

MÜZİK SANATINDA BİÇİM VE YORUMLAMA

Oytun EREN
(Sanatta Yeterlik Tezi)
Eskişehir, 2007

MÜZİK SANATINDA BİÇİM VE YORUMLAMA

Oytun EREN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zöhrap ADIGÜZELZADE

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs 2007

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ**MÜZİK SANATINDA BİÇİM VE YORUMLAMA**

Oytun EREN

Piyano Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 1997

Danışman: Prof. Zöhrap Adıgüzelzade

Bu çalışma, müzik sanatında biçim anlayışının ya da yapıya yönelik düşünce tarzının ve bu doğrultuda gerçekleştirilecek olan yorum sanatının üzerinde durur. Önce edebiyat sanatındaki biçimcilerden bahsedilerek, biçimin ve yapının tanımı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Edebiyatta “organik birlik” olarak bilinen, müzikte karşılığı “bütünsellik” olan yaklaşımın tanımı yapıldıktan sonra, bu bakış açısının müzisyenler üzerindeki etkileri ve doğurabileceği sonuçlar değerlendirilmiştir. Biçim sorgulanmadan kişisel duygularla ortaya konan anlayışın yorumlamayı ne şekilde etkilediği, Orta Avrupa Ekolü piyano edebiyatından seçilen eserlerin analizleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT**Structure and Interpretation in Music Art**

Oytun EREN

Anadolu University, The Institute of Social Sciences, May 2007

Supervisor: Prof. Zöhrap Adıgüzelzade

This treatise investigates the formal or the structurel approach and the art of interpretation that results from those approaches. Firstly, mentioning the writers who adopt the form in literature, the definitions of form and structure in detail are mentioned. Giving the definition of the approach that is known as “organic unity” in literature, known as “wholeness” in music, the effects of this approach on musicians and the possible outcomes are evaluated. How the approach that is done by personal feelings affect the interpretation without taking into account the structure is tried to be explained through analyzing the pieces from the art of piano in Middle European Trend.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Oytun EREN’in “Müzik Sanatında Biçim ve Yorumlama” başlıklı tezi/....../2007 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik (Piyano)** Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı – Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zöhrap Adıgüzelzade

Üye : Prof. Metin ÜLKÜ

Üye : Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Üye : Doç. Dr. Yılmaz AYDIN

Üye : Doç. Toros CAN

Prof. Dr. Nurhan AYDIN

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Tezimin oluşmasında piyano öğrenciliğim boyunca kendisine çok şey borçlu olduğum Prof. Zöhrap ADIGÜZELZADE'ye; yapıya yönelik yorum anlayışı ve orijinal fikirleriyle müzikal kimliğimin oluşmasında çok büyük katkıları olan Prof. Tibor SZASZ'a, lisans piyano eğitimim süresince beni tekrar piyanoya döndüren ve özellikle çağdaş müziğe olan müthiş yaklaşımlarıyla bizleri aydınlatan Prof. Metin ÜLKÜ'ye, edebiyat ve müzik ilişkisi doğrultusunda sanatsal fikirlerinden ciddi şekilde etkilendiğim Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ'e, yapı ve biçim kavramlarını açıklayarak tez konumun ortaya çıkmasında önemli rol oynayan Yard. Doç. Kemal ULUDAĞ'a, şekillerin yazılmasında emeği geçen değerli dostum Can DELİKÇİ'ye; tezin biçim olarak oluşturulmasındaki yardımlarından dolayı Yard. Doç. Dr. Nuran ÖZTÜRK BAŞPINAR'a ve son olarak tezimin tüm aşamalarında her türlü fedakarlıkta bulunan eşim ve meslektaşım Ebru KEMALBAY EREN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

SANATTA YETERLİLİK TEZ ÖZÜ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE MÜZİKTE BİÇİM

1. YENİ ELEŞTİRİ.....	3
1.1. Biçim ve Organik Birlik.....	4
1.2. Biçim ve Orta Avrupa Ekolü	5
2. RUS BİÇİMCİLERİ.....	6
2.1. Beethoven ve Biçim Anlayışı.....	8
2.2 Yorumcular ve Eser Seçimi.....	8
3. YAPISALCILIK.....	10
3.1. Wagner'in Müziğinde Yapı Anlayışı.....	13
3.1.1. Tüm Sanatların Birleşimi (Gesamtkunstwerk).....	13
3.1.2. Leit-motif.....	14
3.1.3. Sonsuz Ezgi.....	14
3.1.4. Wagner Armonisi.....	14
3.2. Wagner Yorumu.....	15
4. ORKESTRA ŞEFLERİ VE ESER SEÇİMİ.....	15
5. ÇALGI ÖĞRETMENLERİ VE ESER SEÇİMİ.....	18

İKİNCİ BÖLÜM
ORTA AVRUPA EKOLÜNDEN ESERLERİN YAPISAL ANALİZLERİ
VE
DEĞERLENDİRİLMELERİ

1. W. A. MOZART FANTEZİ KV 475.....	20
2. L.V. BEETHOVEN SONAT OP. 54 NO 22.....	33
3. R. SCHUMANN “PAPİLLONS” OP. 2.....	42
 SONUÇ.....	 92
KAYNAKÇA.....	94

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.	W.A. Mozart Fantezi KV 475	Giriş cümle yapısı.....21
Şekil 2.	W.A.Mozart Fantezi KV 475	2. ölçü üst sesler.....21
Şekil 3.	W.A. Mozart Fantezi KV 475	Ana motif.....21
Şekil 4.	W.A. Mozart Fantezi KV 475	Ana motif yapısı.....21
Şekil 5.	W.A. Mozart Fantezi KV 475	Üst seslerdeki motif.....22
Şekil 6.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Üst seslerdeki motif yapısı....22
Şekil 7.	W.A Mozart Fantezi KV 475 -	Ana motif.....22
Şekil 8.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Ana motif yapısı.....22
Şekil 9.	W.A Mozart Fantezi KV 475	17. ve 18 ölçüler.....22
Şekil 10.	W.A Mozart Fantezi KV 475	16. ve 19. ölçüler arası.....23
Şekil 11.	W.A Mozart Fantezi KV 475	18. ölçü bas parti.....23
Şekil 12.	W.A Mozart Fantezi KV 475	18. ölçü motif yapısı.....24
Şekil 13.	W.A Mozart Fantezi KV 475	20. ölçü.....24
Şekil 14.	W.A Mozart Fantezi KV 475	21. ölçü.....24
Şekil 15.	W.A Mozart Fantezi KV 475	22. ölçü üst parti.....24
Şekil 16.	W.A Mozart Fantezi KV 475	26. ölçü tema üst parti.....25
Şekil 17.	W.A Mozart Fantezi KV 475	26. ölçü tema yapısı.....25
Şekil 18.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Ana motif yapısı.....25
Şekil 19.	W.A Mozart Fantezi KV 475	42. ölçü üst parti.....25
Şekil 20.	W.A Mozart Fantezi KV 475	43. ölçü üst parti.....25
Şekil 21.	W.A Mozart Fantezi KV 475	44. ve 45. ölçüler üst parti....26
Şekil 22.	W.A Mozart Fantezi KV 475	44. ve 45. ölçüler bas parti....26
Şekil 23.	W.A Mozart Fantezi KV 475	59. ve 60. ölçüler üst parti.....26
Şekil 24.	W.A Mozart Fantezi KV 475	62. ölçü üst parti.....26
Şekil 25.	W.A Mozart Fantezi KV 475	77. ve 78. ölçüler bas parti....26

Şekil 26.	W.A Mozart Fantezi KV 475	84. ve 85. ölçüler.....27
Şekil 27	W.A Mozart Fantezi KV 475	Andantino kesiti.....27
Şekil 28.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Andantino kesiti motif.....27
Şekil 29.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Ana motif yapısı.....27
Şekil 30.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Andantino 103. ve 106. ölçüler arası.....28
Şekil 31.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Piu Allegro Kesiti.....29
Şekil 32.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Tibor Szasz'ın "il Filo" kitabından Mozart Analizi.....30
Şekil 33.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Coda kesiti 145. ve 146. ölçüler.....31
Şekil 34.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Coda kesiti 151. ölçü üst parti.....31
Şekil 35.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Coda kesiti 155. ölçü üst parti.....31
Şekil 36.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Coda kesiti 157. ölçü üst parti.....31
Şekil 37.	W.A Mozart Fantezi KV 475	Coda kesiti 159. ve 160. ölçüler üst parti.....31
Şekil 38.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motif33
Şekil 39.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	II. Bölüm motif.....33
Şekil 40.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motif34
Şekil 41.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	II. Bölüm motif.....34
Şekil 42.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motif 1. kısım34
Şekil 43.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	II. Bölüm motif 2. kısım.....34
Şekil 44.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Coda kesiti35
Şekil 45.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motifin iki kısmının bağlı şekli.....36

Şekil 46.	L.V.Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motifin iki kısmının bağısız şekli.....36
Şekil 47.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motif.....37
Şekil 48.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	II. Bölüm motif.....37
Şekil 49.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motif 1. kısım.....38
Şekil 50.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	II. Bölüm motif 1. kısım.....38
Şekil 51.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motif 2. kısım.....38
Şekil 52.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	II. Bölüm motif 2. kısım.....38
Şekil 53.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	I. Bölüm 1. ve 6. ölçüler arası.....38
Şekil 54.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	I. Bölüm 4. ve 5. ölçüler.....39
Şekil 55.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	II.Bölüm 1. ve 10. ölçüler arası.....39
Şekil 56.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motifin iki kısmının bağısız şekli.....40
Şekil 57.	L.V. Beethoven Sonat Op.54 No.2	Ana motifin iki kısmının bağlı şekli.....41
Şekil 58.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Giriş44
Şekil 59.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif.....45
Şekil 60.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....45
Şekil 61.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 2. madde....45
Şekil 62.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 3. madde....45
Şekil 63.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 4. madde....45
Şekil 64.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 5. madde....46
Şekil 65.	R. Schumann “Papillons” Op.2	I. Bölüm giriş.....46

Şekil 66.	R. Schumann “Papillons” Op.2	I. Bölüm motif üst parti.....46
Şekil 67.	R. Schumann “Papillons” Op.2	I. Bölüm motif yapısı.....47
Şekil 68.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....47
Şekil 69.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....47
Şekil 70.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1.Parça motif yapısı.....47
Şekil 71.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1.Parça 2. ve 3. ölçüler.....47
Şekil 72.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1.Parça 2. ölçü ilk grup.....48
Şekil 73.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1.Parça 2. ölçü 2.grup.....48
Şekil 74.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 3. madde.....48
Şekil 75.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça giriş bas parti.....48
Şekil 76.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 1. ve 2. ölçüler bas parti.....49
Şekil 77	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 3. ölçü bas parti.....49
Şekil 78.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 5. ve 6. ölçüler bas parti.....49
Şekil 79.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 6. ve 7. ölçüler bas parti.....49
Şekil 80.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 1. ve 4. ölçüler arası bas parti.....49
Şekil 81.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 5. ve 7. ölçüler bas parti.....50
Şekil 82.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 3. madde...50
Şekil 83.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 2. kesit 1. ve 4. ölçüler arası.....50
Şekil 84.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 2. madde...50
Şekil 85.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça 1. ve 3. ölçüler arası.....51

Şekil 86.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça motif yapısı.....51
Şekil 87.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça motif yapısı.....51
Şekil 88.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....51
Şekil 89.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça 5. ve 12. ölçüler arası.....51
Şekil 90.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 3. ve 4. ölçüler motif üst parti.....52
Şekil 91.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça 7. ve 8. ölçüler.....52
Şekil 92.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif52
Şekil 93.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça 5. ve 12. ölçüler arası bas parti.....52
Şekil 94.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça giriş.....53
Şekil 95.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça eksik ölçüyle giriş...54
Şekil 96.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça 1. ve 3. ölçüler arası54
Şekil 97.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça 2. ölçü figür yapısı...54
Şekil 98.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motifin 2. 3. ve 4. sesleri.....54
Şekil 99.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça 4. ölçü.....55
Şekil 100.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motifin 3. ve 4. sesleri.....55
Şekil 101.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça 2. kesit.....55
Şekil 102.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça 2. kesit motif yapısı..55
Şekil 103.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....55
Şekil 104.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça 2. kesit motif yapısı..56
Şekil 105.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 1. ve 4. ölçüler arası..56

Şekil 106.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4.Parça motif yapısı.....56
Şekil 107.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde.....56
Şekil 108.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça motif yapısı.....57
Şekil 109.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 7. ölçü bas parti.....57
Şekil 110.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 10. ölçü.....57
Şekil 111.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 1. ve 2. ölçüler.....57
Şekil 112.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 2. kesit.....57
Şekil 113.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 2. kesit 17. 18. 19. ve 20. ölçüler üst parti.....58
Şekil 114.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 2. kesit 17. ve 18. ölçüler üst parti.....58
Şekil 115	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 2. kesit 18. ve 19. ölçüler üst parti58
Şekil 116.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 2. kesit 19. ve 20 ölçüler üst parti.....58
Şekil 117	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 2. kesit 32. ve 33 ölçüler.....58
Şekil 118.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif 3. 4. ve 5. sesler....59
Şekil 119.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 2. kesit 31. ve 33. ölçüler arası.....59
Şekil 120.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça 34. ve 38. ölçüler arası.....59
Şekil 121.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça motif yapısı üst parti.....59
Şekil 122.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça 1. ölçü.....60
Şekil 123.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça motif yapısı.....60
Şekil 124	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....60

Şekil 125	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça motif yapısı.....60
Şekil 126.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça 1. ve 2. ölçüler üst parti.....60
Şekil 127.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 2. 3. ve 4. ölçüler.....61
Şekil 128.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 3. madde....61
Şekil 129.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça 1. ve 5. ölçüler bas parti.....61
Şekil 130.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça motif yapısı.....61
Şekil 131.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....61
Şekil 132.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça 9. ve 11. ölçüler arası bas parti.....61
Şekil 133.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 3. ve 4. ölçüler motif yapısı62
Şekil 134.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça 13. ve 19. ölçüler arası.....62
Şekil 135.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça giriş.....62
Şekil 136.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça sibemol-la inici dizi yapısı.....63
Şekil 137.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça dodiyez-re çıkıcı dizi yapısı.....63
Şekil 138.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça sibemol-la inici dizi yapısı.....63
Şekil 139.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif 3. ve 4. sesler.....64

Şekil 140.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça dodiyez-re çıkıcı dizi yapısı.....64
Şekil 141.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif 5. ve 6. sesler.....64
Şekil 142.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif 3. ve 4. sesler.....64
Şekil 143.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif 3. sesin altere edilmiş hali.....64
Şekil 144.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 5. ölçü bas parti.....64
Şekil 145.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça 2. kesit 7. ve 14. ölçüler arası.....65
Şekil 146.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça 14. ölçü.....65
Şekil 147.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif 1. 2. ve 3. sesler.....65
Şekil 148.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça 15. ölçü.....65
Şekil 149.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 5. madde.....66
Şekil 150.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça 16. ölçü.....66
Şekil 151.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 3. madde...66
Şekil 152.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça 32. ölçü üst parti.....66
Şekil 153.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 2. ve 3. ölçülerdeki motif yapısı üst parti.....66
Şekil 154.	R. Schumann “Papillons” Op.2	7. Parça giriş.....66
Şekil 155.	R. Schumann “Papillons” Op.2	7. Parça 1. ve 2. ölçüler motif.....67
Şekil 156.	R. Schumann “Papillons” Op.2	7. Parça motif yapısı.....67
Şekil 157.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde...67
Şekil 158.	R. Schumann “Papillons” Op.2	7. Parça 9. ve 24. ölçüler arası üst parti.....67

Şekil 159.	R. Schumann “Papillons” Op.2	8. Parça giriş.....67
Şekil 160.	R. Schumann “Papillons” Op.2	8. Parça 1. ölçü.....68
Şekil 161.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 5. madde...68
Şekil 162.	R. Schumann “Papillons” Op.2	8. Parça 2. ölçü.....68
Şekil 163.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 3. madde...69
Şekil 164.	R. Schumann “Papillons” Op.2	8. Parça 5. ve 8. ölçüler arası.....69
Şekil 165.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 2. ve 3. ölçüler motif yapısı.....69
Şekil 166.	R. Schumann “Papillons” Op.2	8. Parça 2. ve 3. kesitler.....69
Şekil 167.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça giriş.....70
Şekil 168.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 1. ve 3. ölçüler arası.....70
Şekil 169.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça motif yapısı.....70
Şekil 170.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde.....71
Şekil 171.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça giriş.....71
Şekil 172.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 2. ve 3. ölçüler motif yapısı71
Şekil 173.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 3. ve 8. ölçüler arası.....71
Şekil 174.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 2. kesit71
Şekil 175.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 2. kesit sol el parti....72
Şekil 176.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 12. ve 13. ölçüler bas parti.....72
Şekil 177.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 3. ve 4. ölçüler motif yapısı.....72
Şekil 178.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 14. ve 16. ölçüler arası bas parti73

Şekil 179.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 14. ve 16. ölçüler arası motif yapısı bas parti....73
Şekil 180.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 2. kesit tenor parti....73
Şekil 181.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 13. ve 16. ölçüler arası motif altoparti.....73
Şekil 182.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 13. ve 16. ölçüler arası motif yapısı alto parti....74
Şekil 183.	R. Schumann “Papillons” Op. 2	Ana motif yapısı 1. madde.....74
Şekil 184.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 21. ve 23. ölçüler arası motif alto parti74
Şekil 185.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 21. ve 23. ölçüler arası motif yapısı.....74
Şekil 186.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....74
Şekil 187.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 2. kesit soprano parti74
Şekil 188.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 19. ve 22. ölçüler arası motif soprano parti.....75
Şekil 189.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça 19. ve 22. ölçüler arası motif yapısı soprano parti.....75
Şekil 190.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....75
Şekil 191.	R. Schumann “Papillons” Op.2	10. Parça giriş75
Şekil 192.	R. Schumann “Papillons” Op.2	10. Parça 9. ölçü.....76
Şekil 193.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 2. ve 3. ölçüler motif yapısı.....76
Şekil 194.	R. Schumann “Papillons” Op.2	10. Parça 2. kesit.....76
Şekil 195.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça 2. kesit.....77
Şekil 196.	R. Schumann “Papillons” Op.2	10 Parça 3. kesit.....77
Şekil 197.	R. Schumann “Papillons” Op.2	10. Parça son kesit 1.....77

Şekil 198.	R. Schumann “Papillons” Op.2	10. Parça son kesit 2.....78
Şekil 199.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 1. ve 2. ölçüler.....78
Şekil 200.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 1. ve 2. ölçüler.....79
Şekil 201.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 4. ve 11. ölçüler arası79
Şekil 202.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 5. ölçü.....79
Şekil 203.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 3. madde....80
Şekil 204.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 7. ve 8. ölçüler.....80
Şekil 205.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....80
Şekil 206.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 9. ölçü.....80
Şekil 207.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 10. ölçü.....81
Şekil 208.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 12. ve 23. ölçüler arası.....81
Şekil 209.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 12. ve 13. ölçüler...81
Şekil 210.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça giriş akor yapısı.....82
Şekil 211.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça motif.....82
Şekil 212.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 14. ölçü.....82
Şekil 213.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 15. ve 16. ölçüler...82
Şekil 214.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça 3. ve 4. ölçüler motif yapısı.....83
Şekil 215.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 16. ve 17. ölçüler...83
Şekil 216.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 2. madde....83
Şekil 217.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 18. ve 19. ölçüler...83
Şekil 218.	R. Schumann “Papillons” Op.2	Ana motif yapısı 1. madde....84
Şekil 219.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 32. ölçü bas parti...84
Şekil 220.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 33. ve 34. ölçüler...84
Şekil 221.	R. Schumann “Papillons” Op.2	1. Parça motif 3. ve 4. ölçüler motif yapısı.....84

Şekil 222.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 34. ve 35. ölçüler...85
Şekil 223.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça 40. ve 47. ölçüler arası.....85
Şekil 224.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 1. ölçüye giriş.....85
Şekil 225.	R. Schumann “Papillons” Op.2	2. Parça giriş.....86
Şekil 226.	R. Schumann “Papillons” Op.2	3. Parça giriş.....86
Şekil 227.	R. Schumann “Papillons” Op.2	4. Parça giriş.....86
Şekil 228.	R. Schumann “Papillons” Op.2	5. Parça giriş.....86
Şekil 229.	R. Schumann “Papillons” Op.2	6. Parça giriş.....87
Şekil 230.	R. Schumann “Papillons” Op.2	8. Parça giriş.....87
Şekil 231.	R. Schumann “Papillons” Op.2	9. Parça giriş.....87
Şekil 232.	R. Schumann “Papillons” Op.2	10. Parça giriş.....87
Şekil 233.	R. Schumann “Papillons” Op.2	11. Parça giriş.....87
Şekil 234.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça giriş.....87
Şekil 235.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 1. ve 8. ölçüler arası.....87
Şekil 236.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 21. ölçü 1. parça temanın getirilişi.....88
Şekil 237.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 27. ve 36. ölçüler arası.....88
Şekil 238.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 37. ve 43. ölçüler arası.....89
Şekil 239.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 43. ve 69. ölçüler.....89
Şekil 240.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 70. ve 88. ölçüler arası.....90
Şekil 241.	R. Schumann “Papillons” Op.2	12. Parça 85. ve 88. ölçüler arası.....91

GİRİŞ

20. yüzyılla beraber müzisyen kimliği, ciddi biçimde değişikliğe uğramıştır. Önceki yüzyıllarda bir müzisyenin hem besteci olup hem de iyi bir çalgıcı olması, normal karşılanmasının yanında zaten olması gereken bir durumdu. Rönesans, Barok, Klasik ve Romantik dönemlerde beste yönü olmayan bir müzisyen tiplmesi düşünülemezdi. Çalgıcılar, ortaya koydukları doğaçlamalarla değerlendirilirlerdi.

18. ve 19. yüzyıllarda, müzisyenleri karşılaştırmak amacıyla saraylarda yarışmalar düzenlenirdi. Mozart-Clementi, Beethoven-Himmel, Beethoven-Cramer, Beethoven-Gelinek, Liszt-Thalberg yarışmaları en fazla duyulmuş olanlarıdır. Bu yarışmalarda hangi çalgıcının daha üstün olduğuna, doğaçlamadaki yetenekleri doğrultusunda karar verilirdi. Örneğin Mozart ve Clementi'nin karşılaştığı yarışmada müzisyenlerden, önce bir prelüd doğaçlamaları istenmiştir. Bu prelüdlere çalgıcılar tüm tekniklerini ortaya koyarlardı. Daha sonra Paisiello sonatlardan birisinin deşifresi ve son olarak bu sonatlardan bir temanın seçilip iki piyanoda karşılıklı doğaçlama yapılması istenmiştir. Mozart temayı geliştirirken Clementi, Clementi temayı geliştirirken de, Mozart eşlik yapmıştır.

İzleyiciler iki büyük müzisyeni, doğaçlamalarıyla ve doğaçlamalarını sergileyen teknikleriyle değerlendirmişlerdir. Neticede Mozart'ın şarkı söylemedeki ustalığı, tuşe hafifliği ve inceliği dikkat çekerken, Clementi'nin dolu bir sonoriteyle üçlü ve altılılardan oluşan mekanik tekniğinden bahsedilmiştir.

“Aklına estiği gibi çalmak”tan “anında beste”ye kadar pek çok deyişle tanımlanan doğaçlamanın müzik tarihindeki önemini E.T. Ferand “Batı Müziğinin Dokuz Yüzyılı Boyunca Doğaçlama” adlı kitabında şöyle anlatır:

“ Şarkı söylerken ve çalgı çalarken ki doğaçlama yapma keyfine, müzik tarihinin hemen hemen her aşamasında rastlanır. Bu, her zaman yeni formlar yaratılmasında büyük bir güç olmuştur ve bir müziksel çalışma eğer kendini bir tek bu konuda günümüze kadar gelen yazılı veya sözlü, kuramsal veya pratik kaynaklarla sınırlı tutup, yaşayan müzik

pratiğindeki doğaçlama elemanını göz önüne almazsa, eksik hatta çarpık bir tablo sunmaya mahkumdur. Çünkü müzikte doğaçlamadan etkilenmemiş bir alan neredeyse yoktur. Doğaçlama pratiği içinden çıkmayan veya temelde ondan etkilenmeyen hiçbir müzik tekniği ya da kompozisyon formu yoktur. Müziğin gelişmesinin tüm tarihi, doğaçlama güdüsünün belirtilerini taşır”.¹

Klasik dönemden itibaren müzik tarihindeki büyük bestecilere bakıldığında; Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms, Debussy, Rachmaninov vb. hepsinin iyi bir çalgıcı, besteci ve müthiş doğaçlama yeteneklerinin oldukları görülür. Komple müzisyen kimliği, yani çalgıcı-besteci-teorisyen-müzikolog unsurlarının bir çatı altında toplanması 20. yüzyılla beraber ortadan kalkmıştır. Kürsüleşmenin, bir konu üzerinde uzmanlaşma yöneliminin bunda büyük etkisi olmuştur. Artık beste ve doğaçlama yapamayan piyanistler ya da çalgıcılık yetisi olmayan kompozitör ve teorisyenlerin yetişmesi, normal bir durum olarak görülmeye başlanmıştır.

Dolayısıyla bu durum, yeni tip çalgıcıların ve bestecilerin oluşmasını sağlamıştır. Yeni tip çalgıcı, önüne konan bir eseri yorumlarken kendisini besteci yerine koyamaz, besteci gibi düşünemez ve besteci gibi algılayamaz. Eserin yapısıyla ilgilenmediğinden dolayı hiçbir zaman bestecinin anlatmak istediği özü yorumuna yansıtamaz.

Bu tez, eserleri çalgıcı kimlikleriyle yorumlamayı yeterli bulan yeni tip müzisyenleri eleştirmeyi hedefleyen bir çalışmadır. Bu çerçevede, çalgıcı-besteci ilişkisi doğrultusunda unutulmakta olan eski müzisyen kimliğini ve yorum sanatını tekrar gündeme getirmek amacıyla yazılmıştır.

¹ Derek Bailey, **Doğaçlama**. İstanbul. Pan Yayıncılık, 1998. s.10.

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE MÜZİKTE BİÇİM

1. YENİ ELEŞTİRİ

Yazar Berna Moran, “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” adlı kitabında, esere dönük kuramlardan şöyle bahsetmiştir:

“Sanatın gerçekleşmesinde rol oynayan dört unsur vardır. Sanatçı, eser, okur ve bunları kapsayan dış dünya (toplum). Kimileri sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulur ve sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya benzetir. Kimileri sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyguların anlatımıdır sanat. Kimileriye, dış dünyayı ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plana. Bu sefer sanatın özü, okurda uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar oluşur. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü bir yapıdır. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık esere dönük kuramlar oldukları için biçimci sayılırlar, çünkü bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, dış dünya ile sanatçı ile ya da okurla olan ilişkisinde değil eserin kendi düzeninde bulunur.”²

Yeni eleştiri (New Criticism) adını alan Anglo-Amerikan biçimciliği 1930’larda başlayıp 1950’lere kadar etkinliğini sürdürdükten sonra 1960’larda hızını kaybetmiştir. Yeni Eleştiri’nin kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışına bir tepki olarak doğduğunu söyleyebiliriz. Yeni Eleştiri’den önceki “Yansıtma”cılarının ve “Anlatımcı”ların kuramlaştırdığı anlayışa göre şiirler, romanlar, öyküler; yaşam hakkında, yazıldıkları dönem hakkında ve insan tabiatı hakkında birtakım gerçekleri

² Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**.1972. İstanbul: Cem Yayınevi, 2004. s.10.

yansıtırlar. Sanat eserleri bize sundukları bu gerçeklerden ötürü değerlidirler. Anlatımcılık buna sanatçının değerini katıyor ve diyordu ki, okur olarak biz eser sayesinde sanatçının zengin dünyasını, duyarlılığını, ince duygularını paylaşmak ve ayrıca yaşama üstün bir insanın gözleriyle bakmak olanağını buluruz.

Bu anlayışa uygun düşen eleştiri yöntemlerinin ortak yönü ise edebiyata edebiyat olarak bakmak yerine, dikkatlerini başka yerlere çevirmeleriydi. Kimi, eseri açıklamak ve değerlendirmek için yazarın yaşam öyküsüne; kimi, eserin yazıldığı dönemdeki tarihsel ve toplumsal koşullara; kimi de eserdeki ahlaksal, siyasal ya da dinsel bildiriye önem veriyordu. Yeni eleştiri ise bunları bir tarafa bırakarak metnin kendine eğilmekten, onu bir sanat eseri olarak incelemek ve yorumlamaktan yanaydı.

1.1. Biçim ve Organik Birlik

Yeni Eleştiri, biçimi şu şekilde tarif etmiştir: Bir edebiyat eseri, yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı bir düzendir. Bu tanımlama, biçimciliğin karşılığıdır. Biçimcilikteki düzene genellikle “organik birlik” adı verilir. Müzik eserlerinde organik birlik yerine bütünlük terimi kullanılır. Bir eserdeki bütünlük, bestecinin kurgusu ve ortaya koyduğu düzenle ilgilidir. Organik birlik terimini kabaca şöyle tanımlayabiliriz:

“Eserdeki her ögenin ve bağıntının eserin değeri için gerekli olması; gereksiz hiçbir ögenin ve bağıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzen”.³

Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdiği düzendir. Bu bağlamda biçimi örneğin bir romanda kişilerin, olayların, fikirlerin, duygu atmosferlerinin, benzetmelerin, veznin ve bunların hepsinin arasında kurulan bağların oluşturduğu bütün olarak tanımlayabiliriz.

³ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 1972. İstanbul: Cem Yayınevi, 2004. s.161

Biçim söz konusu olduğunda başlıca iki çeşit değer gelir akla: Bunlardan birincisi duyumsal değerlerdir. Edebiyatta ve özellikle şiirde sözcüklerin salt ses olarak ahenkleri, güzellikleri vardır ama bunlar tek başlarına büyük bir rol oynamazlar. Hatta belli bir dilde yazılmış bir şiirin tadına tam varabilmek için o dili incelikleriyle bilmek gerekir. Anlam ister istemez işe karıştığına göre biçimciliğin anlamla hesaplaşması, onun eserdeki yerini tanıması zorunlu olur.

Biçimciliğin üzerinde durduğu ikinci çeşit değer eserin yapısından doğan değerdir. Sanat eserinin özünü biçimde arayanlar “önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir” kuralına dayanmışlardır. Bazı estetikçileri ve eleştirmenleri önemli olan söylenen (içerik) değil, nasıl söylendiğidir (biçim) görüşüne iten belki de, konunun kendi başına esere değer katamadığına sık sık rastlamaları olmuştur. Büyük tragedya konularıyla kötü eserler yazan; derin konuları işleyip sıkıcı romanlar ortaya koyan yazarlar hiç de az değildir. Aynı fikir veya duyguyu anlatan iki şairden birinin güzel, diğerrinin kötü bir şiir meydana getirdiği çok görülen bir durumdur. Bu gibi gözlemlerdir ki bazı eleştiricileri bir çeşit biçimciliğe iter ve önemli olan “ne söylendiği değil nasıl söylendiğidir” ya da “konunun önemi yok önemli olan işleyiştir” diye düşündürür.⁴

1.2. Biçim ve Orta Avrupa Ekolü

Müzik eserlerinde biçimin karşılığı çok nettir: Bestecinin kurgusu; ele aldığı malzemeleri birbiriyle ilişki içerisine sokarak meydana getirdiği düzen veya yapıdır. İçeriğe gelince edebiyattaki karşılığı konu, anlam ya da söylenen şey olan bu kavramın, müzik eserlerindeki karşılığı, örneğin senfonik şiirde ya da operada zaten programlı oldukları için bellidir. Buna karşılık soyut biçimler olan senfoni, konçerto, sonat vs. gibi ortamlarda, içeriği, daha çok yorumcunun notalardan yola çıkarak oluşturduğu hayalgücü belirler. Hayalgücünün uyandırdığı anlık duygular ve etkileşimler, yorumlamada etkin bir rol oynar. Ancak kişisel yaklaşımın çok ön planda olması, doğru olmayan sonuçları beraberinde getirebilir. Örneğin Brahms çalarken eserde öyle bir an gelir ki, çalgıcı, müziğin etkisiyle kendinden geçerek eserin yapısını bozacak

⁴ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 1972. İstanbul: Cem Yayınevi, 2004. s.163.

yorumlarda bulunabilir. Bu, yorumcunun uyguladığı artikülasyonla da olabilir nüansla da. Bestecinin oluşturduğu biçim kavranmadan subjektif bir anlatımın tercih edilmesi, Orta Avrupa ekolünü oluşturan Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms gibi ciddi ve entelektüel müzik düşünen bestecilerin eserlerinin yorumlarında çok önemli hatalara neden olur. Bu konu diğer bölümde örneklerle açıklanacaktır.

2. RUS BİÇİMCİLERİ

Yeni Eleştiri’cilerle birçok ortak noktaları olan Rus Biçimcileri, yapıtlarını yaklaşık olarak 1915-1930 yılları arasında verdiklerinden dolayı esere dönük biçimci yaklaşımı, Yeni Eleştiri akımından önce başlatılmış sayılırlar. Ayrıca 1960’larda ortaya çıkan Yapısalcılığın önemli kaynaklarından biridir.

Rus Biçimcileri edebiyat incelemesinin, diğer disiplinlerden ayrı, kendine özgü bir yönetime dayandırılması gerektiğini düşünüyorlardı. Önceden de gördüğümüz üzere ondokuzuncu yüzyılda edebiyat incelemesi esere dönük değildi; ya sanatı duygu anlatımı olarak ele alıyor ve sanatçıyı merkez yapıyor, ya da sanat dış dünyayı yansıtıyor diyerek edebiyatı açıklamak için tarihe, sosyolojiye, politikaya yöneliyorlardı. Rus Biçimcileri ise eserden yola çıkarak her şeyden önce edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin ne olduğu sorusuna cevap aradılar ve bunu yazınsallık kavramıyla açıkladılar. İddiaları şuydu:

Biz dış dünyayı, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine bakarak kavrarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kavramayı sarsarak, nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız kullanmalık dilden farklıdır.⁵

Rus Biçimcileri için önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değil, dil karşısındaki tutumudur. Hayatı algılamamız ikinci derece bir sorundur ve yazınsallık, metnin dış dünya ile ilişkisinde değil, dilin kurallarının kırılması ve düzenlenişiyile ilgili

⁵ Tzvetan Todorov, **Yazın Kuramı**. 1966. İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

biçimsel sorunlarda yatar. Dış dünya olsun, duygular, düşünceler olsun ancak şiirin malzemesidir.

Rus Biçimcileri roman ve öykü gibi düzyazı türlerini de yazınsallık bakımından incelemişlerdir. Şiirin alışkanlığı kırma gücü nasıl kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil de, dil olarak düzenlenişinden kaynaklanıyorsa, romanın alışkanlığı kırma gücü de yaşamı yansıtmamasından değil, onun özel bir biçimde düzenlenişinden kaynaklanır. Bunu açıklamak için şiirdekine benzer bir ayırımdan söz etmişlerdir. Şiirde yazınsallık, kullanılan dilin bir şekilde düzenlenmesinden kaynaklanıyordu ama bir roman dilinin metni ona yazınsallık sağlayan bir özellik değildir ve bu yüzden bu kez geçerli olan karşıtlık, kullanmalık dil/şiir dili arasında değil, syuzhet/fabula arasındadır.

Syuzhet, olay örgüsü anlamında kullanılır. Fabula'yı ise öykü olarak çevirebiliriz. Bu çerçevede öykü, bir anlatı türü değildir, yazarın düzenlediği olayların gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şeklindedir. Örneğin bir romanda genç kız ve erkek tanışır, birbirlerini severler, derken evlenirler. Bir süre sonra erkek başka bir kadınla ilişki kurar ve bu yüzden karısıyla kavga eder, boşanacak olurlar ama sonunda barışırlar. Romanı birisine özetleyecek olursak olayları bu sıraya göre anlatırız. İşte “öykü” dediğimiz, yaşamdaki sırayı izleyen olaylar zinciridir. Ama yazarın bu öyküyü sunuş biçimi hiç de böyle olmayabilir. Belki romana evlilikten sonraki kavgayla başlar, sonra geriye dönerek tanışmalarını anlatır, derken evlenmeleri olayına atlar, v.b. Aslında metinde karşılaşmadığımız ve ancak bir çıkarım sayesinde elde ettiğimiz olay sırası (öykü), gerçek yaşamdaki gibi kronolojiktir. Yazar, bu sırayı bozar, altüst eder ve yaşamdakine uymayan yapay bir diziye yerleştirir olayları ve böylece alışılmışı kırmış olur.⁶

⁶ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 1972. İstanbul: Cem Yayınevi, 2004. s.182.

2.1 Beethoven ve Biçim Anlayışı

Geçmişte büyük besteciler ifade özgürlüğü uğruna içinde bulundukları dönemin kalıplarını kırarak yepyeni anlatım biçimlerine ulaşmışlardır. Beethoven'ın birinci sonatından son sonatına kadar olan evrede, biçimleri yıkmak için kendisiyle ne kadar boğuştuğu ortadadır. Öyle ki Beethoven'ın hiçbir sonatı biçimsel özellikleri bakımından bir diğerine benzemez. Biçimsel özelliklerle kastedilen, o dönemin genel üslubu olan “klasik” anlayış değil, eserlerin kendine has kompozisyonel yapısıdır. Diğer bir deyişle bestecinin ele aldığı malzemeleri tıpkı şiirde, romanda, öyküde olduğu gibi özel bir biçimde düzenlemesidir. Beethoven, piyano için yazdığı sonatlarda hiçbir zaman bölümleri rasgele oluşturmamıştır. Daha ilk sonatlarından itibaren bölümleri birbiriyle ilişkilendirmiştir. Erken dönem çalışmalarından olan fa minör Op. 2. No 1. sonatında, ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerdeki temaların birinci bölümdeki giriş temasından türetildiği görülür. **Labemol-sol-fa-mibekar** notalarından dört bölümlü bir eser ortaya çıkmıştır. Op. 27 No. 2 “Ayışığı” sonatı, üç bölümün de sadece **soldiyez** notası üzerine kurulu olduğu, eldeki en az malzemeyle ne denli işler yapılabileceğinin en başarılı örneklerinden birisidir. Op. 54 No.2 sonatında Beethoven, iki bölümü de başta sunduğu üçlü ve altılı aralıklardan oluşturarak, adeta çöpe atılacak bir motiften ustalığı sayesinde inanılmaz bir bütünlüğe ulaşmıştır. Beethoven sonat çalmak isteyen bir yorumcunun bu gibi özelliklerin oluşturduğu düzenin farkında olması gerekir. Hem eser seçimi hem de yorum aşamasında, sonatın ortaya koyduğu gerçeklik ancak biçimsel özelliklerin kavranmasıyla anlaşılabilir.

2.2 Yorumcular ve Eser Seçimi

Günümüzdeki yorumcuların en önemli sorunu; eserlere, biçim anlayışından yoksun duygusal bir tavırla yaklaşmalarıdır. Bu bakış açısının doğuracağı ciddi eksiklik göz ardı edilemez. Şöyle ki: Eserlerin biçimsel yaklaşımını kavrayamayan, birbirinden farklı formları karşılaştıramayan bir yorumcu, örneğin Liszt'in herhangi bir eserini seçerken, romantizmin yüzeysel dış görünüşlerine aldanarak yanlış tercihlerde bulunabilir. Eserin herhangi bir yeri onu duygusal olarak etkilediğinde o eserin kendisi için doğru tercih olduğuna karar verir. Halbuki seçtiği eser, Liszt'in gençlik dönemine ait olup bestecinin

bütünlüğe ulaşamadığı gayet başarısız bir müziktir. Bu tip yorumcular, Liszt'i analiz edecek biçimsel yaklaşımdan yoksun oldukları için eser seçiminde seçici bir tavır sergileyemezler. Seçici tavrıdan yoksun bir yorumcu, sırf Liszt olduğu için, aslında bestecinin müzik tarihinde hiçbir değeri olmayan bir eseriyle, günlerini hatta aylarını boş yere harcar.

Eser seçiminde duygusallığın ön planda olması, yorumcuların özellikle Türk eserleri seçiminde yanlış tercihlerde bulunmalarına yol açmaktadır. Yorumcu, örneğin A. Saygun'un bir müziğini incelerken, kendisine hitab eden yöresel ritim ve melodilerle karşılaştığında, eseri kayıtsız şartsız kabul eder. Yıllardır duyduğu melodilerin klasik müzik bağlamında bir eserde ortaya çıkması, yorumcunun esere aşırı bir ilgi duymasına yol açar. Örneğin Saygun'un piyano için yazdığı "Horon"a beslenen duygusal yakınlık, eserin yıllarca birçok piyanist tarafından çalınmasını sağlamış ve bu sayede "Horon" adeta popüler bir biçim haline gelmiştir.

Saygun'un olgunluk çağında bestelediği "Aksak Tartılar Üzerine On Etüt" önceki dönemlere göre bambaşka bir anlayış içerisindedir. Kullandığı dil olgun, anlatımı ise derin ve yoğundur. Müzik, tonsuz olma ve elektronik teknik dışında, çağdaş müziğin hemen hemen bütün unsurlarını özenli bir şekilde sergiler. Makamsal öğeler soyutlaşmış olduğundan, yöresel ezgiler açık bir şekilde duyulmaz. Eseri değerlendirirken ölçüt, yöresel ezgilerin uyandırdığı duygusal etkileşimlerse, "Aksak Tartılar Üzerine On Etüt" başarısız sayılmalıdır. Çünkü Saygun bu on etüdünde önceki dönemlerde yazdığı piyano eserlerinden (Suit, Sonatin, İnci'nin Kitabı, Anadolu'dan) farklı bir üslup sergileyerek, ele aldığı malzemeleri yani yöresel ezgiler ve ritimleri, özümsemiş ve içselleşmiş bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla yöresel temalar tıpkı Bartok'ta olduğu gibi tanınmaz hale gelerek başkalaşmıştır. Eğer ölçüt, biçimsel yaklaşımın ortaya koyduğu gerçeklikse, o zaman bu on etüt Saygun'un önceki piyano yapıtlarıyla karşılaştırıldığında, farklı bir yer edinir. Yorumcu, bestecinin eserleri arasındaki biçimsel farklılıkları kavrayacak bir bilince sahip değilse, uluslararası düzeyde bir değere sahip olan "Aksak Tartılar Üzerine On Etüt"ü, örneğin Saygun' un 1938 yılında bestelemiş olduğu "Sonatin" ile aynı kefiye koyacak, hatta "Sonatin" i daha üst bir konuma yerleştirecektir.

Analiz yetisine sahip olmayan, bestecinin oluşturduğu biçimi algılayamayan bir yorumcu, derin ve yoğun anlatımının farkında olamayacağı için hiçbir zaman eserlerin özüne inemeyecektir. Böyle bir yorumcu belki bütün repertuarı çalacak ancak bir yaşam boyu çalgıcı olmaktan öteye geçemeyecektir.

3. YAPISALCILIK

Yapısalcılığı Fransa’da 1960’lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, A.J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazınbilimciler başlatmıştır. Yapısalcılık yalnızca bir edebiyat kuramı değil, çeşitli bilim alanlarına da uygulanan bir yöntemdir. Gerçekte eleştiriye toplumsal - tarihsel bir temele oturtmaya çalışan bir başka deyişle ürünü onu yaratan nesnel koşullardan koparmaksızın ya da o nesnel koşullarla birlikte ele alan toplumsal eleştiri anlayışına karşı oluşturulmuştur.

Tahsin Yücel’in “Yapısalcılık” adlı kitabında tüm yapısalcıların ortak özellikleri şöyle özetlenmiştir:

1. Ele alınan nesnenin kendi başına ve kendi kendisi için incelenmesi;
2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir dizge olarak ele alınması;
3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;
4. Bunun sonucu olarak köken gelişim, etkileşim v.b. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;

5. Nesnenin kendi başına ve kendi kendisi için incelenmesinin sonucu olarak, doğaötesel değil, özdekçi bir tutum izlenmesi;
6. Bu yaklaşımın felsefel, siyasal, ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşünsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması.⁷

Burada konu itibariyle yani biçim ve yorumlama çerçevesinde önemli olan ikinci maddedir.

Adından da anlaşılacağı üzere yapısalcılık, ele alınan nesnenin yapısına yönelmektir. Yüzeydeki birtakım görüntülerin altında derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemi (yapıyı) aramaktır. Yapısalcılara göre sistemdeki öğeler kendi başlarına bir anlam taşımazlar, onlara anlam kazandıran sistem içinde birbirleriyle olan bağıntılarıdır. Ancak bu şekilde sistemin parçası olarak ele alınabilirler.

Yapısalcılığı anlamak için yapısal dilbilimin bilinmesi şarttır çünkü antropolojiye, felsefeye, edebiyata v.b. uygulanan bu yöntemin kaynağı Ferdinand de Saussure'un kurduğu yapısal dilbilim kuramıdır.

Yapısal dilbilim 1857-1913 yılları arasında yaşamış olan Ferdinand de Saussure ile yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Ölümünden sonra, 1916 yılında ders notlarının "Genel Dilbilim Dersleri" adı altında yayımlanması ile dilbilimde yeni bir çığır açılmıştır. Dilbilime yapı kavramını yapısalcıların getirdiğini söylemek yanlış olur. Yapısalcıların özgünlüğü bu sözcüğe yeni bir anlam vermek, başka bir deyişle yapı kavramını değiştirmek olmuştur. Geleneksel dilbilim, yapının varlığını benimsemekle birlikte, tekil öğeler üzerinde oyalanır, Saussure'nin açtığı yolu izleyen yapısal dilbilimse, her öğenin yapı içinde bir işlevi bulunduğunu varsayarak öğeden yapıya ulaşmaya çalışır. Saussure'den beri dil, hiçbir şeyin kendi başına ve doğal bir yetenekle

⁷ Tahsin Yücel, **Yapısalcılık**. Birinci Basım. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2005. s.16.

anlam taşımadığı, her şeyin bütüne göre anlam kazandığı bir dizgedir. Parçaların anlam ya da işlevini dilin yapısı belirler.

Afşar Timuçin “Düşünce tarihi” adlı kitabında ‘yapı’ kavramını şöyle anlatmıştır:

“Yapısalcılığı daha iyi kavrayabilmek için önce onun kökündeki ‘yapı’ sözcüğünü ele alalım. ‘Yapı’ bize bir nesnenin somut kuruluşunu, kuruluş biçimini duyurur. Bir nesnenin yapılışı, düzenlenişi ya da kuruluşu doğrudan doğruya onun yapısını oluşturur. Littre “yapı”yı, barınak anlamında, “yapının yapılış biçimi” olarak tanımlar. Ona göre ‘söylev’ gibi, ‘cümle’ gibi bir şeyin düzenleniş biçimi de yapıdır. Lalande’a göre ‘yapı’ bir bütün oluşturan parçaların konumudur. Lalande ‘yapı’ yı bir başka anlamda öğelerin basit birlikteliğine karşıt olarak dayanışık olguların oluşturduğu bir bütün diye belirler. Demek ki ‘yapı’, bize bir şeyin kuruluş ya da düzenleniş biçimini anlatır, böyle olmakla bir bütünle parçaları arasındaki ve bir bütünün parçaları arasındaki ilişkiyi belirler. Tüm varoluşta fizik dünyada ve toplumsal dünyada, felsefede ve sanatta herşey düzenlenmiştir. Öğeler bir bütün oluşturmak üzere yanyana gelirken bileşimler kurarlar, uyuşurlar, karşılaşırlar, bütünleşir ya da tersleşirler.

Yapı oluşturmada karşılaşmada çok uyuşmanın, tersleşmeden çok bütünleşmenin söz konusu olması gerekir. Çünkü bir şeyin kuruluş biçimi bize her zaman o şeyi oluşturan öğeleri, bu öğelerin konumunu, bütün içindeki rolünü ve değerini düşündürecektir. Bütünün tüm parçalarıyla ilişkili özellikleri ve bu parçaların açıklanmasıyla ilgili özellikleri yapıların ayrıştırılmasıyla ilgilidir. Demek ki biçim, şeyin yapısını incelemek o şeyin başlıca kuruluş özelliklerini gözden geçirmektir. Falanca şey nasıl kurulmuştur, neyle kurulmuştur, kuruluşunda hangi öğeler ne ölçüde etkin olmuştur.”⁸

Netice olarak yapılar genel olarak canlı bir bütünlük ortaya koyarlar, bu bütünlükte öğelerin işlevleri ayrılaşmıştır. Öğeler salt kendileri olarak değil, aynı zamanda işlevleriyle ya da bütüne katılış biçimleriyle önemlidirler.

⁸ Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi**. İstanbul: BDS Yayınları, 1992.

3.1. Wagner'in Müziğinde Yapı Anlayışı

Avrupa'nın kültür hayatını hiçbir müzisyen, Wagner kadar etkilememiştir. Wagner'in adı ve eserleri, Avrupa'nın müzik sahnelerinde duyulmaya başladığı andan itibaren artık hemen hemen bütün besteciler duruşlarını, Wagner'e göre oluşturmak zorunda kalmışlardır. Besteci, o güne kadar sürmüş olan ve kaynağı İtalyan opera anlayışına (bel canto) dayanan, ayrı ayrı güzel sayılabilir, orkestra eşlikli, insan sesine dayalı vokal parçaların demetleştirilmesinden oluşan opera anlayışının karşısında bir tavır almıştır. Operada şarkıcıların ses cambazlığı gösterilerine son vererek eserlerinde bütün bir yapıyı gözetmiş olan C.W. Gluck'un ve sonra C.M. von Weber'in görüşlerini benimseyerek daha da ileri götüren Wagner, İtalyan bestecilerin elinde adeta ses gösterisine yaramak gibi anlamsız bir duruma düşen opera sanatını ölümden kurtarmıştır.⁹

Bel canto, sesin gücünü ön plana çıkarmadan, melodik, gösterişli, gırtlak hünerine dayanarak söylenebilecek aryalardan oluşan opera türüne verilen addır. Bu söyleyiş tekniği, onyedinci yüzyılda Napoli ekolüyle başlayıp ondokuzuncu yüzyıla kadar İtalyan operasının temel öğelerinden birisi olmuştur. Wagner, geleneksel operadaki parça güzelliğine dayanan "arya" yöntemini ortadan kaldırarak yepyeni bir dil oluşturmuştur. İçeriği genelde Alman halk masalları ve destanları olan operalarını kendine özgü bir şekilde oluşturan Wagner'in müziksel yapısını dört maddeyle özetleyebiliriz:

"Tüm sanatların birleşimi" (Gesamtkunstwerk), "Leit-motif", "Sonsuz ezgi", "Wagner armonileri".

3.1.1 Tüm Sanatların Birleşimi (Gesamtkunstwerk)

Wagner'e göre tiyatro, edebiyat, resim, mimarlık ve müzik opera sanatında birbirinden kopuk öğeler değil, birbiriyle kaynaşmış ya da kaynaşması gereken temel öğelerdir.

⁹ Mimaroglu, İlhan. **Müzik Tarihi**. 1969. Altıncı Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999. s.94-96

Besteciye göre müzik ritmini danstan, ezgisini de Őiirden almıştır. Müzik tek başına boş bir armoniden başka bir Şey değildir. Öte yandan Şiir de tek başına kaldığında, duygulara değil, düŐünceye ve akla hitap eder. Operada o güne değin yapılmakta olan, bu sanat dallarını birbirinden kopuk biÇimde ele almaktır. Doğrusu ise, bu sanatsal öğelerin birleŐimiyle gerÇek dramsal müziğe ulaŐmaktır. Wagner’e göre dram müziği Őairle bestecinin keŐiŐme noktasıdır.

3.1. 2. Leit-motif

Operada canlandırılması gereken temel öğelerin müzik diliyle verilmiŐ kimliğidir. Wagner ile zirveye ulaŐan leit-motifler dramatik bir durumun, olayın, bir karakter çizgisinin ya da düşünce öğesinin müziksel simgeleridir. Tema dışında kalmasına karşın, dramın akıŐına gerektiği yerde soluk getiren, genel izlenimi pekiştiren müziksel desteklerdir.

3.1.3. Sonsuz Ezgi

Wagner, gününe değin İtalyan opera anlayışına dayanan, birbirinden kopuk arka arkaya sıralanmıŐ bağımsız aryalar yerine ilk defa “sürekli melodi” tekniğini uygulamıŐtır. Artık opera baŐtan sona soluksuz tek bir çizgi halindedir. Her öğenin bir yön ağı gibi birbiriyle olan sıkı ilişkisi, Wagner’in müziğinde bütünselliği ve sürekliliği sağlar. Daha önce yapı kavramı, nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir dizge olarak tanımlanmıŐtı. Wagner’in operalarında, ‘yapı’nın bu tanımlanıŐı kendini aÇık bir Şekilde gösterir. Saatlerce süren operalarının ayakta durabilmesi, ancak sağlam bir yapı anlayışı iÇerisinde gerŐekleŐmiŐtır.

3.1.4. Wagner Armonisi

Wagner’in müzik diline getirdiği en önemli yenilik, bir sonraki kuŐaktan başlayarak önce tonalite bağlarını koparması sonra da dizisel müziğe yol aŐan kromatizmi oluŐturmasıdır. Wagner’in “Tristan ve İzolde” operasında belirgin bir biÇimde gözlenen kromatizm, ezgiyi ve armoniyi son kertesine getirmiŐtır.

Wagner’ın sanatındaki bu özellikler salt kendileri olarak değil, diğer öğelerle kurduğu ilişkisi ve bütüne katkısıyla önem kazanır. Öğeler birbiriyle öylesine kaynaşmıştır ki; herhangi birisinin yokluğu müziksel yapının çöküşü anlamına gelir.

3.2. Wagner Yorumu

Wagner’i yorumlayacak olan bir orkestra şefi öncelikle eserlerin kuruluş özelliklerini, kuruluşunda hangi öğelerin ne ölçüde etkin olduğunu gözden geçirmek zorundadır. Bestecinin oluşturduğu yapıyı kavramadan bir takım geçici değerlerle ortaya konacak bir yorumlama, (geçici değerlerle kastedilen örneğin crescendo ve decrescendo gibi veya forte ve pianolarla ya da artikülasyonla elde edilen atmosferler) eserin ortaya koyduğu gerçekliği hiçbir zaman yansıtmayacaktır. Tabi ki müziği yorumlarken, artikülasyon ve dinamik işaretleri vazgeçilmez unsurlardır. Çünkü bunlar aynı zamanda bestecinin müzik anlayışını ortaya koyan değerlerdir.

Eğer bir şef örneğin Wagner’in “Parsifal” operasını, yapıyı gözetmeden ele alırsa; eseri yorumlarken bütünlükten yoksun bir anlayış sergileyecektir. Buna orkestradaki çalgıcıların da bilinçsizliğini katarsak yorumlama hadisesi, bir takım kişisel duyguların ötesine geçemeyecek ve her zaman özünden kopuk bir şekilde yüzeyde kalacaktır.

4. ORKESTRA ŞEFLERİ VE ESER SEÇİMİ

Türkiye’deki orkestraların repertuvarlarına bakıldığında buna okul orkestralarını da dahil edersek, genel de anlaşılması kolay, halka yönelik, popüler bir anlayış içerdiği gözlemlenir. Türk eserleri seçiminde bu popüleriteye, milliyetçi bir tavrın da eklenmesi ne yazık ki Türkiye’de çağdaş müzikle uğraşan birçok bestecinin, orkestraların repertuvarına girememesine yol açar. Daha da ileri giderek bu durumun diğer bir sebebinin, orkestra şeflerinin eserleri biçim yönüyle analiz edememelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin bir şef, Ulvi Cemal Erkin’in “Köçekçe”siyle Hasan Uçarsu’nun “Divertimento”su arasındaki biçimsel farklılıkları algılayamayacak bir durumdaysa, hayatının sonuna dek orkestrasına “Köçekçe” çaldıracaktır. Çünkü kulağa hoş gelen “Köçekçe”deki yerel melodiler ve ritimler Hasan Uçarsu’nun

“Divertimento”sunda yer almaz . Yer olsa da soyut bir şekilde kendini gösterir. Tabi ki, ulusal duyguları pekiştiren ve kabartan müziklerin seslendirilmesi, halkın konser salonlarına çekilmesi açısından çok caziptir. Ancak bu tavrın sürekli izlenilmesi, Türkiye’de çağdaş müzikle uğraşan bestecilerin kendi içine kapanmalarına yol açmakla beraber halkla buluşmasını da engellemekte ya da geciktirmektedir.

Şurası bir gerçektir ki; “Türk Beşleri”nin defalarca çalınan popüler eserleri, kesinlikle bestecinin kişisel üslubunu birebir yansıtmamaktadır. Türkiye’de öyle bir imaj oluşturulmuştur ki, ilk bakışta, Saygun deyince “Horon”, Erkin deyince “Köçekçe”, Rey deyince “Türk Manzaraları” vs. gibi eserler akla gelir. Halbuki kimse Saygun’un “Ayin Raksı”ndan, Erkin’in “Sinfonietta”sından, Rey’in “İkinci Senfoni”sinden bahsetmez. Tabi ki bahsedenler vardır fakat yeterli değildir. İşin ilginç yanı, bırakın halkı, yıllarca konservatuarlarda ciddi eğitim almış olan insanlar bile bu imajın arkasında durmayı inatla sürdürmektedirler. Türkiye’de böyle yanlış bir zihniyetin yerleşmesinin en büyük sorumlusu, yeri ve konumu itibariyle çok geniş kitlelere seslenebilen orkestra şefleridir.

Orkestra şefleri önce eser seçimleri sonra yorumlarıyla, duruşlarını ortaya koyarlar. Herkesi yakından ilgilendirmesi gereken, öncelikle şefin duruşu yani tarihsellik içindeki sanatsal, müziksel tavrıdır. Çünkü bu tavır, dinleyici kitlesinin yönlendirilmesinde büyük rol oynar. İstanbul, Ankara, İzmir gibi önemli şehirlerin konser salonlarında, halkın dinlemesi açısından zor olacağı düşünüldüğü için yeni müzikle uğraşan çağdaş Türk veya yabancı bestecilerin eserleri genelde repertuvara alınmaz. Halkın anlamayacağını düşünmek, önyargılı davranarak halkı koşullamaktır. Bu durumu yaratanlar, orkestra şefleriyle beraber aynı zamanda konser salonlarının genel sanat yönetmenleridir. Düşünün ki besteci, eserinin çalınması için gerekli yere başvurur ve neticeyi beklemeye koyulur. Teklif değerlendirilir ve şöyle bir yanıt verilir:

“Eseriniz çok karmaşık bir yapıya sahip olmakla beraber icra açısından güçlükler içermektedir. Bu yüzden teklifiniz tarafımızdan olumsuz karşılanmıştır. Size tavsiyemiz daha anlaşılabilir düzgün şeyler yazmanızdır. Üzgünüz...”. Sonucun böyle olmasında tabi ki birtakım politik yaklaşımlar da etkilidir, fakat en önemli sebebin, karar verenlerin eserlere bakış açısındaki yetersizliklerinden kaynaklandığı söylenebilir.

Bu kişiler geleneksel kulak yapısına sahip oldukları için, eserle aralarında hiçbir bağ kuramazlar. Onlara göre, zaten kötü duyulduğu için eserin biçimiyle de ilgilenmek yersizdir. Halbuki müzik eserlerini değerlendirmek için en geçerli ölçütlerden biri, biçimdeki yani bestecinin kurgusundaki özgünlüktür. Durum böyle olunca profesyonel müzisyen olsun veya olmasın yeni müzikle karşılaştığında , bu tür müziğe aşina olmadığından dolayı ilk izlenimleri pek hoş olmaz.

Daha önceden duyulmamış farklı biçim anlayışlarının ortaya konduğu eserler, ilk kez duyulduğunda genelde dinleyiciler tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Müzik tarihi bunun sayısız örnekleriyle doludur. Bunlardan en göze çarpanı 1913 yılında Stravinski'nin başyapıtı olan “Bahar Ayini”nin Paris'teki ilk temsilidir. Perde açılalı birkaç dakika geçmemiştir ki müzik insanlar üzerinde şok etkisi yaratmış, yüksek sesli konuşmalar, yuhalamalar ve ısıklarla protesto edilmiştir.

Beethoven'ın son dönem eserleri de çağdaşları tarafından yadırganmıştır. Özellikle son sonatları ve kuartetleri duyulduğunda, halk onun bir budala olduğunu düşünmüştür. Hatta Liszt bir konserinde, tepki görmesin diye Beethoven'ı başka bir isim adı altında sunarak çalmıştır. İnsanların Beethoven'a alışması, ancak eserlerinin zaman içerisinde tekrar tekrar seslendirilmesiyle gerçekleşebilmiştir. Eğer bugün Beethoven'ın stilistik çalış özelliklerinden bahsediliyorsa bunun sebebi, her çalışta değişik bakış açıları, farklı görme biçimleri ortaya koyan yorumculardır. Yorumların çoğalmasa, karşılaştırmaları da beraberinde getirir. Yorum sanatı ancak bu karşılaştırmalar sayesinde ileriye doğru atılımlarda bulunabilir. Örneğin Ligeti Etütler akla geldiğinde referans olarak başvurulacak dört veya beş piyanist olduğundan, yorum bakımından bu etütler hakkında söylenebilecek çok fazla şey yoktur. Ne zaman ki müzisyenler zaman içerisinde tıpkı Beethoven'da olduğu gibi Ligeti etütleri tekrar tekrar yorumlarsa, işte o zaman kriterler çoğalacak ve dolayısıyla Ligeti etütlerin stilistik çalış özellikleri ortaya çıkacaktır.

Bu bağlamda, insanların çağdaş müziğe alışmaları ve bunun sonucunda belli görüşlere sahip olmaları isteniyorsa, öncelikle bu tür eserleri çalan yorumcular desteklenmeli ve halkla buluşacağı ortamlar sağlanmalıdır. Konum itibariyle üst mevkilerde olan

sanatçıların ki özellikle üzerinde durulan orkestra şeflerinin kişisel yaklaşımları, bu ortamların sağlanmasında en büyük etkidir.

5. ÇALGI ÖĞRETMENLERİ VE ESER SEÇİMİ

Biçimsel bakış açısıyla repertuarı ele almak, öğrencilerin çalgı eğitiminde önemli bir rol oynar. Çalgı öğretmenlerinin öncelikle repertuvara hakim olması gerekir. Bunun için de bestecileri yakından tanıyarak hangi eserlerin ne şekilde öğrencisine katkıda bulunacağını iyi bilmelidirler. Bestecilerin yakından tanınması, biçimsel farklılıklar içeren gençlik, orta yaş ve olgunluk gibi dönemlerin bilinmesiyle mümkündür. Bu dönemleri analiz edemeyen bir çalgı hocası, eser seçiminde çok yanlış tercihlerde bulunabilir. Yanlış tercihler, öğrencileri hem teknik hem müzikal anlamda etkiler. Öğrenci, teknik olarak kendisi için henüz erken olan bir eseri, aylarca çalışmış olmasına rağmen çalamadığında, kendisinin yetersiz olduğunu düşünecek ve bunun sonucunda eserden hatta çalgıdan soğuyacaktır. Ayrıca eseri çalarken, yaşadığı olumsuzluklar yüzünden besteciye karşı da tavır alacaktır. Kızgınlık, nefret olarak ortaya çıkan bu tavrın yansımaları şu şekilde görülebilir: Uzun süren bir çalışma döneminin ardından yıl sonu sınavında yaşanan başarısızlık, öğrencinin uzun süre etkisinden kurtulamayacağı izlenimlerin oluşmasına yol açar. Öncelikle teknik olarak çalamama endişesinin beraberinde getirdiği gerginlik, elleri titretecek derecede bir heyecan, sonraki çalışlarda sahne korkusuna yol açacaktır. Çünkü her sahneye çıktığında o günkü yaşadığı heyecan ve gerginliğin oluşturduğu psikolojik ortam aklına gelecektir. Öğrencinin yaşadığı bu güçlükler, esere ve besteciye karşı olan düşüncelerini büyük ölçüde etkileyecektir. Konservatuvar ortamlarındaki şu konuşmalar defalarca rastlanılan durumlardır:

“ Çalamıyorum.... , olmuyor işte..., Liszt’den nefret ediyorum!!! ”.

Ortaya çıkan sonuç, tabi ki öğrencilerin bireysel özellikleriyle de ilgilidir, ancak, çalgı öğretmenlerinin eser seçimindeki bilinçli yaklaşımları bu gibi durumları en aza indirgeyecektir.

Müzikal anlamda çalgı öğretmenlerinin öğrenciler üzerindeki etkileri, teknik anlamda olduğunkinden daha etkili ve iz bırakacak derecededir. Bir öğrenci sonat seçerken, teknik zorluk içermediği için örneğin Beethoven Sonat Op. 110’u tercih etmesi ve tercihinin öğretmeni tarafından onaylanması, müzikal anlamda yapılabilecek en büyük yanlışlardan birisidir. Bu gibi eserler 19. yüzyıl salon piyanistlik geleneğinin en önemli ölçütü olan virtüözüte gerçekliğini karşılamaz. “Bravura” tarzı eserlerin çekiciliği ve dinleyicinin kısıklıvrak ele geçirilmesi Beethoven için geçerli bir ölçüt değildir. Özellikle son sonatları, kuartetleri, “Missa Solemnis” ve Dokuzuncu Senfonisi’ni kapsayan geç döneminde Beethoven, ifade uğruna geleneksel anlatım biçimlerini kırmış ve kendi içine kapanarak oldukça bireyselleşmiştir. Piyano için yazdığı Opus 101, 106, 109, 110 ve 111 sonatlarında Beethoven, adeta piyanoyu bir kenara iterek, düşündüğü ve duyduğu müziği notalara geçirmiştir. Op. 101’deki şiirsellik, Op. 106 Adagio bölümündeki derin anlatım, aynı sonatın son kısmındaki piyanonun olanaklarını oldukça zorlayan füglü bölüm, Op. 110 Adagio, özellikle L’istesso tempo di Arioso’daki ortaya konan acı, Op.111 ikinci bölümde dönemiyle hiç bağdaşmayan garip tınılar ve metamorfik bir gelişmenin hakim olduğu soyut bir varyasyon fikri ve tüm bu sonatlardaki biçim anlayışı romantizmin kapılarını ardına kadar açmıştır.

Dolayısıyla yoğun ve derin bir anlatım gerektiren bu eserlerin çalışılması, belli bir entellektüel seviye gerektirir. Teknik zorluk içermiyor diye Op. 110 gibi sonatların tercih edilmesi, bu nitelikte eserlerin müzik tarihindeki gerçek yerinin kavranmamasından kaynaklanır. Bunun önüne geçecek olan şüphesiz çalgı hocalarıdır. Repertuvardaki eserlerin biçimsel bir gözle analizi ve bu eserlerin tarih içerisindeki duruşu, sanatsal anlamda çalgı hocalarının öğrencileriyle olan ilişkilerindeki en önemli koşuldur. Bu koşul yerine getirilmeksizin, öğrencilerin müzikal kimliklerinin oluşturulması imkansızdır.

Bu bölümde, biçimsel bakış açısının müzisyenler üzerindeki etkileri ve doğurabileceği sonuçlar ele alınmıştır. İkinci bölümde ise, bu düşünceler piyano repertuarından örneklerle desteklenip açıklanacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

ORTA AVRUPA EKOLÜNDEN ESERLERİN YAPISAL ANALİZLERİ VE DEĞERLENDİRİLMELERİ

Bu bölümde biçim anlayışının önemi, Orta Avrupa piyano edebiyatından seçilmiş olan eserlerin analizleriyle ortaya konacaktır. Analizler, eserlerin derinde yatan kuruluş özelliklerinin bulunması ve bütünlüğünü oluşturan öğelerin ortaya çıkartılıp, incelenmesi şeklinde olacaktır.

1. *MOZART FANTEZİ KV 475*

KV 475 Fantezi, 1785 yılında do minör KV. 457 piyano sonatından önce bir çeşit prelüd olarak bestelenmiştir. Bestecinin en çok bilinen ve çalınan eserlerinin başında gelir.

Fantezi, bestecilerin bir şablon tarafından koşullandırılmayıp daha özgürce düşünebildikleri serbest bir biçimdir. Her ne kadar özgürce bir gelişim sergilese de, kendi içinde bütünlük kaygısı her zaman gözetilmiştir. Müzik tarihine bakıldığında, bu biçimde yazılan eserlerin hiçbir zaman serbestlik adına rastgele oluşturulmadığı, aksine çok tutarlı kompozisyonel özellikler içerdiği görülür.

Mozart, genel olarak eserlerinde yapı sağlamlığı ve orantı bütünlüğüyle kusursuz bir işçiliğe erişerek adeta müzik zanaatının simgesi olmuştur. İncelenecek olan eserin yapısal analizi, Mozart'ın ilk bakışta görülmesi neredeyse imkansız olan dahiyane fikirlerini yüz üstüne çıkartacaktır.

Bilindiği üzere klasik ve romantik edebiyatta genelde üst seslerin duyurulması, geleneksel bir kuraldır. Fantezi'nin ilk ölçüsünde duyulan fakat asıl olarak kendisini

ikinci ölçüde gösteren giriş motifi bu kurala göre çalınırsa, motifi ana sesleri **mibemol-re-fadiyez-sol** olacaktır:



Şekil 1. W.A. Mozart Fantezi KV 475

Giriş cümle yapısı



Şekil 2. W.A.Mozart Fantezi KV 475

2. ölçü üst sesler

İkili gruplar halinde dört notadan oluşan motif parça boyunca kendisini sık sık duyurur. Ancak ilginç olan şudur ki, fantezinin hiçbir yerinde seslerin yönü itibariyle şekil ikideki üst seslerle belirtilmiş olan motif yapısı duyulmaz. Öyleyse ana motif hangisidir?

Mozart, eserin tümünde hakim olan motifi ilk başta üst seslerde daha sonra ara partiye kaydırarak duyurmuş, dolayısıyla motifi yapısını girişteki sunumda adeta gizlemiştir.

Fantezi'nin asıl motifi aşağıda görüldüğü üzeredir:



Şekil 3. W.A. Mozart Fantezi KV 475

Ana motif



Şekil 4. W.A. Mozart Fantezi KV 475

Ana motif yapısı

Yani motif, ikili gruplar halinde dört notadan oluşan ilkinde inici, ikincisinde çıkıcı değil de;



Şekil 5. W.A. Mozart Fantezi KV 475 - Üst seslerdeki motif



Şekil 6. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Üst seslerdeki motif yapısı

İlkinde inici, ikincisinde ise yine inici bir diziden ibarettir:



Şekil 7. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Ana motif



Şekil 8. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Ana motif yapısı

Girişten sonra ana motifin ilk görüldüğü yer onaltı ve onyedinci ölçülerdir:



Şekil 9. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 16. ve 17. ölçüler

Bas partisinde **mi-rediyez-dodiyez-si** seslerinden oluşan dizi ana motifin kendisidir. Üst seslerde ikili notalardan oluşan **rediyez-dodiyez, dodiyez-si, fadiyez-mi, mi-rediyez(bekar)** dizileri, inici yapıda olup ana motifi hatırlatırlar.

Onaltıdan ondokuzuncu ölçüye kadar dikkatlice bakıldığında ana motifin ortaya çıktığı başka bir çizgi belirir:



Şekil 10. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 16. ve 19. ölçüler arası

Onaltıncı ölçünün üçüncü vuruşundaki **mi** notası takip edilerek onyedinci ölçünün ikinci vuruşuna gelindiğinde inici yönde **mi-rediyez-dodiyez-si** dizisi,

Onyedinci ölçünün üçüncü vuruşundaki **mi** notası takip edilerek ondokuzuncu ölçünün ilk vuruşuna gelindiğinde ise yine inici yönde **mi-rebekar-dobekar-si** dizisi görülür.

Onsekizinci ölçüde yeni bir öge parçaya dahil olur:



Şekil 11. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 18. ölçü bas parti

Parça içerisinde sık sık kendini tekrar eden motif, beş sestten ibaret olmasına karşın aslında dört sesin önem teşkil ettiği bir oluşumdur. Motif **re** sesiyle başlayıp **sol** sesiyle biter. Aradaki notalar tamamlanırsa ortaya ana motifte olduğu gibi dört sestten oluşan bir dizi çıkar:



Şekil 12. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 18. ölçü motif yapısı

Ana motiften farkı, dizinin seslerin yönü itibariyle ana motifin ters yönünde kurulmuş olmasıdır. Mozart , gelişme bölümünün armonik yapısını, çıkıcı bir yönde dört sestten oluşan bu motif sayesinde oluşturmuştur.

Yirminci ölçünün son vuruşunda,



Şekil 13. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 20. ölçü

yirmibirinci ölçünün tamamında,



Şekil 14. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 21. ölçü

yirmiikinci ölçünün ikinci zamanında,



Şekil 15. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 22. ölçü üst parti

inici dört notadan oluşan ana motif yapısı görülür.

Yirmialtıncı ölçüdeki tema incelendiğinde,



seksendördüncü ve seksenbeşinci ölçülerde,



Şekil 26. W.A Mozart Fantezi KV 475 - 84. ve 85. ölçüler

inici yönde dört notadan oluşan ana motif yapısı görülür.

Andantino kesitinde müzik bambaşka bir havaya bürünmesine karşın yapı olarak bütünlük korunmuştur. Mozart bu bütünlüğü ana motif ilişkisini sürdürerek sağlamıştır.



Şekil 27. W.A Mozart Fantezi KV 475 – Andantino kesiti

Şekil yirmiyedideki sekiz ölçülük cümlelerin girişindeki **re-do-sibemol-la** seslerinden oluşan dizi, Andantino kesitinin çekirdek motifidir. İnici yönde dört notadan kurulu motif, eserin ana motif yapısı gözetilerek oluşturulmuştur:



Şekil 28. W.A Mozart Fantezi KV 475
Andantino kesiti motif



Şekil 29. W.A Mozart Fantezi KV 475
Ana motif yapısı

Andantino kesitinin gelişme bölümünde, ana motif kendisini tıpkı eserin başında olduğu gibi üst partide değil de ara partide duyurarak gizlemiştir:



Şekil 30. W.A Mozart Fantezi KV 475 – Andantino 103. ve 106. ölçüler arası

Birinci ölçünün ve üçüncü ölçülerin son vuruşlarında yer alan üst partideki **mibemol** sesleri takip edildiğinde **mibemol-re-do-si** dizisinden oluşan ana motif yapısı belirir.

Piu Allegro kesitinde Mozart, ritmik yapıyı otuzikilik notalardan kurarak parçanın atmosferini tümünden değiştirmiştir. Duyuş olarak önceki yerlere hiç benzemeyen Piu Allegro kesiti yapı olarak incelendiğinde, ana motif ilişkisinin sürekli bir biçimde yer aldığı görülür.

Mozart, her kesitte oluşturduğu farklı ortamlarla sanki başka bölümlere geçiliyormuş hissi uyandırarak, herkesi yanılsama içerisine sokmuştur. Ancak dikkatlice incelendiğinde, oluşturulan her kesitin duyuş olarak farklı olmasına karşın ana motiften türetilmiş olduğu görülür.

Più Allegro

f legato

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first three systems are in 3/4 time, and the fourth system is in 3/8 time. The key signature has two flats (B-flat major). The first system is marked 'f' and 'legato'. The score features rapid sixteenth-note passages in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The fourth system ends with three triplet markings.

Şekil 31. W.A Mozart Fantezi KV 475 – Piu Allegro Kesiti

Fantezi, ana motifin tekrar tekrar hatırlatıldığı koda kesitiyle sonlanır:



Şekil 33. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Coda kesiti 145. ve 146. ölçüler



Şekil 34. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Coda kesiti 151. ölçü üst parti



Şekil 35. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Coda kesiti 155. ölçü üst parti



Şekil 36. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Coda kesiti 157. ölçü üst parti



Şekil 37. W.A Mozart Fantezi KV 475 - Coda kesiti 159. ve 160. ölçüler üst parti

Mozart'ın mizah anlayışını ortaya koyan müziğindeki çocuksu ruh ve kendiliğindenlik, onun sanata karşı gevşek bir tavır aldığı biçiminde değerlendirilemez. Çabuk bir biçimde besteleyip notalandırması hiçbir zaman ciddi eserler üretmesine engel olmamıştır. Çünkü Mozart'ın besteciliğinin en önemli yanı, aklındakileri kağıda dökmeden bitirmiş olmasıdır. Müziği notaya geçirmeyi, genelde son ana bırakmayı tercih etmiştir. Eserlerinin çoğu, uzun süreli tasarım ve değerlendirmelerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Basit ve sade gözüken yazısı derin bir anlatım ve yapı yönünden çok sağlam kuruluş özellikleri içerir.

Fantezi'nin analizi sonucunda, aslında Mozart'ın hiç de öyle içten geldiği gibi spontane biçimde yazan bir besteci olmadığı görülür. Öncelikle dört notadan oluşan motifin adeta gizlenerek kendini duyurması, düşünülmüş bilinçli bir tavidir. Analizin başında da değinildiği üzere, klasik ve romantik dönemlerde üst seslerin çıkartılarak çalınması geleneksel bir kuraldır. Bu gelenek içerisinde çalındığında, fantezinin ikinci ölçüsündeki üst seslerde belirtilen dört notanın ana motif olduğu kanısına varılır. Ancak Mozart kimsenin farkedemeyeceği şekilde motifi, önemsizmiş gibi gözüken ara partiye kaydırarak eserin yapısının kavranmasını oldukça güçleştirmiştir. Mozart'ın dehası şuradadır ki; aradan yüzyıllar geçmesine rağmen, Fantezi'nin asıl motifi, hala çoğu müzisyen tarafından bilinmemektedir. Dolayısıyla eserin yapısal gerçekliğini ortaya koyan bir yoruma rastlamak neredeyse imkansızdır. Asıl motifi ortaya çıkararak parçayı gerçek anlamda yorumlayan tek müzisyen, şu an Almanya Freiburg Müzik Yüksek Okulu'nda görev yapan Macar piyanist Prof. Dr. Tibor Szasz'dır.

Fantezi hakkındaki analizler açık bir şekilde gösteriyor ki; önceden değinildiği üzere müzik eserlerinde yapıya önem veren özellikle Orta Avrupa ekolünden olan bestecilerin, derin bir entellektüel bakış açıyla değerlendirilip yorumlanması gerekir. Mozart Fantezi, bu görüş içerisinde ele alınması gereken en bariz örneklerden birisidir. Eserin çatısını oluşturan motifi anlamadan çalan bir piyanist, ifadesi ne kadar güçlü olursa olsun içi boş bir anlatımdan öteye geçemeyeceği gibi asıl daha önemlisi Mozart'ın yaşadığı döneme göre oldukça ileri olan parlak fikirlerini de yansıtamayacaktır.

2. BEETHOVEN SONATE Op. 54 No. 22

1804 yılında bestelenmiş iki bölümden oluşan sonat, Beethoven'ın motif çalışmasının en başarılı örneklerindendir. Eser, eldeki az malzemeyle neler yapılabileceğinin iyi bir göstergesidir.

Beethoven, birinci bölümde eksik ölçüyle başlayan, gayet basit ve düz bir motiftan iki bölümlü bir sonat oluşturmuştur. Sonatın yapısını oluşturan temel unsur, motifin içerdiği üçlü ve altılı aralıklardır. İki bölümün birbiriyle olan ilişkisi, bu aralıkların sık bir şekilde tekrar edilip duyurulmasıyla sağlanmıştır.



Şekil 38. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 22 - Ana motif

Şekil otuzsekizde görülen motif iki kısımdan oluşur. Eksik ölçüyle başlayıp, birinci ölçünün ilk akorunun duyurulmasıyla sonlanır. Eksik ölçüyle başlayan birinci kısımda büyük üçlü aralığı (**do-mi**), birinci ölçünün ilk akoru olan ikinci kısımda ise katlanmış bir basın üzerinde büyük üçlü (**fa-la**) ve küçük altılı (**la-fa**) aralıkları görülür. Burada aralıkların küçük veya büyük olması, eserin yapısal analizinde önem teşkil etmez. Bilinmesi gereken, aralıkların türüdür.

İkinci bölüm girişteki motif, üçüncü ölçünün ilk vuruşundaki **fa** notasıyla sona erer:



Şekil 39. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 II. bölüm motif

Buradaki aralık yapısı ele alındığında görülür ki; tıpkı birinci bölümde olduğu gibi motif, üçlü ve altılı aralıklardan oluşmuştur. Aradaki fark şöyle açıklanabilir: birinci bölümdeki motif üçlü aralıkla başlayıp altılı aralıkla biterken, ikinci bölümdeki motif her ne kadar üçlü aralıkla başlasa da ilk iki ölçüde kendisini altılı aralıklarla gösterip, üçüncü ölçünün ilk vuruşunda üçlü aralıkla sonlandırır.

Öte yandan ilk bölümde bir noktalı sekizlik ve bir onaltılık ritimle gelen çekirdek figür, ikinci bölümün üçüncü ölçüsünde bir onaltılık ve bir noktalı sekizlik olarak tersyüz edilmiştir:

Aralıksal farklılık:

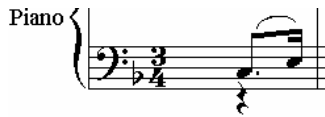


Şekil 40. L.V. Beethoven Sonat Op. 54
No. 2 Ana motif



Şekil 41. L.V. Beethoven Sonat Op. 54
No. 2 II. bölüm motif

Ritimsel farklılık:



Şekil 42. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2
Ana motif 1. kısım



Şekil 43. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2
II. bölüm motif 2. kısım

Dolayısıyla Beethoven, ikinci bölümdeki motifi, birinci bölümdeki motifin aralık ve ritmik düzenini tersyüz ederek oluşturmuştur. Bunu da, dikey ayna (çevrilebilir kontrpuan sitilinde 3'lü aralığın 6'lı olması gibi) ve ritimsel arttırma (augmentation) tekniklerini kullanarak gerçekleştirmiştir.

Beethoven, üçlü ve altılı aralıkları, sonatın bütün halinde duyulabilmesi için eserin her tarafına yaymıştır. Sonatın kodaında bu iki aralık ustaca düzenlenmiş bir şekilde kendini gösterir:



Şekil 44. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - Coda kesiti

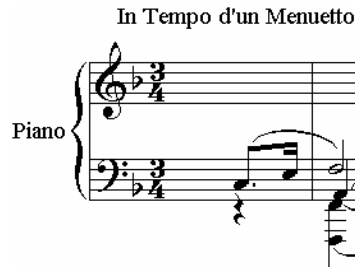
Birinci ölçünün ikinci vuruşundan itibaren görülen üst partideki notaların koordinasyonu, üçlü ve altılı aralıkların aynı anda bir bütün olarak duyulmasını sağlar.

Beşinci ölçünün ikinci vuruşundan itibaren altıncı ve yedinci ölçülerde, alt partiden üst partiye doğru bakıldığında ilk vuruşlarda altılı, ikinci vuruşlarda da üçlü aralıklar yer alır.

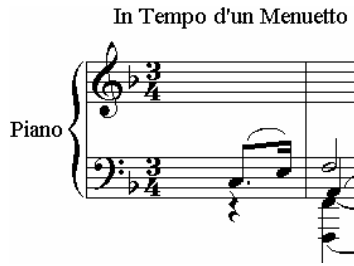
Sekizinci ölçüde ise alt partide **la-sibemol-do** notalarından oluşan bir üçlü aralığı, üst partide ise yine üçlü ve altılı aralıkların bir bütün halinde duyulduğu yapı gözlemlenir.

Sonatın ilk iki notası üzerindeki bağ işareti dikkat çekici olup, eksik ölçüdeki notaların birinci ölçüdeki akora bağlı bir şekilde getirilmemiş olması oldukça ilginçtir.

Şekil kırkbeşte görüldüğü üzere değil de,



Şekil 45. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - Ana motifin iki kısmının bağlı şekli



Şekil 46. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - Ana motifin iki kısmının bağısız şekli

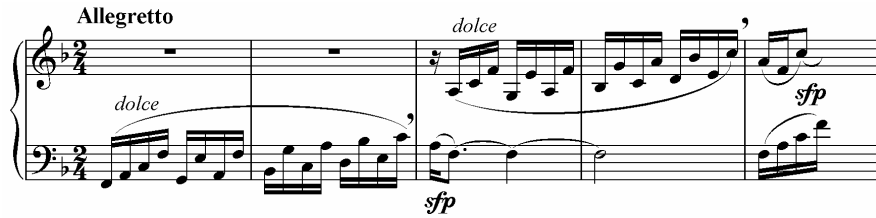
Şekil kırkaltıdaki gibi olması bir hayli düşündürücüdür. Çünkü noktalı sekizlik ve onaltılıktan oluşan bir nota yapısından diğer bir yapıya örnek dokuzda olduğu gibi geçmek, piyanist için hem teknik hem de müzikal anlamda sorun teşkil eder. Şöyle ki, eksik ölçüdeki **mi** notasından birinci ölçüdeki **fa** notasına geçerken yapılacak en ufak bir duraksama motifin çalınırken iyi duyulmamasına yol açacaktır. Beethoven'ın bu iki nota üzerine koyduğu bağ o kadar enteresandır ki, eğer bağ dikkate alınıp şekil kırkaltıda olduğu üzere çalınırsa, **mi** notasından **fa** notasına geçerken uygulanacak hafif bir duraksama hiç müzikal olmayan bir sonuca yol açacak; müzikal olmuyor diye duraksamanın miktarı azaltılırsa, bu sefer de şekil kırkbeşteki gibi çalınacak, dolayısıyla Beethoven'ın yazmadığı ve istemediği bir cümlelemeye dönüşecektir.

Öncelikle eksik ölçüde iki nota üzerinde görülen bağ, eserin nasıl kurulduğunu ortaya koyan yapısal bir artikülasyon işaretidir.



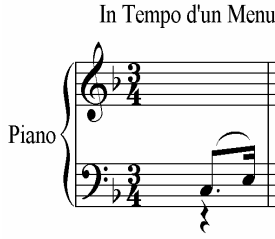
Şekil 47. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - Ana motif

Sonatin yapısının kavranmasındaki en can alıcı noktadır. Bundan emin olmak için sonatin ikinci bölümünün motifine bakılması yeterlidir. Daha önce motifin iki ayrı kısımdan oluştuğu belirtilmişti. Bu iki ayrı kısım, ikinci bölümdeki motifte çok net bir şekilde kendini gösterir:

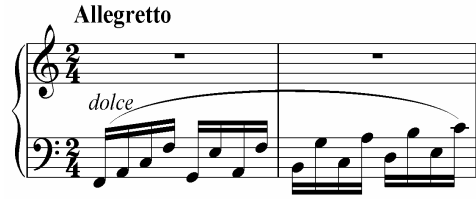


Şekil 48. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - II. bölüm motif

Şekil 48’de görülen, Litolf/Peters edisyonudur. Dikkat edilirse ikinci ölçüyle dördüncü ölçünün sonuna virgül ilave edilmiştir. Virgüller, motifin birinci bölümdeki motifle yapısal benzerlik gösterdiğini ve dolayısıyla birinci bölümdeki motifin iki ayrı kısımdan oluştuğunu öne süren göstergelerdir. Bu yapısal benzerlik şu şekilde gösterilebilir:



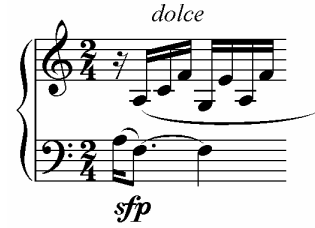
Şekil 49. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2
Ana motif 1. kısım



Şekil 50. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2
II. bölüm motif 1. kısım

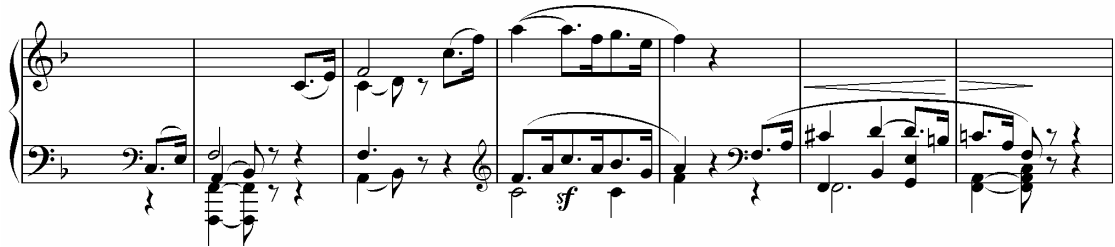


Şekil 51. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2
Ana motif 2. kısım



Şekil 52. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2
II. bölüm motif 2. kısım

İki bölüm arasındaki benzerlikler, motifin iki kısmının bağlı düşünülmemesi gerektiğini ortaya koyar. Beethoven, eserin derinde yatan ve bütünlüğünü sağlayan yapısal gerçekliği, ilk bakışta farkedilmesi gerçekten güç olan ve çok basit görünen bir artikülasyon işareti ile sağlamıştır. Önemsiz gibi gözükken ufak bir ayrıntıda, adeta eserin tüm yapısı saklıdır.



Şekil 53. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - I. Bölüm, 1. ve 6. ölçüler arası

Şekil 53’de, sonatın girişindeki motifin oluşturduğu dört ölçülük cümlenin hemen ardından gelen tekrarı ve uzantısını görüyoruz. Buna göre dördüncü ölçünün başında sona eren cümle boyunca, motif kendisini üç kere olmak üzere aynı artikülasyon yapısı içerisinde sunar. Ancak beşinci ölçüde eksik ölçüyle giren motifte durum farklıdır. Öncekilerin aksine bu sefer motifin ilk iki notası, takip eden ölçüdeki nota grubundan ayrı tutulmayıp bağlı bir şekilde getirilmiştir:



Şekil 54. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - 1. bölüm 4. ve 5. ölçüler

Eğer ikinci bölümün birinci bölümden türetildiği ileri sürülüyorsa, şekil 54’teki artikülasyon yapısının bir şekilde ikinci bölümde de karşılığı olması gerekir. Aşağıdaki örnek bu karşılığın görüldüğü ikinci bölümün ilk on ölçüsüdür:

Şekil 55. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 – II. Bölüm, 1. ve 10. ölçüler arası

İkinci bölümün girişinde, tıpkı sonatın birinci bölümünde olduğu gibi motif üç defa olmak üzere aynı artikülasyon yapısı içerisinde görülür. Ancak yedinci ölçüde başlayan motif dokuzuncu ölçüden ayrı tutulmayıp, bağlı bir şekilde oluşturulmuştur.

Sonuçta tüm bu örnekler doğrultusunda, eserdeki artikülasyon işaretlerinin kesinlikle keyfi ya da rasgele biçimde oluşturulmadığı; önemsiz gibi gözüken ufak ayrıntıların eserin biçimsel kavranışında ne kadar önemli olduğu görülmüştür.

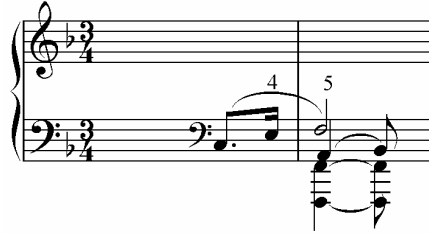
Beethoven'ın dilinden konuşmak, Beethoven'ın ne istediğinin anlaşılması demektir. Analizi yapılan sonatın nasıl oluşturulduğu ve hangi düşünce içerisinde yorumlanması gerektiği, eserin ilk ölçüsünde ortaya konmuştur. İyi bir yorumcu bu gibi yapısal özellikleri anlamak üzere, bestecinin yazdığı herşeye sadık kalmalıdır. Keyfi tercihler doğrultusunda, böyle hissetmiyorum diyerek eseri yazıldığı gibi ele almamak, önceki bölümde bahsedildiği gibi, Orta Avrupa ekolünü oluşturan bestecilerin yorumlarında önemli hatalara yol açar. Dolayısıyla bireysel ifadesi ne kadar incelikli ve hassas olursa olsun, bestecinin gözüyle göremeyen bir yorumcu hiçbir zaman eserlerin özüne inmeyi başaramayacaktır.

Sonatta ele alınan artikülasyon işareti, eserin bütün halinde duyulabilmesi için yorumcunun dikkate alması gereken en önemli koşuldur. Fiziksel anlamda sonatın yapısını ortaya koyan bir yorum isteniyorsa, öncelikle birinci bölümdeki motifin ilk kısmıyla ikinci kısmını ayırmak üzere, sağ elde mi notası üzerindeki dördüncü parmağın basıldıktan kısa bir süre sonra çok çabuk bir şekilde çekilip diğer notaya geçilmesi gerekir:



Şekil 56. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - Ana motifin iki kısmının bağısız şekli

Mi notasına basıldıktan sonra dördüncü parmağın hızlı biçimde çekilmeyip tuşla ilişkisi kesilmezse, **fa** notasına bağlı bir biçimde geçilmek zorunda kalınır ki bu Beethoven'ın yazmadığı bir artiküle biçimi olur.



Şekil 57. L.V. Beethoven Sonat Op. 54 No. 2 - Ana motifin iki kısmının bağlı şekli

Tüm bunlar neticesinde sonatın Beethoven'ın yazmış olduğu gibi yorumlanması, artikülasyon işaretinin önce yapısal olarak zihinde algılanması daha sonra da fiziksel olarak uygulanmasıyla sağlanır.

Kimi edisyonlar, sonatın ilk orijinal halini (Urtext) dikkate almadan farklı yorumlarda bulunmuşlardır. Sonatın motifini bağlı bir biçimde getirerek Beethoven'ın kompozisyon anlayışını değiştirmişlerdir. Louis Köhler ve Adolf Ruthard tarafından düzenlenmiş Peters, Alfreda Casella tarafından düzenlenmiş Ricordi, Ant. Door tarafından düzenlenmiş Universal ve birçok Rus edisyonlarında edisyonlarında Beethoven'ın müzik yapısı, bireysel beğeniler doğrultusunda romantik dönemin parametreleriyle altüst edilmiştir. Bu gibi edisyonların ortaya koyduğu anlayış yorum sanatını ciddi şekilde etkilemiştir. Rahatlıkla söylenebilir ki iyi bir yorumun gerçekleşmesi için sadece entelektüel bakış açısı değil, bunun yanında bestecilerin bakış açıları doğrultusunda oluşturulmuş doğru edisyonlar da gerekir.

3. SCHUMANN “PAPILLONS” Op. 2

Kelebekler anlamına gelen “Papillons”, Schumann’ın 1831 yılında bestelediği Op. 2 nolu eseridir. En sevdiği yazar Jean Paul’un “Delikanlılığın Yılları” adlı kitabında, bir kelebeğin kozasından çıkışını betimleyen bir bölüm, Schumann’ı o denli etkilemiştir ki, “Papillons” ortaya çıkmıştır. Kendi ifadesiyle kitabın son bölümünün müziksel karşılığı olan eser, bir maskeli balodaki değişik karakterlerin kısa bölümler halinde betimlenmesinden oluşur. Schumann’ın esere verdiği isim simgesel olup, karakterlerin ifade ediliş biçimiyle ilgilidir. Eserdeki karakterler bir anda ortaya çıkarlar ve daha ne olduğu anlaşılmadan gözden kaybolurlar. Schumann bölümlerin kavranamayacak derecede çabucak sonlanmasını, kelebeklerin hayatlarının kısalığı, hafif ve uçar bir yapıda olmalarıyla ilişkilendirmiştir.

Schumann Op. 2 “Papillons”, genelde dans karakterinde birbirinden bağımsız parçalardan oluşan bir süit olarak açıklanır. “Wikipedia” sözlüğünde eser; “... birbirleriyle ilişkisi olmayan bağımsız bölümlerden oluşan bir süit karakterindedir. Sadece final bölümü tonal olarak girişteki temayla benzerlik içerir...” şeklinde tanımlanır. Bu tanımın ne kadar yanlış olduğunu, parçanın birbirinden bağımsız bölümlerden oluşmayıp aksine çok sıkı ilişkiler içerisinde bir bütün olarak düşünülüp bestelendiğini, yapılacak olan analiz çok net bir biçimde ortaya koyacaktır.

Schumann’ın müzisyen kimliği, 19. yüzyılın ilk yarısı için şaşırtıcı derecede ileridir. Öncelikle şu bilinmelidir ki Schumann, döneminde çok meşhur olan salon piyanistliği geleneğinin karşısında yer alarak dinleyiciye çekici gelen, şova dayalı, akrobatik fakat içi boş bir virtüözite anlayışından her zaman kaçınmıştır. Thalberg, Dreyschock, Gottschalk, Herz gibi olağanüstü teknikleri olup gösterişe önem veren ve bu doğrultuda yorumlayan piyanistlerin yerine, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren salt müziği düşünen ve hedefleyen ciddi entellektüel müzisyenler ortaya çıkmıştır. Bu anlayışın yayılmasındaki en büyük öncüler; Liszt’in müziğindeki maniyerizmi ciddi olarak ilk eleştiren Schumann, salonlarda gösterişe dayalı parafraz çalmayan ilk piyanist olan Mendelssohn, Schumann’ın idealist fikirlerini benimseyip korkusuzca tüm müziklerini yorumlayan Clara Schumann, tarihte ilk defa bir besteciye odaklanıp, Beethoven’ın

otuziki sonatını seri biçimde çalan Charles Halle, analitik yaklaşımıyla Alman piyano çalış geleneğinin öncüsü olan Hans von Bülow ve Orta Avrupa ekolünün oluşmasındaki en büyük pay sahiplerinden Johannes Brahms'tır.¹²

Schumann'ı besteci olarak çağdaşlarından üstün kılan diğer bir özellik de biçim açısından getirdiği yeniliktir. Carnaval, Davidsbündlertanze, Kreisleriana gibi birçok yapıtında görülen, sıkı ilişkiler içerisinde küçük parçaların birbirini izlemesiyle oluşturulan büyük yapı, romantik dönemde birçok besteciyi etkilemiş geniş açılımları olan bir biçimsel yaklaşımdır.

Ünlü sanat tarihi yazarı Arnold Hauser, “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı kitabında romantizmdeki yeni biçim anlayışını şu şekilde anlatır:

“... Sonat formu paramparça olarak yerini, giderek artan sayılarda ortaya çıkan, daha az ciddi ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakır. Bu yapıtlar, Fantezi ve Rapsodi, Arabesk ve Etüd, Intermezzo ve Impromptu, Emprovizasyon ve Çeşitleme gibi küçük, lirik parçalardır. Uzun yapıtlar bile genellikle bu minyatür sistemlerden meydana getirilmiş olarak yapı açısından değerlendirildiğinde, bir dramın bölümlerini değil, ardı ardına gelen gösterilerden oluşan bir oyunun sahnelerini anımsatmaktaydı. Klasik bir sonat ya da senfoni, küçücük, minyatür bir dünya idiler. Schumann'ın ‘Carnaval’ı veya Liszt'in ‘Années de Pélerinage’ı gibi peşi peşine sıralanan müzikle yapılmış örnekler, bir ressamın taslak defteri gibidir; içinde en yetkin, en parlak lirik izlenimci ayrıntılar bulunsa da sanatçı bunlarla organik bir birlik ve bir izlenimin tümünü yaratmak çabasında bulunmamıştır. Berlioz, Liszt, Korsakov, Smetana ve diğerleri gibi sanatçıların yapıtları olan ve senfoninin yerini alan senfonik şiir yazmaya duyulan eğilim bile, bestecilerin dünyayı organik bir bütün olarak temsil edemediklerini veya etmeye çekinmiş olduklarını

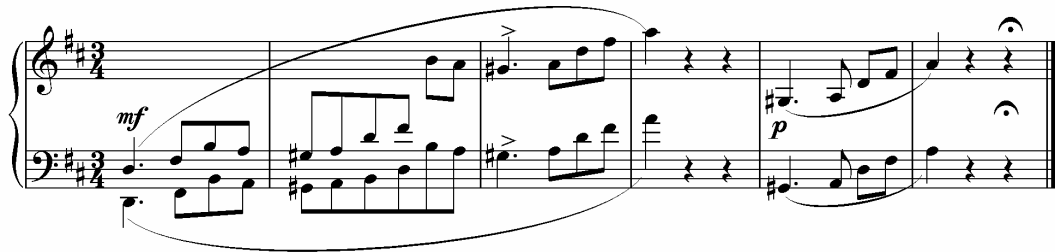
¹² Harold C. Schonberg, **The Great Pianists**. 1963. New York: Simon and Schuster/ Fireside Books, 1987.

gösterir. Müzikteki bu sistem değişikliği, yaratıcıların edebiyata ve program müziğine olan eğilimleri ile birlikte gelişmiştir....”¹³

Ne yazık ki, Arnold Hauser’ın romantik dönemden bahsederken, bestecilerin organik birliğin oluşturduğu bütünsel anlayıştan uzak olduklarını söylemesi çok talihsiz ve yanlış bir açıklama olmuştur. Özellikle Schumann ‘Carnaval’ ile Liszt ‘Années de Pélerinage’ı yapı bakımından aynı kategoriye koyması, Hauser’ın eserlerle ilgili bilgisizliğinin gerçek bir göstergesidir. Şöyle ki; Liszt’in ‘Années de Pélerinage’ adlı eseri, İsviçre ve İtalya’ya yaptığı gezilerin izlenimlerini ortaya koymak amacıyla bestelenmiş üç süitten oluşur. Birinci süit dokuz parçadan, ikinci ve üçüncü süit yedi parçadan ibarettir. Süitlerin yapısal bütünlüğü bakımından, parçalar arasında benzerlik aramak yanlış olur çünkü parçalar farklı karakterlerde olup birbirinden bağımsız özellikler içerirler. Schumann’ın “Carnaval”ı da ard arda parçalardan oluşan bir süit şeklindedir ancak parçalar Liszt’de olduğu gibi bağımsız olmayıp birbirleriyle sıkı ilişki içerisindeyler. Dolayısıyla eser, ilişkilerle örülmüş bir bütün olarak duyulur.

Giriş – Moderato

Eserin tüm bölümleri, girişteki altı ölçülük cümleinin ilk iki ölçüsünde kendini gösteren motiften türetilmiştir:



Şekil 58. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Giriş

¹³ Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. 1951. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995. s. 199.

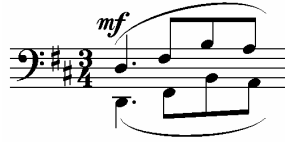
Re-fadiyez-la akorunun hakim olduğu cümle, **si** ve **soldiyez** sesleriyle apajetür ilişkisi içerisinde zenginleştirilmiştir:



Şekil 59. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif

Ana motifin başlıca yapısal özellikleri şu şekilde özetlenebilir.

1.) Girişteki re majör akorunun beşlisinin üst apajetür ile duyurulması,



Şekil 60. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde

2.) İkinci ölçüde devam eden re majör akorunun beşlisinin alt apajetür ile duyurulması,



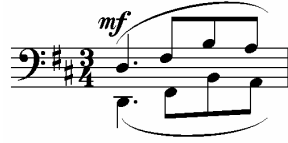
Şekil 61. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 2. madde

3.) İlk apajetür notasıyla ikinci apajetür notası arasındaki üç notadan oluşan inici dizinin duyurulması,



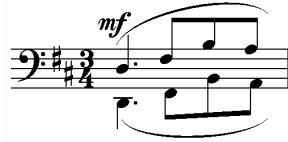
Şekil 62. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 3. madde

4) **Re** ve **si** notalarının oluşturduğu altılı aralık ilişkisinin duyurulması,



Şekil 63. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 4. madde

5.) **Fadiyez** ve **si** notalarının oluşturduğu dörtlü aralık ilişkisinin duyurulması.

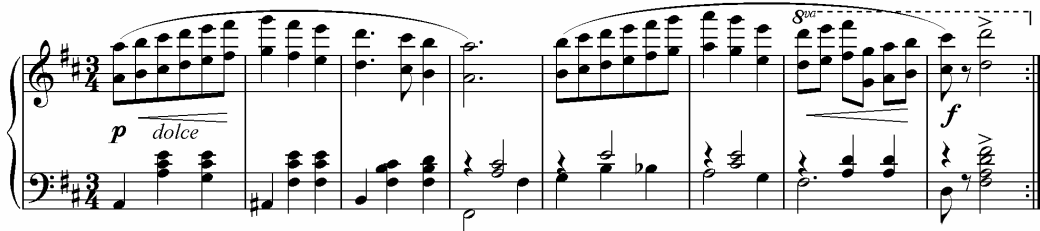


Şekil 64. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 5. madde

Görüldüğü üzere motif, farklı yapıda figürlerin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Schumann, bütünlük kaygısıyla motifin içerdiği bu figürleri değişik zeminlerde ustaca kullanarak bir baş yapıt ortaya çıkarmıştır.

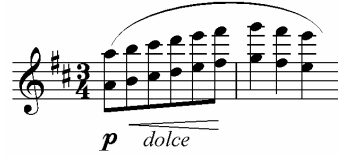
No. 1

İlk sekiz ölçüyü içeren cümle, Schumann’ın “Carnaval” eserinde de yer verdiği en tanınmış melodilerinden birisidir:



Şekil 65. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. bölüm giriş

Duyuş olarak farklı yeni bir oluşumu andıran cümle, aslında yapısal olarak eserin girişindeki motifle birebir benzerlik içerisindedir. Dikkatli bakıldığında cümlenin ilk iki ölçüsündeki motifle eserin ana motifinin aynı melodik yapıda olduğu görülür:



Şekil 66. R. Schumann "Papillons" Op. 2 - 1. bölüm motif üst parti

Şekil altmışaltıdaki iki ölçüden oluşan motif sadeleştirildiğinde sonuç şu şekilde olur:



Şekil 67. R. Schumann "Papillons" Op. 2 - I. bölüm motif yapısı

Ana motifin birinci maddedeki yapısı hatırlanarak iki motif yapısı karşılaştırıldığında benzerlik ortadadır:



Şekil 68. R. Schumann "Papillons" Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde

:



Şekil 69. R. Schumann "Papillons" Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde



Şekil 70. R. Schumann "Papillons" Op. 2 - 1. parça motif yapısı

Parçanın sol el partisi incelendiğinde:



Şekil 75. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 1. parça giriş bas parti

İlk iki ölçüde inici dizi halinde **la-sol-fadiyez** sesleri,



Şekil 76. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 1. ve 2. ölçüler bas parti

Üçüncü ölçüde çıkıcı dizi halinde **si-dodiyez-re** sesleri,



Şekil 77. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 3. ölçü bas parti

beş ve altıncı ölçülerde inici dizi halinde si-si bemol-la sesleri,



Şekil 78. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 5. ve 6. ölçüler bas parti

altıncı ve yedinci ölçülerde tekrar **la-sol-fadiyez** sesleri,



Şekil 79. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 6. ve 7. ölçüler bas parti

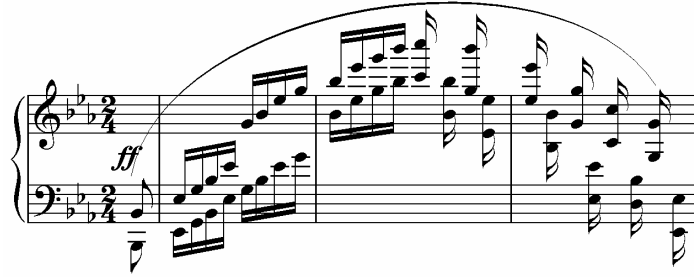
Buradaki kromatizm de eserin ana motifinin ikinci maddesiyle ilişkilidir:



Şekil 84. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – Ana motif yapısı 2. madde

No . 2

Schumann’ın bağ işaretiyle belirttiği cümle, ana motifin birinci maddedeki yapısını içerir.



Şekil 85. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 2. parça 1. ve 3. ölçüler arası

Şekil seksenbeşdeki cümle sadeleştirildiğinde, sonuç şu şekilde olur:



Şekil 86. R. Schumann “Papillons” Op. 2- 2. parça motif yapısı

Dolayısıyla ikinci bölümün giriş teması, farklı bir tonda ana motiften türetilmiştir:



Şekil 87. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 2. parça motif yapısı



Şekil 88. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – Ana motif yapısı 1. madde

Beşinci ölçüden itibaren şu özellikler görülür:

Eksik ölçüyle tonun değiştiği giriş cümlesinin aralık ilişkisi dörtlüdür. Bu özellik, ana motifin beşinci maddesini hatırlatır:



Şekil 89. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 2. parça 5. ve 12. ölçüler arası

İkinci olarak, şekil seksendokuzda görülen ilk ölçünün ikinci sesi olan **rebemol** notasının gidiş yönü takip edilirse, **rebemol-do-sibemol-labemol** seslerinden oluşan çizgi kendini belli eder. Bu çizginin aynısı farklı tondan olmak üzere, birinci parçanın üçüncü ve dördüncü ölçülerinde görülmüştü:



Şekil 90. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 1. parça 3. ve 4. ölçüler motif üst parti

Neticede, şekil doksandaki yapı da yine ana motifin üçüncü maddesi esas alınarak oluşturulmuştur.

Üçüncü olarak, eserin ana motifi başka tondan olmak suretiyle, ikinci parçanın yedi ve sekizinci ölçülerinde kendini gösterir:



Şekil 91. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 2. parça 7. ve 8. ölçüler



No. 3

Giriş teması, sekiz ölçü boyunca ana motifin yapısal özelliklerini sergiler:



Şekil 94. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 3. parça giriş

Eksik ölçüyle başlayan tema, ana motifin beşinci maddesiyle ilişkilidir:



Şekil 95. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 3. parça eksik ölçüyle giriş

Birinci ölçüdeki üç sestten oluşan dizi, ana motifin üçüncü maddesinde yer alan inici dizinin aksine çıkıcı olarak getirilmiştir. Ancak üçüncü ölçüde aynı seslerden oluşan dizi, motifte olduğu gibi tekrar inici bir yönde gelişir:



Şekil 96. R. Schumann “Papillons” Op. 2— 3. parça 1. ve 3. ölçüler arası

İkinci ölçüdeki figür, ana motifin ikinci, üçüncü ve dördüncü seslerinden oluşan yapısının aynısıdır:



Şekil 97. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 3. parça 2. ölçü figür yapısı



Şekil 98. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – Ana motifin 2. 3. ve 4. sesleri

Dördüncü ölçüdeki **mi** ve **re** sesleri, ana motifin üçüncü ve dördüncü seslerinin ilişkisi gözetilerek oluşturulmuştur:



Şekil 99. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 2. parça 4. ölçü



Şekil 100. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motifin 3. ve 4. sesleri

Parçanın ikinci kesitindeki sekiz ölçülük temanın bas partisi incelendiğinde, ortaya yine ana motif çıkar:



Şekil 101. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 3. parça 2. kesit

Yukarıdaki şeklin üçüncü ölçüsünden itibaren görülen yapının aslı şu şekildedir:



Şekil 102. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 3. parça 2. kesit motif yapısı

Ana motifle karşılaştırıldığında, benzerlik kendini gösterir :



Şekil 103. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde

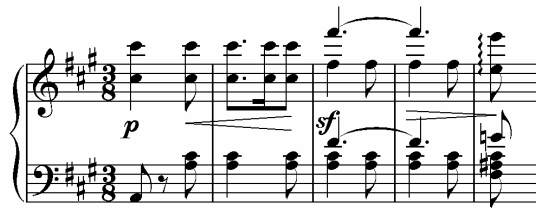


Şekil 104. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 3. parça 2. kesit motif yapısı

Schumann bu bölümde ana motifi kanon yapısı içerisinde kullanarak zenginleştirmiştir. Parça ne olduğu anlaşılmadan bir çırpıda biter. “Papillons”un en kısa süren bölümüdür.

No. 4

Oldukça hafif ve uçarı bir çalış gerektiren parçanın ilk dört ölçüsüne bakıldığında, ritim unsuru nedeniyle bambaşka yapıda bir bölüme geçiliyormuş hissi uyandırılır:



Şekil 105. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça 1. ve 4. ölçüler arası

Ancak dikkat edildiğinde, ilk dört ölçüdeki motif yapısının eserin ana motifinin birinci maddedeki yapısıyla aynı olduğunun farkına varılır. Tek fark başka tondan oluşudur. Şekil yüzbeşte görülen yapının aslı şu şekildedir:



Şekil 106. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça motif yapısı

Ana motifle karşılaştırıldığında,



Şekil 107. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - ana motif yapısı 1. madde



Şekil 108. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça motif yapısı

benzerlik net bir biçimde ortaya çıkar.

Parçanın yedinci ölçüsünde sol el ara partide ana motif yapısından oluşturulmuş figür adeta kendini saklamıştır:



Şekil 109. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça 7. ölçü bas parti

Si-la-soldiyez dizisi ana motifin üçüncü dördüncü ve beşinci sesleridir.

Onuncu ölçüde, çıkıcı dizi halinde beş sestten oluşan bir motif yer alır:



Şekil 110. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça 10. ölçü

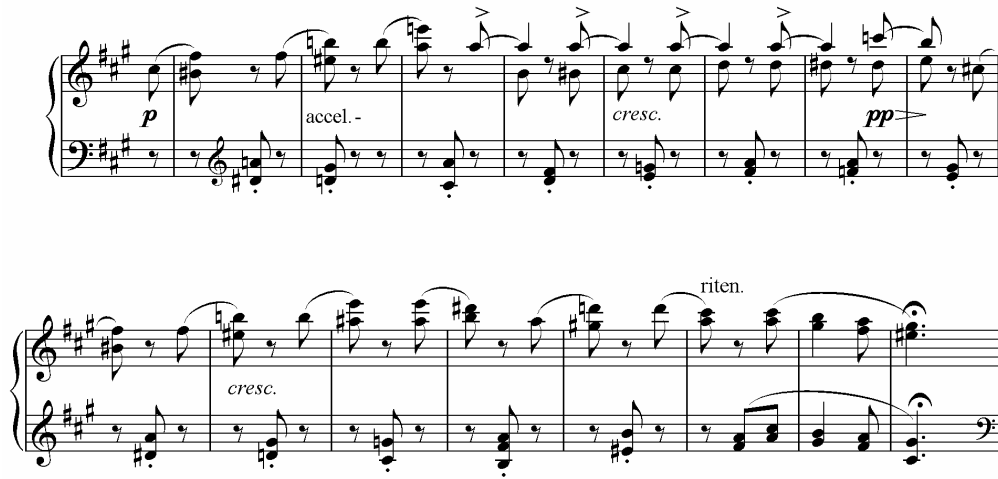
Şekil yüzonda görülen motif, birinci parçanın ilk ölçüsündeki çıkıcı motif yapısı gözetilerek oluşturulmuştur:



Şekil 111. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 1. ve 2. ölçüler

İleriki bölümlerde, aslında ana motiften oluşturulmuş birinci parçadaki çıkıcı dizi yapısı sık sık tekrarlanacaktır.

İkinci kesit incelediğinde ana motifin şu özellikleri görülür:



Şekil 112. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça 2. kesit

Üst partilere bakıldığında ana motifin dörtlü aralık özelliği görülür:



Şekil 113. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça 2. kesit 17. 18. 19. ve 20. ölçüler üst parti

Üst partideki alt sesler takip edildiğinde, ana motifin üçüncü ve dördüncü sesleri arasındaki ilişki belirir:



Şekil 114. R. Schumann “Papillons” Op. 2

4. parça 2. kesit 17. ve 18. ölçüler üst parti



Şekil 115. R. Schumann “Papillons” Op. 2 –

4. parça 2. kesit 18. ve 19. ölçüler üst parti



Şekil 116. R. Schumann “Papillons” Op. 2 –

4. parça 2. kesit 19. ve 20 ölçüler üst parti

İkinci kesitin sonu bir kalışla biter:



Şekil 117. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça 2. kesit 32. ve 33 ölçüler

Birinci parça analiz edilirken, ikinci ve üçüncü ölçülerdeki üçerli iki gruptan oluşan iniç melodik çizginin, ana motif esas alınarak oluşturulduğundan söz edilmişti. Bu oluşum hiçbir yerde kendisini şekil yüzonyedide görüldüğü üzere belirgin bir şekilde göstermemiştir. Schumann, parçayı oluştururken ana motiftan yararlandığını, sadece notalarla değil artiküle ve dinamik işaretleriyle de destekleyerek belirtmiştir:

Şekil yüzonyedide görülen üst seslerdeki **si-la-soldiyez** dizisi, ana motifin üçüncü, dördüncü ve beşinci seslerinden oluşan dizinin aynısıdır:



Şekil 118. R. Schumann “Papillons” Op.
2 Ana motif 3. 4. ve 5. sesler

Ana motif ilişkisi, bağ içerisinde belirtilmiş olup, ritardando ve puandorg ile daha bir netliğe kavuşmuştur:



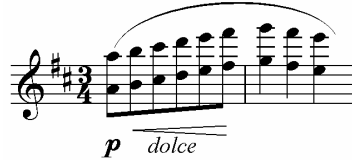
Şekil 119. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 4. parça 2. kesit 31. ve 33. ölçüler arası

Yanda, parçanın temasının tekrar gelişi yer alır:



Şekil 120. R. Schumann “Papillons”
Op. 2 - 4. parça 34. ve 38. ölçüler arası

İlk gelişten farklı olarak temaya **soldiyez** sesi eklenmiştir. **Soldiyez** sesinin nasıl bir ilişki içerisinde getirildiği yine ana motife dönülerek anlaşılabilir. Seslerin yönü itibariyle şekil yüzyirmide üst partide görülen yapının aynısı, birinci parçanın motifinde mevcuttur:



İlk iki ölçüdeki temanın yapısına bakıldığında, birinci parçanın ikinci ölçüsündeki motifle ilişki içerisinde olduğu yani ana motifin üçüncü maddesindeki özellik esas alınarak oluşturulduğu görülür:



Şekil 126. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 5. parça 1. ve 2. ölçüler üst parti



Şekil 127. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 2. 3. ve 4. ölçüler



Şekil 128. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 3. madde

Bas çizgisindeki melodik çizgi incelendiğinde, ana motifin birinci maddedeki yapısının zaman olarak genişletilmiş haliyle karşılaşılr:



Şekil 129. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 5. parça 1. ve 5. ölçüler bas parti



Şekil 130. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 5. parça motif yapısı



Şekil 131. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde

Dokuzuncu ölçüden itibaren sol el partisinde vurgu işaretiyle başlayıp dört notadan oluşan yapı, birinci parçanın üçüncü ve dördüncü ölçülerinde yer alan melodik çizgi gözetilerek oluşturulmuştur:

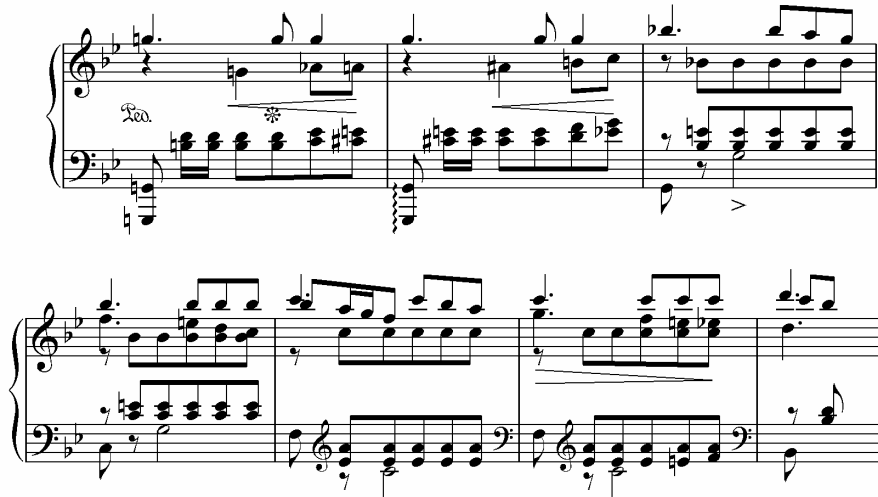


Şekil 132. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 5. parça 9. ve 11. ölçüler arası bas parti



Şekil 133. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 3. ve 4. ölçüler motif yapısı

Onüçüncü ve ondokuzuncu ölçüler arasında iki partide de, ana motifin hemen hemen bütün özelliklerinden yararlanılmıştır:

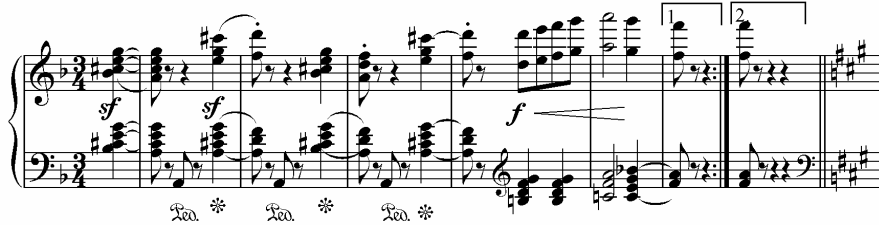


Şekil 134. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 5. parça 13. ve 19. ölçüler arası

Üst partide ana motifin üçüncü, dördüncü ve beşinci sesleri arasındaki ilişkisi, orta partilerdeki altılı akor yapısıyla, ana motifin birinci, ikinci ve üçüncü sesleri arasındaki altılı aralık ilişkisi, bas partisinde ise ana motifin birinci maddesindeki yapısı göze çarpar.

No. 6

Parçanın birinci ölçüsündeki dominant yedili akoru, daha önceden birinci parçanın ilk ölçüsünde görülmüş olan eserin çatısını oluşturan akorlardan birisidir.



Şekil 135. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 6. parça giriş

İki yapısal özellik dikkat çeker:

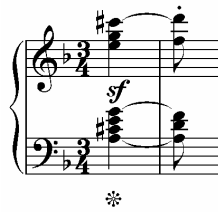
Birincisi **sibemol-la** seslerinden,



Şekil 136. R. Schumann “Papillons” Op. 2

6. parça sibemol-la inici dizi yapısı

İkincisi ise **dodiyez-re** seslerinden oluşan figür yapısıdır.



Şekil 137. R. Schumann “Papillons” Op. 2

6. parça dodiyez-re çıkıcı dizi yapısı

İki figür yapısı incelendiğinde birinci figürün ana motifin üçüncü ve dördüncü, ikinci figürün ise ana motifin beşinci ve altıncı sesleri arasındaki ilişkiden yola çıkılarak oluşturulduğu anlaşılır:



Şekil 138. R. Schumann “Papillons” Op. 2
6. parça sibemol-la inici dizi yapısı



Şekil 139. R. Schumann “Papillons” Op. 2
Ana motif 3. ve 4. sesler



Şekil 140. R. Schumann “Papillons” Op. 2
6. parça dodiyez-re çıkıcı dizi yapısı



Şekil 141. R. Schumann “Papillons” Op. 2
Ana motif 5. ve 6. sesler

Schumann ana motifteki si-la seslerinden oluşan figürü **sibemol** notasıyla değişikliğe uğratmıştır:



Şekil 142. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif 3. ve 4. sesler



Şekil 143. R. Schumann “Papillons” Op. 2
Ana motif 3. sesin altere edilmiş hali

Neden başka bir ses değil de si bemolu tercih ettiği sorulacak olursa, cevabı birinci parçanın beşinci ölçüsündeki bas partisindedir:



Şekil 144. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 1. parça 5. ölçü bas partî

Görüldüğü üzere eserde hiçbir öge sebepsiz yere rastgele kullanılmamıştır. Figür, motif, cümle ve ritim gibi müziksel öğeler bütünlük içerisinde ele alınarak oluşturulmuştur. Hiçbir zaman diğerleriyle ilişkisi olmayan bağımsız bir öge eserde yer almaz. Öğeler, kendileri olarak değil, bütüne katılış biçimleriyle, ortaya koydukları işlevleriyle önem kazanmışlardır.

Parçanın la majör olan ikinci kesiti incelendiğinde;



Şekil 145. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça 2. kesit 7. ve 14. ölçüler arası

Ondördüncü ölçü üst seslerde, ana motifin ilk üç notasının ters yönünde,



Şekil 146. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça 14. ölçü



Şekil 147. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif 1. 2. ve 3. sesler

onbeşinci ölçü üst seslerde, ana motifin beşinci maddesi,



Şekil 148. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça 15. ölçü



Şekil 149. R. Schumann “Papillons” Op. 2 Ana motif yapısı 5. madde

onaltıncı ölçü üst seslerdeyse, ana motifin üçüncü maddesi esas alınarak oluşturulmuş figür yapıları görülür:



Şekil 150. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça 16. ölçü



Şekil 151. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 3. madde

Son kesite gelindiğinde birinci parçanın ikinci ve üçüncü ölçülerindeki motif, üst partideki melodik çizgiyle tekrar hatırlatılır:



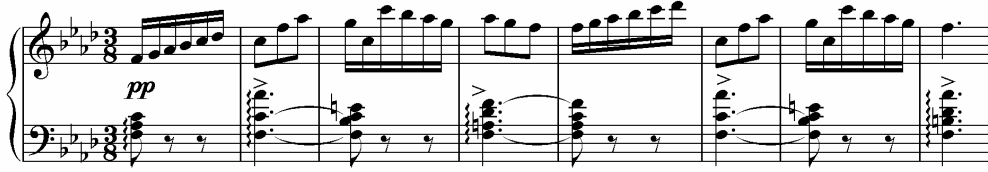
Şekil 152. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça 32. ölçü üst parti



Şekil 153. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 2. ve 3. ölçülerdeki motif yapısı üst parti

No. 7

Parçanın girişinde yine ana motifin birinci maddedeki yapısı görülür:



Şekil 154. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 7. parça giriş



Şekil 155. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 7. parça 1. ve 2. ölçüler motif

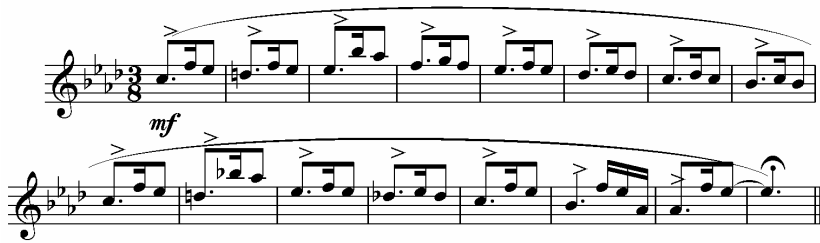


Şekil 156. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 7. parça motif yapısı



Şekil 157. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde

Dokuzuncu ölçüden itibaren melodik çizgideki vurgu işareti ile gösterilmiş notalar göze çarpar:



Şekil 158. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 7. parça 9. ve 24. ölçüler arası üst parti

Schumann'ın bu notalara vurgu koymasının sebebi onların gerçekten vurgulu çalınmasını istediğinden değildir. Ne yazık ki bu gibi artikülasyon işaretleri birçok çalgıcı tarafından darbeli bir tuşle ifade edilerek yanlış yorumlanmaktadır.

Schumann'ın koyduğu vurgulara ait notaların çizgisini takip edersek, ortaya ana motiften türetilmiş bir melodik yapı çıkar. Schumann vurgu işaretleriyle, parçanın ana motife bağlı olarak oluşturulduğunu ve yorumcuların bu bilinçle yani bütünlük anlayışı içerisinde çalmaları gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla dokuzuncu ölçüden itibaren karşılaşılan vurgu işaretleri, tıpkı önceki bölümdeki Beethoven sonatta olduğu gibi, yapıya yönelik artikülasyon işaretleri olarak tanımlanabilir.

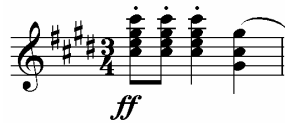
No. 8

İlk sekiz ölçüdeki cümlenin yapısı ana motiften yararlanılarak kurulmuştur:



Şekil 159. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 8. parça giriş

Birinci ölçü üst partideki aralık ilişkisi, ana motifin beşinci maddedeki ilişkisidir:



Şekil 160. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 8. parça 1. ölçü



Şekil 161. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 5. madde

İkinci ölçüdeki melodik çizgi ana motifin üçüncü maddesini hatırlatır:



Şekil 162. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 8. parça 2. ölçü



Şekil 163. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 3. madde

Beşinci ölçüden cümlelin sonuna kadar üst partide görülen inici dizi yapısı (**mi-re-dodiyez-si-la-sol diyez**), birinci parçanın ikinci ve üçüncü ölçülerindeki motif yapısının aynıdır:



Şekil 164. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 8. parça 5. ve 8. ölçüler arası



Şekil 165. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 2. ve 3. ölçüler motif yapısı

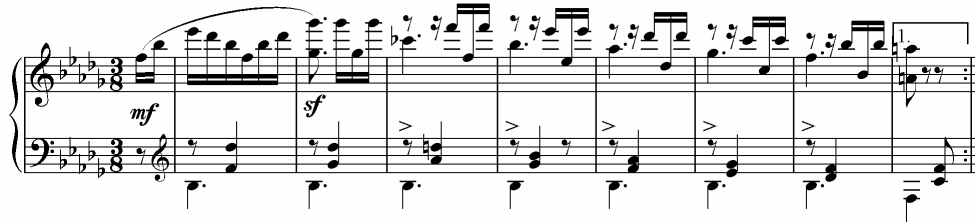
İkinci ve üçüncü kesitte yer alan üst partideki melodik çizgi, ana motifin birinci ve ikinci maddeleri doğrultusunda oluşturulmuştur:



Şekil 166. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 8. parça 2. ve 3. kesitler

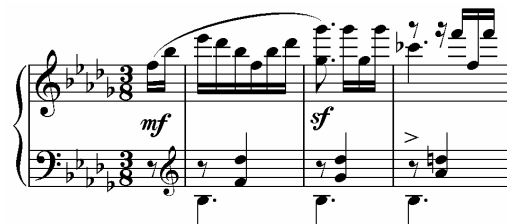
No. 9

İlk sekiz ölçüdeki cümle, ana motif yapısını aynen sergiler:



Şekil 167. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça giriş

Birinci ölçüden itibaren ana motif yapısı kendini belli eder:



Şekil 168. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 1. ve 3. ölçüler arası



Şekil 169. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça motif yapısı



Şekil 170. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - ana motif yapısı 1. madde

İkinci ölçüyle beraber üst partide görülen iki ayrı çizgi de, birinci parçanın ikinci ve üçüncü ölçülerindeki melodik yapı esas alınarak oluşturulmuştur:

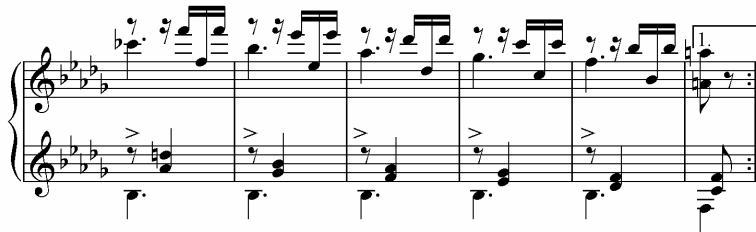


Şekil 171. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça giriş



Şekil 172. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 2. ve 3. ölçüler motif yapısı

Üçüncü ölçüden başlayarak vurgu işaretleriyle belirtilmiş notalar görülür:



Şekil 173. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 3. ve 8. ölçüler arası

Önceki parçada değinildiği üzere bu vurgu işaretleri, yapıya yönelik olup parçanın ana motifle ilişkisini gösteren ve dolayısıyla bu doğrultuda çalınması gerektiğini hatırlatan uyarı niteliğinde artikülasyon işaretleridir.

İkinci kesit, kanon biçiminde ilerleyen dört partiden oluşmuş bir kontrpuan yazısıdır:



Şekil 174. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 2. kesit

Sol el partisini incelendiğinde,



Şekil 175. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 2. kesit sol el parti

üçüncü ve dördüncü ölçülerdeki **rebemol-mibemol-fa-solbemol** seslerinden oluşan çıkıcı melodik çizginin, birinci parçanın üç ve dördüncü ölçülerindeki inici motif yapısının ters yönünde oluşturulmuş olduğu görülür.



Şekil 176. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 12. ve 13. ölçüler bas parti



Şekil 177. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 3. ve 4. ölçüler motif yapısı

Bas partisinde, ondört, onbeş onaltıncı ölçülerde, ana motifin birinci maddedeki yapısı görülür:



Şekil 178. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 14. ve 16. ölçüler arası bas parti



Şekil 179. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 14. ve 16. ölçüler arası motif yapısı bas parti

Tenor partisinin melodik çizgisi, yine bas partisinde olduğu gibi birinci parçanın motif yapısından türetilmiştir.

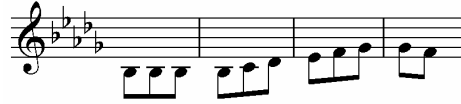
Sağ el partisine bakıldığında,



Şekil 180. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 2. kesit tenor parti

Alto partisinin üçüncü ve dördüncü ölçülerdeki **fa-solbemol-labemol-sibemol** seslerinden oluşan çıkıcı melodik çizginin, birinci parçanın üç ve dördüncü ölçülerindeki inici motif yapısından türetilmiş olduğu anlaşılır.

Yine alto partisinde onüç, ondört onbeş ve onaltıncı ölçülerde,



Şekil 181. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 13. ve 16. ölçüler arası motif alto parti



Şekil 182. R. Schumann “Papillons” Op. 2 -9. parça 13. ve 16. ölçüler arası motif yapısı alto parti



Şekil 183. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – Ana motif yapısı 1. madde

Yirmi, yirmibir ve yirmiikinci ölçülerde,



Şekil 184. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 21. ve 23. ölçüler arası motif alto parti

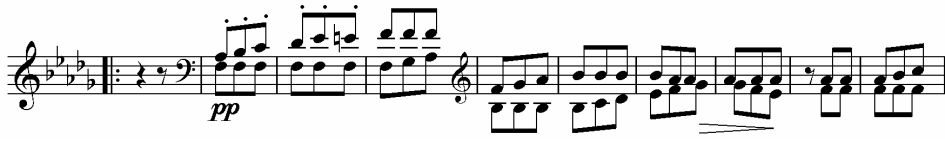


Şekil 185. R. Schumann “Papillons” Op. 2 -9. parça 21. ve 23. ölçüler arası motif yapısı alto parti



Şekil 186. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – Ana motif yapısı 1. madde

ana motifin birinci maddedeki yapısı görülür.



Şekil 187. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça 2. kesit soprano parti

Son olarak şekil yüzseksenyedide yer alan soprano partisinin on, onbir ve onikinci ölçülerinde, ana motifin dördüncü maddedeki ilişkisi, (**la bemol** sesiyle başlayıp **fa** sesiyle biten motif) onbeşinci ölçüsünde ise, ana motifin birinci maddedeki üst apajetür ilişkisi görülür. (**si bemol-la**)

Ondokuzuncu ölçüyle yirmiikinci ölçüler arasında ana motifin birinci maddedeki yapısı tekrar belirir:



Şekil 188. R. Schumann “Papillons” Op. 2
9. parça 19. ve 22. ölçüler arası motif soprano parti



Şekil 189. R. Schumann “Papillons” Op. 2
9. parça 19. ve 22. ölçüler arası motif yapısı soprano parti

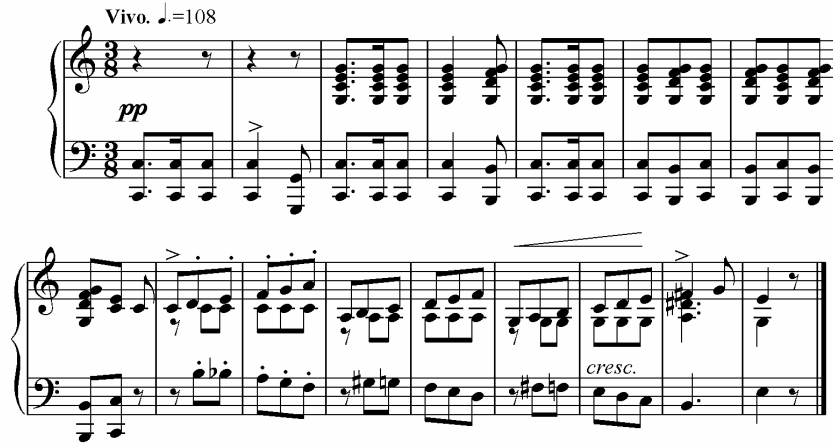


Şekil 190. R. Schumann “Papillons” Op. 2
Ana motif yapısı 1. madde

NO. 10

Şu ana kadarki ilk uzun soluklu parçadır.

Giriş bölümü onaltı ölçüden oluşur:



Şekil 191. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 10. parça giriş

Cümle, ana motifin dörtlü aralık ilişkisiyle başlar. Üçüncü ölçüden sekizinci ölçüye kadar devam eden **fa-mi** figürü ana motifin üç ve dördüncü sesleri arasındaki ilişkiyi hatırlatır.

Dokuzuncu ölçüden itibaren üst partide görülen melodik çizgi, birinci parçanın iki ve üçüncü ölçülerindeki motif yapısının ters yönünde oluşturulmuştur:



Şekil 192. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 10. parça 9. ölçü



Şekil 193. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 2. ve 3. ölçüler motif yapısı

İkinci kesitte ilk defa önceki bir parçanın teması aynen kullanılmıştır. Altıncı parçaya gönderme yaparak geçici bir süre için mekan değişikliği yaratan Schumann'ın bunu yapmasındaki amaç tabi ki bölümler arası ilişkiyi güçlendirmektir:



Şekil 194. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 10. parça 2. kesit



Şekil 195. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça 2. kesit

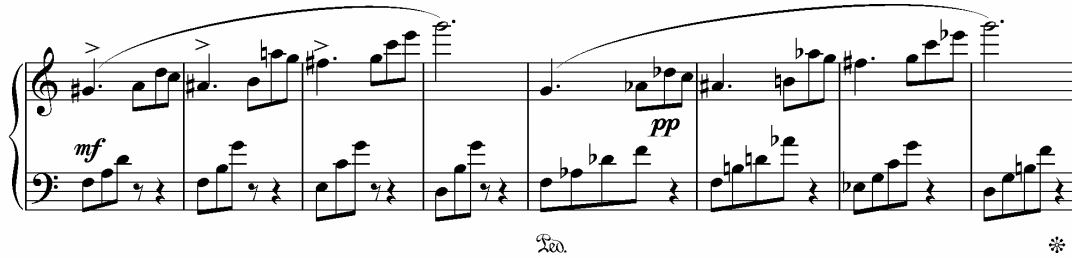
Üçüncü kesitteki melodik yapıya göz atıldığında;



Şekil 196. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 10 parça 3. kesit

İki, üç ve dördüncü ölçülerdeki **la-sol-fadiyez** dizisi,
dokuz, on ve onbirinci ölçülerdeki **fa-mi-re** dizisi,
oniki ve onüçüncü ölçülerdeki **mi-re-do** dizisi,
ondördüncü ölçüdeki **la-sol** dizisi,
onbeş ve onaltıncı ölçülerdeki **si-labemol-sol** dizisi ana motifin üçüncü maddesi
doğrultusunda oluşturulmuş olduğu görülür.

Son kesitte ana motif farklı aralık yapısıyla görünür:



Şekil 197. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 10. parça son kesit 1

Parça biterken beklenmedik bir şekilde sekizinci bölümün ritmik yapısı kullanılarak atmosfer değişikliği yaratılmıştır:

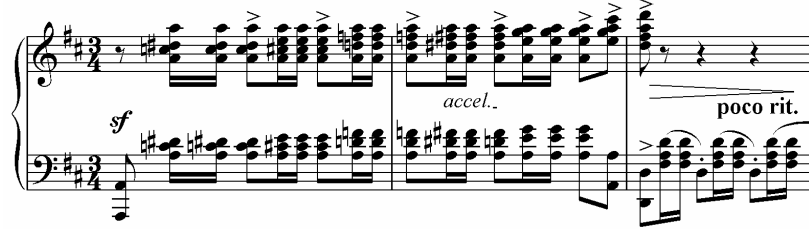


Şekil 198. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 10. parça son kesit 2

Atmosfer değişikliğiyle bizleri bir an için mekandan uzaklaştıran Schumann, bunu gerçekleştirirken bile yine eldeki malzemeyle yetinmiştir. Kuşkusuz tüm amacı oluşturacağı eserin bütünlüğüdür.

No. 11

İlk iki ölçüde la-do diyez-mi-sol seslerinden oluşan bir dominant yedili akoru görülür:



Şekil 199. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 1. ve 2. ölçüler

Bu akor birinci parçanın ilk iki ölçüsündeki akor seslerinin aynısıdır:



Şekil 200. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 1. ve 2. ölçüler

Parçanın sürekli tekrar eden ana teması incelendiğinde;



Şekil 201. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 11. parça 4. ve 11. ölçüler arası

dördüncü ölçüde, yine la-do diyez-mi-sol seslerinden oluşan akor yapısı görülür.

Beşinci ölçüdeki süsleme notalarına bakıldığında, bunların sadece parçaya renk katan birer unsur oldukları düşünülebilir. Ancak Schumann bu ve ileride kullanacağı süslemeleri, parçaya renk katmasının ötesinde eserin bütünlüğünü korumak amacıyla oluşturmuştur. Şekil ikiyüzikide, zaman başlarında süsleme notalarıyla beraber oluşan melodik çizgi, ana motifin üçüncü maddesini hatırlatır:



Şekil 202. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 5. ölçü



Şekil 203. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 3. madde

Süsleme notaları kaldırıldığında ise ana motifin üç ve dördüncü sesleri ortaya çıkar.

Parçanın yedi ve sekizinci ölçüleri, ana motifin birinci maddedeki yapısını aynen sergiler:



Şekil 204. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 7. ve 8. ölçüler



Şekil 205. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde

Üst seslerde dokuzuncu ölçünün son zamanında, ana motifin ikinci madde,



Şekil 206. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 9. ölçü

onuncu ölçünün başında ise ana motifin üçüncü maddedeki ilişkisi görülür:



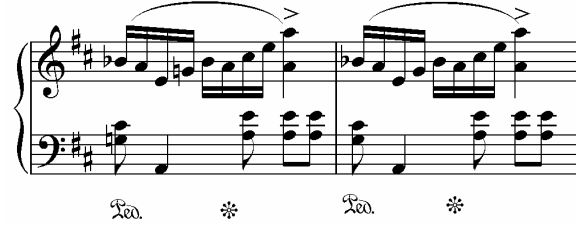
Şekil 207. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 10. ölçü

Parçanın gelişme bölümü ana motifin tüm özelliklerini içerir:



Şekil 208. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 11. parça 12. ve 23. ölçüler arası

Oniki ve onüçüncü ölçülerdeki akor yapısı, altıncı parçanın girişteki akor yapısının aynısıdır:

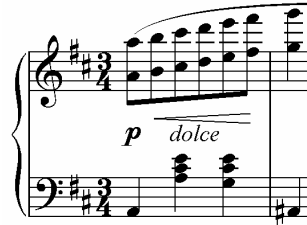


Şekil 209. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 12. ve 13. ölçüler



Şekil 210. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça giriş akor yapısı

Aslında, **la-dodiyez-mi-sol** seslerinden oluşan dominant yedili akoruyla ilk karşılaşılan yer daha önceden de bahsedildiği gibi birinci parçadır:



Şekil 211. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça motif

Ondördüncü ölçüdeki melodik çizgi, ana motifin üçüncü maddesi esas alınarak oluşturulmuştur. Üçer notadan oluşan grupların ilk zamanda **la-soldiyez-fa**, ikinci zamanda **fa-mi-re**, üçüncü zamanda **mi-re-dodiyez** dizileri yer alır:



Şekil 212. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 14. ölçü

Onbeşinci ölçünün üçüncü zamanından itibaren, ancak dikkatlice bakıldığında önemi anlaşılabilen bir dizi farkedilir:



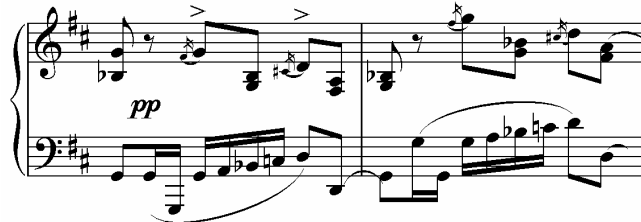
Şekil 213. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 15. ve 16. ölçüler

Mibemol-re-do-sibemol seslerinden oluşan dizi, birinci parçanın üç ve dördüncü ölçülerindeki melodik yapının başka tondan gelmek suretiyle aynısıdır:



Şekil 214. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça 3. ve 4. ölçüler motif yapısı

Onaltı ve onyedinci ölçülerdeki süsleme notaları, ana motifin ikinci maddedeki ilişkisini ortaya koyar:



Şekil 215. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 16. ve 17. ölçüler



Şekil 216. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 2. madde

Onsekizinci ve ondokuzuncu ölçülerde üst partide, ana motifin birinci maddedeki yapısı tekrar kendini gösterir:



Şekil 217. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 18. ve 19. ölçüler



Şekil 218. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - Ana motif yapısı 1. madde

İkinci kesitte Schumann oldukça soyut bir anlatıma yönelmesine karşın, ana motif ilişkisini belirtmekten vazgeçmemiştir. Otuzikinci ölçü bas partide vurgu işaretleri dikkat çeker:



Şekil 219. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 32. ölçü bas parti

Si ve **la** notaları ana motifin üç ve dördüncü sesleridir.

Otuzüç ve otuzdördüncü ölçülerin melodik çizgisine bakıldığında, **re-do-si-la** dizisinin birinci parçayla olan benzerliği hemen farkedilir:



Şekil 220. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 33. ve 34. ölçüler



Şekil 221. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 1. parça motif 3. ve 4. ölçüler motifyapısı

Mi-re ve **si-la** dizilerinde ana motifin üç ve dördüncü seslerinin ilişkisi görülür:



Şekil 222. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça 34. ve 35. ölçüler

İkinci kesit kırkıncı ölçüden itibaren incelendiğinde;



Şekil 223. R. Schumann “Papillons” Op. 2 11. parça 40. ve 47. ölçüler arası

İlk ölçüde birinci parçadaki **re-do-si-la**,

İkinci ölçüde ana motifin üçüncü maddesine göre oluşturulan **do-si-la** dizileri göze çarpar.

Üç, dört, beş, altı ve yedinci ölçülerdeki süsleme notaları, ana motifin ikinci maddesindeki özelliğini ortaya koyar.

Beşinci ve altıncı ölçülerdeki inici melodik çizgi, daha önceden birinci parçanın iki ve üçüncü ölçülerinde görülmüş olan melodik yapının bir benzeridir.

Yedi ve sekizinci ölçülerdeki **si-la**, **fadiyez-mi**, **sol-fadiyez**, **la-sol** dizileri ana motifin üç ve dördüncü seslerinin ilişkisi doğrultusunda oluşturulmuştur.

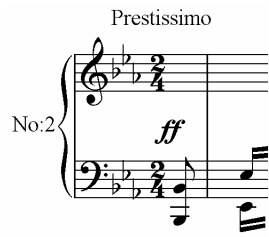
No. 12 Finale

Parçanın hemen başında temanın dörtlü bir aralıkla başladığı görülür:

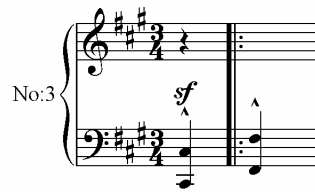


Şekil 224. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 12. parça 1. ölçüye giriş

Schumann, ana motifin beşinci maddesini ilgilendiren bu özelliği, yedinci parça dışında “Papillons”un tüm bölümlerinin girişlerinde kullanmıştır:



Şekil 225. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 2. parça giriş



Şekil 226. R. Schumann “Papillons” Op. 2 –3. parça giriş



Şekil 227. R. Schumann “Papillons” Op. 2 4. parça giriş



Şekil 228. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 5. Parça giriş



Şekil 229. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 6. parça giriş



Şekil 230. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 8. parça giriş



Şekil 231. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 9. parça giriş



Şekil 232. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 10. parça giriş



Şekil 233. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 11. parça giriş



Şekil 234. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 12. parça giriş

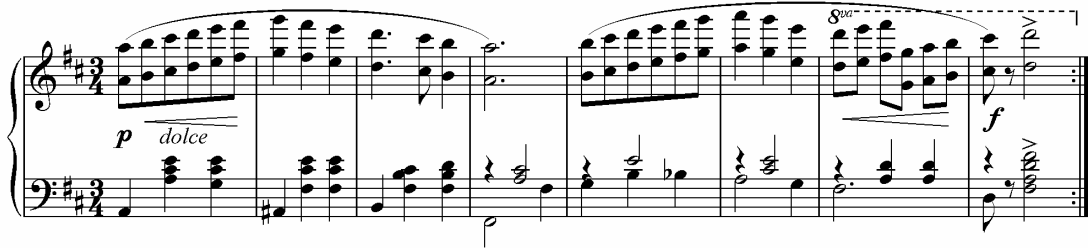
Son parçada Schumann, onyedinci yüzyılda popüler olan daha çok düğünlerde gecenin sonunda çalınan “Grossvatertanz” adlı bir dans türünü kullanmıştır. Parça, karakterlerin sabah altıyı göstermesiyle beraber yavaş yavaş ortadan kaybolmalarını ve maskeli balonun sona erişini anlatır. Schumann bu parçada dönemine göre çok yeni ve üstün anlatım özellikleri ortaya koyarak, müzik tarihinin en ilginç finallerinden birisini gerçekleştirmiştir.

Parçanın sekiz ölçülük teması kuşkusuz ana motiften türetilmiştir:



Şekil 235. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 12. parça 1. ve 8. ölçüler arası

Tema devam ederken ansızın birinci parçanın teması ortaya çıkar:



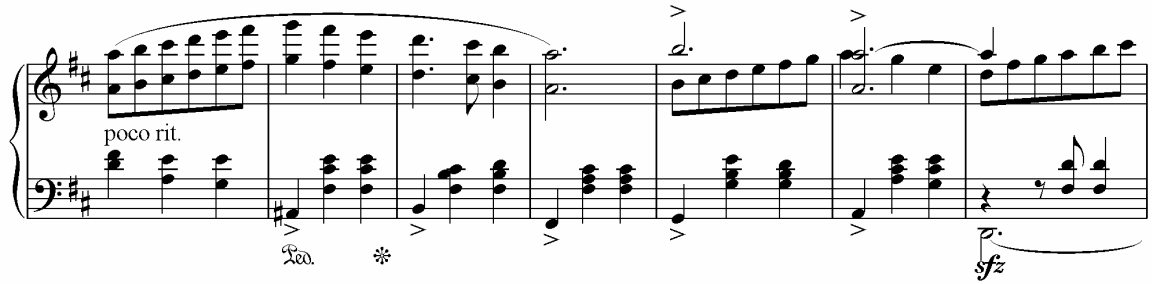
Şekil 236. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 12. parça 21. ölçü 1. parça temanın getirilişi

Daha sonra hiç akla gelmeyecek şekilde, parçanın temasıyla birinci parçanın teması üst üste gelerek oldukça orijinal bir ifade biçimi oluştururlar:



Şekil 237. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 12. parça 27. ve 36. ölçüler arası

Ana motifin adeta veda ederek kendisini son defa duyurduğu yer, uzun re pedalından önceki altı ölçüdür:



Şekil 238. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 12. parça 37. ve 43. ölçüler arası

Yukarıdaki şekilde vurgu işaretleriyle belirtilmiş olan bas sesleri takip edildiğinde ana motif yapısı şu şekilde ortaya çıkar:

La diyez: Ana motifin dördüncü sesi

Si: Ana motifin üçüncü sesi

Fa diyez: Ana motifin ikinci sesi

Sol diyez: Ana motifin beşinci sesi

La: Ana motifin altıncı sesi

Re: Ana motifin birinci sesi

Ayrıca sağ el partisinde ikilik notalardan oluşan ve üstlerinde vurgu işaretleri olan si ve la sesleri ana motifin üç ve dördüncü sesleridir.

Dolayısıyla bir kere daha Schumann'da vurgu işaretlerinin nasıl yorumlanması gerektiği kendini gösterir. Önceki bölümlerde açıklandığı üzere, buradaki vurgular yapıya yönelik artikülasyon işaretleridir. Yani parçanın ana motifle olan ilişkisini gösteren ve bu doğrultuda çalınması gerektiğini hatırlatan uyarılardır. Yorumcular vurgu işaretleriyle karşılaştıklarında, fiziksel bir baskıyla oluşturulabilecek tınısal sertliklerden kaçınmalıdırlar.

Parçanın en ilginç yeri yirmialtı ölçü boyunca bağlı gelen **re** pedalıdır:



Şekil 239. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 12. parça 43. ve 69. ölçüler

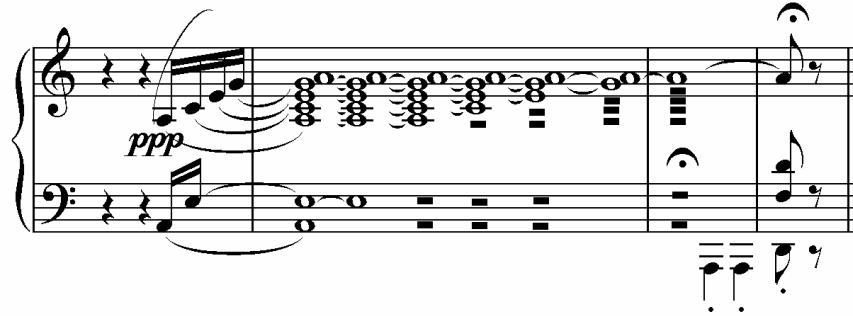
Re pedaliyle birlikte parçanın teması ve birinci bölümün teması beraber duyulmaya devam eder. Tutulan pedal akustik ortam sağlayarak sesleri birbirine karıştırır. Rüya aleminde hissettiren kelimelerle tarif edilmesi güç olan bir atmosferde ilerlerken, birinci parçadaki **la-dodiyez-mi-soldiyez** akoru belirir ve üst seslerden başlayarak azalmaya başlar. Artık maskeli balonun sonlarına yaklaşmıştır ki aniden sabahın altısı olduğunu haber veren kilise çanları duyulur. Altı defa çalınmak üzere la sesiyle betimlenen bu sahneden sonra pedallı kesit sona erer.

“Papillons”un bitişi hem yapısal hem tınısal anlamda enfestir:



Şekil 240. R. Schumann “Papillons” Op. 2 - 12. parça 70. ve 88. ölçüler arası

Üst partide tutulan sesler, eserin giriş motifinin tonunu belirleyen ana seslerdir. Bu arada bas partisinde ana motifin özellikleri inatla sergilenmeye devam eder. Eser o döneme göre buluş sayılabilecek bir anlatım şekliyle sona erer:



Şekil 241. R. Schumann “Papillons” Op. 2 – 12. parça 85. ve 88. ölçüler arası

Birinci parçadan itibaren yer yer kendini gösteren **la-dodiyez-mi-sol** akoru alt seslerden itibaren tek bir la sesi duyuluncaya dek birer birer eksilir.

Karakterler gözden kaybolur ve maskeli balo sona erer...

SONUÇ

Biçim ve yapı anlayışının yirminci yüzyıldaki edebiyat akımlarıyla açıklanmaya çalışılması, akıllarda yirminci yüzyıldan önce bu kavramların olmadığı doğrultusunda bir şüphe uyandırabilir. Rus Biçimcileri, Yapısalcılar ve Yeni Eleştiriden söz edilmesinin nedeni bu akımların biçim ve yapı sözcüklerine yeni bir anlam vermelerine dayanmaktadır. Başka bir deyişle, bu yönelimler alışılmış biçim-yapı kavramını değiştirmişlerdir. Gerçekten de, öğeler arasında ilişkiler kurarak yapısal bütünlüğe ulaşmak, sanat tarihinin her döneminde görülen bir durumdur. Ancak yapının nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir dizge olarak dile getirilmesi ilk defa yirminci yüzyılda gerçekleşmiştir.

Müzik tarihi incelendiğinde şu kanıya varılır ki; aşağı yukarı tüm formların ortak noktası birlik anlayışının oluşturulması doğrultusundadır. Klasik sanat; birliği, kesin bir biçimde belirlenmiş birbirine karşıt ses blokları ve bu blokların çözümüyle sağlamıştır. Romantik sanat farklı bir yol izleyerek birliği, her parçayı diğerinin içine akıyormuş gibi görünecek şekilde, bağlı bir biçimde birbirine örerek oluşturmuştur.¹⁴ Yirminci yüzyılda A. Schönberg tonal geleneğin kurallarını yıkarak on iki ton sisteminin ve dizisel müziğin kurucusu olmuştur. Her ne kadar geleneğe sırt çevirmiş olsa da, on iki ton sistemini oluşturan kuralların yine birlik sağlama amacıyla uygulanmış olduğu görülür. On iki sestten oluşan bir dizinin çeşitli şekillerde tekrar duyurulması, aslında varyasyon fikrinin kendisidir. Schönberg tıpkı geçmişte olduğu gibi, eldeki malzemeyi bütünlük ilişkisi içerisinde çeşitleyerek bir yapı oluşturma gayesindedir. Tek fark, sistemin geleneksel kulaklara hitap etmemesidir.

Biçim üzerinde ısrarlı bir şekilde durulması ve her defasında romantik yaklaşımların eleştirilmesi, yazarın kişisel duygulardan yoksun, aşırı analitik, kuru bir yorumcu olduğunu düşündürebilir. Alman sanatının her zaman yapısı gereği derin ve yoğun bir anlatım gerektirdiği kuşku götürmez. Ancak bu anlayış ve gelenek içerisinde yetişmiş olan müzisyenlerin yorumları bazen tekdüze bulunabilir. Bunun sebebi, eserin yapısını

¹⁴ Sidney Finkelstein, . **Besteci ve Ulus**.1960. İstanbul: Pencere Yayınları, 1995. s.167.

olduğu gibi bestecinin gözüyle sunmak istemeleri ve bunu bozacak her türlü kişisel duygulardan kaçınmalarıdır. Rus geleneği içerisinde yetişmiş bir müzisyen Alman sanatını soğuk ve bayağı bulabilir. Çünkü Slav ırkının duygu yoğunluğunu Alman sanatında göremeyebilir. Aynı şekilde bir Alman da, Rus bir yorumcuyu ciddiyyetten uzak duygularını kontrol edemeyen bir müzisyen olarak görebilir. Şurası kesin ki iyi bir yorum öncelikle bestecinin ne yapmak istediğinin anlaşılmasıyla gerçekleşir. Bu da biçimsel özelliklerin iyi bir şekilde analiz edilip sindirilmesiyle olur. Yorumcu, bestecinin fikirleri özümzendikten sonra kişisel duygu ve düşüncelerini ortaya koymalıdır.

Bu çalışmada bestecinin bakış açısına göre yorum sanatı ele alındığından, bir çalgıcının kişisel düşünceleriyle oluşturacağı yorumun besteciye ne oranda katkıda bulunabileceğinden söz edilmemiştir. Bir eseri yorumlarken kişiselliğın ne derecede ön planda olması gerektiğı ayrı bir tez konusudur. Tez süresince objektif anlatımın üzerinde durulması, sübjektif anlatımın önemli olmadığı şeklinde algılanmamalıdır. Şurası kesin ki; Richter, Horowitz, Gould, Cortot gibi sanatçılar, kendilerine has tuşe ve sonoriteleriyle kişisel anlatım biçiminin en yüksek seviyelerine ulaşmışlardır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin. **Müziği Anlamak**. Birinci Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- Altar, Cevat Memduh. **Opera Tarihi**. 1981. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Bailey, Derek. **Doğaçlama**. İstanbul. Pan Yayıncılık, 1998.
- Claudon, Francis. **Romantizm**. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.
- Finkelstein, Sidney. **Besteci ve Ulus**. 1960. İstanbul: Pencere Yayınları, 1995.
- Gerig, Reginald R. **Famous Pianists Their Technique**. 1974. Third Printing. MusicBook Club Edition, 1990
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. 1951. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Hofmann, Joseph. **Piano Playing**. 1937. New York: Dover Publications, Inc., 1976.
- Holtmeier, Ludwig. **Stufen und Funktionen**. Makale, 2004.
- İlyasoğlu, Evin. **Çağdaş Türk Bestecileri**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.
- Lebrecht, Norman. **The Companion to 20th Century**. 1992. New York: Da Capo Press Edition, 1996.
- Mach, Elyse. **Great Contemporary Pianists Speak For Themselves**. New York: Dover Publications, Inc., 1988
- Mimaroglu, İlhan. **Müzik Tarihi**. 1969. Altıncı Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999.
- Montgomery, David L. **The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art**. Oxford University Press, 1992.
- Moore, Robin. **The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change**. Texas: Croatian Musicological Society, 1992.
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 1972. Onikinci Basım. İstanbul: Cem Yayınevi, 2004.

Ortman, Otto. **The Physiological Mechanics of Piano Technique.** New York: Da Capo Press, 1981.

Pamir, Leyla. **Müzikte Geniş Soluklar.** Ada Yayınları

Pastille, A. William. **Heinrich Schenker, Anti-Organicist.** University of California Press, 1984.

Piaget, Jean. **Yapısalcılık.** Birinci Basım. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1999.

Reti, Rudolph. **The Thematic Concept: A Fundamental Element in the Understanding of Musical Art,** 1951.

Rıfat, Mehmet. **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuralları.** İkinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Sachs, Kurt. **Kısa Dünya Musikisi Tarihi.** İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1965.

Sandor, Gyorgy. **On Piano Playing.** London: Schirmer Books A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 1981.

Say, Ahmet. **Müzik Ansiklopedisi.** Ankara: Başkent Yayınevi, 1992.

Schönberg, Harold C. **The Great Pianists.** 1963. New York: Simon and Schuster/Fireside Books, 1987.

Sözer, Vural. **Müzik Ansiklopedik Sözlük.** İstanbul. Remzi Kitabevi, 1996.

Street, Alan. **Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity.** Blackwell Publishing, 1989.

Szasz, Tibor. **Il Filo.** Introduction. Freiburg, 2007.

Szasz, Tibor. **Beethoven's Basso Continuo: Notation and Performance.**

Szasz, Tibor. **Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata.** Journal of the American Liszt Society, 1984.

Kistler-Liebendorfer, Bernhard; **Mozarts Fantasie und Sonate c-Moll KV 475 und 457; Eine Hommage a Bach.** Durham, 1992.

Thaler, Lotto. **Organische Form in der Musik Theorie des 19. Beginnenden 2. Jahrhunderts..** München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler, 1984.

Timuçin, Afşar. **Düşünce Tarihi.** İstanbul: BDS Yayınları, 1992.

Todorov, Tzvetan. **Yazın Kuramı.** 1966. İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Yener, Faruk. **Müzik Klavuzu.** 1970. Beşinci Basım. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1991.

Yücel, Tahsin. **Yapısalcılık.** Birinci Basım. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2005.