benzerlik ve farklılıklarını tespit etmektir. Metot olarak literatür taramasının kullanıldığı bu tezin birinci bölümünde, 19.yüzyıl Romantik akımın tanımı ve unsurları anlatılmış, romantik akımın müziğe etkileri üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde program müziğinin yapısı anlatılmış, karakter parçasının tanımı yapılmış ve müzikte betimleyici unsurlar (tonalite, ritim, enstrümantasyon, dinamikler vs.) ifade edilmiştir. Üçüncü bölümde Romantik Dönem’de programlı müzik üzerinde çalışmış bestecilerin örneklem yolu ile seçilmiş eserlerinden bahsedilmiş ve eserler üzerinde kısa analizler yapılmıştır. Araştırmanın sonunda farklı besteciler tarafından yapılan ama aynı unsuru betimleyen müziklerin tekniklerinde ve yapısında benzerlik olduğu saptanmıştır. Ayrıca program müziğinin farklı çeşitlerde ve karakterlerde olduğu ve bunların tasvir edilen unsura göre besteleme yönteminin de etkilendiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Romantik Dönem, Romantik Müzik, Program Müziği, Müzikte Betimleme

ABSTRACT

PROGRAMMED MUSIC APPROACHES IN THE ROMANTIC PERIOD

Aleksandra Nadin BOLŞEN

The aim of this thesis is to analyze and compare methods of representation and imagery used in several program music examples in the Romantic period. In the first part of this thesis, in which literature review is used as a method, the definition and elements of the 19th century Romantic movement are explained, and the effects of the Romantic movement on music are emphasized. In the second part, the structure of the program music is explained, the character part is defined and the descriptive elements in music (tonality, rhythm, instrumentation, dynamics, etc.) are expressed. In the third chapter, the selected works of the composers who worked on programmed music in the Romantic Period were mentioned and short analyzes were made on the works. At the end of the research, it was determined that there is a similarity in the techniques and structure of the music made by different composers but depicting the same element. In addition, it has been observed that the program music has different types and characters, and the method of composing them according to the depicted element is also affected.

Keywords: Romantic Period, Romantic Music, Program Music, Depiction in Music

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın, literatür taraması aşamasında, pek çok yabancı kaynağa ulaşmamı sağlayan, zamanını, önerilerini ve fikirlerini benimle paylaşan değerli hocam Prof. Zehra Müge HENDEKLİ'ye teşekkürlerimi sunarım.

Bu araştırmanın yazım aşamasında, bana yol gösteren sayın danışmanım Doç. Ebru BULUR'a, araştırmanın hazırlık sürecinde Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği konusunda bizlerle bilgi ve birikimlerini paylaşan sayın hocam Prof. Abdullah AKAT'a teşekkürlerimi borç bilirim.

Son olarak, bana olan inancını asla kaybetmeyen, kompozisyon çalışmalarımda bana büyük yol gösteren, beni her zaman dinleyen çok değerli hocam Kemal Mete SAKPINAR'a sonsuz minnetlerimi sunarım, emeğiniz paha biçilemez.

Bu araştırmanın gelecekte literatüre katkı sağlamasını, müzik yolunda giden kişilere ışık tutmasını dilerim.

Aleksandra Nadin BOLŞEN

İstanbul, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYIL ve ROMANTİK AKIM

1.1. Romantik Dönem ve Romantizm.....	3
1.2. Müzikte Romantizm.....	7
1.3. Romantik Müzikte Doğanın Önemi.....	10

İKİNCİ BÖLÜM

PROGRAM MÜZİĞİ

2.1. Program Müziğinin Yapısı.....	11
2.2. Salt(Mutlak) Müziğin Tutumuna Karşın Program Müziği.....	13
2.3. Program Müziğinin Amacı ve İşlevi.....	15
2.4.Müzikte Betimleyici Unsurlar.....	16
2.4.1. İşitsel İzlenimlerin Aktarımı.....	17
2.4.2. Görsel Alandaki Duyusal Çağrışımların Sembolik Olarak Sunumu.....	19
2.4.3. Duygu ve Atmosferin Anlatımı (Atmosfer Resimleme).....	19
2.5. Karakter Parçası.....	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BESTECİLER ve ESER ANALİZLERİ

3.1 Solo Çalgı İçin Bestelenmiş Programlı Müzikler.....	24
3.1.1. Robert Schumann.....	24
3.1.1.1. Karnaval Op.9.....	25
3.1.1.2. Karnaval Op.9'dan Seçilmiş Eserlerin Analizleri	28
3.1.2. Modest Mussorgski.....	33
3.1.2.1. Bir Sergiden Tablolar.....	34
3.1.2.2. “Bir Sergiden Tablolar” Ravel’in Orkestrasyonu.....	35
3.1.2.3. Bir Sergiden Tablolar’dan Seçilmiş Eserlerin Analizleri	36
3.1.3. Piotr Ilyiç Tchaikovski.....	49
3.1.3.1. Mevsimler.....	50
3.1.3.2. Mevsimler’den Seçilmiş Eserlerin Analizleri.....	53
3.2. Oda Müziği İçin Bestelenmiş Programlı Müzikler.....	57
3.2.1. Camille Saint-Saens.....	57
3.2.1.1. Le Carnaval des Animaux	58
3.2.1.2. Hayvanlar Karnavalı’ndan Seçilmiş Eserlerin Analizleri.....	60
3.3. Orkestra İçin Bestelenmiş Programlı Müzikler.....	66
3.3.1. Hector Berlioz.....	66
3.3.1.1. Fantastik Senfoni.....	67
3.3.1.2. Fantastik Senfoni’nin Seçilmiş Bölümlerinden Analizler.....	69
3.3.2. Bedşich Smetana.....	75
3.3.2.1. Má Vlast.....	76

3.3.2.2. Ma Vlast'tan Seçilmiş Bölümlerin Analizleri	77
3.3.3. Franz Liszt.....	83
3.3.3.1. Senfonik Şiirler.....	84
3.3.3.2. Liszt'in Seçilmiş Senfonik Şiirlerinin Analizleri	87
3.3.4. Richard Strauss.....	94
3.3.4.1. Also Sprach Zarathustra.....	95
3.3.4.2. Also Sprach Zarathustra'dan Seçilmiş Bölümlerin Analizleri.....	97
SONUÇ	102
KAYNAKÇA	104

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Vivaldi, Yaz, 2.bölüm, yaylılar partisi.....	17
Şekil 2. Beethoven, Pastoral Senfoni, 4.bölüm, baslar ve timpani.....	18
Şekil 3. Berlioz, Fantastik Senfoni, 3. Bölüm Kır Sahnesi, 4 timpani.....	18
Şekil 4. Beethoven, Pastoral Senfoni, 2. Bölüm, Dere Sahnesi.....	18
Şekil 5. Saint-Saens, Hayvan Karnavalı; Fil Teması.....	19
Şekil 6. Mussorgski, Bir Sergiden Tablolar, Eski Kale Teması.....	20
Şekil 7. Program Türlerine Göre Eserlerin Dağılımı.....	23
Şekil 8. Robert Schumann.....	24
Şekil 9. Op. 9 Karnaval, “Chopin”, 1-6. Ölçüler.....	29
Şekil 10. Op. 9 Karnaval, “Chopin”, 8-10. Ölçüler.....	29
Şekil 11. Op. 9 Karnaval, “Florestan”, 1-12. Ölçüler.....	30
Şekil 12. Op. 9 Karnaval, “Eusebius”, 1-4. Ölçüler.....	30
Şekil 13. Op. 9 Karnaval, “Chiarina”, 1-16. Ölçüler.....	31
Şekil 14. Op.9 Karnaval “Coquette”, 4-11. Ölçüler.....	32
Şekil 15. Modest Mussorgski.....	33
Şekil 16. Hartmann; Samuel Goldberg und Schmüyle.....	36
Şekil 17. Samuel Goldberg und Schmüyle; 1-8.ölçüler arası.....	37
Şekil 18. Samuel Goldberg temasında kullanılan çingene gamı	38
Şekil 19. Samuel Goldberg und Schmüyle; 2. Tema, 9-16.ölçüler.....	39
Şekil 20. Schmüyle temasında kullanılan mod.....	39
Şekil 21. Samuel Goldberg und Schmüyle; 17-18.ölçüler.....	40
Şekil 22. Samuel Goldberg und Schmüyle; 19-25.ölçüler.....	41
Şekil 23. Hartmann; Catacumbae (Sepulchrum Romanum)	42
Şekil 24. Catacombs partisi.....	44
Şekil 25. Con mortuis in lingua mortua; 1-2.ölçüler.....	45

Şekil 26. Con mortuis in lingua mortua; 3-5.ölçüler.....	45
Şekil 27. Hartmann; Ballet der nicht ausgeschlüpften Kuchlein.....	46
Şekil 28. Cıvcıvler; 1-22.ölçüler arası.....	47
Şekil 29. Cıvcıvler; 23-42.ölçüler.....	48
Şekil 30. Piotr Ilyiç Tschaikovski.....	49
Şekil 31. Mart; 11-19.ölçüler arası.....	54
Şekil 32. Peygamber Kuşu; 1-7.ölçüler arası.....	55
Şekil 33. Haziran; 1-10.ölçüler arası.....	56
Şekil 34. Chopin, Barcarolle;1-3.ölçüler arası.....	56
Şekil 35. Mendelssohn, Venedik Gondolu;1-15. ölçüler arası.....	56
Şekil 36. Camille Saint-Saens.....	57
Şekil 37. Kanguru; 1-10.ölçüler arası.....	60
Şekil 38. Bir Sergiden Tablolar; Cıvcıvlerin Dansı; 1-10.ölçüler arası.....	61
Şekil 39. Akvaryum, 1-2.ölçüler.....	62
Şekil 40. Fosiller, 1-5.ölçüler arası.....	63
Şekil 41. Kuğu; 1-2.ölçüler.....	64
Şekil 42. Mendelssohn, Venedik Gondolu;1-15. ölçüler arası.....	65
Şekil 43. Chopin, Barkarol, 1-7.ölçüler arası.....	65
Şekil 44. Hector Berlioz.....	66
Şekil 45. Fantastik Senfoni, sabit fikir teması.....	69
Şekil 46. Fantastik Senfoni, Birinci Bölüm, 1-6. ölçüler arası.....	70
Şekil 47. Fantastik Senfoni, Üçüncü Bölüm, 1-9.ölçüler arası, Obua ve Korno.....	71
Şekil 48. Fantastik Senfoni, Beşinci Bölüm, 1-3.ölçüler.....	72
Şekil 49. Bedşich Smetana.....	75
Şekil 50. Vyšehrad giriş ölçüleri.....	77
Şekil 51. Moldau giriş kısmı, flütler ve keman pizzicato'lar.....	78
Şekil 52. Moldou, 38-40.ölçüler.....	79
Şekil 53. Moldau teması.....	80

Şekil 54. Prag'dan geçen Vltava Nehri.....	80
Şekil 55. Moldou 72-73.ölçüler.....	81
Şekil 56. Moldou, 80-82.ölçüler arası, Korno ve Trompet partisindeki Av Teması..	81
Şekil 57. Franz Liszt.....	83
Şekil 58. Mazeppa 36-39.ölçüler arası.....	88
Şekil 59. Faust, 1-4.ölçüler.....	90
Şekil 60. Faust, 4-5.ölçüler, 2.tema.....	91
Şekil 61. Faust, 71-74.ölçüler, 3.tema.....	91
Şekil 62. Faust, 111-115.ölçüler arası, 4.tema.....	92
Şekil 63. Gretchen 1-7.ölçüler arası.....	92
Şekil 64. Mefisto 1-7.ölçüler arası.....	93
Şekil 65. Richard Strauss.....	94
Şekil 66. “Gün Doğuşu” motifi.....	97
Şekil 67. Von der Wissenschaft (Bilim ve Öğrenmekten Gelen), 201-205. ölçüler arası.....	98
Şekil.68 “Gece Gezgininin Şarkısı”, gece yarısı 12’yi tasvir eden 12 vuruş.....	98
Şekil 69. Gece Gezgini, Kadans, yaylılar.....	99
Şekil 70. Also sprach Zarathustra, İkinci Bölüm, Viyolonsel Partisi, 1-4.ölçüler....	99
Şekil 71. Also sprach Zarathustra, İkinci Bölüm, korno partisi, Credo unu Deum teması.....	100
Şekil 72. Crede unum Deum, Gregorian Chant.....	100

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. 19. Yüzyılın hazırlık süreci.....	6
Tablo 2. Klasik ve Romantik müzik arasındaki farklar.....	9



GİRİŞ

19.yüzyılda ortaya çıkan Romantik akım, hem müzikte hem diğer sanat dallarında “özel” olmayı amaçlıyordu. Sanatçı kendi benliğini dinlemeliydi ve bunu en özgür biçimde sanatına yansıtmalıydı. Buradaki özgürlük kavramı, Klasisizm akımı ile pek çok farklılık içermekteydi. Klasik dönemde eser, belli bir orantıya mecbur bırakılıp, daha çok belirli kalıpların içinde bulundu. Ancak 19.yüzyılda bu algı kırılmaya başladı.

Bu dönemde diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de büyük bir çeşitlilik meydana geldi. Piyano müziği, Klasik Dönemde yazılan üç bölümlü, belli kalıplara(sergi-gelişme-serginin tekrarı) sahip sonat formu yanında, kendini daha küçük ve serbest formlu eserlere bıraktı. Besteciler klasik yapıda dört bölümlü forma sahip olan senfoni biçimi yerine, daha ifadesel ve duygusal bir yapıya sahip olan senfonik şiire yönelmeye başladılar. Müzikte daha önceden belli başlı biçimler varken, enstrüman ve vokal müziğe ilgi arttı, küçük formlu eserler bestelenmeye başladı.

Bu dönemde müzik iki farklı türde değerlendiriliyordu; mutlak müzik ve program müziği. Salt veya bir diğer adıyla mutlak müzik, herhangi bir konuya sahip olmayan, bir olguyu tasvir etmeyen, belli bir programa sahip olmayan müziklerdir. Programlı müzik ise, kendi içinde bir programa sahip ve ona bağlı kalan, içinde imgelem ve betimleme unsurları bulunan müziktir.

Romantik dönemde besteciler bu iki türden de eserler bestelemiştir ancak bazı besteciler program müziğine karşı bir duruş sergileyip, sadece salt müzik bestelemişlerdir. Bunlardan birisi Romantik Dönem’in en ünlü bestecilerinden biri olan Johannes Brahms’tır. Bu görüşe göre müzik herhangi bir programa bağlı olmamalı, özgür olmalıdır. Ancak bir anti-tez ise şöyledir ki program müziği sanıldığı kadar aksine kendini bir programa hapsedmez sadece bize anlatacağı şeyi tasvir etmek için bir konu belirler ve bunu bize önceden ya müziğin ismi ile ya da program notu ile söyler. Bu iki müzik türü de ne birbirinden iyidir ne de kötü.

Program müziğinin olmazsa olmaz unsurlarından biri müzikte betimlemede kullanılan yöntemlerdir. Bu araştırmada analiz edilen eserler motifsel ilişki, tonalite, dinamikler, diziler, form yapısı, esere verilen ismin parçanın anlam bütünlüğüyle uyumu, ritmik yapı, enstrümantasyon, ses genişliği seçimi vb. yöntemlere göre gözlemlenmiş ve karşılaştırılmıştır.

Araştırmada eserleri incelenen besteciler örneklem metodu kullanılarak seçilmiştir. Eserler arasından programlı yapıya sahip olanlar biçim olarak olabildiğince çeşitli(piyano müziği, senfoni, oda müziği vs.) bir şekilde gruplandırılmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmanın konusu 19.yüzyıl döneminde yazılmış olan programlı müziklerdeki yapı anlayışı ve betimleme unsurlarının nasıl kurgulandığını analiz etmektir. Hedeflenen amaç, 'Romantik Dönem' de gelişen programlı müzik yaklaşımının, çeşitli besteciler tarafından nasıl kurgulandığını analiz etmek, benzerlik ve farklılıkları saptamaktır. Ülkemizde daha önce 19.yüzyılı genel olarak kapsayan, programlı müzik analizleri konusunda bir tez araştırması yapılmamış olduğundan dolayı, bu tezin literatüre konu ve içerik bakımından katkı sağlayacağı hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYIL ve ROMANTİK AKIM

1.1. Romantik Dönem ve Romantizm

Romantizm denince akla Jean-Jacques Roesseau'nun sözü gelir: “Ben herkesten başkayım, belki daha iyi değilim ama gene de başkayım.” (Mimaroglu, 2019, s. 83)

Romantizm, bireyselciliğin sanatta geliştirilmiş biçimidir. (Say, 2019, s. 379)

“Romantik” zamanla Fransızcada “romance”, Almancada “roman”, İngilizcede “romaunt” şekline dönüşmüştür. (Bali, 2019)

18. yüzyılda “maceracı, vahşi, hayalci” anlamlarını kuşanan “Romantik” sıfatı, İngiltere’de 1659 gibi erken bir tarihte kullanılmaya başlanır. 19. Yüzyıla kadar kullanılmayan “Romantizm” terimini müzik tarihinde ilk kullanan kişi ise, Alman yazar ve besteci E.T.A.Hoffmann olmuştur. Romantik dönemin ilk opera eserlerinden biri olarak kabul edilen *Undine* ile de bilinen Hoffmann, “Romantik” terimini ilk kez 1813 yılında Beethoven’in eserlerini incelediği bir makalesinde kullanmıştır. (Bali, 2019)

Romantik dönemin kronolojik olarak kesin bir ayrımı olduğunu söyleyemeyiz ancak genel olarak tanımlamamız gerekirse, Erken Romantizm (1800-1830), Orta Romantizm (1830-1860), Geç Romantizm (1860-1910) başlıkları altında inceleyebilmemiz mümkündür. Bazı müzikbilimciler ise sadece 1850 yılından önce yaşamış bestecileri Romantik dönem bestecileri olarak değerlendirip Mahler, R.Strauss ve onlardan sonra gelen bestecileri bu gruba dahil etmezler.

Romantizm, Klasisizm’e karşı tepki olarak çıkmıştır. Avrupa’da Aydınlanma Çağı, Fransız Devrimi ile beraber toplumsal sentezlere, bireyin iç seslerine yönelimle klasik akımın sonunu getirmiştir. (Şimşek, 2006)

Romantik akımın içerdği bazı düşünceler şu şekildedir:

- Bireyin özgürlüğüne ve ifade özgürlüğüne vurgu
- Duyguları ifade etmeye ilgi, genellikle aşırı derecede keder veya korku.
- Doğaya, antik mitolojiye ve halk hikayelerine ilgi.
- Aklın üstünlüğü de dahil olmak üzere Aydınlanma Çağı'nın bazı fikirlerinin reddi
- Sanatçının bir dahi ve bir kahraman olarak algılanması

Romantik Dönem' de müzik haricinde resim, heykel, mimari, edebiyat gibi sanatın birçok alanında yenilikler olduğu görülmüştür.

Göktepe'ye göre Romantik sanatçının asıl amaçladığı klasik biçimi ortaya çıkarmak değil, sanatçının arka planında duran düşünceyi yansıtmaktır. (Göktepe, 2020)

Edebiyatta Romantizm, doğaya saygıda tekrarlanan temalar buldu. Ayrıca, Edgar Allan Poe ve Nathaniel Hawthorne gibi romantik yazarlar, yazılarını doğaüstü/okült ve insan psikolojisine dayandırdı. Erken bir Alman etkisi, 1774 tarihli “Genç Werther'in Acıları” adlı romanıyla Avrupa çapında genç erkeklerin, çok hassas ve tutkulu bir mizaca sahip genç bir sanatçı olan kahramanı taklit ettiği Johann Wolfgang von Goethe'den geldi. (Şimşek, 2006)

O zamanlar Almanya çok sayıda küçük ayrı devletten oluşuyordu ve Goethe'nin yapıtları birleştirici bir milliyetçilik anlayışı geliştirmede ufuk açıcı bir etkiye sahip olacaktı. Goethe, 19. Yüzyılın başlarında Avrupa'da insanların düşüncelerinde duygusal, kişisel ve ruhsal olana doğru bir kayma olduğunu kabul eden ilk kişilerden biriydi. Sınırsız dünyevi zevkler karşılığında ruhunu şeytana satan bir karakteri anlattığı iki bölümlük draması *Faust*, en önemli hikayesi oldu. Gounod, Liszt ve Mahler gibi birçok besteciye ilham kaynağı olan Goethe, öyküleri Romantik besteciler arasında da popüler olan Shakespeare'e ilginin yeniden canlanmasının sebeplerinden biridir. Romantik dönem yazarları arasında edebiyat, güçlü duygular nedeniyle ortaya çıktı. Bu güçlü duygular kişiseldir ve sanatçıya aittir. Bu dönemin yazarları klasiklerden farklı olup, eserlerinde tasvire geniş yer vermişlerdir. Yazar

sadece doğayı tasvir etmekle kalmamış, aynı zamanda onu yeniden keşfetmiş ve yansıtmıştır. Avrupa'daki romantik hareket, romanı kökten değiştirmiştir.

Romantik mimari, 18. Yüzyılın sonlarında neo-klasik mimarinin katı biçimlerine karşı bir tepki olarak ortaya çıktı. Romantik mimari 19. Yüzyılın ortalarında zirveye ulaştı ve 19. Yüzyılın sonuna kadar ortaya çıkmaya devam etti. Geleneğe saygı ya da pastoral bir geçmişe duyulan nostalji gibi duygusal bir tepki uyandırmak için tasarlandı. Romantik dönemdeki mimarların klasik mimari anlayışından ders çıkarırken yapılarına geometrik formlar ve muhteşem orantılar getirdiklerini, bu yapılardaki geometrik düşüncenin yeni nesil mimarları etkilediğini söyleyebiliriz.

Görsel sanatlarda, Romantizm kendini ilk olarak, 1760'ların başlarından itibaren İngiliz sanatçıların daha vahşi manzaralara ve fırtınalara yetinmek zorunda kalsalar bile Gotik mimariye dönmeye başladıkları manzara resminde gösterdi. Caspar David Friedrich ve Joseph Mallord William Turner, sırasıyla 1774 ve 1775'te bir yıldan kısa bir süre arayla doğdular ve Alman ve İngiliz manzara resmini Romantizmin uç noktalarına götüreceklerdi. (Farago, 2020)

Ancak her ikisinin de sanatsal duyarlılıkları, Romantizmin biçimleri zaten güçlü bir şekilde mevcutken oluştu sanatta. Turner ayrıca çok büyük manzaralar ve her şeyden önce deniz manzaraları çizdi.

Romantik heykeltıraşların yarattığı eserlerin, kopyalama ya da taklit yoluyla değil, idealize edilmiş Yunan kültürüne duyulan coşkudan, yeni bir Yunan idealini ortaya koymasından kaynaklandığı söylenebilir.

19. yüzyılın ortalarına kadar Romantizmin sanat alanında en şehvetli, özgün ve ikonik eserler ortaya koymasının yanı sıra sanatta uzun yıllar devam eden dışavurumculuğun da önünü açtığını söyleyebilmemiz mümkündür.

19. yüzyılın gelişimi hakkında genel bir algısal yorum yapacak olursak şöyle bir tablo karşımıza çıkar: (Werry, 2017)

Aydınlanma Çağı	18. yüzyıl Avrupa'sında, kilisenin üstün otoritesini sorgulayan ve akla dayalı bilimsel bir yaklaşımı destekleyen genel düşünce biçiminde bir değişiklik. Aydınlanma aynı zamanda ilerlemeyi, hoşgörüyü ve anayasal hükümeti de destekledi (devletin ayrıcalıklı bir azınlık tarafından yönetildiği oligarşinin aksine).
Fransız İhtilali	1789'da başladı ve Fransız kraliyetinin bir cumhuriyetle değiştirilmesini içeriyordu. Buna kilisenin gücünün reddi ve bireylerin özgürlüğünün savunulması da bağlıydı. Devrimci ("özgürlük, eşitlik, kardeşlik") sloganı bugün hala Fransa'nın ulusal sloganıdır.
Sanayi Devrimi	1760'tan 19. Yüzyılın başlarına kadar, bir dizi yeni üretim süreci, bir şeyleri elle yapmaktan makine kullanmaya doğru bir değişime yol açtı. Bunun sıradan insanlar üzerindeki etkisi aşırı oldu. Eskiden işin çoğunluğu kırsal kesimde tarımsal bir ortamda yapılırken, işçiler fabrika işçiliğinin başlıca istihdam biçimi haline geldiği şehirlere göç etti. Bu, şehirlerin genişlemesine ve buna bağlı olarak sosyal yapı, kültür, iletişim ve seyahatte değişikliklere yol açtı.

Tablo 1. 19. Yüzyılın hazırlık süreci

Hegel'in zor zaman kavramı, güzel sanatları sembolik, klasik ve romantik sanatlar olarak sınıflandırmasında temel bir kriterdir. Müzik, fikrin tezahür ettiği somut forma hakim olduğu üçüncü kategoriye aittir. Bu kategoride, diyebiliriz ki, sanatsal içerik, maddenin kısıtlamalarından en özgür olanıdır. Müzik, konunun görünüş ve yansıma oyunu ve rengin büyüğü ile aldatıcı bir boşlukta sunulduğu resim ile seslerin yalnızca düşünce ve aktardıkları fikirlerdir. (Rowell, 2004)

Ortamının sınırlamalarından ne kadar özgür olursa, sanat da o kadar romantik olur. Bununla birlikte, müzik, dinleyicileri üzerinde temel bir güce sahiptir: Müziğin zamanı, benliğin zamanına tekabül eder ve onu yakalar. Sesin zamanı da öznenin zamanı olduğundan, bu ilkeye göre ses benliğe nüfuz eder, onu en basit varlığıyla kavrar ve zamansal hareket ve onun ritmi aracılığıyla benliği harekete geçirir.

1.2. Müzikte Romantizm

Romantizmde hayal gücü çok önemlidir, dolayısıyla sanat bu konuda en iyi araçtır. Romantik akımın en temel felsefi noktalarından biri romantiğin kendisini tartışmaya açmasıdır. Romantik oluşun en önemli yapı taşlarından biri de ilginç ve yeni olana yaratıcının özünden ulaşacağına inanmasıdır.

“Romantizmin öznel temeli üzerinde yükselen ritim anlayışının, bestecisine göre değişen özellikler taşıdığı da belirtilmelidir. Doğayı ve evreni ancak içten bir müziğin yansıtabileceği ya da yaşatabileceğini savunan romantikler, doğal seslere yakın tınıları yeğlemişlerdir: ilkel bir korno olan av borusu, şövalyelerin, kalelerin ve ‘av’ın anlatımında; flüt kırsal tabloların betimlemelerinde; klarinet ise ilk çağın çağrıştırmasında kullanılmıştır.” (Say, 2019, s. 383)

Gizem, tutku, heyecan, gece gibi temalar romantik hissi çeken temalardır. Müzikte romantik akımın tam olarak ne zaman başladığı net değildir. Selanik'e göre ortaçağın bazı eserlerinde bile romantik unsurlar bulunabilir. Bu yönden Bach'ın müziği de romantik sayılabilir. Beethoven'ın devrimci yapısı ve doğa sevgisi için de aynı şeyi düşünebiliriz. (Selanik, 2010)

Schoenberg'e göre Romantik müziğin kendine ait zengin, duyusal, renkli bir sesi vardır ve bu, dönemin belki de en önemli tek yanıdır. Elbette, Romantizmi önceki

dönemlerden ayıran başka birçok yan vardır. Hiçbir müzik istisna değildir ve o günün en keskin müzik zihinleri her partisyonda en inanılmaz şeyleri okuyorlardır. Müziğin özgün zihin ve duygu durumlarını ifade ettiği düşünülürdü. (Schonberg, 2013)

Resim ve müzik sanatlarının bu dönemde öne çıkmasının temel nedeni, renk ve ses unsurlarından yararlanarak, yaşam üzerinde deneyimler elde etmek istenmesindedir. Romantik akımın bir başka özelliği ise, derin hissiyatın yanı sıra imgelem ve içgüdülere önem vermesidir.

Romantik dönem müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayrı kılan başlıca özellikler şöyle sıralanabilir:

- Duygusal içerikli müzik cümleleri
- Enstrümanların kullanım imkanlarının daha önemli hale gelmesi ve efektif kullanımı
- Ritimde daha özgür kullanımlar
- Müzikal biçimlerde kullanılan katı kalıpların dışına çıkılması
- Ses renklerinin çeşitliliği
- Nüansların bol miktarda kullanılması
- Tempo ve nüans işaretlerini belirten sözcükler karmaşık ve kalabalık bir hale gelir
- Sadece tek başına bir “allegro” temposu yerine, yeterince anlaşılamayacağını düşünen romantik besteci, “allegro”nun ölçüsünü kendine göre şöyle niteleyebilir: “molto allegro non troppo”
- Gürlük işaretleri de oldukça öne çıkmıştır. Daha önce basit bir forte ile güçlü çalmayı öngörürken *fff* ya da tersine *ppp* gibi abartılı işaretlemelerle icracıya yol göstermekte, gürlük ögesinde geniş özgürlük sağlanmıştır.
- Klasik dönemde olduğu gibi katı kalıplara bağlı ölçü birimleri yerine daha serbest ölçü birimlerine yönelinmiştir.
- Armonide sağlanan çeşitlilik ritmik unsurlarda da kendini göstermektedir. Farklı zamanlarda giren tema girişleri, ölçünün güçlü zamanı haricinde zayıf

zamanının da vurgu olarak kullanılması, müzik içerisinde aynı kalmayan sürekli değişen ritimler ve ölçü birimleri bunlara birer örnektir.

Klasik bestecilerin gözettiği denge ve orantılı yaklaşım, Romantik müzikte abartı, hayal gücü ve coşkuya evrilmektedir. Klasikinin biçimi özü yönetirken, romantiğin özü müziğin biçimine karar verir.

KLASİK MÜZİK	ROMANTİK MÜZİK
Düzenli bir ölçü sistemi vardı	Serbest bir ölçü sistemi vardı
Armonide kurallara bağlı kalındı	Armonide zgrlk hakimdi
Nüanslar standart bir şekilde kullanıldı	Nüanslar bol ve çeşitliydi
Kalıplaşmış müzik formları tercih edildi	Küçük ve serbest müzik formları tercih edildi
Senfoni gibi büyük ve klasik biçimler kullanıldı	Besteciler, senfoninin yanı sıra daha yeni bir tür olan senfonik şiire yöneldi
Öznellik, bireysellik yoktur	öznellik, bireysellik vardır
Müzik sabit giden, tahmin edilebilir bir yapıya sahiptir	Müzik değişken bir yapıya sahiptir

Tablo 2. Klasik ve Romantik müzik arasındaki farklar

Romantik armonide ise müziğin dokusu çok daha güçlüdür. Melodik izgi yoğun armoniler eşliğinde pürüzsüzce yol alır. Müzik, dinleyicinin kulağında kadans yapacak gibi biz izlenim oluşturur ancak bunun yerine tonik akoru duyulmaz, müzik devam eder, modülasyon yapar ve ana tondan uzaklaşır.

Kadans noktası, klasik form için çok basit ve nettir. Ancak romantik eserlerde akorlar gerilim oluşturabilir. Klasik besteci, müziğin formunu tasarlamış, armoni yapısını, gelişimini belirlemiştir. Romantik bir besteci için böyle bir model bir

zorunluluk olmadığından, dalgalandığı ve duygularını aktardığı sürece anlatımını genişletebilir.

Armoni yapısında uyumsuz (dissonans) akorlar kaçınılmazdır. 7'li ve 9'lu akorların ve akora yabancı seslerin kullanımı artmıştır. Yarım ton aralığından dolayı uyumsuz ses bize dramatik bir ifade verir. Tonalite kavramı da daha geniştir. Yakın tonlara modülasyon Klasik Dönem' de daha çok kullanılırken, Romantik Dönem' de besteciler uzak tonlara modülasyonu tercih etmişlerdir.

1.3. Romantik Müzikte Doğanın Önemi

Doğa ve tüm olguları 19. yüzyıl bestecilerinin esinlendiği unsurlardan biridir. Kentleşmenin dışında doğanın saflığını kutlayan sanatçılar, sanayileşme, örgütlenme ve kalabalık kent yaşamının getirdiği bunalımdan kurtulur ve kendilerini doğaya verirler. Doğa, en güvenli sığınaktır onlar için. Doğaya övgü, resimde, şiirde ve müzikte özel bir yere sahiptir. Besteciler tabiat seslerini, tabiat özelliklerini notalarına aktarırken müzikle resim yapmayı Romantik Dönem' in bir geleneği haline getirirler. Besteciler, doğada yaşamaya olanak bulamadığı durumlarda ise, imgeleminde canlandırma yoluna gitmişlerdir ve bunu eserlerine yansıtmışlardır.

İlyasoğlu'na göre doğa, Klasik dönem bestecileri için, tapılası güzelliğiyle öne çıkarılıp, idealize edilen bir olguydu. Romantik dönemde ise bu saf konumunun ötesine geçen doğa fırtınası, gök gürültüsü, iklim değişimleri ve jeolojik oluşumlarıyla, çok daha etkileyici bir ilham kaynağıydı artık. Klasik dönemde içine kapandığı kabuktan çıkıp çevresini en ince detaylarına varana dek keşfetme sürecine giren besteci için doğa en önemli keşif kaynaklarından biriydi. Sadece nehri, tarlası, yağmuru, güneşi (*Die Schöne Müllerin*-Franz Schubert, *Pastoral Senfoni*-Ludwig van Beethoven) ile değil, jeolojik oluşumlarıyla da (*Fingal Mağarası Uvertürü*-Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Bir Alp Senfonisi*-Richard Strauss), Romantik dönem bestecilerinin kompozisyon materyallerinden biriydi doğa. Barok ve klasik dönem bestecilerinin imgelem dünyalarında hegemonya kurmuş mitolojik öykülerin yanına bu dönemde doğaüstü olaylar ve öyküler de katıldı. (İlyasoğlu, 1994)

İKİNCİ BÖLÜM

PROGRAM MÜZİĞİ

2.1. Program Müziğinin Yapısı

Manav&Nemutlu program müziğini şu şekilde tanımlar:

“Bir olayı, öyküyü anlatan, bir konuyu seslerle açıklamaya, ‘resimlemeye’ çalışan yapıtların genel adı; betimlemeci müzik. Bu tür yapıtlara, bestecinin kaleminden çıkmış az çok ayrıntılı bir metin de eşlik edebilir. Programlı müzik, yöntemi gereği, salt müzik kategorisiyle önemli bir karşılık içindedir.” (Manav & Nemutlu, 2012, s. 244)

Programlı müzikten bahsettiğimiz zaman, bir konu başlığı ile aktarılan, müzik dışı içeriğe sahip bir müzik anlaşılır. Program, birincil anlamda ardı ardına sıralanmış öykü, resim, durum, duygu, ya da düşüncelerden oluşur. Bestecinin hayal gücü müziğin gidişatını belirler, dinleyiciyi belli bir yöne doğru sürükler. Sahne için yazılmış eserler ve bunların uvertürleri de, programın içeriğini yansıttığı sürece programlı müzik kapsamına girerler. Programlı müziğin karşısında ise, müzik dışı yapılardan ayrı, daha geniş bir yelpazeye sahip “salt(mutlak) müzik” yer alır. Mutlak müzikte hisler ve duygular, nüans işaretleri ve icra terimlerinin dışında programlı müzikte olduğu gibi kelimelerle ifade edilmez.

Tardü’nün 2014 yılında yaptığı “Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine Yaklaşımları” isimli araştırmasının sonucuna göre Program Müziğinin iki farklı biçimi vardır. Schubert, Schumann ve Wolf’un liedlerinde, müzik ve söz birlikteliğinden dolayı program varken, Berlioz, Dvoşak ve Liszt’te söz olmamasına rağmen, belirli bir konuya bağlı besteleden dolayı Programlı Müzik olarak adlandırılırlar. Bir diğer yandan Brahms, bu listenin dışında yer alarak Program Müziğine karşı bir tutum sergiler. (Tardü, 2014, s. 171)

Romantik bestecilerin gözünde, kendilerini en iyi şekilde ifade edebileceğine inandıkları müzik türlerinin başında senfoni gelmekteydi. Bu dönemde besteciler, mutlak olmayan müzikler yaratarak notalarla hikayeler yazmaya ve resimler çizmeye başladılar. Kimi besteciler, yoğun okuma etkinliklerinin bir sonucu olarak bir

hikayesi veya teması olan enstrümantal eserleri için çok sayıda açıklama ve program notu yazmaktaydı.

Hector Berlioz ve Franz Liszt, “programlı müzik” ve onun doğrultusunda oluşan “senfonik şiir” türlerinde ilk örnekleri veren bestecilerdir. Senfonik şiirin bu dönemde solo çalgıda benimsenen karşılığı ise küçük piyano parçaları olmuştur. Hem Berlioz hem de Liszt, program müziğinin ve betimlemenin amacının, müzik eserlerine belirli bir yapı dayatmanın biçimsel modunu aşabilecek yeni ve devrimci bir araç olduğuna inanıyordu. Bir senfoninin yapısı çok bölümlü olmasına rağmen, senfoni şiiri tek bölümlü bir yapıya sahiptir. Senfonik şiirin solo bir enstrüman müziği bazında düşüncecek olursak bu dönemde eşdeğeri minyatür piyano parçaları olmuştur. Liszt, Chopin, Schubert, Mendelssohn ve daha birçok besteci 19. yüzyıl boyunca çok bölümlü piyano sonatları bestelemek yerine, fantezi, impromptu, prelüd, sözsüz şarkı, etüd parçaları adı altında küçük ve birbirinden bağımsız solo piyano parçaları bestelemeye ağırlık verdiler. Öte yandan Schumann ise birbiriyle tematik ilişkiye sahip küçük parçalardan oluşan piyano dizileriyle solo piyano repertuvarına büyük katkılarda bulunmuştur.

“Müzisyen-şair, fantezinin özgür uçuşuna mani olan zincirleri kırarak, özgün sanatın sınırlarını genişletebilirdi.” –Liszt. (Fubini, 2014, s. 109)

Müziğin diğer sanat dallarıyla harmanlanması, Romantikler tarafından, tek bir sanatın bütünlüklü ifadesine ulaşılabilmesi için, bağlayıcı konumların aşılması olarak görüldü. Böylece, müziğin bir program seviyesine yükseltilmesi, Romantiklerin sanatı, müzik ile birleşerek bir araya getirme arzusunun içine yerleştirilmiş olacaktır.

Müziğin bir şeyi temsil etmesi fikrinin program müziği kavramı için esas olduğu açıktır. Bu nedenle, müzikte “temsil” ile ne kastedilebileceğini anlamak önemlidir. Yapılması gereken ilk ayırım, temsil ve ifade arasındadır. Bir resim bir konuyu temsil edebilir ve o konuya karşı bir duyguyu da ifade edebilir. Bir özneyi temsil etmek, onun bir betimlemesini ya da karakterizasyonunu vermektir: Öznenin nasıl olduğunu (kelimelerle ya da imgelerle) söylemektir. Böyle bir açıklamaya bir duygu ifadesi eşlik edebilir veya etmeyebilir. (Scruton, 2001)

19.yüzyıla kadar müzikteki doğa temsilleri genellikle imgelere ve kelimelere dayanır. Ancak bunu resme ve şiire dayanarak yapıyordu. Kelimelerle söyleneni tınılarla anlatıyordu. Bu yansıtma ve betimleme çalgı müziğine de aktarılmıştı. Ancak 19.yüzyıl yani Romantik Dönem’de bu yaklaşım eleştirilmeye başlandı. Artık ses ressamlığına, müzikal betimleyiciliğe uzak bakılıyordu. Betimleme yerine ifade isteniyordu. Vivaldi’nin *Mevsimler* adlı konçertolarının anlaşılmasına yardımcı olması için bunlara açıklayıcı bir yazı yazmıştı. Bir diğer yandan Beethoven, *Pastoral Senfoni*’ sinde, doğa betimlemesi istemediğini, “resim değil, duyguların anlatımı” sözleriyle vurguluyordu. Müzik doğa olaylarını değil, bunların uyandırdığı duyguları, sözcüklerin anlattığını değil, anlatamadığını dile getirmeliydi; sözcüklerin yetmediği yerde müzik konuşabilmeliydi.

Morton & Schmunk’ a göre saf bir kompozisyon eylemi, radikal bir şekilde müzik dışı düşüncelerden etkilenebilir ve şekillendirilebilir ve sonuçta ortaya çıkan çalışma, ayrı aktivite katmanları olarak açıklanamayan sentez anlarına sahip olabilir. (Morton & Schmunk, 2000)

2.2. Salt(Mutlak) Müziğin Tutumuna Karşın Program Müziği

Romantik çağda müzik, sonsuzluğun, sonsuz arzusun ve yakınlığın bir ifadesi olarak görülmüş ve öznellik giderek daha baskın hale gelmiştir.

“Müzik estetikçisi E.Hanslick, müziğin dinleyende belli duygular uyandırabileceğini kabul etmesine karşın, müziğin barındırdığının duygu olmadığını; bestenin, tınların ve seslerin örgüsünden oluşan yapısının haricinde bir içeriği olmayacağını savunuyor.” (İpşiroğlu, 2017, s. 32)

Müzik, kelimelerle ifade edilemeyen şeyleri ifade ettiğinden, dinleyiciler içeriğini düşünebilir. Dinleyici, bestecinin oluşturduğu formun içeriğini tamamlamak için zihnindeki sesi kullanır.

“Hanslick ilk defa 1854’te, kendi haricinde bir müzik dışı unsura ihtiyaç duymayan müzik anlamında "salt ses sanatı" deyişini kullanır. Salt müziğin karşıtı olarak yeniden tartışmalı bir kavram olan ‘programlı müzik’ deyişi de aynı şekilde Romantik Dönemde ortaya çıkıyor.” (İpşiroğlu, 2017, s. 32-33)

Dinlemek entelektüel bir aktivitedir. Bununla birlikte, öznelcilik giderek daha baskın hale geldikçe, hayal gücü entelektüel etkinliğin yerini alıyor. Seyirci ya dinlediği müzikten uzak durur, ancak hayal gücüne dayalı çok öznel bir açıklama yapar ya da müziğin uyandırdığı duygulara kapılarak pasifleşir. Saf müzik, bestecilere geniş bir alan açmış, dinleyicilere de özgürce düşünme fırsatı vermiştir.

“Yalnızca müziğin öteki sanatlarla kıyaslandığında ayrıcalıklı bir yere sahip olmasını değil, bilhassa enstrümantal müziğin vokal müzik karşısında, semantik belirsizliği ve dolayısıyla daha derin anlatım gücü temelinde yine değerlendirilmesini amaçlayan bu felsefi akımın paralelinde, Romantizm içerisinde, 1800’lerde, ‘saf’ denilen enstrümantal müziğin yanında gelişmiş yeni müzikal biçimlere, yani senfonik şiire, betimleyici müziğe ve yeni müzikal tiyatro biçimlerine estetik bir meşruiyet kazandırmayı hedefleyen bir fikir akımı bulunabilir.” (Fubini, 2014, s. 109)

Programlı müzik terimi, Liszt ile birlikte müzik sözlüğüne girdi. Liszt, enstrümantal müziğin sınırlarını genişletti; bilgiden mahrum kalma ve saf bir form olma tehlikesine karşı müziğe yeni bir anlam kazandırmayı amaçladı. Liszt'e göre her sanatın şiirsel bir içeriği vardır. Bu tür şiirsel içerik, müzik, şiir ve resimle yakından ilgiliyse ifade edilebilir. Buradaki sorun, görsel veya entelektüel olguları, tonal resimleri veya şiirleri (yani sesli resim) yeniden çizmek değil, fikri müziğin şekillendirici unsurlarıyla entelektüel düzeyde yeniden yorumlamak ve tonlara yansıtmaktır.

Tardü’ ye göre program müziği tartışması, enstrümantal müziğin tema, şarkı sözü, kostüm, süsleme gibi yardımcı unsurlara ihtiyacı olup olmadığı tartışmasıdır. Tartışmanın temelinde iki karşıt görüş vardır: Biri programatik müziğin müziği her anlamda en üst düzeye çıkaran bir yapı olduğuna inanırken, diğeri ise saf enstrümantal müziğin başka unsurlarla çevrelendiğinde ona zarar vereceğine inanmaktadır. Gösterinin müziğine karşı çıkanlar, enstrümantal müziğin zorunlu eşlik unsurunun müziği bozduğunu iddia ediyor. Bir diğer görüş ise en iyi sanatın farklı sanatların bir arada icra edilmesiyle ortaya çıkabileceğidir. Tartışma, metin kullanmasa bile herhangi bir konudaki müziğin yanı sıra müzik ve metnin birleştirilmesini de kapsar. (Tardü, 2014)

Senfonik yapıda olan program müzikleri haricinde, romantik besteciler aynı zamanda vokal müziğin enstrümantal eşliğine büyük önem vererek müziği kelimelerle

bağdaştırdılar; Schubert'in lied'leri veya Wagner'in müzikli oyunları. (Grout & Palisca, 1960)

İlyasoğlu'na göre program müziğinde asıl amaçlanan unsur, 18.yüzyıl müziğindeki gibi müziksel öğelerle metni yansıtmak ya da tabiat seslerini müzikte duyurmak değildir. Dinleyicinin imgesel gücüne sunulmuş bir anlatı tekniğidir. Eserin programı, konusu yepyeni bir biçime bürünüp dinleyicinin kulağına ulaşır. Böylece besteci kelimelerin anlatamadığı içeriği soyutlayarak müziksel dile çevirmektedir. (İlyasoğlu, 1994)

2.3. Program Müziğinin Amacı ve İşlevi

Copland'a göre, iki tür program müziği mevcuttur. Birincisi gerçekçi bir tanımlama amacından var olur. Bir besteci kilise çanlarının seslerini yaratmak istiyordur. Bundan yola çıkarak piyano, orkestrada veya hangi enstrümanı kullanıyorsa, çan sesini tınlatacak akorlar kullanır ve gerçekten çan sesi gibi tınlarlar. Bu yöntem ile bir olgu müzikte gerçekçi bir şekilde imgelenir, tasvir edilir. İkinci tür ise gerçekçiden öte daha çok şiirseldir. Herhangi bir sahne veya olayı betimleme amacı gütmeyen, asıl amaçladığı bestecinin içinde bulunduğu ve yansıtmak istediği duygu durumlarını dinleyiciye aktarmasıdır. Bunun kaynağı bulutlar, deniz, ülke özlemi vs. olabilir ancak asıl önemli olan bir olguyu imite etmektense, bestecinin içinde uyanan izlenimlerin betimlemesidir. Bu çok daha ileri bir program müziğidir. Çanların sesi her zaman çanların sesi olarak duyulacaktır ancak bulutların oluşturduğu his ise çok daha özgür bir yapıya sahiptir. (Copland, 1957)

Schonberg ise tam olarak aynı fikirde değildir. Ona göre, program müziği bir olguyu net olarak ifade edemez, en fazla anlatacağı şey meydana gelen duygulardır. Schonberg'e göre hiçbir müzik özel olarak bir şeyi betimleyemez. Eserin edebi içeriğini bilmeden Berlioz'un *Fantastik Senfoni* veya Liszt'in *Les Préludes*' ünü vb. programını tahmin etmeyi imkansız bulur. En olası durumda müzik yalnızca ruh halini ve duyguyu anlatabilir. *Fantastik Senfoni*'nin ikinci bölümünün bir vals olduğunu ya da son bölümünün bir şeyin vahşi, öfkeli ve çalkantılı akla getirilişi

olduğunu her dinleyici anlayabilir. Ona göre bir dinleyici ancak bu kadar ileri gidebilir. (Schonberg, 2013)

Müziğin resim, edebiyat gibi konusunu tam olarak ifade edilip edemeyeceği tartışılır. İfade edilen şey genellikle “taklit” olarak tanımlanabilir, örneğin bir müzik parçası bir guguk kuşunun sesini taklit ettiğinde. Mimari detaylar, bir ifade biçimi olmadan kabukların kıvrımlarını taklit edebilir veya bir kişi, başka bir kişinin stilini göstermeden taklit edebilir. Temsil doğası gereği tanımlayıcıdır: dünyadaki nesnelere göndermeler içerir ve onları tanımlamaya çalışır. Taklit sadece kopyalamadır ve amacı dekoratifliği aşamaz.

Müziksel tutarlılığı yaratmak için besteciler kendilerine göre yöntemler geliştirirler. Berlioz’un “İdée fixe¹” ismini verdiği devamlı gelen motif yinelemesi, Liszt’ in “motto” teması ismini verdiği, aynı temanın zaman zaman duyurulması, Wagner’in kişi, yer ya da olayla özdeşleşip müziksel çağrışım yarattığı “Leitmotiv²”i, Cesar Franck’ın “döngüsel form” u yinelenen imgelerle yapıta bütünlük getiren araçlardır.

2.4. Müzikte Betimleyici Unsurlar

Müzikte betimleyici unsurları maddelere ayırırsak şu şekilde listeleyebiliriz:

- Motifsel İlişki
- Tonalite seçimi
- Dinamikler(Nüanslar)
- Diziler
- Form Yapısı
- Ritmik Yapı
- Enstrüman seçimi
- Ses Genişliği

¹ İdefiks; sabit fikir teması

² Leitmotiv; bir müzik fikrinin tekrarlanan nakaratı

Betimleyici müzikte sunum için üç temel uygulama yöntemi vardır: (Michels & Vogel, 2015)

- İşitsel İzlenimlerin Aktarımı
- Görsel Alandaki Duyusal Çağrışımların Sembolik Olarak Sunumu
- Duygu ve atmosferlerin anlatımı (atmosfer resimleme)

2.4.1. İşitsel İzlenimlerin Aktarımı

İşitsel taklide, özellikle de kornlarla av sahnelerinin, kuş seslerinin ve gök gürlemesinin betimlemesine dayanır. Enstrümanlar vasıtasıyla yansıma sesler üretme, başlangıçta çok stilize bir şekle bürünmüş olsa da, 19. yüzyılda orkestranın gelişmesiyle beraber daha rafine hale gelmişti. Bir tabiat vakası olan gök gürültüsünü örnek alırsak:

Vivaldi, *Dört Mevsim Keman Konçertosu*'nda gök gürlemesinin karanlık ortamını yansıtmak için kemanların en kalın teline hızlı on altılık notalar yazmıştır.



Şekil 1. Vivaldi, Yaz, 2.bölüm, yaylılar partisi

Beethoven ise *Pastoral Senfoni*, Fırtına bölümünde gök gürlemesini, orkestra enstrümanlarını yer yer dissonans ve hızlı, , çello ve basların dönüşlü figürleri ve birbiri ardına gelen kromatik sesler ile üst üste getirerek ve timpaninin *ff*³ dinamikteki tremolo'suyla elde eder.

³ Fortissimo; Çok sert



Şekil 2. Beethoven, Pastoral Senfoni, 4.bölüm, baslar ve timpani

Berlioz ise *Fantastik Senfoni*'de 4 adet timpani kullanır ve sesi uzakta şiddetlenen ve giderek dinen gök gürlemesini gerçekçi bir şekilde betimler.



Şekil 3. Berlioz, Fantastik Senfoni, 3. Bölüm Kır Sahnesi, 4 timpani

Daha küçük bir doğa imgesini ele alacak olursa yine Beethoven *Pastoral Senfoni*'deki kuş seslerini düşünebiliriz. Ritim ve ölçü birimi (6/8), tonalite (Si bemol majör) ve ses rengi (tahta üflemeliler) açısından stilize edilmiş halde olduğu görülür.



Şekil 4. Beethoven, Pastoral Senfoni, 2. Bölüm, Dere Sahnesi

2.4.2. Görsel Alandaki Duyusal Çağrışımların Sembolik Olarak Sunumu

Görsel alandaki duyusal izlenimler (işitme ve görme dışındaki duyguların müzikte hiçbir etkisi yoktur) sesleri doğrudan taklit etmek yerine çoğaltma ve ses sembolleri yoluyla iletilebilir. Görünümün ana unsurları müzikte çeşitli şekillerde sunulur:

1. Hareket: Hızlı ve yavaş; yüksek ve alçak seslerde yukarı ve aşağı; sesi artırarak veya azaltarak yaklaşma ve aradaki mesafe.
2. Ses Genişliği: Tiz ve pes sesler kanalıyla yükseklik ve alçaklık; gür ve alçak sesler, bununla birlikte enstrümanların kendilerine ilişkin renkleri, efektif kullanımları yoluyla yakınlık ve uzaklık.
3. Işık: Tiz (parlak) ve pes (pasif) sesle aydınlık ve karanlık arasında ayırım yapar.

Saint-Saens, *Hayvanlar Karnavalı*; Fil Temasını örnek alalım. Tasvir edilen unsur ağır bir yapıya sahip olduğu için, tema bas ses aralığında tercih edilmiştir.



Şekil 5. Saint-Saens, Hayvan Karnavalı; Fil Teması

2.4.3. Duygu ve atmosferlerin anlatımı (atmosfer resimleme)

Müzikte en rahat anlatım türüdür. Besteciye herhangi bir engelleme ve mecburiyet olmaksızın geniş bir alan bırakır.

Duygular belli anların soyutlanması şeklinde – örnek verecek olursak keder yavaş, sevinç süratli hareketle – aktarılır. Ancak seçenekler o denli geneldir ki programlı eskiz sözel ifadeye gereksinim duyar: Mussorgski, *Bir Sergiden Tablolar*'dan “Eski

Şato'', eski bir kaleye bakarken hissedilen atmosfer ve duyguları hüzünlü, dramatik bir melodiyle betimler.



Şekil 6. Mussorgski, Bir Sergiden Tablolar, Eski Kale Teması

Duyguların müzikal betimlemesinde bir önemli unsur da seçilen tonalitedir.

Manav&Nemutlu'ya göre tonları duygularla ve psikolojik durumlarla ilişkilendirme geleneği Avrupa kıtasında, 18. Yüzyılda olduğu kadar yoğun olmamakla birlikte, 19. yüzyılın ilk yarısında da sürmüştür. Bu çabanın ilmi bir temeli olmamakla birlikte, devrin birçok bestecisinin organize ettiği ve ileri sürülen görüşlerle o dönemde bestelenen müzik içinde bağ olduğu anlaşılıyor. Ölçülülüğü elden bırakmadan, ton betimlemelerine girişen müzik adamlarının ileri sürdüğü görüşlerden etkilendiği malum bestecilerin müziğine yönelerek, bu görüşlerin belli yapıtlarla iyi mi ve ne seviyede örtüştüğü tartışılabilir. (Manav & Nemutlu, 2012)

Bu yoruma göre duyguların betimlemesinin bir yerde müzikal bir resimleme olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Müzik bir tuvale, sesler ise boyalara dönüşür, betimlemeyi nasıl aktaracağı bestecinin tabiri caizse fırça darbelerine kalmıştır.

Goethe, müzikal resimlemeyi şu şekilde ifade etmiştir:

“Müzikteki en saf ve en yüksek resim, uyguladığınız şeydir: önemli olan dinleyiciyi şiirin oluşturduğu havaya sokmaktır; daha sonra şekiller nasıl ortaya çıktıklarını bilmeden metindeki duruma göre kendilerini hayal gücünde oluştururlar.” (Morton & Schmunk, 2000, s. 54)

2.5. Karakter Parçası

Karakter parçası genel anlamda müzik dışı bir antet taşıyan, kısa, enstrümantal, çoğu zaman piyano için yazılan parçadır. Sabit bir formu yoktur. Kısıllığı ve çoklukla lirik içeriğe haiz olması yüzünden ağırlıklı olarak A-B-A formlarında olduğu görülür. Karakter parçası, salt müzikle program müziğinin içinde yer alır. Karakter parçası öznel, şiirseldir ve tam olarak bariz bir yapıya haiz değildir. Karakter parçası ve başlığının ortaya çıkmasında iki ihtimal vardır:

Birinci yöntem, besteci müzikal fantezisiyle fazlaca karakteristik bir parça yazar. Parçaya besteleme işleminden sonrasında müzik dışı bir program verilir yahut program sonradan, yayımcının isteği üstüne eklenebilir. Besteci müzik dışı bir olgudan - resim, şiir, bir kişi, görünüm vb. – yola menfaat ve bu atmosferi müziğe aktarır.

İkinci yöntem, programlı müziğin bestelenme şekline mukabil gelir. Burada program müziği ve karakter parçası birbirinden ayrılmaktadır. Program müziği daha fazlaca hikâyenin akışını resmeder, karakter parçası ise ağırlıklı olarak atmosferi, durumu, betimlenen kişiyi yahut olguyu yansıtır.

Karakter parçası, müzik dışı yanı ve kompozisyonu belirleyen unsur olarak arttığı seviyede program müziğine yaklaşır.

Aşağıdaki türler en geniş kapsamda karakter parçasına girer:

- Prelüdlar; örnek verecek olursak Bach'ta, karakterleri "Choral" metninden etkilenen "Choral" giriş müzikleri; 19. yüzyılda Chopin "Prelüd"leri; 20. yüzyılda Debussy "Prelüd"leri – müzik dışı başlığa sahip olanlar – .
- "Dans"lar, "Marş"lar, "Fantasias", küçük piyano parçaları, "Bagatelle", "Moments Musicaux", "Impromptu" gibi başlıklara sahip ve bir albüm içinde toplanmış parçalar(örneğin *Karnaval Op.9*) gibi genel türe dahil olan parçalar. "Ballade", "Berceuse", "Capriccio", "Elegie", "Intermezzo",

“Sözsüz Şarkılar”, “Nocturne”, “Rhapsody”, “Romance” vs. gibi daha özel türdeki karakter parçalarıdır.

- Program içerikli karakter parçaları; daha ortaçağda ve rönesansta karşılaşılan cenaze ya da yas şarkısı olarak “Tombeau” ya da “Lamento”, bir savaş tasviri olarak “Battaglia”, “Caccia” vs. gibi müzik dışı, bir başlıkla ifade edilmiş içeriğe sahip karakter parçaları. (Michels & Vogel, 2015)

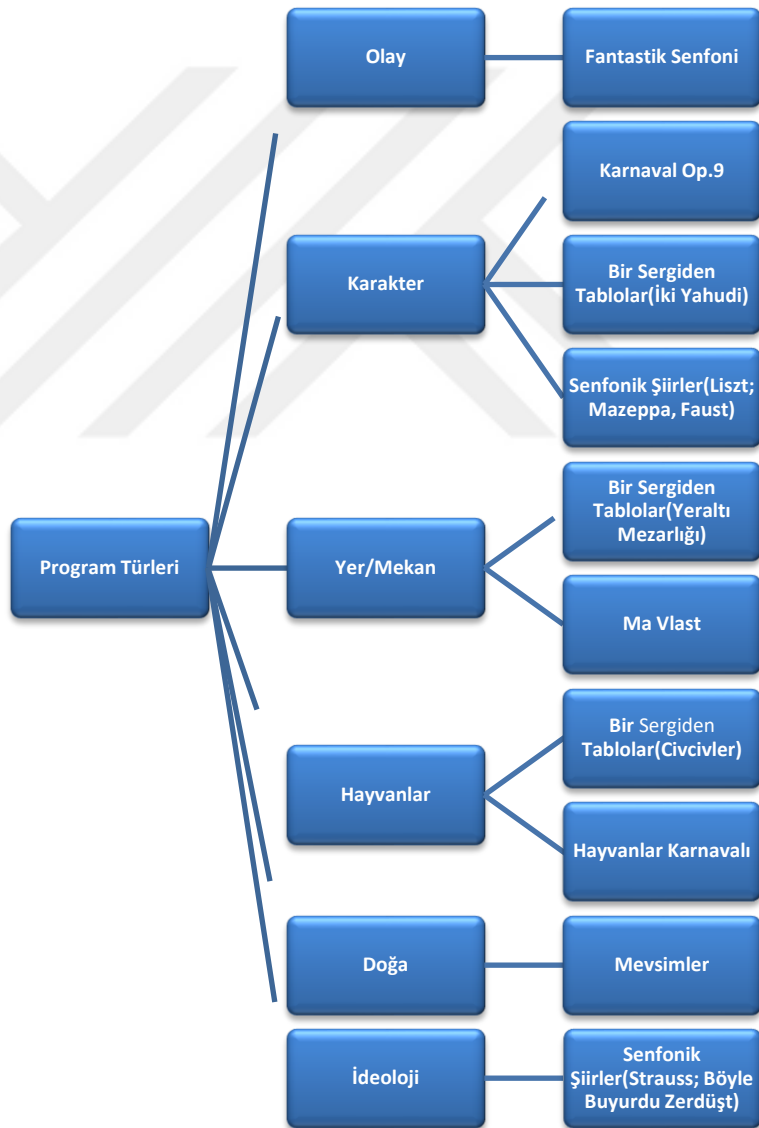
Karakter müziğinde seslerle resimleme yada betimleme dinleyicinin fantezisini belli bir yöne çekmek için kullanılan mühim araçlardan biridir. Müzik dışı malzemenin sunumunda, durumu özetleyen karakter parçası ile hikâye akışına haiz olan program müziği arasındaki sınır oldukça bariz değildir.

Karakter parçalarının demet halinde toplanması minik formu, daha büyük bir bağ içerisine yerleştirmek amacıyla karakter parçaları genel anlamda demetlenmiş biçimde yayımlanırlar. Örnek verecek olursak Beethoven’dan “Bagatelle”ler, Mendelssohn’un “Sözsüz Şarkılar”ı söyleyebilmemiz mümkündür. Bunun tersi olarak da, poetik yahut müzikal bir fikir, karakter parçalarını demet halinde bir araya getirebilir; Schumann’ın *Waldszenen*, *Papillons*, *Karnaval*, vb. parçalarında tema ve temanın motiflerinde birbirlerinden oldukça değişik karakterde parçalar için çıkış noktası olan, Schumann’ın *Abegg Varyasyonları* diğer bir değişle karakter varyasyonları, kompozisyonel demetlerden meydana gelmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BESTECİLER ve ESER ANALİZLERİ

Bu bölümde örneklem yolu ile seçilmiş Romantik Dönem bestecileri anlatılmış ve onların programlı müzikleri analiz edilmiştir. Aşağıdaki tabloda program türlerini ve eserlerin kategorize edilme şeklini görebilmekteyiz. Eserlerin bu bölüm üzerinde sıralaması solo çalgı, oda müziği ve orkestra için olmak üzere sıralanmıştır.



Şekil 7. Eserlerin Program Türlerine Göre Dağılımı

3.1. Solo Çalgı İçin Bestelenmiş Programlı Müzikler



Şekil 8. Robert Schumann

3.1.1. Robert Schumann

“Besteciliğinin ilk on yılında(1829-1839) sadece piyano yapıtları besteleyen Schumann, sanatla yaşamın ayrılmazlığından yola çıkarak, şiirin ve şiirselliğin yaratıcılıktaki önemine inanmıştır. Yine bu bağlamda Bach ve yazar Jean Paul’un yapıtlarını ülküselleştirmiştir. Bach’ın sanatı ve çoksesli müziği, Schumann’a göre gerçek esin kaynağıdır. Bu yaklaşımını şöyle dile getirmiştir: “Yeni müziğin şiirsel ve gülümlü derin bileşiminin kökleri, Bach’tadır. Schumann’a göre Bach’ın fügleri birer ‘karakter parçası’dır.” (Say, 2019, s. 416)

Schumann kısa piyano parçalarının ustalarından biriydi. Bunların her biri çok renkli ve çeşitli isimlere sahiptir; *Kelebekler*, *Karnaval*, *Fantezi Parçaları* ve *Çocukluk Yıllarından Kesitler*. Schumann’ın yapıtlarına koyduğu başlıklarla müzik dışı göndermelere olan yatkınlığı oldukça belirginleşmiştir.

Müzikte cümle yapısı, Schumann’da çoğu zaman karmaşık bir görünümdeydir. Birbirlerine örülen armoniler, bir elin ikiye ayrılmasından doğan üst ses ezgileriyle, eşlikler, polifonik görünüm, senkoplar, ve gecikme notaları hep bir aradadır.

Pamir’e göre dünyaya ve çevresine büyük ilgi gösteren bestecinin yapıtları aynı zamanda bir anı günlüğü niteliği içerir. Günlük olaylar, dost sohbetleri, doğa olayları, yazılanlar ve okunanlar, bu üstün duyarlıktaki sanatçıda müziksel çağrışımları uyandırmakta ve müziksel düşünceler aracıyla yapıtına taşımaktadır. (Pamir, 2000)

3.1.1.1. Karnaval Op.9

Program Türü: Karakter

- 1. Pr  ambule (Quasi maestoso-animato)
- 2. Pierrot (Moderato)
- 3 Arlequin (Vivo)
- 4. Valse noble (Un poco maestoso)
- 5. Eus  bius (Adagio)
- 6. Florestan (Passionato)
- 7. Coquette (Vivo)
- 8. Réplique- Sphynx (L'istesso tempo)
- 9. Papillions (Prestissimo)
- 10. A.S.C.H.- S.C.H.A. (Lettres dansantes-Presto)
- 11. Chiarina (Passionato)
- 12. Chopin (Agitato)
- 13. Estrella(Con affetto)
- 14. Reconnaissance (Animato)
- 15. Pantalone et Colombine (Presto)
- 16. Valse Allemande-Intermezzo: Paganini (Molto vivace)
- 17. Aveu (Passionato)
- 18. Promenade (Con moto)
- 19. Pause (Vivo)
- 20. Marche des Davidsbündler contre les Philistins. Non allegro (Animato-Vivo-Animato molto pi   stretto)

Schumann'ın, bir ismin harflerini notaya uygulayarak yazdığı ikinci bestesi, ‘‘Dört Nota   zerine Sevimli Sahneler’’ başlığını ta  şıyan eser, 1835 yılı karnaval zamanı bestelenmiştir. Başlıkta bahsedilen dört notanın anlamı   u şekildedir: 1834 yılında küçük bir Bohemya kasabasında, Asch'ta oturan Ernestine von Fricken'e açık olan ve *Karnaval*'ı ona ithaf etmek isteyen Schumann, A.S.C.H. harflerinin Almanca'daki müzikal karşılıkları olan A=La, S=Mi bemol (Es), C=Do ve H=Si notaları üzerine

eserini kurmuştur. Böylece sevdiği kadın ile kendisi arasında gizli bir bağ kurulmuş; eserde melodik gelişme bu notalar esas alınarak yapılmıştır. (Aktüze, 2007)

- “Préambule” şenlikli bir fanfar havasıyla dansa çağıran 3/4’lük ölçü biriminde bir uvertür’dür ve animato olarak yazılmıştır.
- Melankolik bir atmosfere sahip “Pierrot” 2/4’lük yazılmıştır
- Sevinçli ve zarif havaya sahip “Arlequin” 3/4’lük olarak yazılmıştır.
- Daha gösterişli bir havaya sahip “Valse Noble” 3/4’lüktür, bestecinin nişanlısı Clara Wieck’ in geçmişte yazdığı ve Schumann’ın ne kadar güzel dans ettiğini özetleyen mektubu betimlemektedir.
- Sakin 2/4’lük ölçüde sekizlik ve bağlı notalardan oluşan “Eusébius” ve 3/4’lük *passionato* “Florestan”, aslına bakılırsa, Schumann’ın müzik eleştirilerini yazarken kullandığı takma isimlerdir.
- “Coquette” karakteri birazcık küstah, güzel ve genç bir kadındır. Peşinde sayısız erkeği canlı bir gidişatta ve cilveli bir halde reddeder.
- “Réplique”te aşık bir karakterin iç çekişi duyulmaktadır. “Sphynx” ise büyük ve karışık bir bilmecedir. Bu kısımda *Karnaval*’ın temasını meydana getiren dört nota oktavlarla verilmektedir.
- “Papillions” sakin 2/4’lük ölçüde bir ihtimal de bestecinin çevresinde hızla dönen genç ve güzel hanım karakterleri en süratli gidişatta tasvir eder.
- “A.S.C.H. – S.C.H.A.”- *Karnaval*’ın dört notasından oluşan, presto tempoda, mizahi bir valstir.
- “Chiarina”, bir öteki adıyla, bestecinin eşi Clara Wieck’in *passionata* tempoda yazılan bir portresidir.
- “Chopin” parçasıyla Schumann, Chopin’in stilini bir parodi havasında, heyecanlı, 6/4’lük ölçü biriminde tasvir eder.
- “Estrella” teması, Schumann’ın Asch’ta yaşayan sevgilisi Ernestine von Fricken’i sevecen bir tarzda 3/4’lük ölçü biriminde betimler.
- “Reconnaissance”, maskeli genç bir kızın fanatiklerinden kurtulmak için maskesini çıkartacağına laf verişini canlı gidişatta, 2/4’lük ölçü biriminde tasvir eder.

- Presto bir şekilde yorumlanan “Pantalone” ve “Colombine”de, *Karnaval*’ın bu iki karakterinden “Colombine”, “Pantalone”nin aşkını duyurmasını dinlemekten sıkılır ve onu kovar.
- Canlı bir tempoda ve zarif şekilde yazılan “Valse Allemande” , meşhur kemancı ve besteci Paganini’nin mükemmel tekniğini betimleyen canlı staccato’larla duyurulur.
- Tutkulu anlatımdaki “Aveu” , bir defa dinlenen ve düşünülen romantik bir ilan-ı aşktır.
- “Promenade” , ağır bir valste yine buluşan çiftlerin fısıldaşmalarını ve hızlı tempoda bir balo sahnesini tasvir eder.
- “Pause” , isminden de anlaşılacağı benzer biçimde bir dinlenmeyi değil, finale uzanan gürültülü havayı canlı gidişatta yansıtır.
- “Marche des Davidsbündler contre les Philistins” , Davidsbündler halkı yeni bir müzik tanrısına tapmaktadır, Filistinliler ise eski klasik müziklerine bağlıdırlar. Schumann klasiklere karşı savaşanlar için bir marş yazmış; Filistinlileri ise 17. yüzyıldan kalma ‘Büyükbabanın Dansı’ isimli temayla simgelemiştir. Davidsbündler bu temaya rağmen mizahi bir saldırıya geçer ve kavga, “Préambule”de kullanılan galop ile final yapar. *Karnaval* eseri bu halde sevinçli ve soluk kesici bir dansla sona erer.

Schumann’ın eserlerini düşünürken, anlatımlarını kolaylaştırmak için resimden yardım ummak gerekli sayılabilir. (Pamir, 1981)

Frisch’e göre, Schumann’ın minyatür parçalarının özünü oluşturan “karakter parçası” iki kategoriye ayrılır: Daha içsel “ruh hallerini” yansıtan “karakteristik müzik” ve daha dışsal anlamda “gerçek hayattan olayları” betimleyen “resimsel müzik”. Gillespie ise (1972, s. 209-210) Schumann’ın piyano dizilerinin tını tabloları, duygu durum resimleri ve psikolojik betimlemelerden oluştuğunu ifade etmektedir. “Scenes mignones” yani “küçük sahneler” betimleyen *Karnaval*’ın incelenmesi sonucunda Frisch ve Gillespie’nin Schumann’ın müziğini tanımlamak için kullandıkları bu olgular *Karnaval* üzerinde açıkça görülecektir. (Frisch, 2013)

Kökeni anı olan bu şiirsel programlar ve Schumann'ın kendi haline yapmış olduğu bu iç konuşmalarla minik tablo parçalarından oluşan uzun yapıtlar yaratılmıştır. Bu yapıtların en mühim amacı hayal gücünün uyarılmasıdır.

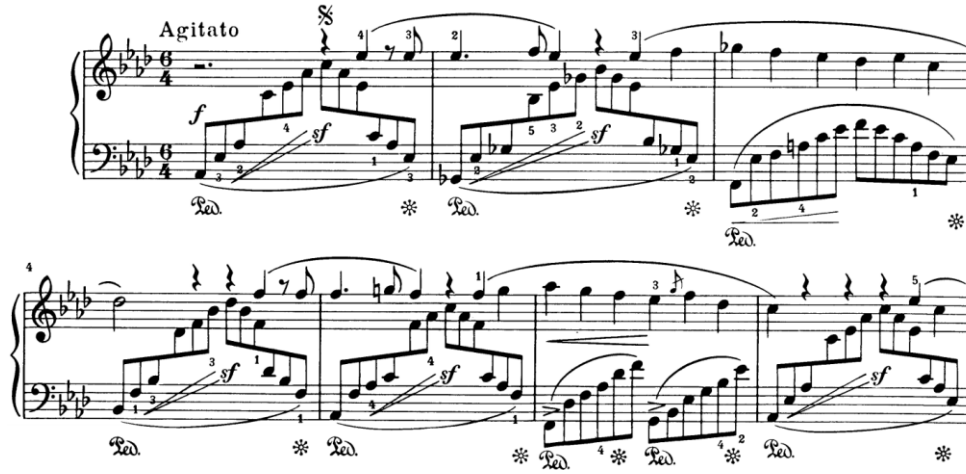
Pamir'e göre fantastik-şiirsel üslup sadece kendisiyle aynı psikolojik uzantıda olan dinleyiciye seslenebilmekte ve şiirselliği kendi arasında duyamayan yorumcu da bu yapıtlara inandırıcı bir yaklaşım gösterememektedir. Sadece teknik ve heyecan bu yorumlara kifayetsiz gelmektedir. (Pamir, 2000)

Schumann'ın ritmine göz atınca senkobi kullanım biçiminin orijinalliğini göz ardı etmemek gerekir. Ritimsel senkop o denli önemlidir ki ölçülerdeki kuvvetli zaman-zayıf zaman kavramını ortadan kaldıracak hale gelir. Eserlerin form yapılarının geldiği son aşama oldukça zengindir. Ayrıca besteci, Chopin'e benzer biçimde stilize dans formları da kullanmıştır.

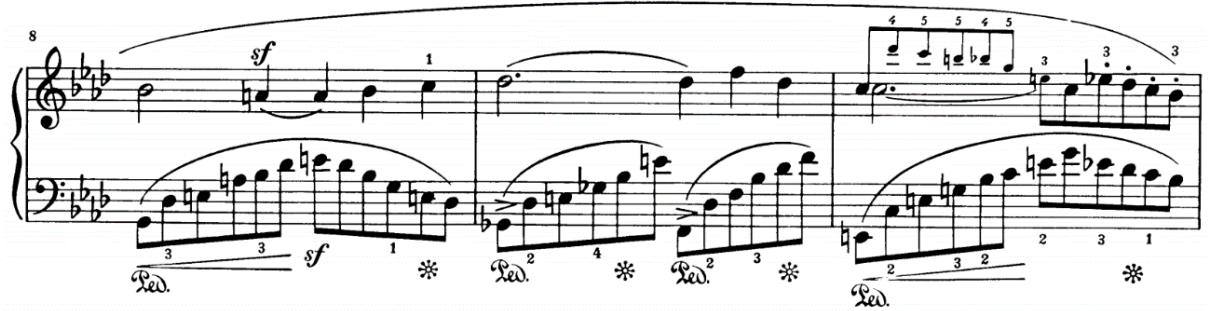
3.1.1.2. Karnaval Op.9'dan Seçilmiş Eserlerin Analizleri (Akcan, 2018)

Chopin:

“Chopin”deki müzikal betimleme, öteki bölümlerdekilerden değişik bir betimlemedir. Schumann, Chopin'in müzik dilinin karakteristik özelliklerini kullanarak Chopin'i müziğiyle mizahi bir anlatımla tasvir etmiştir. 10. ölçüde duyulan melodi, Chopin'in eserlerinde melodiyi süslemek için kullandığını betimlemektedir.



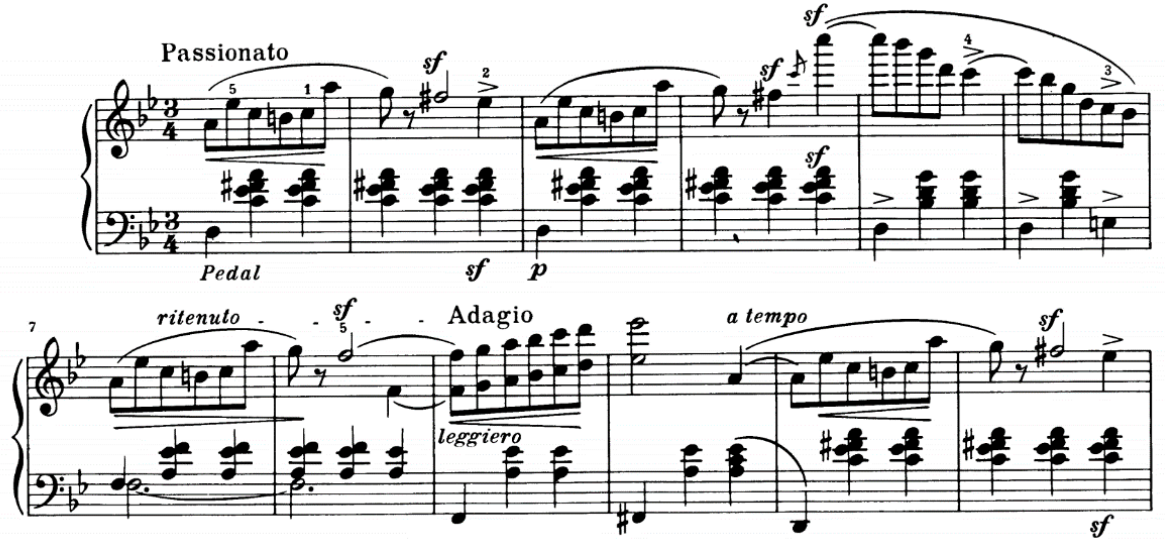
Şekil 9. Op. 9 Karnaval, “Chopin”, 1-6. Ölçüler



Şekil 10. Op. 9 Karnaval, “Chopin”, 8-10. Ölçüler

Florestan-Eusebius:

Schumann, tenkit yazılarında ve kimi yapıtlarında kendi kişiliğindeki ikilemi simgeleyen iki isim bulmuştur: “Eusebius” ve “Florestan”. Eserlerinde “Eusebius” karakteri öne çıktığında, nazik, zarif, ince ve derin düşünceleri öne çıkmaktadır. “Florestan” ise bestecinin ateşli, atak, başkaldıran yönüdür bestecinin. *Karnaval Op.9*’da bu adlar karşımıza bölüm başlığı olarak çıkar. Bölümün başından itibaren “Florestan”ın inatçı karakterini betimleyen dominant dokuzlu akorları, sadece sekizinci ölçüden itibaren fa notası ile çözülüne gider. “Eusebius”un sembolü “E” dir aynı şekilde “Florestan”ın sembolü de “F” harfidir. Bölümün başından itibaren *sf* ile vurgulanan notalar hep fa# ve fa notalarıdır. Sekizinci ölçüdeki fa notası uzatarak “Papillons”tan alınan temaya bağlanmaktadır.



Şekil 11. Op. 9 Karnaval, “Florestan”, 1-12. Ölçüler

“Eusebius”’un tonu mi-bemol majördür, buradan yola çıkarak parçanın ton seçiminin “Eusebius”’un sembolü olan “E” harfinden geldiğini söyleyebiliriz. Aynı mantık “Chiarina” parçasında da uygulanmıştır. Müziğin melodik hattında inişli çıkışlı sade bir düzen, sol elde ise sade bir eşlik görülmektedir.



Şekil 12. Op. 9 Karnaval, “Eusebius”, 1-4. ölçüler

Chiarina:

“Chiarina”, Schumann’ın eşi Clara’ya verdiği “Chiara” takma isminin sevimlileştirilmiş halidir. “C” harfı do notasını temsil eder, bölüm do minör tonunda bestelenmiştir. *Karnaval*’ın bestelendiği tarihlerde Clara henüz genç bir kız idi. Schumann sevgilisini piyanonun başına oturmuş, büyük bir özgüven ve tutkuyla oktavları icra eden bir şekilde betimlemiştir. Sol elde yazılmış olan baslar ve akorlar bölümdeki agitato⁴ duygusunu güçlendirmektedir.



Şekil 13. Op. 9 Karnaval, “Chiarina”, 1-16. Ölçüler

⁴ Heyecan

Coquette:

“Coquette”; A.S.C.H. motifi, senkoplu ritimlerle verilmiştir. Senkoplu ritmin içine saklanmış olan A.S.C.H. motifi üstüne oluşturulmuş tema, yukarı doğru çıkan melodi çizgisi ile dans eden bir kadını betimlemektedir. Bununla birlikte, *ff* nüansıyla çalınan notalar, kadın karakterinin gülüşüyle ilişkilendirilebilir.



Şekil 14. Op.9 Karnaval “Coquette”, 4-11. Ölçüler



Şekil 15. Modest Mussorgski

3.1.2. Modest Mussorgski

Mussorgski, 19. yüzyılın en özgün bestecilerinden biriydi. Mussorgski konservatuvar eğitimi almamıştı ve profesyonel bir besteci değildi. Kendi kendini yetiştirmişti. Armoni yaptığı kural dışı çokça hareketinin bir nedeninin de bu olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür.

Yener'e göre Mussorgski, gördüklerini geniş fantezisi ve hayal gücüyle işleyerek ses şiirleri yaratmıştır. (Yener, 1991)

Mussorgski salt müzik hiç yazmamıştır. Eserleri geleneksel form ve kalıplardan yoksundur: Örneğin, 1874'te bestelediği *Bir Sergiden Tablolar* eserinde bestecinin ressam arkadaşı Viktor Hartmann'ın resimlerinin müziğe yansıttığı on eseri herhangi bir sıralama olmadan yan yana getirmiştir. Her birinin, kağıda dökülmüş birer doğaçlama gibi olduğunu söyleyebiliriz.

Say'a göre, bestecinin yenilikçi özelliklerini yansıtan en değerli yapıtlarından biri, piyano için yazdığı *Bir Sergiden Tablolar*'dır(1874). Ravel bu yapıtın orkestrasyonunu 1922'de yapmıştır ve bu eşsiz yapıt günümüzde bir “senfonik şiir” kapsamında sıkça seslendirilmektedir. (Say, 2019)

3.1.2.1. Bir Sergiden Tablolar

Aktüze, *Bir Sergiden Tablolar*'ı şu şekilde tanımlar:

“Sergiye gezerken çok duygulanan, duygusal yaratılışlı besteci “Hartmann ölürken değersiz yaratıklar yaşamlarını sürdürüyor” diye belirtmiş ve yakın arkadaşının eserlerini müziğiyle yaşatmaya karar vermişti. Böylece doğan eser, bu on tablonun adlarını taşıyan bölümlerden oluşur.” (Aktüze, 2007, s. 1609)

Modest Mussorgski *Bir Sergiden Tablolar* eserini üç hafta gibi kısa bir sürede tamamlamıştır. Albümün içinde yer alan müzikler Mussorgski'nin ressam arkadaşı Viktor Hartmann'ın anısına bestelediği ve Hartmann'ın tablolarından seçtiği resimlerdir. Müziğin içinde yer alan “Promenade” başlıklı müzikler ise bestecinin sergide dolaşırken hisselerini betimlemek amacıyla yazdığı eserlerdir. “Promenade” ile toplam beş defa karşılaşırız. Bu başlık Fransızca “gezinti” anlamına gelmektedir. “Promenade”ler hariç albümde on adet resim vardır:

- Gnomus (Cüce)
- Il vecchio castello (Eski Şato)
- Tuileries (Tuileries Parkı)
- Bydlo (Sığır Arabası)
- Ballett der nicht ausgeschüpften Küchlein (Yumurtadan Çıkmamış Cıvcıvlerin Balesi)
- Samuel Goldberg und Schmöyle (İki Yahudi, biri zengin diğeri fakir)
- Limoges (Limoges Pazar Meydanı)
- Catacombae (Yeraltı Mezarlığı)
- Die Hütte auf Hühnerfüßen –Baba Jaga (Tavuk Ayakları Üzerinde Duran Kulübe-Baba Jaga)
- La Grande porte de Kiev (Kiev'in Görkemli Kapısı)

Eserlerin her biri farklı karakterdedir. Hartmann tablolarını Avrupa'da seyahat halindeyken tasarladığı için eserlerin orijinal başlıkları farklı dillerdedir.

Bir Sergiden Tablolar'ı özel kılan getirdiği yeni stil anlayışıdır. Yazıldığı dönem için yabancısıdır ve yenidir. Parçaların karakterlerinin çeşitliliği, içerdikleri tezatlıklar ve bu tezatlıkların birbiri ile olan uyumu, ritimsel ve karakteristik farklılıkların bir arada

kullanımı, form ve biçim anlayışında getirilen yenilikleri, müzik ve betimleme arasındaki ilişkiyi kurgulamayı Mussorgski *Bir Sergiden Tablolar* eserinde ustaca uygulamıştır.

3.1.2.2. “Bir Sergiden Tablolar” Ravel’in Orkestrasyonu

Bir Sergiden Tablolar orijinalinde piyano için yazılmış bir eserdir. Daha sonraki yıllarda pek çok besteci bu eserin orkestrasyonu üzerinde çalışmıştır ancak en çok bilineni Maurice Ravel’in orkestrasyonudur. Bu orkestrasyonun bu kadar ön planda olmasının nedenleri arasında, müzikal betimlemenin bir unsuru olan enstrüman seçimini Ravel’in en doğru şekilde yapmış olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Bu da bize müzikal betimlemede enstrüman seçiminin ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Orkestrasyon: 3 flüt (2. ve 3. = piccolo), 3 obua (3. = İngiliz kornosu), 2 klarnet, bas klarnet, alto saksofon, 2 fagot, kontrfagot, 4 korno, 3 trompet, 3 trombon (1. = tenor tuba), tuba, timpani, perküsyon (timpani, çanlar, ziller, gong, trampet, tef, üçgen, ksilofon), 2 arp, celesta ve yaylılar.

Ravel, resimleri, Mussorgsky’yi ve tüm hikayelerini çok iyi analiz etmişti ve Mussorgsky’nin resimlerin dışında anlatmak istediğini anlamıştı. Bunu yaparak da esere onun gözünden yaklaşmayı başardı. Müzikal olarak bu eserleri iyi analiz etmiş, özellikle cümleleri çok net bir şekilde ayırarak onların farklılıklarını ve karşıtlıklarını orkestra müziğine yansıtmıştır. Birbiri ardına tekrarlanan cümlelerde genellikle yöntem değiştirip aynı cümleyi farklı renklere boyamıştır. Bazen bir tema, enstrümanların bir kombinasyonu aracılığıyla bir renge dönüşür ve tema her oluştuğunda bu rengi tekrarlar.

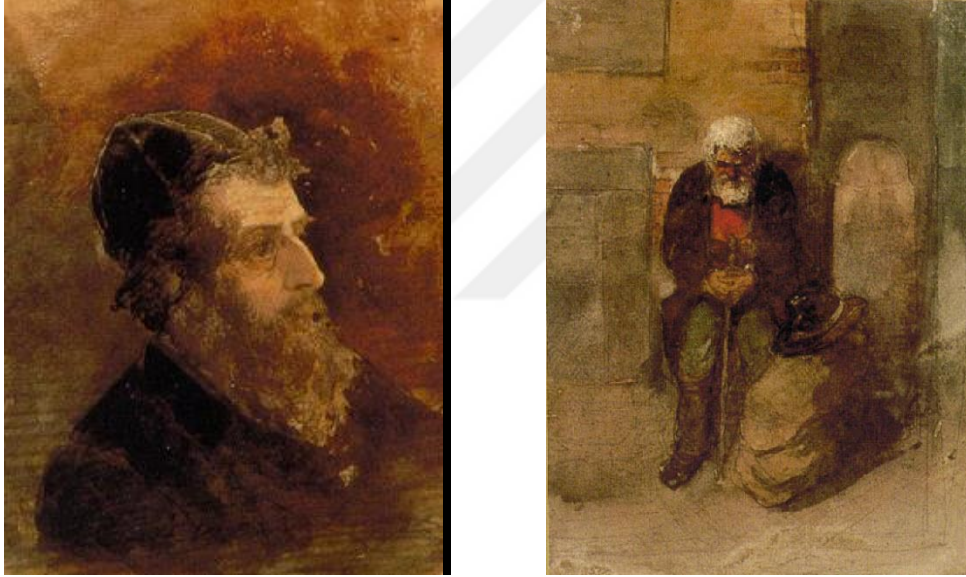
Mussorgsky’ nin yorumunu da özenle dikkate alan Ravel, birtakım temaları çalgılarla bütünleştirmiştir. Bir sokak çalgıcısının şarkı söylemesini fagot ile, kağıt arabasını çeken öküzü tubayla betimlemiştir. Karşılıklı konuşan iki Yahudiden zenginin tasviri için yaylı ve tahta nefesli enstrümanların karışımından elde etmiş olduğu renge karşılık fakir olanı *ff* surdinli trompet ile seslendirmiştir. Temaların solo olarak

karakterize edilişı, resim-hikaye-müzık birleşimini çok iyi algılayıp içselleştirmesine çalgılama sezisini eklemesi ile oluşmuştur. (Aydınoglu, 2010)

3.1.2.3. Bir Sergiden Tablolar’dan Seçilmiş Eserlerin Analizleri

Samuel Goldberg und Schmüyle⁵:

Program Türü: Karakter



Şekil 16. Hartmann; Samuel Goldberg und Schmüyle

Bu tabloyu diğer tablolardan ayıran özellik, iki resimden oluşuyor olmasıdır.

Müzik si-bemol minör tonunda yazılmıştır ancak incelediğimizde modal özellikler taşıdığını görmekteyiz.

Müzik iki temadan meydana gelmiştir. Müziğin başında gelen 1.tema “Samuel Goldberg”’in temasıdır. Daha sonra “Schmüyle”’nin teması gelir ardından iki tema beraber duyurulur ve küçük bir final ile biter.

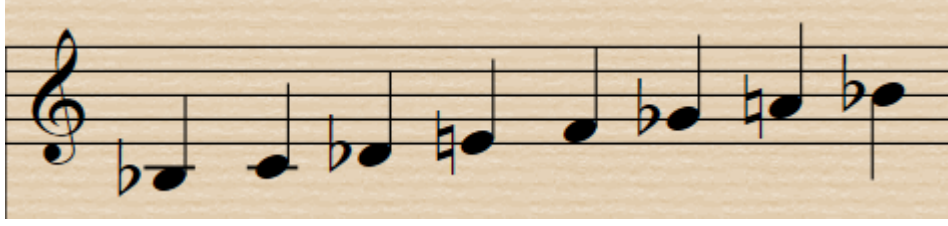
⁵ İki Yahudi, biri zengin diğeri yoksul

1.tema 1-8.ölçüler arası sürer. Ünison seslerden oluşmuştur. “Samuel Goldberg’in(zengin) temasıdır. Makamsal bir yazılımla betimlenmiş; kibirli ve kendinden çok emin bir karakterdir. “Samuel Goldenberg” yüksek sesle ve yavaş konuşur. Müzik piyano eseri olmasına rağmen vokal bir etki bırakır.



Şekil 17. Samuel Goldberg und Schmüyle; 1-8.ölçüler arası

“Samuel Goldberg” temasında kullanılan dizi çingene gamıdır, Si-bemol tonunda iki artmış ikili kullanılmıştır (re-bemol, mi ve sol-bemol,la)



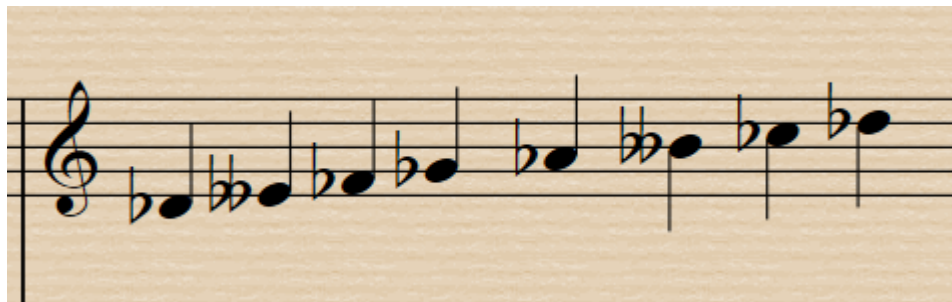
Şekil 18. Samuel Goldberg temasında kullanılan çingene gamı

“Schmüyle”nin(fakir) teması(2.tema) 9-16.ölçüler arasındır. “Schmüyle”yi betimleyen tema üst partide dilenmeyi vurgulayan süsleme ve çarpma notalarından oluşan, tekrarlamalı bir motifle oluşturulmuştur. Kızgınlığı, üşümesinden dolayı titremesi, ve dişlerinin birbirine çarpması apojatür, üçleme ve mordan kullanılarak betimlenmiş olduğunu düşünebiliriz.

9-10.ölçüler ile 11-12.ölçüler birbirinin tekrarıdır. Aynı şekilde 13-14.ölçüler ile 15-16.ölçülerde birbirinin tekrarıdır.



Şekil 19. Samuel Goldberg und Schmüyle; 2. Tema, 9-16.ölçüler



Şekil 20. Schmüyle temasında kullanılan mod; (re-bemol frigen modu)

Bu temayı önceki temaya göre yorumlamak gerekirse tablolarıdan gitmekte fayda var. Tablolardaki zengin fakir tezatlığını müzikte Mussorgski şöyle yansıtmıştır:

- 1.tema(zengin) daha gür, daha kararlı, daha kibirli daha sert bir temadır. Buna istinaden
- 2.tema(fakir) daha yumuşak, daha hafif ve yoksul bir temadır. Tablodaki zıtlık müziğe böyle aktarılmıştır.

17-18.ölçülerde müzik daha da gürleşmeye başlar. 2.fikir hafif bir duyum sergilerken gittikçe sertleşir. Bu iki ölçüyü sonra gelecek bölüme bağlayıcı olarak düşünebiliriz.



Şekil 21. Samuel Goldberg und Schmöyle; 17-18.ölçüler

19.-25.ölçüler arası hem 1. hem de 2.temayı aynı kontrapuanda duyarız. 1.tema(Samuel Goldberg) alt partide, 2.tema(Schmöyle) üst partidedir. Ard arda gelen aksanlar ve sforzandolar iki fikrin bir çatışma halinde olduğu hissini uyandırır. Buradaki ince nokta zengin ve fakir tezatının tabloları ayrılmalarına rağmen müzikte birleştirilebilmiş olmasıdır.



Şekil 22. Samuel Goldberg und Schmüyle; 19-25.ölçüler

Yeraltı Mezarları:

Program Türü: Yer/Mekan



Şekil 23. Hartmann; Catacumbae (Sepulchrum Romanum)

Bu tabloda Romalılar çağında ölmüş ilk Hristiyanların kalıntılarını koruyan “Yeraltı Mezarlığı” betimlenmiştir. Hartmann bu tabloda kendini, bir meslektaşını ve bir mezar kazıcısını da resmetmiştir.

Bu müziği önceki müziklerden ayıran fark iki farklı başlık altında yazılmış olmasıdır ancak müzik iki farklı parça olarak değil bütün olarak çalınır;

1) Catacombs⁶

2) Con mortuis in lingua mortua⁷

İlk müzik üç vuruşluk akorlardan meydana gelir. 3/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır. Bestecinin burada bize mezarlığın atmosferini bu akorlarla yansıtmak istediğini düşünebiliriz.

İki bölümün tonalitesi de si-minördür ancak ikinci bölümün donanımında iki diyez olmasına rağmen birinci bölümde bu diyezleri donanımda görmeyiz. Tonalite nota üzerinde belirtilmiştir.

Müziğin ilk 3 ölçüsü ünison seslerden oluşur. 4.-11. ölçüler arasında bas melodisi kromatik olarak inicidir, bastaki bu inici yürüyüş dinleyicide yeraltı mezarına iniyormuşçasına bir etki yaratır.

⁶ Yeraltı Mezarları

⁷ Ölüler ile Ölü Dilinde



Şekil 24. Catacombs partisi

“Con mortuis in lingua mortua” 6/4’lük ölçü biriminde yazılmıştır. Eksik ölçü fa-diyez tremolo’sundan sonra, ikinci ölçüde sol elde fazla net olmayan ama belirgin bir tema görülür.

Tema si minör tonalitesindedir ve kasvetli bir his uyandırır. Parçanın genelinde sağ elde sürekli devam eden tremolo’ları tabloda Hartmann’ın tuttuğu gaz lambasının ışığının yansımasının betimlemesi olarak düşünebiliriz.



Şekil 25. Con mortuis in lingua mortua; 1-2.ölçüler

3.-4. ve 5.ölçülerde basın verdiği ağırlıkla mezarlığı daha da diplerine doğru gittiğimiz hissi uyanır, sesler oktavla çalınır.



Şekil 26. Con mortuis in lingua mortua; 3-5.ölçüler

Yumurtadan Çıkmamış Cıvcivlerin Dansı:

Program Türü: Hayvanlar



Şekil 27. Hartmann; Ballet der nicht ausgeschlüpften Kuchlein⁸

Bu tablo cıvcivlerin yumurtadan çıkarak koşmaya başladıklarını tasvir etmektedir.

⁸ Yumurtadan Çıkmamış Cıvcivlerin Balesi

Müzik 3 bölümlü formda yazılmıştır, sonunda da kısa bir coda yer alır. Bölümün 2. kesiti Trio'dur. Bu tablonun müziğinin tonu fa-majördür. Müziğin genelinde çok fazla çarpma notası mevcuttur. Çarpmaların vurgulu çalınmasını tabloya göre civcivlerin zıplamalarını betimlemek için olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 28. Civcivler; 1-22.ölçüler arası

Müziğin A bölümü 23-30.ölçüler arasındır. Sağ elde yer alan trilleri civcivlerin şakıması olarak düşünebiliriz. Görüntü olarak basit görünse de çok sesli polifonik bir yapıya sahiptir. 30.ölçüde gelen röprizle kendini tekrar eder.

21

Trio

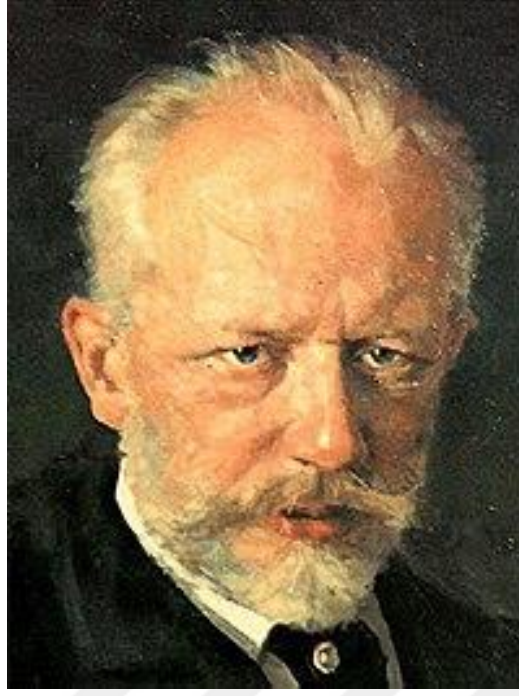
ppp

Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda

Coda

mf p dim. pp attacca

Şekil 29. Civcivler; 23-42.ölçüler



Şekil 30. Piotr Ilyiç Tchaikovski

3.1.3. Piotr Ilyiç Tchaikovski

Pamir'e göre Tchaikovski, her şeyden önce duyarlı bir ozandır. Yürekten gelerek söylediği hiçbir şeyden utanmaz. Çünkü yüreği müziğin özünde yatmaktadır. Bundan dolayı da sözünü, mantıktan çok müziği yüreğiyle dinleyen dinleyiciye yöneltmiştir. (Pamir, 1981)

Tchaikovski'nin müziği Rus Beşleri⁹'ne nazaran daha fazla Avrupai stilin içinde kalıyordu. Tchaikovski'nin müziği daha duygusal ve romantik bir dokuya sahipti. Tchaikovski'nin melodi anlayışı Rus özgünlüğüne sahipti; yer yer makamsal yer yer duygusal bir yapısı vardı.

Stravinsky, Tchaikovski'nin müzik dilini şu şekilde ifade etmiştir:

“Çaykovski'nin herkese özellikle Rus gibi görünmeyen müziği, uzun süredir Moskova güzelliği etiketiyle ödüllendirilen müzikten çok daha köklü bir biçimde Rustur. Bu müzik, Puşkin'in şiiri ya da Glinka'nın şarkısı kadar Rustur. Çaykovski sanatında Rus köylünün ruhunu özel olarak işlememekle birlikte, ırkımızın gerçek, popüler kaynaklarından bilinçsizce yararlandı.” (Schonberg, 2013, s. 352)

⁹ Balakirev, Cui, Mussorgski, Rimsky-Korsakov ve Borodin'den oluşan besteciler grubu

Tchaikovsky'nin temaları genellikle geniş ve süslüdür. Zaman zaman Liszt'in yaptığı gibi "Leitmotif"lerden yararlanır.

Bu yöntem, Beethoven ile birlikte kullanılmaya başlayan, Liszt ile gelişen, Wagner ile aşırılıkla ve aynı zamanda bir karakterin simgesine dönüşecek kadar ustalıkla kullanılan "Sonsuz Ezgi" anlayışıdır. Müzik cümlesi bir kadans ile sona ermez. Cümlelerin sonu havada kalır ve cümleler, biri ötekinden doğuyormuşçasına birbirini izlerler. (Selanik, 2010)

3.1.3.1. Mevsimler

Mevsimler ilk kez 1876'da "Nuvelist" dergisinde yayınlandı. Yayınlarından önce, Aralık 1875 sayısının (No. 12) kapağında kalın harflerle çerçevelenmiş bir duyuru vardı: "Ünlü bestecimiz P.I. Tchaikovski, "Nuvelist"ın editörüne gelecek yılın sayılarına bir dizi katkıda bulunacağına söz verdi. Karakteri tamamen eserlerin adlarına ve dergide yayınlanacakları aya denk gelecek şekilde dergimiz için özel olarak yazılmış piyano eserleri besteleyecektir" (Brett, 2019)

Mevsimler eserinin her bölümü değişik bir atmosfere sahiptir. Rusya'nın iklimsel özellikleri, kültürel alışkanlıkları, iklimin ve tabiat ananın yansıması, topluluğun günlük yaşantısı, köy yaşamı en yalın, saf, abartıdan ve teknik gösteriştan uzak bir şekilde besteci tarafınca yansıtılmıştır. Doğada zaman geçirmekten her vakit zevk alan Tchaikovski *Mevsimler* ile doğaya olan tutkusunu en içten ve organik bir şekilde anlatmıştır.

Kurbanov'a göre, *Mevsimler* eseri piyano eğitimi açısından Bach'ın envansiyonları kadar önemlidir. Bestecinin *Mevsimler* her ayına değişik bir başlık vererek onların bir karakter parçasını temsil etmesinden öte, eserin karakterinin idea-romantik içeriğini daha yakından hissettirmeye çalışmıştır. Bu program ve kullanılan imgeler, piyano eğitiminde, çalgıcının eseri yorumlamasında ve düşünsel olarak eseri somutlaştırmasında destek olabilir. (Kurbanov, 2010)

Tchaikovski'nin *Mevsimler* eserinde de ayrı ayrı parçaların program karakterine sahip olduğunu görebiliriz. Eser, her biri yılın bir ayı ile isimlendirilmiş 12 parçadan oluşur.

Bununla birlikte besteci her bir parçada, çeşitli şairlerin doğa güzelliği ile ilgili mısralarını epigrafi olarak veriyor; (Kün, 2014)

- Ocak; Şömine Başında, Aleksandr Puşkin

Huzurlu mutluluğun köşesinde

Karanlık hükmediyor.

Şöminenin ateşi yavaşça söndükçe

Işık kayboluyor.

- Şubat; Maslenitsa(Karnaval), Pyotr Vyazemski

Yakında Maslenitsa,

Eğlence doruğa ulaşacak.

- Mart; Tarlakuşunun Şarkısı, Apollon Maykov

Tarlayı çiçekler

Gökleri yıldızlar ısıldatıyor

Tarlakuşunun şarkısı

Mavi boşluğu dolduruyor

- Nisan; Kardelen Çiçeği, Apollon Maykov

Mavi temiz kardelen çiçeği

Yanında son kar taneleri

Geçmiş hüznlerin son gözyaşları

Yeni mutluluğun ilk hayalleri

- Mayıs; Beyaz Geceler, Afanasy Fet

Ne güzel bir gece! Herkes için nasıl bir mutluluk!

Ülkemin gece yarısına hayranım

Buz diyarından, kar ve kar fırtınasından sonra,

Mayıs ne kadar da ferah ve temiz esiyor.

- Haziran; Barkarol, Aleksey Pleşçeyev

Haydi sahile gidelim

Dalgalar ayaklarımızı okşasın

Gizemli bir hüznün ile

Yıldızlar üzerimize parlansın.

- Temmuz; Orakçı Şarkısı, Aleksey Koltsov

Omuzlarını hareket ettir

Kollarını sall

Yüzüne essin

Öğlen rüzgarı

- Ağustos; Hasat, Aleksey Koltsov

Hasat zamanı geldi

Ürünler köklerinden toplanıyor

Balyalar yığılmış,

Arabalardan müzik, bütün gece yayılıyor.

- Eylül; Av, Alexander Puşkin

İşte zamanı!

Ziller çalıyor

Kıyafetlerini giymiş avcılar at üzerinde,

Köpekleri şafak karanlığında zıplayarak koşuyor

- Ekim; Sohbahar Şarkısı, Aleksey Nikolayeviç Tolstoy

Sonbahar, zavallı bahçemiz dökülüp gidiyor

Sararmış yapraklar rüzgarda uçuşuyor

- Kasım; Atlı Araba, Nikolay Nekrasov

Aynı yol, özlemle bakma

*Acele etme troykaya yetişmek için
Bastır ilkinde ve sonsuza kadar
Yüreğindeki hasretin korkusunu*

- Aralık; Noel, Vasily Jukovski

*Bir zamanlar bir Noel gecesinde
Kızlar fal bakıyorlardı
Terliklerini ayaklarından çıkarıp
Kapının dışına doğru fırlatıyorlardı*

Kurbanov’a göre, bu eserde yer almış parçaların her biri programlı karakter taşımakla birlikte sadece tabiat olaylarının güzelliği ve yüceliğinin taklidi değildir. Burada besteci tabiat olaylarından doğmuş kendi his ve heyecanlarını, duygularını, felsefi düşüncelerini anlatmaktadır. Bu minik eserlerde bizler bununla beraber Rus tabiatının güzelliklerini, üzeri karlarla örtülmüş uçsuz bucaksız çöllerini, ormanlıklarını, sonbaharda bahçelerde-bağlarda oluşan renk cümbüşünü, sararmış yapraklarının dökümünü, halk şenliklerini vs. ifadesini hissedebiliriz. (Kurbanov, 2010)

3.1.3.2. Mevsimler’den Seçilmiş Eserlerin Analizleri (Kün, 2014)

Program Türü: Doğa

Mart; Tarla Kuşu’nun Şarkısı:

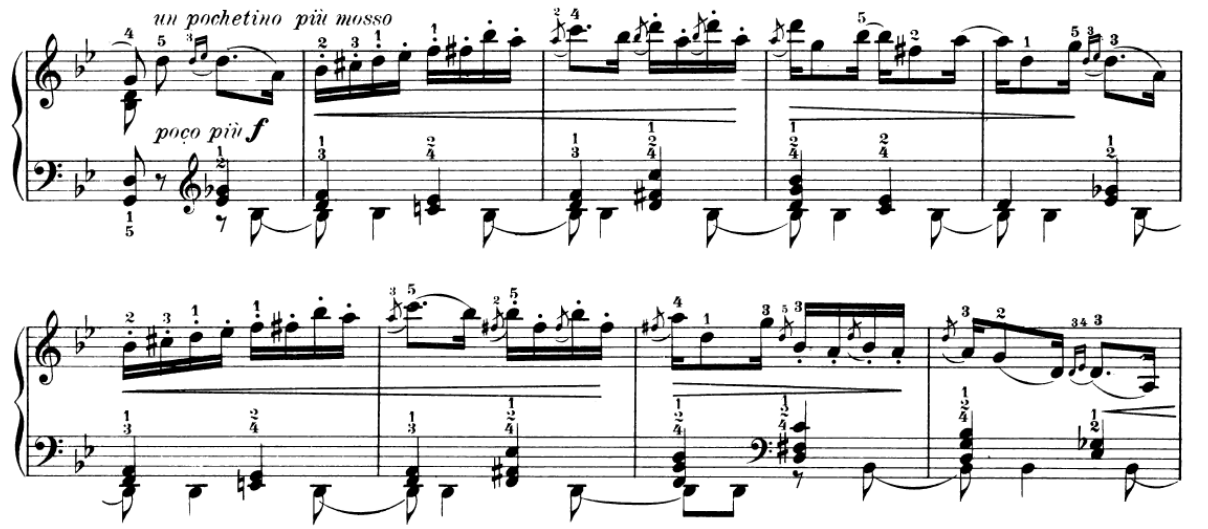
Tarla kuşu 100’e yakın farklı ses çıkardığı bilinen ötücü bir kuştur. Bu kuş Rusya’da bahar şarkıları söylemesiyle popülerdir ve oldukça sevilir. Şarkıları genel olarak, doğanın kış uykusundan uyanması, baharın kendini hissettirmesi ile özdeşleştirilir.

İlkbahar dizisinin ilk bölümü olan “Mart”, karların altından kırılğan çiçeklerin çıktığı, sıcak iklimli ülkelere dönen kuşların, güneşle birlikte ısınmış çayır

kuşlarının cıvıltılarının duyulması ile başlar. Tarla kuşunun cıvıltıları ilkbaharı betimlediği için, yavaş ve lirik melodili kuşların çıkardığı sesleri hatırlatır.

“Mart”, *Mevsimler* dizisinde, ilkbahar bölümünün en kısa parçasıdır. Oldukça huzurlu, betimleyici, küçük formlu bir parçadır.

Besteci tarafından yazılmış en sert nüans “mezzopiano”¹⁰dur. “Tarlakuşunun Şarkısı” sakın, melankolik, doğayla iç içe huzurlu bir bölümdür. Hafif, yeri geldikçe biraz hüznü ve hayalperest bir karaktere sahiptir. Tchaikovski’nin ilham olarak Schumann’ın *Waldszenen*¹¹ eserindeki “Vogel als Prophet”¹² bölümünden esinlendiğini söyleyebilmemiz mümkündür çünkü her iki parçada da aynı tonalite – sol minör – üzerine yazılmış olup, aynı stilde betimleyici öğeler kullanılmıştır. İki besteci de kuş sesini tasvir etmek için 32’lik notalar ve çarpmalar kullanmıştır. Buradan Şekil.4’te gösterilen, Beethoven’ın *Pastoral Senfoni*’sinde ki kuş seslerinin betimlemelerini de hatırlamak mümkündür.



Şekil 31. Mart; 11-19.ölçüler arası

¹⁰ Orta yumuşak

¹¹ Orman Sahneleri

¹² Peygamber Kuşu



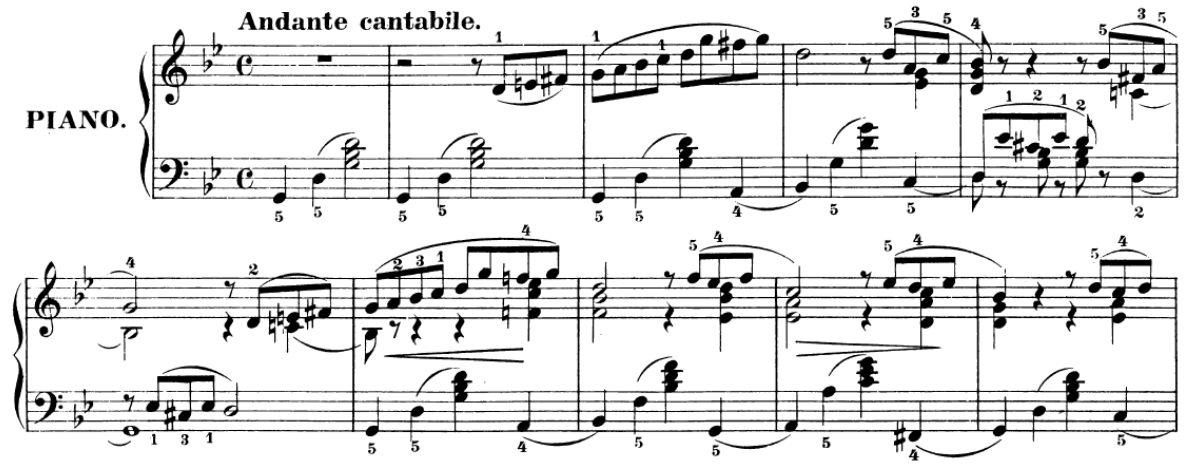
Şekil 32. Peygamber Kuşu; 1-7.ölçüler arası

Haziran; Barcarolle:

“Barca”, İtalyancada tekne anlamına gelen bir kelimedir. İtalyan halk müziğinde “Barcarola” kürekçi veya kayıkçı şarkılarına söylenmektedir. Bu şarkılar, özellikle birçok kanalın bulunduğu Venedik şehrinde yaygındır. Müzik, teknedeki küreklerin dinamik hareketlerini taklit eder ve su sesinin melodisi ve ritmi eşliğindedir. St. Petersburg’ta su kanalları ve birçok nehir bulunduğu için dolayı, Tchaikovski’nin *Mevsimler* eserinde bulunan “Barcarolle”, bu şehrin bir manzarasıdır aslında.

Müzik tarihinde birçok besteci “Barcarolle” başlığında eser yazmıştır. Bunlardan birkaçına örnek verecek olursak; Chopin’in *Op. 60 Barcarolle* ve Mendelssohn’un *Lieder Ohne Worte*¹³’den “Venedik Gondolu” dur. Müziğin, belirgin müzikal ortak özelliklerini ele alacak olursak, sol elin değişmeyen, duraksamayan, dingin ve suyun akışını anımsatan eşlik yapısı ve üstünde hareket eden melodinin sakinliğidir. Tchaikovski’ nin parçası, sol-minör tonundadır. Örneklemiş olduğumuz üç parçanın benzerliklerini aşağıdaki nota örneklerinde gözlemleyebiliriz.

¹³ Sözsüz Şarkılar



Şekil 33. Haziran; 1-10.ölçüler arası



Şekil 34. Chopin, Barcarolle;1-3.ölçüler arası



Şekil 35. Mendelssohn, Venedik Gondolu;1-15. ölçüler arası

3.2. Oda Müziği İçin Bestelenmiş Programlı Müzikler



Şekil 36. Camille Saint-Saens

3.2.1. Camille Saint-Saens

Saint-Saens kendi terimlerini – melodi, model ve renk – çok dikkatlice seçmiştir. Kendi inancını şu şekilde dile getirmiştir; “ Zarif melodilerden, armonik renklerden ve çok iyi seçilmiş akorlardan kendini hiç tatmin olmamış hisseden sanatçı, sanatı anlamaz.” Liszt’in program müziğine karşı düşünceleri Saint-Saens’ten daha farklıydı. Liszt’e göre program müziğinin formu belirgin olsa da olmasa da bilgisel ve duygusal anlamla dolu olması gerekmektedir Liszt program müziğini konusundan ayrılamaz olarak görüyordu ancak Saint-Saens’e göre programı, dinleyicinin eserin yorumunu değiştiren ve ondan ayrı kalan bir katkı olarak bulunuyordu. (Morton & Schmunk, 2000)

3.2.1.1. Le Carnaval des Animaux¹⁴

Program Türü: Hayvanlar

Saint-Saëns, Avusturya'nın küçük bir köyünde bestelediği *Hayvanlar Karnavalı* adlı müziğini iki piyano, iki keman, viyola, çello, kontrbas, flüt, piccolo, klarnet (do ve si-bemol), glasarmonika, çeleta, glonkenspiel ve ksilofon için bestelemiştir. Bölümlerin isimleri ve Türkçe karşıkları şu şekildedir:

1. Introduction et Marche royale du Lion (Giriş ve Aslanların Kral Marşı)
2. Poules et Coqs (Tavuklar ve Horozlar)
3. Hémiones (Yabani Eşekler)
4. Tortues (Kaplumbağalar)
5. L'Éléphants (Filler)
6. Kangourous (Kangurular)
7. Aquarium (Akvaryum)
8. Personnages à longues oreilles (Uzun Kulaklı Kişiler)
9. Le Coucou au fond des bois (Guguk Kuşu)
10. Volière (Kuş Kafesi)
11. Pianistes (Piyanişler)
12. Fossiles (Fosiller)
13. (Le Cygne) Kuğu
14. Final (Final)

Üçüncü Senfoni'yi bitirmek üzere olduğu bir dönemde bestelediği *Hayvanlar Karnavalı*'ndan, yayımcısına gönderdiği mektupta, gayet keyifli bir eser diye bahseden Saint-Saëns, toplumdaki imajını zedeleyebileceği endişesiyle eserin ancak ölümünden sonra yayımlanmasını talep etmiştir. Yalnızca, solo viyolonsel'in 'Kuğu' melodisinin besteci yaşarken gün yüzüne çıkabildiği *Hayvanlar Karnavalı*, küçük yaştaki çocukları müziğe ısındırmak için seçilebilecek en uygun eserlerden biridir.

Hayvanlar Karnavalı, mizahi bir müzikli maske oyunudur. Berlioz, Rossini, Mendelssohn, Czerny ve Offenbach'ın eserlerinden, Fransız halk şarkılarından,

¹⁴ Hayvanlar Karnavalı

Saint-Saens'in kendi eserlerinden alınarak değiştirilen metinler, çeşitli müzik form ve türlerinin bir el kitabı gibidir; “marş”, “vals”, “etüd”, “scherzo”, “canon”, “rondo”, “romance”, “potpuri” vs.

Stegemann, çeşitli hayvanları, türlerine göre ayırır: memeliler, kuşlar, sürüngenler ve balıklar. Ama Saint-Saens'in onları tarif ettiği şekilde onları daha da böler: müzikal olarak. Birincisi, karakter parçalarıdır (Giriş, Akvaryum ve Kuğu); ikinci kategori, hayvanın yürüyüş şekline göre (kaplumbağa ve fil) ve üçüncü grup hayvanın sesidir (tavuklar ve guguk kuşu). Stegemann *Hayvanlar Karnavalı*'nı bir “zoolojik fantezi” olarak tanımlar. (Stegemann, 1986)

“Kaplumbağalar”da Saint-Saens, Offenbach'ın *Orphée aux enfers*¹⁵ isimli operetindeki meşhur “Can-Can” dansını yaylı çalgıları piyano eşliğinde temposunu ağırlaştırarak kullanmıştır, kaplumbağaları bu biçimde tasvir etmiştir. Bunu izleyen “Filler” ise, Hector Berlioz'un *La damnation de Faust*¹⁶, dan alınan temayla, 3/8'lik ölçü biriminde piyano ve kontrbasın öne çıkışıyla betimlenir. “Kangurular”, iki piyanonun kıvrak süsleme notalarıyla sıçrayışları belirleyerek anlatılır, “Akvaryum” piyano ve yaylıların trill ve arpejleriyle balıkların yüzüşünü tasvir eder, “Piyanistler” eserinde Saint-Saens bu diziye besteci Czerny'den alınan sert akorlarla kesilen kolay piyano gamlarıyla başlamış, iki acemi piyanistin gamları karıştırmasıyla devam etmiştir. “Fosiller” eserinde Saint-Saens kendisini alaya alarak başlar: ilk başlarda kendi *Danse Macabre* isimli eserini ksilofonla duyurur, sonrasında da “J'ai du bon tabac” ve “Ah! Vous diraije maman” isimli oldukça meşhur iki çocuk şarkısıyla Rossini'nin *Il barbiere di Siviglia*¹⁷, dan “Una voce poco fa” ariasını karışmasını sağlayarak sürdürür.

¹⁵ Orfeus Cehennemde

¹⁶ Faust'un Lanetlenmesi

¹⁷ Sevil Berberi

3.2.1.2. Hayvanlar Karnavalı'ndan Seçilmiş Eserlerin Analizleri

Kanguru:

Bu eserde kanguru betimlemesi, hayvanın hareketlerine göre yapılmış olduğunu söyleyebiliriz. Kangurunun en ikonik özelliği zıplayarak yürümesidir, zıplama hareketlerini Saint-Saens çarpma notalar ile tasvir etmiştir. Benzer bir örneği Mussorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar*'da "Yumurtadan Çıkmamış Cıvcıvlerin Dansı" bölümünde de görebiliriz. Buradan çarpma notalarının zıplama tasvirinde tercih edildiği çıkarımında bulunabilmemiz mümkündür.

The musical score for 'Kanguru' by Saint-Saens, measures 1-10. The score is in 4/4 time and features two piano parts. The first piano part (1st PIANO) is marked 'Moderato' and 'Accel.' and the second piano part (2nd PIANO) is marked 'Rit.'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The tempo markings 'Moderato', 'Accel.', and 'Rit.' are placed above the staves. The first piano part has a repeat sign at the end of the first measure. The second piano part has a repeat sign at the end of the first measure. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Şekil 37. Kanguru; 1-10.ölçüler arası



Şekil 38. Bir Sergiden Tablolar; Cıvcıvlerin Dansı; 1-10.ölçüler arası

Akvaryum:

Bestecinin “Akvaryum” eserinde seçtiği enstrümanlar ve kullandığı ritmik yapı, akvaryum betimlemesinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Armonilerin oldukça mistik bir atmosfer yarattığını söyleyebilmemiz mümkündür. Piyanoların ince oktavlarda yaptığı arpejler, akvaryumdaki suyun yansıması olarak düşünülebilir; flüt ve kemanlardaki kromatik melodi akvaryumun atmosferini çok daha mistik bir hale getirmektedir. Sanki küçük bir akvaryumdan değil de, denizlerin altında gizli kalmış saklı kent Atlantis’e yolculuk yapıyormuşçasına bir gizem uyandırır. Piyanolardaki kontrast arpejler, kromatik iniş-çıkışlar balıkların hareketlerini tasvir edercesine kullanılır.

The musical score for 'Akvaryum' (The Aquarium) by Maurice Ravel, measures 1-2. The score is in 4/4 time and marked 'Andantino'. It features a flute, harmonica, two pianos, and a string quartet. The piano part is characterized by arpeggiated figures. The string quartet plays a simple harmonic accompaniment.

FLÜTE
pp

HARMONICA
pp

1^{er} PIANO
pp una corda
sf

2^d PIANO
una corda
pp
sf

1^{er} VIOLON
Andantino
Sourdine [mute]
p

2^d VIOLON
Sourdine
p

ALTO
Sourdine
p

VIOLONCELLE
Sourdine
p

Şekil 39. Akvaryum, 1-2.ölçüler

Fosiller:

Fosil denildiği zaman akla ilk gelen şeyler genellikle kemiklerdir. Burada müzikte betimleme unsuru olarak kullanılan “fosiller” in tasvirinde enstrüman seçimi önemli bir rol oynamıştır. Kemik sesine en yakın olan enstrüman olan ksilofon, “fortissimo” olarak başlamıştır ve müziğin genelinde nüansı yüksek tutulmuştur. Melodik hat ksilofona verilmiştir. Müziğin ritmi ve armonileri kasvetli bir ortam yerine çok daha neşeli bir atmosfer oluşturmuştur.

Allegro ridicolo

CLARINETTE
en SI $\flat$

XILOPHONE

1^{er} PIANO

2^d PIANO

Allegro ridicolo pizz.

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

CONTREBASSE

Şekil 40. Fosiller, 1-5.ölçüler arası

Kuğu:

Çok tatlı ve “legato” bir melodi ve altında onu takip eden eşlik ile başlayan “Kuğu”, karnavalın en ünlü bölümlerinden biridir. Kuğunun temasını viyolonsel partisindeki melodide oldukça açık bir şekilde görebilmekteyiz. Eşlik partisinin kurgusu ise bize kuğunun suda süzülüşünü tasvir ettiğini söyleyebilmemiz mümkündür. Bu eşlik yapısını daha önce Tchaikovski; “Barcarolle”, Mendelssohn; “Venedik Gondolu”, Chopin; “Barcarolle” da gözlemlemiştir. Bütün bu parçalardaki eşlik yapısı birbirine benzemektedir ve hepsi akan suyu betimlemek için kullanılmıştır.

Andantino grazioso

The musical score is for the 'Kuğu' (The Swan) piece by Tchaikovsky, measures 1-2. It is written for Violoncelle, 1st Piano, and 2nd Piano. The tempo is 'Andantino grazioso'. The Violoncelle part starts with a melody marked 'p'. The 1st Piano part has a continuous eighth-note accompaniment marked 'pp'. The 2nd Piano part has a sparse accompaniment marked 'pp'.

Şekil 41. Kuğu; 1-2.ölçüler



Şekil 42. Mendelssohn, Venedik Gondolu;1-15. ölçüler arası

Barcarole.

A Mme la Baronne de Stockhausen.

Allegretto.

F. Chopin, Op. 60.

The musical score for Chopin's Barcarolle, Op. 60, is presented in three systems. The first system includes a piano (p) introduction, a forte (f) section, a diminuendo (dim.) section, and a piano cantabile (cantabile) section. The second system continues the piano cantabile section. The third system continues the piano cantabile section. The score is written for piano with treble and bass staves.

Şekil 43. Chopin, Barcarolle, 1-7.ölçüler arası

3.3. Orkestra İçin Bestelenmiş Programlı Müzikler



Şekil 44. Hector Berlioz

3.3.1. Hector Berlioz

Berlioz her yapıtında özgün bir usluu kullanmıştır. Eserlerinde melodik ve serbest kontrpuanı bolca kullanmıştır. Dramın ve atmosferin betimlemesinde, Berlioz melankoli, içe dönüklük, aşk, sevgi veya tutku, doğayı seyretme ve de kalabalığın gürültülü kargaşa sahnelerinde önemli başarılar elde etmiştir. Böylelikle besteci, program müziğinin de öncüsü olmuştur.

Berlioz'un hayatı, 1827'de Paris'te gerçekleşen İngiliz Shakespeare kumpanyasının performansını izlediğinde bir anda değişti. Besteci, *Hamlet* ve *Romeo ve Juliette* oyunlarını izledi ve orada aktris Harriet Smithson'a aşık oldu. Aslında 19. yüzyıl romantizminin bir örneği olan ve yıllarca devam eden bu tek taraflı aşk, bestecinin 1830 yılında *Symphonie Fantastique*¹⁸, sini beslemesine neden olacaktır.

Bu senfoninin tarihsel önemi, türünün ilk örneği olmasıdır. Eser bir senfoni olarak isimlendirilse de tam olarak bir senfoni gibi değildir. Bu beş bölümlük eser, büyük

¹⁸ Fantastik Senfoni

bir orkestra için bestelenmiştir ve tamamen müzikal betimlemeye dayanmaktadır. Eserin programı, Berlioz'un kendisi tarafından yazılmıştır. Berlioz, senfoninin dramını en iyi şekilde yansıtmak için bu program notlarının her bölümün açıklamalarıyla birlikte senfoninin her temsilinde seyirciye dağıtılmasını istemiştir.

3.3.1.1. Fantastik Senfoni

Program Türü: Olay

Senfoninin beş bölümünde tasvir edilen hikaye aşağıdaki gibi kaleme alınmıştır.

“Hastalık derecesinde hassas olan genç bir müzisyen, umutsuz aşkının çaresizliği içinde zehir içerek intihar etmeye kalkar. Zehrin dozu onu öldürmek için yeterli gelmediğinden derin bir uykuya dalmasına neden olur. Bu derin uyku sırasında tuhaf rüyalar ve hayaller görür ve tüm duyguları, hatıraları ve hisleri birer müzikal öge olarak beyinde dönmeye başlar. Sevdği kadın bile sürekli tekrar eden, her yerde yeniden duyulan ve ‘İdefiks’ şeklini alan bir melodi haline gelmiştir.” (Boran & Şenürkmez, 2015, s. 192)

Senfonin bölümlerin isimleri ve Türkçe karşılıkları şu şekildedir; (Pamir, 2000, s. 131)

1. Rêveries – Passions (Düşler-Tutkular; tedirgin bir ruh hali, aniden değişen duygu-durumları anlatılmaktadır.)
2. Un bal (Bir Balo; Bir festival kargaşası içinde, sevgilinin yeniden görüldüğü sahnedir. Kimi zaman vals atmosferi taşır.)
3. Scène aux champs (Kır Sahnesi; Kırsal resim, obua ve İngiliz kornosu ile çizilir. Sevgili yeniden görülür. Huzursuzluklar, kuşkular, önseziler yeniden başlar. Sonuç bir gök gürültüsü, yalnızlık ve sessizliktir.)
4. Marche au supplice (Darağacına Yürüyüş; Besteci düşünde sevgilisini öldürmüş ve ölüme mahkum edilmiştir. Darağacına götürülüşü, ürküntü veren bir marşla anlatılır. “İdefiks” burada da ortaya çıkar.)
5. Songe d’une nuit du sabbat (Bir Cadı Kazanı Rüyası; ‘İğrenç ruhlar, canavarlar, korkular, her şeye egemendir. Yabancı sesler, çığlıklar ve acı kahkahalar duyulur. “İdefiks” yeniden duyulduğunda, artık soyluluğunu yitirmiştir. Adi, alçak, budalaca bir dans havasına dönüşmüştür. Sevgili, cadıların toplantısına, ölüm dansına katılmıştır.)

Orkestrasyon şu şekildedir:

- Tahta Üflemeliler; 2 flüt (bir çift pikolo), 2 obua, 2 klarnet (bir çift mi-bemol klarnet), 4 fagot
- Piriñ Üflemeliler; 4 korno, 2 kornet, 2 trompet, 3 trombon, 2 ophicleides (modern performanslarda tuba kullanır)
- Perküsyon; 4 timpani (dört çalgıcı tarafından kullanılır), ziller, trampet, timpani, do ve sol'deki çanlar
- Telliler ve Yaylılar; 2 arp (II. bölümde kullanılır), Keman I-II, viyola, viyolonsel, kontrabas

Berlioz, şahsi duygularını yansıtan örneksiz bir senfoni yazdı. *Fantastik Senfoni* başlığını verdiği ve iç dünyasında kopan fırtınaları yansıtan bu duygusal eserde belli bir program uyguladı. Senfoninin programı, genç bir müzisyenin ilgi duyduğu genç kıza olan duyguları ve kurduğu hayalleridir. Beş bölümlü bu senfoniye bir ana düşünce hakimdi. Bu düşünce, genç müzisyenin aşık olduğu kızın kişiliğini betimleyen tema idi. Müzisyenin aşık olduğu bu genç kız onda bir “durağan düşünce” haline gelmiştir. “Leitmotif” benzeri, ama ondan biraz daha değişik olan bu temaya Berlioz “İdefiks” ismini vermiştir. Programlı duygusal senfoninin en güzel örneklerinden *Fantastik Senfoni*’nin her bölümünde Berlioz “İdefiks” temasını farklı biçimlerde kullanmıştır. “Largo” olan birinci bölümde hayalleri canlandırır. Aralıksız olarak ihtirası canlandıran “Allegro” ya bağlanır. İkinci bölüm balo sahnesinde aynı tema 3/8’lik ölçü biriminde olan bir dans müziği halini alır. Üçüncü bölüm, kır sahnesinde tahta nefeslilerin seslendirmiş olduğu pastoral bir ezgi olarak duyulmaktadır. Dördüncü bölüm düşünde öldürmüş olduğu sevgilisi yüzünden ölüme mahkum oluşu ve darağacı sahnesinde ürpertici bir marş gibi girmektedir. Beşinci bölüm korkulu bir cadı kimliğinde çanların tehdit edici tınlarıyla “Dies Irae¹⁹” şeklini alır.

¹⁹ Gazap Günü



Şekil 45. Fantastik Senfoni, sabit fikir(idefix) teması

Başta *Fantastik Senfoni* olmak üzere, Berlioz, birçok yapıtında “İdefiks” yöntemini kullanmıştır. Enstrümanların dilini anlamakta ve onları kullanma becerisi oldukça ustacadır. Enstrümanların özelliklerini iyi tanımış olduğu için orkestranın ifade kabiliyetini arttırmıştır. Katı kurallardan arınması, klasik yapıdaki sınırı olan biçimlere hürriyet getirmektedir. Çağdaşları ve sonraki kuşak bestecilerin geniş orkestra paletine varmakta, örnek verecek olursak César Franck, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, Paul Dukas, Wagner, Liszt, Mahler, R. Strauss ve Debussy gibi bestecilerin Berlioz’dan esin aldığını söyleyebilmemiz mümkündür. (Burdurlu, 2016)

Berlioz’daki “İdefiks”, senfoniye çift yorum getirmiştir. İlk yorum büyük aşkı olan meşhur tiyatrocu Harriet Smithson’a karşı duyulan intikam saplantıları, diğeri ise sevgiliye duyulan hasret ve bu tarz şeyleri izleyen yalnızlık ve hayal kırıklıklarıdır. Bu bakımdan senfoninin, Berlioz’un kendi yaşamı ile direkt alakalı olduğu söylenebilir.

3.3.1.2. Fantastik Senfoni’nin Seçilmiş Bölümlerinden Analizler

4/4’lük ölçü birimindeki birinci bölüm “hayaller, tutkular” başlığını taşır. Genç müzisyen hayalindeki kadını görmüştür. Hayalinde daima sevdiği kadının yüzü belirir. Sevgiliyi “İdefiks” onu bir “Leitmotif” şeklinde izler. Ağır giriş aşkın sevgilisine duyduğu özlemi tasvir etmektedir.

Daha sonra kemanlarda sevgiliyi tanımlayan “Leitmotif” duyulur. Berlioz bu melodiyi gençliğinde bestelediği “Estella” adlı şarkısından almıştır. (Aktüze, 2013)

“Allegro” bölümde ise flüt ile keman ışıklı ve berrak bir temayla sevgilinin görüntüsünü tasvir eder. Tutkulu bir tavırla tema gelişir ve tüm orkestra tarafından parlak biçimde sunulur.

H. Berlioz, Op. 14.

Largo. (♩ = 56.)

The musical score is for the first section of the Fantastique Symphony by Hector Berlioz, Op. 14. It is marked "Largo" with a tempo of 56 beats per minute. The score is for a full orchestra, including woodwinds, strings, and piano. The key signature is B-flat major. The score shows the first six measures of the piece, with various dynamics and articulations. The woodwinds (flutes, oboes, and bassoons) play a melodic line, while the strings provide a harmonic foundation. The piano enters in the third measure, playing a rhythmic pattern. The score is written in a standard musical notation with a common time signature of 3/8.

Şekil 46. Fantastik Senfoni, Birinci Bölüm, 1-6. ölçüler arası

3/8’lik vals temposundaki ikinci bölüm “Balo” başlığını taşır. Canlı bir girişten sonrasında zarif bir vals belirmektedir. Bu atmosferi ilk olarak flüt ve obuada, sonrasında da hafif bir biçimde klarnette duyulan “Leitmotif” değiştirmektedir: Müzisyen baloya gider; neşelendiği anda aşık olduğu kadını hatırlatan motif belirmiş, rahat atmosferi yok etmiştir.

6/8'lik ölçü biriminde, Fa majör tonalitesinde, pastoral havayı tasvir eden, ağır tempodaki üçüncü bölüm “Kır Sahnesi” başlığını taşır. Müzisyen karakteri doğada, sevgilisini düşünmektedir. Başlangıçtaki korno ve obua, yaylıların zarif eşliğinde oradaki iki çobanın sempatik diyalogunu tasvir etmektedir. Sakin akan bir melodi keman ve flütlere geçer; ancak, baslarda duyulan figür bu pastoral havayı bozmaktadır. Flüt ve obua da duyulan “İdefiks”, aşırı istekli bir biçimde orkestraya ulaşır. Sonra klarnetin sakinleştirici sesi yansır, sevgili karakteri pastoral atmosferde kemanlarda tekrar belirir. Bu havaya tahta üfleme çalgıların duyurduğu “İdefiks” de katılır.



Şekil 47. Fantastik Senfoni, Üçüncü Bölüm, 1-9.ölçüler arası, Obua ve Korno

4/4'lük ölçü birimindeki dördüncü bölüm “Darağacına Yürüyüş” başlığını taşır. Bu bölümün programı şu şekildedir; sanatçı aşkının karşılıksız kaldığına karar vermiştir ve derin bir uykuya dalmıştır. Rüyasında sevgilisini öldürmüş, kendi de ölüme mahkûm edilmiş, asılmaya götürülmektedir. Esrarengiz bir marş eşliğinde idam masasına boğuk sesli, ölçülü adımlarla yürümektedir. Birden sevgilinin “idefiks” teması duyulur. Baslarda duyulan idam hükmü teması, marş temposunun güçlenmesiyle, yürüyüşe eşliği adeta gözle görülür şekilde betimlenmiştir.

6/8'lik ölçü birimindeki beşinci bölüm “Bir Sabat Gecesi Rüyası” başlığını taşır. Garip tınılar, inlemeler, kahkahalar, uzaktan duyulan çığlıklar şarkıcı karakterinin etrafını sarmış, cadılar ve korkulu karakterler onu çevrelemiştir. Önce flütlerde, sonrasında da kornolarda duyulan horoz ötüşü, klarnetin bozulmuş ve basit biçimde duyurduğu “idefiks”e ulaşır ve bölümün devamına davullar da eşlik eder. “İdefiks”, bozulmuş haliyle rahatsız edici bir dansa dönüşür. Boğuk ölüm çanlarını, Gregoryen şarkılarının ölüm duası “Dies İrae” izler.

Larghetto. (♩ = 61.)

Baguettes d'éponge.
Schwammschlägel.
Sponge-headed drum-sticks.

placee debout et employée comme Timbale. Deux Timbalières (3^{me} et 4^{me}) avec des baguettes d'éponge.
aufrecht gestellt und wie eine Pauke von 3. und 4. Paukenschläger mit Schwammschlägeln gespielt.
placed upright and treated as a drum, to be played by the 3rd and 4th drummer with sponge-headed drumsticks.

tacet bis [15.]

Larghetto (♩ = 61.)

Şekil 48. Fantastik Senfoni, Beşinci Bölüm, 1-3.ölçüler

Eserin karmaşık bir yapısı bulunduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Eser baştan sona “öç alma, özlem, yakarış, hayal kırıklığı ve yakınmalarla kendini sürdürür. Berlioz, orkestrayı genişleterek, efektler katarak bu duyguları en üst noktaya çıkardığını söyleyebiliriz. Tüm bu efektlerle, bakır nefeslilerle tansiyon arttırılarak

devam eder. Altıya ayrılmış kemancı grubu, 4 korno, 4 fagot, trompetler, trombonlar, tubalar bunlara katılır. Gıcırtilar, homurtular, çığlıklar, hortlak çanları, klarnetin çatlak sesleri parçandaki iç çekişi anlamamızda referans olur.

Beethoven'ın *Pastoral Senfoni*'si, Berlioz'a klasik bir biçim bağlamı kurarak duygu ve tutkuları iyi mi şekillendireceği yönünde yol gösterdi. Beethoven'ın tabiat düşüncesi, bir fırtına yaklaşırken hissedilen korku, fırtınanın şiddeti, neşe, minnettarlık ve peşinden gelen sakinlikti. Onun yanı sıra Berlioz' un *Fantastik Senfoni*'sinde ki konusu aşkını kazanmayı ummuş olduğu bir hanım ile alakalı düşüncelerin ve fantezilerin uyandırdığı tutkular ve duygulardı. Her iki eserinde yavaş bölümleri pastoral bir atmosferi canlandırmaktadır.

Pamir'e göre *Fantastik Senfoni* çifte karakteri içeren saplantılı düşünceleri yansıtır. Bir yönden "Cadıların Pazar Rüyası" bölümünde, saplantılı bir motifle sevgili öldürölmek istenirken ve bir "öç alma" duygusu sergilenirken, öte taraftan da bütün Senfoni'de büyük bir hasret ve yakınış da açığa vurulmaktadır. Aynı ruh hali bestecinin "Anılar"ında da vardır. Burada da sevgilinin yok oluşundan, birçok sevgilinin yitirilişinden, hayal kırıklığından ve sanatın çöküşünden yakınılır. *Fantastik Senfoni*'de bu yitirilişler ve yakınmalar hiç bir vakit ucuz bir duygusallığa dönüşmez. Gerçek bir duygunun ve tutkunun sürpriz efektleriyle birleşmesi, yapıta nesnel bir bakışı getirir. (Pamir, 2000)

Fantastik Senfoni, ancak bir senfoni anlatı biçimi değildir. Ayrıntıları, melodileri, armonileri, ritimleri, cümle yapıları, orkestrayı kullanım biçimi bir öteki taraftan da Berlioz' un dramasının içinde birçok değişen ruh halini anlatan şaşırtıcı yeteneğidir. İşitsel hayal gücü ve orkestradaki yaratıcı sesler hemen hemen her açıdan kendini göstermektedir.

Berlioz bize tekrar eden bir tema sunarak ve senfoninin beş bölümünde bu dramatik fikri geliştirerek, bir bütün olarak senfonide birliği sağlar. Bestecinin saplantılı tek tema üstünden beş bölümden oluşan programlı bir senfoni yazması bir yerde, çeşitleme yapmış olduğunun söylememize olanak tanıyabilir.

“Beethoven’ın *Pastoral Senfonisi*’nde, fırtına müziğinin görkemli bir şekilde yapıldığı açıktır. Berlioz’un söylemesi gereken şey şudur: Bu, artık insanların dinlediği bir orkestra değil, müzik değil, göksel seslerin, yeryüzü afetleri, fırtına gürültüleri, köklerinden sökülen ağaçların çarpışmaları, ortalığı silip süpüren rüzgar patlamaları, korku içindeki insanların çığlıkları ve hayvanların yok olmasıyla karmaşmasıdır. Dehşet vericidir, insanı titretir, yanılsama tamdır.” (Griffiths, 2011, s. 175-176)

Mimaroglu’na göre gerçekte var olmayan bir sahne için düşünülmüş olsa bile “tüm dünya bir sahnedir” diye düşünen, yaşamı bu gözle bulan bestecinin, ne tür lüsünden olursa olsun bir ‘sahne’ için düşünülmüş olduğu müziğin “dramatik” nitelikler taşıması beklenirdi. Nitekim Berlioz’ un müziğinde asıl olan üstünlüğü veren de bu özelliğidir. *Fantastik Senfoni*’yi dinleyicinin görmesi değil, ama gözünün önünde canlandırması ihtiyaç duyulan bir “opera”dır. (Mimaroglu, 2019)

Senfoninin oluşumunda Beethoven’ ın *Pastoral Senfoni*’sinin programı, mühim bir etkisi olduğu kadar, tekrar Beethoven’ın motif çalışmaları, temanın değişimlere uğratılması, minik parçacıklar halinde tekrar ortaya çıkması, fakat yapıtın başından sonuna kadar unutulmaması benzer biçimde mühim bir özgünlük, Schubert’in *Wanderer Fantezi*’ sinden ve Schumann’ın dört Senfoni’inden sonra, Berlioz’un bu eserinde de görülmektedir. Ne var ki Berlioz, hem klasik geleneğe bağlanmakta bununla birlikte ondan kopmaktadır. “İdefiks”in bir simgesi olan “Leitmotif”, özgür çağrışımlar arasında akıp giden bir müzik oluşmasını sağlar. Öte yandan, bu ana melodiler geleneksel sonat türünü senfonik şiir ve romantizmin getirmiş olduğu karmaşıklıklardan ayırır. Bu anlamda ilk olarak Berlioz, ondan sonra Strauss ve Wagner tarafınca kullanılan ana melodi, yapıtın şekillenmesinde mühim bir unsur ve bütünlü olmazsa olmaz bir bağ aracıdır. Ayrıca temanın minik bir parçası aniden muhtelif yerlerde ortaya çıktıkça tema daha dinamik ve kullanışlı hale gelmiştir.

Pamir’e göre Berlioz bu senfonide, Beethoven döneminde hemen hemen asla kimsenin cesaret edemediği bir şey yapmıştır:

“Direngen temayı son kısımda çarpıtmış, bir karikatür niteliğine dönüştürmüştür. Bu bakımdan da 20. yüzyıl 12 Ses müziğinin motif kullanımındaki mühim bir niteliğin öncüsü olmuştur.” (Pamir, 2000, s. 128)



Şekil 49. Bedşich Smetana

3.3.2. Bedşich Smetana

Smetana müziğin her alanında milli bir repertuar yaratmıştır. Bestecinin amaçladığı Çek halk müziğinin derinlerine inerek Çek kompozisyon geleneğini geliştirmektir. Kompozisyonlarında Liszt, Berlioz ve Wagner'in etkisi görülür. Besteci, ulusal harekete öncülük ederken, dönemin üst düzey bir müzik anlayışı olan Wagner'in müziğine yakın olduğu için eleştirildi. Birçok romantik bestecinin aksine Smetana halk müziği melodilerini aynen almamış ama halk müziği onun düşünme tarzını etkilemiş ve özgün bir müzik yaratma yolunda referans olmuştur. İtalyan ve Alman operasının gelişimine paralel bir ulusal opera akımı yarattığı da göz ardı edilemez.

Smetana, Çek ulusal müziğinin, özellikle de Çek ulusal operasının temelini atmıştır. En ünlü operası olan *Satılmış Nişanlı* bu ulusal kültürün derin izlerini taşır ve Çek dansını stilize edilmiş haliyle sahneye taşır. Bestecinin senfonik şiiri *Má Vlast*²⁰ yazıldığı günden bugüne, ikinci Çek milli marşı gibi çalınır

²⁰ Vatanım

Ralph Vaughan Williams, Smetana'nın çalışma yöntemini şu şekilde ifade etmiştir:

“Smetana'nın kendi ulusal müziğine iyi anlamda çok şey borçludur, kasıtlı bir niyeti yoktur. Gerçekte ‘ödünç’ almadı; belirlenmiş bir amaç için değil, kendi ülkesinin havasını solumadan yapamadığı gibi kendi müzik dilini konuşmaktan da uzak duramadığı için, asırlık bir geleneği devam ettirdi. *Satılmış Nişanlı* güçlü bir biçimde ulusal motifler taşımasına rağmen, Rusya'dan çıkacak olan Musorgski ve Rimski-Korsakov operalarından çok daha fazla Batılıdır. Ne de olsa Prag, Batı yörüngesindeydi. Bununla birlikte, Bohemya müzikal dilinin egzotizmi, Smetana ortaya çıkana kadar Batının müzikal bilincinde yer etmemişti. Dili, bir bütün olarak, mutlu bir dildir. Bohemyalı besteciler melankoliyi ifade ettiklerinde, Rusların dünyadan bıkmışlığının eziciliği ve kötümserliği olmadan, zarif bir hüznün havasında ifade ederler. Bohemya müziği daha sık olarak neşeyi, mutluluğu, dansı ve bayramları ifade eder.” (Schonberg, 2013, s. 355)

3.3.2.1. Má Vlast:

Program Türü: Yer/Mekan

Smetana, ülkesine olan tutkusunu anlatan, *Má Vlast*(Vatanım) başlığı altında 6 senfonik şiirden oluşan bir eser bestelemiştir:

1. Vyserad (eski Bohemya kralları döneminin tablosu)
2. Moldau (Moldau ırmağını tasvir eder)
3. Sarka (Kent ozanlarını tasvir eder)
4. Bohemya Kırkı ve Ormanları (Kır Tablosu)
5. Tabor (Eski din savaşlarını betimler)
6. Blanik (Çek ulusunun yeniden uyanışı)

Eserin her bölümü, kendi programına sahiptir. Bölümler sırasına göre bir ortaçağ kalesindeki (Vyšehrad) şövalyeleri; kırsal yaşam sahneleriyle bir nehir yolculuğunu (Vltava Moldou); reddedilen bir kızın efsanevi intikamı (Šárka); Elbe Nehri boyunca uzanan tarlalar ve ormanları (Z českých luhů a hájů); Çek savaşçılarının azmini (Tábor); ve sonunda zaferle geri dönüşlerinin hatırlatılması betimliyor. (Blanik).

3.3.2.2. Ma Vlast'tan Seçilmiş Bölümlerin Analizleri



Şekil 50. Vyšehrad giriş ölçüleri

Müzik, bir mit olan Lumír'in arpının sesleriyle başlar. Müziğin bu bölümü, döngünün diğer bölümlerinde kullanılan ana motifleri tanıtır. Dört nota motif (si-bemol –mi-bemol–re–si bemol) Vyšehrad kalesini temsil eder; bu, “Vltava”nın sonunda ve tüm döngüyü tamamlamak için “Blaník”in sonunda bir kez daha duyulur.

Partitürde açılış arpejlerini icra etmek için iki arp gereklidir. Dominant yedili akorundan sonra, orkestra bir doruğa ulaşmadan önce, üflemeli çalgılar temayı duyurur, ardından yaylılar ve arplar gelir. Sonraki bölümde Smetana, marşa dönüşen daha hızlı bir tempo kullanarak kalenin hikayesini anlatır. Görkemli bir doruk, kalenin çöküşünü betimleyen bir geçit tarafından kısaltılır ve müzik sessizleşir. Ardından arp tekrar duyulur ve müzik harabe halindeki kalenin güzelliğini tekrar hatırlatır. Müzik, kalenin altından akan “Vltava Nehri”ni betimleyerek sessizce sona erer.



Şekil 51. Vltava Nehri (Moldau) giriş kısmı, flütler ve keman pizzicato'lar

Kompozisyonda duyulan bu tema 6/8'lik ölçü birimine sahiptir ancak diğer bölümlerde başka ölçü birimleri de kullanılmıştır oluşur: 6/8, 2/4, 4/4.

6/8'lik ve ona yakın olan ölçü birimlerinin, “su” gibi müzik dışı bir unsuru betimlenmesinde oldukça tercih edildiğini bu kompozisyonda da görmekteyiz. Mendelssohn'un *Venedik Goldolu* eserinde, Chopin Barcarolle'de de benzer bir ritmik yapı kullanılmıştır.

“Moldou” temasının ilk iki duyuluşunda mi-minör tonalitesi kullanılmıştır; ancak üçüncü ve dördüncü duyuluşunda mi majör tonalitesi hakimdir. Bu temanın tekrar tekrar ortaya çıkması Wagner'in “Leitmotif”ini hatırlatır. Smetana bu tematik malzemeyi başlangıçta geliştirir. Doğanın ve tasvir ettiği ırmağın güzelliğini denize ulaştığını sembolize eder. Eser aynı zamanda Bohem halkının bir ülke olarak özgürlüğe doğru ilerlemesini temsil etmektedir. “The Moldau”'nun hikayesi, hem Bohemya'nın doğal güzelliğinin ve kültürel canlılığının bir temsili hem de halkının bağımsızlıkta yükselme ve zafer çağrısı için bir metafor haline gelen Bohemya nehrinde bir yolculuktur.

The musical score for Moldou, measures 38-40, is presented in a standard orchestral format. The score is for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three measures, with measure 38 starting at the beginning of the system. The instruments are listed on the left: Vln. II, Vla., Vc., Cb., Ob., Bsn., C. Hn., Tri., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Vc., and Cb. The score shows a transition from a slow, lyrical mood to a more rhythmic and energetic one. In measure 38, the strings play a steady eighth-note pattern, while the woodwinds and brass enter with new melodic lines. In measure 40, the tempo and mood change significantly, with the strings playing a more rhythmic pattern and the woodwinds and brass playing more energetic melodic lines. The score is marked with various dynamics and articulations, including *lento*, *arco*, *condeggiante*, *pizz.*, *p*, *arco*, *p dolce*, and *p*.

Şekil 52. Moldou, 38-40.ölçüler

Son olarak, keman ve nefesli çalgılar yeni bir melodiye başlarken tema viyolonsel ve viyolalara dağıtıldığında, Smetana'nın nehrin sesini betimlemek için kullandığı enstrüman kombinasyonu oldukça etkileyicidir.



Şekil 53. Moldau teması

Kompozisyon, “Vltava, Moldou”nun iki küçük kaynaktan, soğuk ve sıcak akarsudan başlayarak, her iki akıntının tek bir akıntıda birleşmesine, “Moldou”nun ormanlar ve çayırlar boyunca, bir çiftçinin düğününün yapıldığı manzaralar boyunca seyrini anlatır.



Şekil 54. Prag’dan geçen Vltava Nehri

Tema sakince gelişir, dalga motifiyle ırmağı betimlemektedir. Prag’a doğru akan bu ırmak, Vireşad Kalesi’nin yanında geçerken, birinci senfonik şiirden olan Vireşad’ın teması duyulur.

Nehrin teması daha sonra (72.ölçü) karşımıza majör tonalite de çıkar.

The musical score for Moldou measures 72-73 is written for a string quartet. It features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system (measures 72-73) shows a transition from a minor key to a major key. Dynamics include *mf*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. There are also trills (*tr*) and sforzando (*sf*) markings. The second system (measures 74-75) continues the major key theme with *p* and *cresc.* dynamics.

Şekil 55. Moldou 72-73.ölçüler

The musical score for Moldou measures 80-82, Korno ve Trompet partisindeki Av Teması, is written for three parts: C Hn. (Cornet), C Hn. (Cornet), and C Tpt. (Trumpet). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from a minor key to a major key. Dynamics include *f*, *sf*, and *f*. There are also trills (*tr*) and sforzando (*sf*) markings.

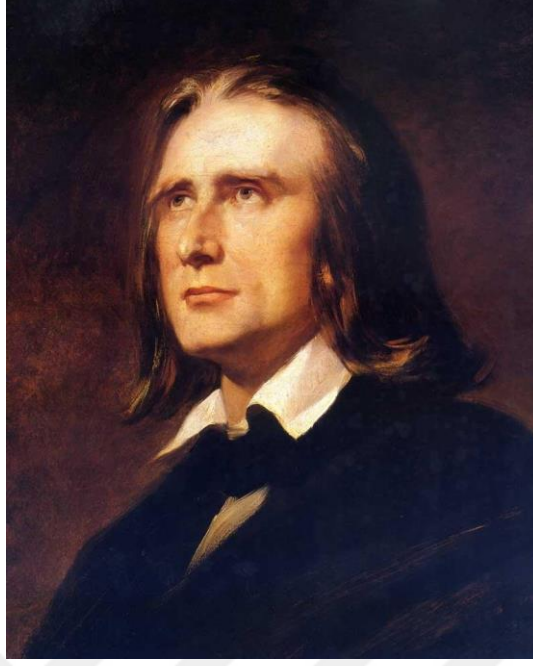
Şekil 56. Moldou, 80-82.ölçüler arası, Korno ve Trompet partisindeki Av Teması

Ancak nehirdeki her virajda renk ve tonalite değişimi yeni bir sahne getirir. İlk olarak, Fransız kornoları ve trompetlerinden gelen patlama sesleri geleneksel bir avın

seslerini taklit eder. Daha sonra, kıyılarında bir kır düğünü betimlenmeye başlar, nehrin teması daha az duyulur hale gelir.

Smetana, 18 Ekim 1875'te ‘‘Bohemya'nın Ormanları ve Tarlalarından’’ olarak tercüme edilen bu eseri bestelemeyi bitirdi. Çek kırsalının ve halkının güzelliğinin bir tasviri. İlk bölüm, daha sonra tüm orkestra tarafından devralınan, kornoların yumuşak bir ormanlık melodisiyle kesintiye uğrayan yaylılarda şaşırtıcı bir füğ ile ormanın ihtişamına adanmıştır. İkinci bölümde ise tüm hızıyla bir köy şenliği anlatılıyor. Koronun, pastoral motiflerde çokça tercih edildiğini bu eserde de görebilmekteyiz.

‘‘Bohemya ormanlarının gölgesinden iki kaynak fışkırır. Bunların neşeyle çırpınan dalgaları sabah güneşinin ışıkları altında parlayarak birleşir. Ormanın deresi, Bohemya bölgelerini aşan ve her zaman güçlü bir akıntıyla akan Vltava ırmağı haline gelir. Neşeli bir av sahnesinin duyulabildiği sık ormanlar arasından süzülür... Bir düğün şenliğinin şarkı ve danslarla kutlanışının neşeli seslerinin duyulduğu zengin otlaklı meralardan, ovalardan akar. Gece ayışığında parlayan dalgaları üstünde orman ve su perileri oynaşmakta, birçok kale burcunun ve sarayın görüntüsü geçmiş zaferleri yansıtmaktadır. Svatoyan'da hızlı akıntı yerlerinde, çağlayanlarla coşar, girdaplar yaratır. Kayalar arasından köpüren dalgalarının gücüyle yol açar, geniş yatağına ulaşarak törensel bir huzurla Prag'a doğru yol alır. Eski ve gururlu Vişerad kenti tarafından selamlanır ve şairin gözlerinden uzaklara süzülerek kaybolur.’’ (Aktüze, 2007, s. 2212)



Şekil 57. Franz Liszt

3.3.3. Franz Liszt

Walker, Liszt'in program müziğini şu sözlerle tasvir etmiştir:

“Müzik, bir şiiri, bir resmi ya da bir fırtınayı resmedemez. Müzik, dinleyicinin kalbinde o resim ya da şiirin ruh halini ifade etmesiyle bunu müzikal deneyime dönüştürür böylece bu deneyim yalnızca müzikal bir seviyeden kavranabilir” (Walker, 1989, s. 659)

19.yüzyıl müzik tarihinde “virtüöz” sıfatı piyano alanında Liszt, keman alanında Paganini ile oluşmaya başlamıştır.

19. yüzyıl piyano tarihine damgasını vurmuş büyük bir usta olan Franz Liszt, virtüöz kimliği ve öncü tavrıyla çağdaşları ve gelecek nesilleri etkilemiştir. Bestecilik çalışmalarının yanı sıra birçok senfonik eserin piyano aranjmanını yapmıştır.

Chopin ve Polonya müziği arasındaki ilişki gibi, Liszt'in Macar olması da Avrupa müziğinin en eski ulusal türlerinden biri olan Macar müziğinin kurucusu olarak kabul edilir ve onu müzikte “ulusalcılık” olgusunun en önemli isimlerinden biri yapar.

Liszt, 19.yüzyılın her iki dönemini de yaşamıştır. Yüzyılın ilk yarısı daha çok piyanist kimliği ile ön plana çıkmıştır. 1848'de Weimar Sarayı'nda müzik direktörü

olarak çalışmaya başladığında, bestecilik alanında yaratıcılığının doruklarına ulaşmıştır.

3.3.3.1. Senfonik Şiirler

Hodeir, senfonik şiiri şu şekilde tanımlar: “‘Senfonik şiir sesler aracılığıyla çizilen bir resimdir, oynanan bir oyundur.’” (Hodeir, 2002, s. 83)

Senfonik şiir bazı yönlerden opera ile benzerdir. Söylenen bir metin kullanılmazken, opera gibi bir müzik ve drama birlikteliğini arar. (Rogers, 2015)

Senfonik şiir tarihinde genel hatlarıyla iki çeşit programa rastlanır. Birincisi daha felsefi ağırlıklı bir programdır. Fikirler ve duyguları betimler. Liszt’in *Les Preludes* eserinde olduğu gibi. İkincisi ise daha betimsel bir programa sahiptir. Müziğin dışındaki olayları anlatır, kişisel öyküleri müzikleştirir; Berlioz’un *Fantastik Senfoni*’sinde olduğu gibi.

Senfonik şiir teriminin temel taşları özünde, Berlioz’ un 1830’lu yıllarından beri uyguladığı programlı müzik anlayışına dayanmaktadır. Liszt’in Weimar döneminde geliştirdiği senfonik şiir fikri, programlı müzik düşüncesiyle ortak noktalar içermekle birlikte daha farklı boyutlar da içeriyordu. Senfonik şiirde Liszt, bir öykü bahsetmek yerine, bir konunun atmosferini, duygusunu müzikle dinleyiciye aktarmayı hedefliyordu. Bundan ötürü senfonik şiir, baştan sona bir hikayeyi bahsetmek yerine hikayedeki duygular zincirini veya ruhsal durumları müzik vasıtasıyla aktarmayı amaçlamalıydı. Bundan yola çıkarak Liszt, kendine has bir orkestrasyon ve temalar arası bağlantılar sistemi oluşturma yoluna gitmiştir. Liszt hayatı süresince toplanda 12 senfonik şiir bestelemiştir. (Boran & Şenürkmez, 2015)

- Ce qu'on entend sur la montagne, (1848-9) (Victor Hugo)
- Tasso: lamento e trionfo, (1849) (Byron)
- Les préludes, (1848)
- Orpheus, (1853-4)
- Prometheus, (1850)
- Mazeppa, (1851)

- Festklänge, (1853)
- Héroïde funèbre, (1849-50)
- Hungaria, (1854)
- Hamlet, (1858)
- Hunnenschlacht, (1857)
- Die Ideale (1857) (Schiller)

Bu senfonik şiirler içinde öne çıkanlar içinde *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, *Hamlet* ve *Hunların Savaşı* sayılabilir. 12 senfonik şiir haricinde bestelediği iki senfoni de normal standartlarda senfoniler değil, senfonik şiir anlayışıyla bestelenmiş yapıtlardır: *Faust Senfonisi* ve *Dante Senfonisi*. Liszt, geliştirdiği senfonik şiir tarzında olduğu şeklinde *Faust Senfonisi*'nde de besteci, karakterin hikayesini somut bir halde bahsetmek yerine, karakterlerin derin romantik analizi ve konum psikolojilerini müziğe yansıtmayı tercih etmiştir. Karakterler arasındaki bağlantıları tematik bağlantılarla simgeleştiriyor, böylece müziğine de tematik bütünlük fikrini dahil ediyordu. Yalnız *Faust Senfonisi*'nde değil, öteki tüm senfonik şiirlerinde de bu yöntemi kullandığı görülmektedir. Tematik bütünlük düşüncesi ve orkestral atmosfer yaratma fikri, Wagner'i de etkilemişti. Wagner bu temaları geliştirerek "Leitmotif" ismini vermiştir. (Boran & Şenürkmez, 2015)

Mimaroğlu'na göre Berlioz'un *Fantastik Senfoni*' si aslen bir senfoni değil, beş bölümlü bir senfonik şiirdir. Liszt' in bu alanda başlıca etkilendiği besteci Berlioz'dur. Özellikle tarz bakımından senfonik şiir "orkestra sonatı" diye adlandırabileceğimiz klasik senfoninin yapı düzenini yıkarken yerine başka bir yapı anlayışı getirmiştir. Bir ana düşünüşten yola çıkıp, klasik sonat yapısına kurallarından bağımsız bir şekilde, bu "fikrin" özgürce geliştirilmesinde, Liszt'te direkt Berlioz'un "İdefiks" tema işlemesine dayanır. İmgelemine çalıştırmak için de Liszt müzik dışı konulara, bilhassa edebiyatın yardımına başvurmuştur. (Mimaroğlu, 2019)

Liszt' in senfonik şiirlerinin temelinde, Beethoven' ın sunmuş olduğu geleneksel dört bölümlü senfoni yapısını geliştirip, müzik dışı bir sanat branşında verilmiş bir başka müzikal yapıya mukabil olacak biçimde, daha kısa bir esere indirgemek yatar.

Tamamen müzikal olarak, sonat formunda sıkı bir sunum ve müzik temalarının gelişimini takip etmezdi. Motifler, tematik olarak dönüştürüldüğü gevşek bir modeli izler.

Liszt'in işlediği konular, birçok besteciye esin kaynağı olan Antik Yunan'ın mitolojik kahramanı *Prometheus*'tan Shakespeare'in *Hamlet*'ine, eşini kurtarmak için cehenneme giden *Orfeus*'un öyküsünden *Katalon Savaşı*²¹'nı resmeden çağdaş bir tabloya kadar çeşitlilik göstermektedir. Liszt' in senfonik şiirlerinin programları çeşitli kaynaklara sahiptir; *Hunların Savaşı* bir tablo, *Mazeppa* bir şiir, *Hamlet* Shakespeare'in yarattığı bir kahraman, *Prometheus* bir mit aynı zamanda Herder'in şiiri vs.

Liszt'in en popüler senfonik şiirlerinden olan *Orpheus* ve *Hamlet* tiyatral senoryalarına göre bestelenmiş müzikal portrelerdir. Liszt' in program müziği bize Berlioz'da olduğu gibi bir hikayeyi direkt dinleyiciye anlatmaz ancak hikaye ile birlikte ilerler. Müzik, orijinal konunun farklı boyutta ifade edilen fikirlerin ve duygu durumlarının bir çağrıştırmasıdır. (Grout & Palisca, 1960)

Beethoven geliştirdiği sonat biçimi olan *Pastoral Senfoni*'yi “kırdı yürüyüş”, “fırtına”, “köylülerin eğlencesi” benzer biçimde görsel imgeler çevresinde kurgulasa da, kendinin de ifade ettiği gibi manzaraların resminden ziyade kendisinde uyandırdığı duygularla daha çok ilgilenmiştir. Liszt' in senfonik şiirleri ise program olarak almış olduğu görüntüleri ve öyküleri müzikle zihinlerde canlandırmaya çalışıyordu. Besteci orkestra müziğinin, müzik dışı bir olgunun ifadesi olarak görmeye doğru gidiyordu. Senfonik şiirin en saf örneklerine baktığınızda, amacı müzik dışı bir şeyi destekleyip tasvir etmek olan orkestral film müziğinin de 1920 ve 1930'larda, bu üsluptan gelmiş olarak geliştiğini söyleyebilmemiz mümkündür.

²¹ 451 yılında Hun İmparatoru Atilla, Vizigotlar ve Roma İmparatorluğu arasında yapılan savaş

3.3.3.2. Liszt'in Seçilmiş Senfonik Şiirlerinin Analizleri

Mazeppa:

Program Türü: Karakter

Orkestrasyon şu şekildedir:

- Tahta Üflemeliler; piccolo, iki flüt, iki obua, korangle(İngiliz kornosu), iki klarnet, bas klarnet, üç fagot
- Pirinç Üflemeliler; dört Fransız kornosu, üç trompet, üç trombon, tuba,
- Perküsyon; timpani, bas davul, ziller, çelik üçgen
- Yaylılar; kemanlar, viyola, viyolonsel, kontrabas

Mazeppa bir hileyle tuzağa düşürülerek asil bir hanımla suçüstü yakalanmış, yaralı ve çıplak olarak, yırtıcı bir kısırağın sırtına bağlanarak uçsuz bucaksız tepelere sürülmüştür. Dört nala koşan kısırağı da azgın beygirler ve aç leş kuşları izlemektedir. Sonunda kısırak bitkinlikten ve susuzluktan ölür. Ağır yaralı, ölüm halindeki *Mazeppa* acı arasında inlemekte, aç ve susuz sayıklamaktadır. Hayaller görür; geçmişin iyi günlerini, gelecekteki zaferlerinin düşünüyüş yaşamaktadır sanki. Tepesinde ölmesini bekleyen leş kuşları, kuzgunlar, akbabalar daireler çizer, fakat o insanüstü bir çabayla ölüme karşı direnir. Kendini kaybedeceği vakit uzaktan gelen boru seslerini, yaklaşan atların nal sesleri izler. *Mazeppa* atlılar tarafınca kurtarılacak "Dinyeper Kazakları"nın yanına götürülür. Zamanla eski enerjisini kazanır, düşmanlarından intikam alacağına, halkını özgürlüğe ulaştıracağına yemin eder. 1709'da Ukraynalıların da kendisine karşı isyanıyla Poltova'da yenilir, Türklere sığınır; zehir içerek yaşamına son verir. (Aktüze, 2007)

"*Mazeppa*'nın steplerdeki savaşını türlü sanatçılara esin kaynağı olmuş; 1818'de Byron ve Puşkin onu kahraman olarak canlandırmış, Hugo 1829'da *Orientales*'inde onu '...o koşuyor, uçuyor, düşüyor, ve kalktığı zaman kendini kral olarak buluyor' sözleriyle biten şiiriyle yansıtmış; onun ateşli koşusunu esin perisine kapılmış şairin coşkunkuluklarının simgesi olarak göstermiştir. Bu şiir Rouen Müzesi'nde sergilenen Louis Boulanger'nin en ünlü tablosuna ve Liszt'in bu senfonik şiirine de esin kaynağı olacaktı." (Aktüze, 2007, s. 1276)

Liszt müziğinde programın aşamalarına sadık kalmıştır: Üç bölmeli olarak yazılan eserde, başta duyulan ana tema 4/4'lük ölçü biriminde, trombon, viyolonsel ve kontrbasla *Mazeppa*'yı betimlemektedir. 36. Ölçüden itibaren eser altı bölmeli bir

varyasyon olarak gelişir. Üflemeli çalgıların *ff* aksanı bir kamçı şaklamasıyla başlayan kısarak sırtındaki çılığın koşu, hızlı ve ateşli bir tempoda sunulurken, steplerin monotonluğu da baslarda betimlenir; buna *Mazeppa* teması da karışır. Tremolo'larla, pizzicato'larla, *col legno*²² ile kuşlar da küçük motiflerle belirlenir; kısrağın çatlaması timpani, fagot ve korno ile betimlenir.



Şekil 58. Mazeppa 36-39.ölçüler arası

²² Yayın tahta kısmı ile tellere vurmak

Faust:

Program Türü: Karakter

Üç karakter portresiyle *Faust Senfonisi* 3 bölümden oluşmaktadır:

- Faust: Lento assai-Allegro impetuoso
- Gretchen: Andante
- Mefistofeles: Scherzo

Orkestrasyon şu şekildedir:

- Tahta Üflemeliler; piccolo, iki flüt, iki obua, iki klarnet, iki fagot
- Piriç Üflemeliler; dört Fransız kornosu, üç trompet, üç trombon, tuba
- Perküsyon; timpani, ziller, çelik üçgen
- Tuşlular ve telliler; org, arp
- Yaylı çalgılar; kemanlar, viyola, viyolonsel, kontrabas
- Eserin son bölümünde ayrıca bir tenor solist ve erkek korosu (iki tenor partisi ve tek bas partisi) yer almaktadır.

Liszt' in kromatik dizinin on iki notasının hepsini kullanarak süregelen *Faust Senfoni*'si atonalitenin işaretini vererek ileriye dönük bir tür olmuştur. On iki notalık temasıyla birinci bölüm, "Faust"un bitmek bilmeyen özlemini betimler; ikinci bölüm, sevgilisi "Gretchen"ın karakterini incelemesiyle ferah bir atmosfer sağlar; üçüncü bölüm "Faust" ve "Gretchen" temalarını, "Mephistopheles" imgesi yaratacak tarzda tekrarlar.

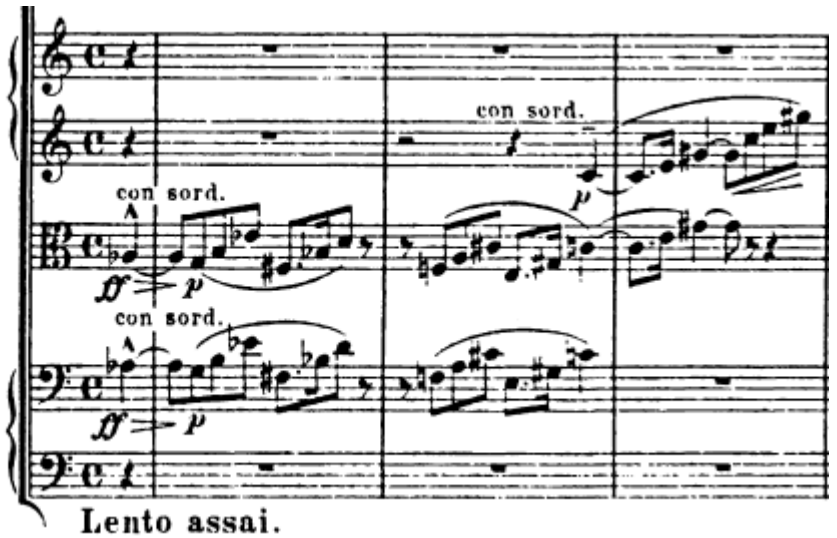
Liszt, *Faust Senfonisi*'ni 1854-55 yıllarında piccolo, iki flüt, iki obua, iki klarnet, iki fagot, dört korno, üç trompet, üç trombon, tuba, timpani, zil ve yaylı çalgılardan oluşan orkestra için besteledi; 1857'de de arp ve orgtan başka erkekler korosu ve solo tenoru ilave ederek söz unsuruyla da güçlendirmek istedi. Goethe'nin 1808'de birinci bölümünü, ölümünden birkaç gün önce, 1832'de sonunu tamamlayabildiği *Faust* isminde kitabından esinlenmiş, fakat ondan çok Berlioz'un 1846'daki *Faust'un Lanetlenmesi* nden etkilendiğini söyleyebilmemiz mümkündür. Bunun için de, ilk defa 1857'de Weimar'da bir "Schiller-Goethe" Festivali'nde kendi

yönetiminde seslendirilen ve 1861’de piyasaya çıkan eserini “Programlı senfoninin yaratıcısı ve senfonik şiirin yolunu açan besteciye şükranlarımla” başlığıyla Berlioz’a ithaf etmiştir. (Aktüze, 2007)

Liszt, *Faust Senfonisi*’nde olayları anlatmak yerine, bu felsefi ve hümanist eserin üç ana karakterinin – “Faust”, “Gretchen” (Fransızca versiyonunda Marguerite) ve Mefistofele (Mefisto) – isimlerini üç bölümün başlıklarına vermekten başka da açıklama yapmaz; fakat ilk bölümdeki temayı metamorfozlar benzer biçimde değerlendirerek tematik bütünlüğü sağladı. Alt başlık olarak da “Üç karakter portresi” ile bu kişilikleri müzikal olarak yansıttığını vurguladı.

Birinci bölüm “Faust” dört tema içerir; bunlardan ilki devamlı devinimlerle çözümlemeye çalışan “Faust”un psikolojik huzursuzluğunu, ikinci tema ülkücülüğünü, üçüncüsü aşk tutkusunu, dördüncüsü ise yapıcı yönünü betimlemektedir. Aynı temalar yer yer senfoninin öteki bölümlerinde de görünmektedir. İkinci bölüm “Gretchen” yalın ve pak sevgiyi sembolize eder. Genç kıızı tasvir eden tema “Faust”un aşk tutkusu şeklinde viyola eşliğinde duyurulur. İkinci tema duygulu bir karakterle yükselir, bunu izleyen “Faust”un aşk temasıyla karışır.

1. Violinen.
2. Violinen.
Bratschen.
Violoncelle.
Kontrabässe.



Lento assai.

Şekil 59. Faust, 1-4.ölçüler, 1.tema

1. Tema, ağır tempoda “Faust”un huzursuzluğunu, bununla birlikte arayışı ve yüksek emellerini tasvir eden masif akorlarla başlatılır. Yaylıların ünison olarak olduğu gerilimli bir şekilde tasarlanmış bu kromatik tema müzik tarihinde ilk “12 ton tarzındaki tema” olarak ün kazanmıştır.

2. Tema parlak ve canlıdır; ümitlerin çöktüğünü vurgular fakat kısa bir kesit ile tekrarlanır. Korno ve klarnetle başlatılan 3. Tema hırslı tarzda, ağırca gidişatta “Faust”un umut ve aşk özlemini sembolize etmektedir. 4. Tema ise trompet çağrılılarıyla şatafatlı halde başlar; “Faust”un ileriye güvenle baktığını, kahramanca tutumunu betimlemektedir: Aktüze’ ye göre bu betimleme, Goethe’nin kitabındaki “Hayatına mal olsa bile yapmalısın!” sözlerinin yansımasıdır. (Aktüze, 2007)

Sürekli bir cressendo ile yükselen tema gelişir; fakat bölüm, aşk temasının anımsanmasına rağmen ümitsizliği yansıtır halde sona erer.





Şekil 62. Faust, 111-115.ölçüler arası, 4.tema

2 Große Flöten.
(Später 3.)

2 Hoboen.

2 Klarinetten in A.

Şekil 63. Gretchen 1-7.ölçüler arası

2. Bölüm “Gretchen”’e ayrılmıştır. Ağırca tempoda, 3/4’lük ölçü birimindeki üflemeliler girişinden sonrasında genç kızı içtenlikli bir ezgiyle canlandırır. Kontrbas eşliğinde obua, onun saflığını ve sevimliliğini belirten sadelikte, tatlı temayı duyurur. Bu temayı viyola zarif figürlerle çerçeveler. İkinci tema da tatlı ve aşk doludur. “Gretchen”’in aşka kurban olacağını haber verir gibidir.

Allegro vivace, ironico.

Kleine Flöte.

2 Große Flöten.

2 Hoboen.

2 Klarinetten in C.

2 Fagotte.

1. u. 2. Horn in F.

3. u. 4. Horn in F.

1. u. 2. Trompete in F.

3. Trompete in F.

2 Tenorposaunen.

Baßposaune u. Tuba.

Pauken in G. A. C. F.

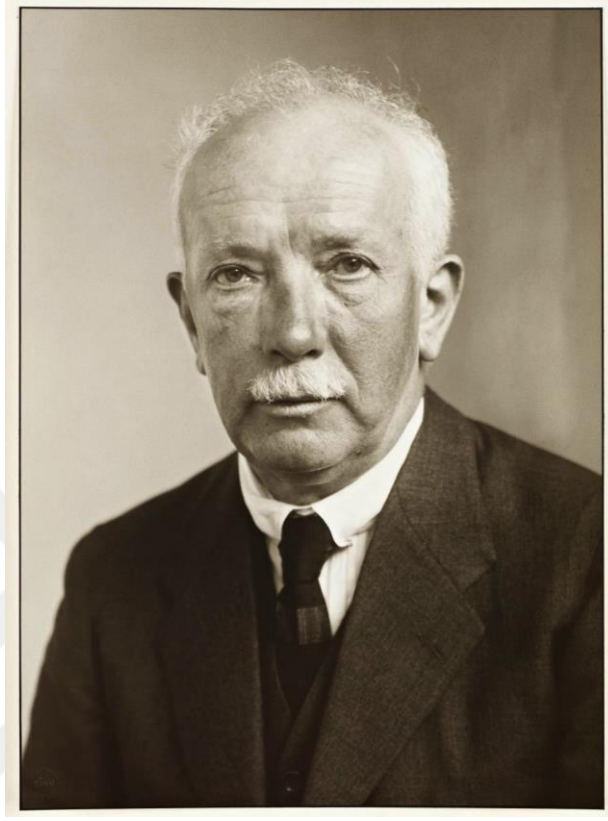
Triangel.

Becken.

Şekil 64. Mefisto 1-7.ölçüler arası

3. Bölüm ilkin 6/8’lik ölçü biriminde “Mefisto” temasıyla bir “Scherzo” olarak başlar. Ancak burada temalar, “Faust” temalarının harmanlanmış şeklidir. “Mefisto” karakteri tiz seslerle tahta üflemeler ve yaylılarla sekizlik notalarla çizilirken, onun şeytansı sırtışı üçgen ve zillerle betimlenir. Liszt, “Mefisto”nun şeytani karakterini böylece duyurmayı amaçlamış ve her şeyle alay eden kişiliğini “Faust” temalarını ezip bükerek, parçalayarak yansıtmış; hele aşk temasını altüst ederek bir füğ biçimine dönüştürmüştür.

Liszt final için iki versiyon yazmıştır: İlk versiyonda müzik yavaşça sönerken ikincisi bütün heyecanla, muhteşem bir “Halleluja” şeklinde sona erer. Korolu versiyon da ise Goethe’nin dizelerini koro duyurur.



Şekil 65. Richard Strauss

3.3.4. Richard Strauss

Strauss, orkestranın anlatım imkanlarını genişletmek istiyordu. Bestelediği senfonik şiirlerin hepsi bir program içermekteydi ve bu eserler için şöyle bir açıklama yazmıştı:

“Şiirsel bir program, duygu ve düşüncelerin anlatımı olduğu kadar, bu anlatımlara bulunan bir biçimdir. Yaşamımda karşılaştığım olayları anlatmakla yetinmem. Bu tek yönlü bir anlatım olur ve müzik ruhuna terstir.” (Pamir, 2000)

Bestecinin müziğe bir diğer önemli katkısı armoni üzerinde olmuştur. Mahler’in kromatik yazısından ziyade, eserlerinde geleneksel tonalite kavramını geliştirmek üzere çalışmalar yapmıştır.

Strauss’tan sonra gelen bestecilerin senfonik şiire pek yönelmediği görülmektedir.

Besteci senfonik şiirlerinde, müzik diliyle anlatılmaz denilen her konuyu, usta bir orkestrasyonla anlatabilmeyi başarmıştır. Bu programlı müzikler Hugh MacDonald'ın tabiriyle 1.Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda yaşanan devrimsel yeniliklerin ardından, post-romantizmin en iyi örnekleri arasında yer almıştır. (Bali, 2019)

3.3.4.1. Also Sprach Zarathustra²³

Program Türü: İdeoloji

Eserin alt başlığı olan “frei nach Nietzsche²⁴”, Strauss'un eserin prömiyerinde daha açık ifadelerle yineleyeceği şeyi, “felsefi müzik yazmak ya da Nietzsche'nin büyük eserini müzikal olarak tasvir etmek niyetinde olmadığını” özlü bir şekilde belirtmiştir. (Youmans, 1998)

Strauss, düşünür Friedrich Nietzsche'nin 1883 yılında kaleme aldığı ve iki sene sonra yayımladığı “Zerdüşt Böyle Buyurdu” isimli kitabından esinlenerek, aynı ismi taşıyan senfonik şiirini 1896 yılında bestelemiştir.

Strauss'un bu eserinin müzikleştirilmiş felsefe mi yoksa felsefileştirilmiş müzik mi olduğu çok kez tartışılmıştır.

1896 yılında besteci, bu konu için şu yorumu yapmıştır: “Felsefi müzik yazmayı hiç amaçlamadım. Daha çok insan ırkının başlangıçtan bu yana geçirdiği gelişim aşamalarını, Nietzsche'nin üstün insan anlayışına kadar müzikte iletmek düşüncesini izledim.” (Aktüze, 2007)

Senfonik şiirin bölümleri ve Türkçe anlamları şu şekildedir:

1. Sonnenaufgang (Gün Doğuşu)
2. Von den Hinterweltern (Dünya Ötesi İnsanlardan)
3. Von der großen Sehnsucht (Büyük Özlemden)
4. Von den Freuden und Leidenschaften (Sevinçler ve Tutkulardan)

²³ Böyle Buyurdu Zerdüşt

²⁴ Almanca; Nietzsche'ye dayalı

5. Das Grablied (Mezarın Şarkısı)
6. Von der Wissenschaft (Bilim ve Öğrenmekten Gelen)
7. Der Genesende (İyileşme Dönemi)
8. Das Tanzlied (Dans Şarkısı)
9. Nachtwandlerlied (Gece Gezgininin Şarkısı)

Orkestrasyon şu şekildedir:

- Tahta Üflemeliler: piccolo, 3 flüt (3. çift piccolo), 3 obua, İngiliz kornosu, mi bemol klarnet, si bemol 2 klarnet, si bemol bas klarnet, 3 fagot, kontrfagot
- Pirinç Üflemeliler: Fa ve Mi'de 6 korno, Do ve Mi'de 4 trompet, 3 trombon, 2 tuba
- Perküsyon: Timpani, bas davul, ziller, üçgen, glockenspiel, kalın Mi'de çan
- Tuşlu: Kilise Orgu
- Telliler ve Yaylılar: 2 arp, keman I, II (her biri 16), viyola (12), çello (12), kontrbas (8) (kalın Do telli).

Eserin programı kısaca şu şekildedir:

“Zerdüş”, M.Ö. 1000 civarında İran’da yaşadığı düşünülen bir kahindi. İnsan erdemlerinin geliştirilmesi yoluyla tek tanrılı bir hedefe yönelir. Kurduğu dine “Zerdüştlük” adı verildi ve dinin kutsal kitabı “Zend Avesta” idi. Zerdüş’e göre ruhta iyilik, maddede kötülük bulanlar aldatılır. Çünkü iyilik ve kötülük zaten ruhu ve maddeyi kuşatmıştır. Aslında, iyi ve kötü arasında bir savaş vardır. İnsanlar iyinin yanında durmalıdır, ancak yalnızca savaşa katılarak sonsuz mutluluğu elde edebilirler. Dünya iyi ve kötünün imtihan yeridir. Zerdüş’e göre, gerçek dindarlık, oruç veya ibadetle değil, çalışarak elde edilir. İnsan, aşılması gereken bir varlıktır. Zerdüş bir anlatımında şöyle dedi: “Tanrı öldü ve Tanrı’nın ölümü insanlığın gerçek varlığını yarattı ve Zerdüş gibi büyük sessiz, yalnız ve üstün insanların yaratılmasına izin verdi.” (Boran & Şenürkmez, 2015)

3.3.4.2. Also Sprach Zarathustra'dan Seçilmiş Bölümlerin Analizleri

Aktüze'ye göre, eserin ana kompozisyon temalarından biri, insanlığı temsil eden si majör ile evreni temsil eden do majör arasındaki zıtlıktır. (Aktüze, 2007, s. 2257)

Eserin ana teması do majör tonundadır. Müzik, tabiatın tasvirini anlatan saf bir ton do-majör ile başlar. İnsan ruhu imgesi ise si majör tonundadır, bazı kısımlarda si minör tonunda da duyulmaktadır. Eserin birinci kesiti, 4/4'lük ölçü biriminde, serbest bir tempoda, tiz ses aralığında yükselen dört trompetin do ve doğuşkanları olan do-sol-do seslerini duyurması ile başlar. Strauss bu kesiti “Gün Doğuşu” olarak tanımlar. Bu imgelenen unsur aynı zamanda, büyük bir görkemlilik ile duygu ve düşünceleri, iyimserliği ve mutluluğu da betimlemektedir.



Şekil 66. “Gün Doğuşu” motifi

Müzik tarihi boyunca senfonik şiir türünde iki çeşit programa rastlanır. Bunlardan ilki, felsefi olan türdür. Hiçbir spesifik olaya dayalı değildir. Duygu ve düşünceleri yansıtır. Örnek olarak Liszt'in *Les Preludes* senfonik şiirini söyleyebiliriz. İkinci tür ise, betimsel programdır. Yazılan eserde müzik dışı unsurlar anlatılır, özel durumlar, kişisel öyküler aktarılır. Örnek olarak Berlioz'un *Fantastik Senfoni* eserini söyleyebiliriz.

Strauss hem felsefi hem betimsel senfonik şiirler bestelemiştir. Felsefi olanlar *Tod und Verlarung*²⁵ ve *Böyle Buyurdu Zerdüşt* isimli yapıtlardır. *Till Eulenspiegel'in Neşeli Serüvenleri* ve *Don Kişot* betimsel türe örnektir. (İlyasoğlu, 1994)

²⁵ Ölüm ve Değişim



Şekil 69. Gece Gezgini, Kadans, yaylılar

Si ve do bitişik notalar olduğundan, bu tuşlar ton olarak birbirinden farklıdır: Si majör beş diyez kullanır, do majörde hiç donanım yoktur.

İkinci bölüm olan “Dünya Ötesi İnsanlardan” viyolonseller tremolo olarak ilk temayı duyurur. Ardından kornolarla ortaya çıkan “Credo Unum Deum”daki Gregoryen ilahi temasından türetilen, dini bir tema izler. İkinci bölümde, kilise orgu bu Gregoryen bir ilahiyi devam ettirirken, kornolar eş zamanlı olarak “Credo” motif ifadesini yeniden duyurur. Burada Strauss’ un tema olarak dini biri chant parçasını seçmesinin nedeni, insan ve Tanrı arasındaki ilişkiyi betimlemek üzere olduğunu düşünebiliriz.



Şekil 70. “Also sprach Zarathustra”, İkinci Bölüm, Viyolonsel Partisi, 1-4.ölçüler



Şekil 71. Also sprach Zarathustra, İkinci Bölüm, korno partisi, Credo unum Deum teması



Şekil 72. Crede unum Deum, Gregorian Chant

Böyle Buyurdu Zerdüşt'ün vermek istediği mesajın, insanın hayatın ötesinde veya ahirette manevi bir dünya aramaktansa, tüm zevkleri ve acılarıyla hayatı, doğayı, bedeni ve maddi varlığı kucaklaması gerektiği olduğunu söyleyebiliriz. İyimser ama bir o kadar da zor olan bu mesajı, hayatın tüm acılarına rağmen temelde kendi iyiliği için yaşamaya değer olduğu ve buna göre yaşamamız gerektiğidir. (Dotsey, 2018)

“İnsan, Tanrı’nın gücünü hissender. Ama insanoğlu hala özlüyor. Tutkuya dalar (ikinci bölüm) ve huzur bulmaz. Bilime yönelir ve hayatın sorunlarını bir füğde çözmek için boşuna uğraşır (üçüncü bölüm). Hoş dans melodileri ses çıkarır ve bir birey olur. Dünya onun çok altında batarken, ruhu yukarı doğru yükselir.”²⁶



²⁶ “Helbert Glass” Program Notları, Gustavo Dudamel; Berlin Filarmoni Orkestrası, 2014, “Also sprach Zarathustra” temsilinden

SONUÇ

Araştırmanın amacı 19.yüzyılda yazılmış olan programlı müziklerdeki betimleyici yaklaşımları incelemek, farklı eserleri birbiri ile karşılaştırıp unsurlar arası benzerlik ve farklılıkları müzikal dile nasıl yansıdığını gözlemlemektir. Bu amaç doğrultusunda 19. yüzyıl Romantik Dönem’de bestelenmiş farklı türlerde ve formlarda olan programlı müzikler seçilerek analiz edilmiş, aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar saptanmıştır.

Bestecilerin kullandığı imgelere dayanarak, betimlenen olgular doğa, ölüm, karakter(insan veya insanüstü, fantastik), hayvan, yer/mekan, olay, duygu ve durum olarak kategorize edilmiştir. Sonuç olarak betimlenen müzik dışı olguların benzer özelliklere sahip olması durumunda müzikal olarak kullanılan tekniklerin de benzerlik içerdiği kanısına varılmıştır. Betimlenen müzik dışı unsur ağır hareket eden bir karaktere sahip ise enstrümantasyonda daha bas seslere sahip enstrümanların seçildiği, temponun ağır tercih edildiği; küçük veya hızlı hareket eden bir unsur ise daha tiz enstrümanların ve hızlı tempoların tercih edildiği gözlemlenmiştir. “Su” gibi akışkan bir yapıya sahip müzik dışı unsurun betimlemesinde benzer eşlik türlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

İncelenen müziklerin analizlerine dayanarak müzikal betimlemelerde en çok kullanılan yöntemler arasında tonalite seçimi, ritmik kurgu, enstrüman seçimi, ses genişliği tercihi ve nüanslar olduğu saptanmıştır.

Program müziği her ne kadar müzik tarihinde senfonik şiir ile birlikte başladığı kabul edilse de, Ortaçağ’dan günümüze kadar bestelenen birçok müziğin programsal içeriğe sahip olduğunu söyleyebiliriz ve bu kanı bize bu müzikleri program müziği olarak görmemizi desteklemektedir.

Sonuç itibariyle analiz edilen müzikler doğrultusunda, konusu olan her müziğin, eserin türü ve yapısı fark etmeksizin, programsal yapıya sahip olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür.

Scruton, 1997 yılında yayınladığı makalesinde, program müziğiyle ilgili bir problemi dile getirmiştir: Liszt’e göre program müziği şiirsel bir anlatının gelişmesi olarak

duyulmalıdır. Ancak bu ne kadar objektiftir? Örnek verecek olursak Liszt' in senfonik şiirlerinden biri olan *Tasso*'yu dinleyen kaç kişi bu müziğin karakter ile ilgili olduğunun farkına varabilir? (Scruton, 1997)

Tabii ki bu konu genel olarak bütün programlı müziklerde tartışmaya açık bir yaklaşımdır. Aynı soru Saint-Saens Hayvanlar Karnavalı veya Mussorgski Bir Sergiden Tablolar için de sorulabilir. Deneysel ve deneyimsel olarak bakacak olursak bu tarz müziklerin programını bize söyleyen eserin ismi ve içeriğidir. Bir diğer taraftan salt müzik herhangi bir program içermemesine rağmen, müziğin yarattığı atmosfere göre dinleyici onu kendi içinde karakterize edebilir. Bu görüş sadece program müziği için değil, bütün müzikler için geçerli bir tartışmadır. Aradaki fark ise salt müzikte dinleyicinin deneyimi daha serbest iken, programlı müziklerde bir konu çerçevesinde dinleyici müziği deneyimler. Tabii elbette bu programı bilmeyen dinleyici müziği hiçbir şekilde anlayamaz anlamına gelmez. Örnek verecek olursak 'fil' veya 'kaplumbağa' gibi ağır hareket eden bir hayvanı betimleyen bir müziği dinleyici programı bilmeden dinlerken direkt bu hayvanı düşünemeyebilir ancak 'ağır' bir karakterin var olduğunu hisseder. İlyasoğlu(1994)'nun yazdığı gibi bazen besteci müziğin içeriğini müziğin başında uzun uzun anlatır bazen ise fazla açıklama yapmadan bunu dinleyicinin hayal gücüne bırakır. Teknik olarak program müziğinde ve programlı senfonilerde ortaya çıkan sorun parçanın başında sonuna kadar bütünlüğü koruyabilmektir. Program müziğinin yaratmaya çalıştığı olgunun bu şekilde olduğunu savunabilmemiz mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1998). **Beethoven: The Philosophy of Music**. Stanford: Stanford University Press.
- Adorno, T. W. (2018). **Müzik Yazıları**. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktüze, İ. (2007). **Müziği Okumak Cilt-3**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2007). **Müziği Okumak Cilt-4**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2007). **Müziği Okumak Cilt-5**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2013). **Müziği Okumak Cilt 1**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aydinoğlu, O. (2010). **Ravel'in Orkestrasyon Tekniği Üzerine Bir Analiz**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Bali, S. (2019). **Müzikte Romantik Dönem Bestecileri**. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2015). **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brett. (2019, Haziran 8). **The Seasons**. 2021 tarihinde Tschaikovsky Research: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/The_Seasons adresinden alındı
- Burdurlu, İ. H. (2016). **Hector Berlioz Fantastik Senfoni'nin(Op.14) Bölümlerinden Seçilen Belirli Sahnelerin Orkestral Yorumlama Açısından Müzikal Karakter Analizi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu.
- Büke, A. (2014). **Beethoven Müziğin Dönüm Noktası**. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Cooper, B. (2008). **Beethoven**. Oxford: Oxford University Press.
- Çelebioğlu, E. (1985). **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**. Üçdal Yayınları.

- Dossin, A. (2009). **Tchaikovsky The Seasons Op.37**. New York: G. Schirmer Inc.
- Dotsey, C. (2018, Mart 30). **That Existential Feeling: Strauss' Thus Spake Zarathustra**. Mart 31, 2022 tarihinde Houston Symphony: <https://houstonsymphony.org/strauss-zarathustra/> adresinden alındı
- Eroğlu, Ö., & Yurdun, Ö. A. (2019). **Romantik Düşünce ve Sanat**. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farago, F. (2020). **Sanat**. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Frisch, W. (2013). **Music in the Nineteenth Century**. New York: W.W. Norton.
- Fubini, E. (2014). **Müzikte Estetik**. (F. Genç, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Glass, H. (tarih yok). **Also sprach Zarathustra**, Recording. Mart 31, 2022 tarihinde Gustavo Dudamel: <https://www.gustavodudamel.com/us-en/strauss-also-sprach-zarathustra> adresinden alındı
- Goodall, H. (2018). **Müziğin Öyküsü**. İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Göktepe, M. (2020). **Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme**. Journal of Arts, 45-66.
- Griffiths, P. (2011). **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**. (M. H. Spatar, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1960). **A History of Western Music**. New York: W.W.Norton & Company, Inc.
- Gürel, G. (1999). **19.YY Romantik Dönem Alman Lied Sanatında Frans Schubert**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Harrison, S. (1951). **You Shall Have Music**. London: Thrift Books.
- Hodeir, A. (2002). **Müzikte Türler ve Biçimler**. (İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

- İlyasoğlu, E. (1994). **Zaman İçinde Müzik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2017). **Resimde Müziğin Etkisi; Yeni Bir Alımlama Boyutu**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kaygısız, M. (2009). **Müzik Tarihi**. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kurbanov, P. D. (2010). **Çoksesli Müziğin Unutulmazları**. Ankara: Ajans Güler.
- Kün, D. (2014). **Mevsimler**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Manav, Ö., & Nemutlu, M. (2012). **Müzikte Alımlama**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Michels, U., & Vogel, G. (2015). **Müzik Atlası**. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Mimaroglu, İ. (2019). **Müzik Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Morton, M. L., & Schmunk, P. L. (2000). **The Arts Entwined; Music and Painting in Nineteenth Century**. New York & Londra: Garland Publishing, Inc.
- Nietzsche, F. (2005). **Tragedyanın Doğuşu**. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Pamir, L. (1981). **Müzikte Yaratıcının Gücü**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pamir, L. (2000). **Müzikte Geniş Soluklar**. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Read, H. (2017). **Sanatın Anlamı**. (N. Asgari, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rogers, J. (2015). **History of Music The Romantic Era**. Galler: Gower College Swansea.
- Rowell, L. (2004). **Time in the Romantic Philosophies of Music**. Indiana Theory Review, 139-175.
- Russ, M. (1992). **Mussorgskky Pictures at an Exhibition**. Cambridge University Press: Cambridge.
- Sabar, G. (2013). **Liedler ve Ozanlar**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Say, A. (2019). **Müzik Tarihi**. İstanbul: Işık Yayınları.
- Schonberg, H. C. (2013). **Büyük Besteciler**. (A. F. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Schopenhauer, A. (2018). **Güzelin Metafiziği**. (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Scruton, R. (1997). **The Aesthetics of Music**. New York: Oxford University Press Inc.
- Scruton, R. (2001, Ocak 20). **Programme Music**. Haziran 12, 2021 tarihinde Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22394> adresinden alındı
- Selanik, C. (2010). **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Stegemann, M. (1986). **C.Saint-Saëns: Le carnaval des animaux**. Regensburg (Bosse): Siegmund Helms / Helmuth Hopf (Hg.), Werkanalyse in Beispielen.
- Şimşek, A. (2006). **Estetik ve Mücadele Estetiği**. İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Tardü, D. (2014). **Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine Yaklaşımları**. Rast Müzikoloji Dergisi, II, 163-173.
- Walker, A. (1989). **Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861 (Cilt Vol. II)**. New York: Alfred A.Knopf, Inc.
- Webern, A. (1998). **Yeni Müziğe Doğru**. (A. Bucak, Çev.) İstanbul: Pan Yayınları.
- Werry, J. (2017). **Program Music**. Music Teacher, 1-10.
- Yener, F. (1991). **Müzik Kılavuzu**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Youmans, C. (1998). **The Private Intellectual Context of Richard Strauss's "Also sprach Zarathustra"**. 19th-Century Music, Vol.II, 101-126.