T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

ROBERT SCHUMANN' IN "FASCHINGSSCHWANK AUS WIEN" OP:26 ESERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

GÖKÇE GÜVEN
1128211254

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. IŞIL DAĞLAR

EDİRNE 2017

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

Gökçe GÜVEN tarafından hazırlanan **"ROBERT SCHUMANN'IN FASCHİNGSSCHWANK AUS WİEN" OP:26 ESERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ** konulu Sanatta Yeterlik tezinin, Tez Savunma ve Sözlü Sınavı Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim yönetmeliğinin 27- 28 maddeleri uyarınca 29 Haziran 2017 Perşembe günü saat 10:00'da yapılmış olup, tezin .....Başarılı.....oldığuna.....OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Doç. Ahmet Hamdi ZAFER	Başarılı	
Yrd. Doç. Işıl DAĞLAR (Danışman)	Başarılı	
Doç. Rüya SÜNDER ŞENTÜRK	Başarılı	
Yrd. Doç. Akın ARABOĞLU	Başarılı	
Yrd. Doç. Aslı GİDERGİ ÖZÜBEK	Başarılı	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında " Kabul edilmesine/~~Reddine~~" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10156464
Yazar Adı / Soyadı	GÖKÇE GÜVEN
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 21523775978
Telefon	5327060388
E-Posta	gokcegvn@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op:26 Eserinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi
Tezin Tercümesi	An Investigation of Robert Schumann's Work "Faschingsschwank Aus Wien" Op:26 in Regards to Technical and Musical Aspects
Konu	Müzik = Music
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı	
Tez Türü	Doktora
Yılı	2017
Sayfa	132
Tez Danışmanları	YRD. DOÇ. IŞIL DAĞLAR 16387952764
Dizin Terimleri	Romantik Dönem=Romantic Period
Önerilen Dizin Terimleri	Robert Schumann = Robert Schumann Piyano Müziği = Piano Music
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 17.07.2020 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

17.07.2017

İmza:.....

Tezin Adı: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op:26 Eserinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi

Hazırlayan: Gökçe GÜVEN

ÖZET

Otoritelerce Alman Romantizminin en romantiği olarak kabul edilen Robert Schumann, özellikle yazdığı piyano eserleriyle kendinden sonraki besteci ve piyanistlere farklı bir anlayış taşımıştır. Eserlerinde karşımıza çıkan form ve armoni yapısındaki farklılıklar, oldukça uzak tonalitelere modülasyonlar, birbirinden çok farklı temaları ustalıkla adeta bir mozaik gibi işleyişi, pedal tekniğini zenginleştirmesi, ilham aldığı edebiyat eserlerinin de etkisiyle icraya kattığı derinlikler sayesinde müzisyenler ve icracılar tarafından oldukça araştırılmaya değer bir besteci olmuştur.

Robert Schumann'ın beş farklı karakterdeki piyano parçasından oluşan, Fantazi türündeki Faschingsschwank aus Wien op.26 adlı eseri, bu özellikleri fazlasıyla taşımasına rağmen diğer eserlerine göre daha az bilinmesi ve icra edilmesinden dolayı araştırılmaya değer görülmüştür.

Bu araştırmada öncelikle Robert Schumann'ın yaşadığı romantik dönem özelliklerine ve hayatına kısaca değinilmiş, Faschingsschwank aus Wien op.26 adlı eser,form ve armonik olarak analiz edilmiş, müzikal ifade, artikülasyon, pedal tekniği, parmak numaraları, el-bilek-kol teknikleri açılarından da detaylıca incelenmiştir. Bunun yanısıra eserin çeşitli edisyonlarının incelenmesiyle ortaya çıkan sonuçların da, icracıya kolaylık sağlanması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Robert Schumann, Piyano Müziği, Romantik Dönem

Dissertation Name: An Investigation of Robert Schumann's Work "Faschingsschwank Aus Wien" Op:26 in Regards to Technical and Musical Aspects

Written by: Gokce GUVEN

ABSTRACT

Robert Schumann, accepted by authorities as the most romantic composer of German Romanticism, carried out a different approach and understanding to successor composers and pianists, especially with the piano works he has written. Schumann is a composer who quite worthy to have investigated by musicians and performers, the differences of form and harmonic structure, modulations to far distant tones, with mastering like mosaic processing of very different themes from each other, the rich usage of pedal technique, with effect of literature works which inspiration to taking, thanks to depth appended to perform in his works

Although Schumann's work "Faschingsschwank aus Wien Op.26", a work in the genre of fantasy, made up of five piano pieces each with a different character carries these features amply, it was seen worth investigating in comparison to other works less known and has been performed because of the fact that.

In this study, firstly, the features of the Romantic period, Robert Schumann's life and his musical personality have emphasized, named work Faschingsschwank aus Wien Op.26 has been analysised, detailed investigated in terms of musical exspression, articulation, pedal technique, finger numbers, hand-wrist-arm techniques. In addition to this, it is aimed to provide convenience to performer of emerging results with the analysis of the work of the various editions.

Keywords: Robert Schumann, Piano Music, Romantic Period

ÖNSÖZ

Çok sesli batı müziğinin ortaya çıktığı Avrupa ülkelerinde yaşayan müzisyenler, çalınabilir değeri oldukça yüksek eserler bestelemişlerdir. Bu eserlerin öğretilebilmesi ve çalınabilmesi için çeşitli müzik okulları kurulmuş ve birçok ekoller ortaya çıkmıştır. Ülkemizde ise, çok sesli batı müziğinin tarihi yakın bir geçmişe dayandığından, yeterli kaynak bulunmaması da akademik eğitim sürecinde karşılaşılan en büyük problemlerden bir tanesi olmuştur. Bu araştırma süresince yabancı bir besteci olan Robert Schumann'ın yaşadığı dönem ve hayatı incelendiğinde, müzikal açıdan oldukça önemli olan "Faschingsschwank aus Wien" Op.26 adlı eseri ile ilgili Türkiye'de ne yazık ki yeteri kadar çalışma yapılmamış olduğu gözlemlenmiştir. Robert Schumann'ın diğer eserlerine göre daha az icra edildiği ve yeterli kaynak olmadığı tespit edilen bu eserinin, kapsamlıca incelenmesi ile Türkiye'deki icracıların piyano repertuvarlarında daha fazla yer almasını sağlamak tezin amaçlarından birini oluşturur.

Bu tezin hazırlanmasında, fikirleriyle bana destek olan çok değerli hocam Sayın Profesör Ova Sünder'e, meslektaşlarım Sayın Eren Aydoğan ve Sayın Akın Araboğlun'a, form ve armonik incelemelerdeki yardımlarından dolayı Sayın Ortaç Aydınoğlu, Sayın Özden Gülsün Uluç ve Sayın Svetlana Avazova'ya, danışmanım Işıl Dağlar'a, desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen aileme ve son olarak pozitif enerjisi ve sabrıyla bu tezi bitirebilmemde aslında en büyük payı olan sevgili kızım Elif Güven ve değerli eşim Ozan Güven'e, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Gökçe GÜVEN

İÇİNDEKİLER

Özet…….…….....i

Abstract ……..…….…….....ii

Önsöz…..…...…….....iii

İçindekiler...……iv

Şekiller Listesi…….....…….....viii

Resimler Listesi…….....…….xvii

BÖLÜM I

GİRİŞ…….....1

1.1 Problem…..…….....15

1.1.1 Alt Problemler……15

1.2 Amaç…….....15

1.3 Önem……16

1.4 Sınırlılıklar…….....16

1.5 Tanımlar……...16

BÖLÜM II

YÖNTEM…….....22

2.1 Araştırma Modeli...…….22

2.2 Evren ve Örneklem...……...22

2.3 Verilerin Toplanması……..22

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması...……..22

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1 Birinci Alt Problem, Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Müzikal ve Piyano Tekniği Yönlerinden İncelenmesi.....23

3.1.1 Birinci Bölüm……...……...…….26

3.1.2 İkinci Bölüm……...……..44

3.1.3 Üçüncü Bölüm……...……...47

3.1.4 Dördüncü Bölüm……...…….....55

3.1.5 Beşinci Bölüm……...……64

3.2 İkinci Alt Problem, Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Edisyonlarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması ……...…….76

3.2.1 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması..……..77

3.2.2 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması……..84

3.2.3 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması ……..89

3.2.4 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması …….90

3.2.5 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması ……...92

BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER…….....98

KAYNAKÇA…….....103

EK-1 (Robert Schumann'ın Faschingsschwank Aus Wien Op.26 Eserinde Zorluk İçeren Pasajlar İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonları)…….107

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin *(a)* Teması (1.-24. ölçüler arası)……...28

Şekil 2: Robert Schumann'ın op.23 Nachtstücke'den *"Mit großer Lebhaftigkeit"* başlıklı no.3'ten Tema (9.-16.ölçüler arası)…….29

Şekil 3: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin *(b)* Teması (25.-40. ölçüler arası)…….31

Şekil 4: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin *(b)* Teması (41.-62. ölçüler arası)…….31

Şekil 5: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin B Bölümünün *(b)* Teması (87.-126. ölçüler arası)..33

Şekil 6: Ludwig van Beethoven'ın op.101 Piyano Sonatı'nın Birinci Bölümünden (41.-48. ölçüler arası)……34

Şekil 7: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin B Bölümünün *(b1)* Teması (151.-174. ölçüler arası)……...35

Şekil 8: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Gelişme'nin Askeri Marş Teması (253.-268. ölçüler arası)…36

Şekil 9: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Gelişme'sinden Kesit (269.-284. ölçüler arası)……37

Şekil 10: Robert Schumann'ın op. 9 *"Carnaval"* Eserinin İçinde Yer Alan *"Marche des Davidsbündler Contre les Philistins"*den Kesit……..37

Şekil 11: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Gelişme'nin *"La Marseillaise"* Teması (293.-300. Ölçüler arası)……...38

Şekil 12: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Gelişme'sinden Kesit (325.-340.ölçüler arası)……...39

Şekil 13: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Gelişme'sinden Bir Kesit (341.368-.ölçüler arası)……40

Şekil 14: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Yeniden Sergi'den Coda…….41

Şekil 15: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünden (a) Teması (1.-6. ölçüler arası)……44

Şekil 16: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünden *(a1)* Teması (7.-12. ölçüler arası)……45

Şekil 17: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünden *(b)* Teması (13.-19. ölçüler arası)……46

Şekil 18: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünden *(a)* Teması (20.-25. ölçüler arası)……47

Şekil 19: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün A Bölmesi (1.-16. ölçüler arası)…….49

Şekil 20: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün B Bölmesi (17.-48. ölçüler arası)……...50

Şekil 21: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün A Bölmesinin (a) cümlesinin La majör'de Duyurulması (49.-56. ölçüler arası)…….51

Şekil 22: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün C Bölmesi (68.-84. ölçüler arası)……...52

Şekil 23: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Geçiş Köprüsünün İlk Kesiti (93.-104. ölçüleri arası)…….53

Şekil 24: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Geçiş Köprüsünün İkinci Kesiti (105.-115. ölçüleri arası)……...53

Şekil 25: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Coda'sının Girişi (116.-121. ölçüleri arası)……..54

Şekil 26: Ludwig van Beethoven'ın op.101 Piyano Sonatının İkinci Bölümünden Örnek (41.-44. ölçüleri arası)……54

Şekil 27: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Coda'sının Sonu (122.-128. ölçüleri arası)……...55

Şekil 28: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A Bölmesinin (a) Teması (1.-8. ölçüleri arası)…….58

Şekil 29: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A Bölmesinin (b) Teması (9.-15. ölçüleri arası)……...59

Şekil 30: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A1 Bölmesinin (a1) Cümlesi (16.-23. ölçüleri arası)……60

Şekil 31: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A1 Bölmesinin (c) Cümlesi (24.-30. ölçüleri arası)……..61

Şekil 32: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A2 Bölmesinin (a2) Teması (31.-37. ölçüleri arası)…….62

Şekil 33: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A2 Bölmesinin (d) Teması (38.-45. ölçüleri arası)……...63

Şekil 34: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin A (Giriş) Teması (1.-8. ölçüleri arası)……...65

Şekil 35: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin (a) Teması (9.-25. ölçüleri arası)……66

Şekil 36: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin Geçiş Köprüsü (26.-46. ölçüleri arası)……...67

Şekil 37: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin *(b)* teması (47.-74. ölçüleri arası)……...68

Şekil 38 : Felix Mendelssohn'un op.38 no.1 Sözsüz Şarkılar Albümünden Bir Kesit (1.-4.ölçüler arası)……..68

Şekil 39: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinden Geçiş Köprüsü (75.-90. ölçüleri arası)…….69

Şekil 40: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinden *(b1)* teması (91.-114. ölçüleri arası)…….70

Şekil 41: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünde Gelişme (115.-131. ölçüler arası)……71

Şekil 42: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Gelişmenin Devamı (131.-160. ölçüler arası)……..72

Şekil 43: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Yeniden Sergi'nin *(b)* Teması (189.-216. ölçüler arası)……..73

Şekil 44: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Yeniden Sergi'nin Coda'sı (249.-280. ölçüler arası)……...74

Şekil 45: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Presto Kesiti (281.-317. ölçüler arası)……..75

Şekil 46: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünde *Kurze Pause* İfadesinin Karşılaştırılması (252. ölçü)……78

Şekil 47: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 253. Ölçüsünde *L'istesso tempo* ve *staccato e marcatissimo* İfadeleri (G. Schirmer Edisyonu)…….79

Şekil 48: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (Peter Edisyonu)……79

Şekil 49: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (G.Schirmer Edisyonu)……80

Şekil 50: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (Henle Edisyonu)……80

Şekil 51: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (Kalmus Edisyonu)……81

Şekil 52: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 341. Ölçüsünde *Tranquillo* İfadesi (G. Schirmer Edisyonu)……81

Şekil 53: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (Peter Edisyonu)……...82

Şekil 54: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (G.Schirmer Edisyonu)……82

Şekil 55: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (Kalmus Edisyonu)…...83

Şekil 56: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (Henle Edisyonu)……..83

Şekil 57: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümü (Peter Edisyonu)……...85

Şekil 58: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien op.26 Eserinin İkinci Bölümü (Henle Edisyonu)…….86

Şekil 59: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümü (Schirmer Edisyonu)……87

Şekil 60: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümü (Kalmus Edisyonu)……...88

Şekil 61: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün 105. Ölçüsünde Alternatif Parmak Numaralarının Karşılaştırılması (Schirmer-Kalmus-Peter Edisyonları)……...90

Şekil 62: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün 15. Ölçüsünde Yavaşlama İfadelerinin Karşılaştırılması (Peters-Henle-Schirmer-Kalmus- Edisyonları)……..91

Şekil 63: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün 41. Ölçüsünün Karşılaştırılması (Peters-Schirmer-Kalmus-Henle Edisyonları)…….92

Şekil 64: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (Henle Edisyonu)……..93

Şekil 65: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (Kalmus Edisyonu)……...93

Şekil 66: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (Schirmer Edisyonu)……94

Şekil 67: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (Peter Edisyonu)……...94

Şekil 68: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Bir Kesit (Peters Edisyonu)……..95

Şekil 69: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Bir Kesit (Schirmer Edisyonu)…….95

Şekil 70: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün 115.Ölçüsü İçin Alternatif Çalma Önerisi (Schirmer Edisyonu)……96

Şekil 71: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün 249.Ölçüsünde *piu mosso* İfadesi (Schirmer Edisyonu)……...97

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Robert Schumann Tarafından Kurulmuş "*Die Neue Zeitschrift für Musik"* Dergisinin Kapağı……...5

Resim 2: Robert Schumann……7

(Ek-1) Resim 1: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin BirinciBölümünden 87. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu……...108

(Ek 1) Resim 2: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 90. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu……..108

(Ek-1) Resim 3: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 241. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu……109

(Ek-1) Resim 4: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 276. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu……109

(Ek-1) Resim 5: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünden 38. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)……110

(Ek 1) Resim 6: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 71. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)……110

(Ek-1) Resim 7: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 77. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)……111

(Ek-1) Resim 8: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 78. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyon……111

(Ek-1) Resim 9: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 132. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)……112

(Ek-1) Resim 10: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 252. Ölçü İçin Önerilen El Ve Kol Pozisyonu……...112

BÖLÜM I

GİRİŞ

18. yüzyıl sonlarında özellikle Almanya ve Fransa başta olmak üzere, Romantizm'in yeni yeni filizlenmeye başladığı yıllarda, dünyaya gelen Robert Schumann bu akımın en şiddetli savunucusu olmuş hatta müzik tarihine *"romantiklerin en romantiği"* diye geçmiştir. Besteci, icracı, öğretici olduğu kadar özellikle müzik üzerine yazdığı yazılar ve yayınladığı dergilerle de, müzik eleştirmenliği konusunda, oldukça önemli bir yere sahiptir. Kurduğu dergide, kendi gibi çağdaşı birçok bestecinin eserlerini incelemiş, analizler yapmış ve tanınmalarını sağlamıştır. Eşine az rastlanır biçimde, çağdaşı olan bestecilerden oldukça farklı eserler bestelemiştir. Zengin ve karmaşık bir armoni, ritmik çeşitlilik gibi unsurlar, o dönem için oldukça yeni buluşlardır. Edebiyat ve şiirlere olan düşkünlüğü ruhunun derinliklerine inebilmesine olanak vermiştir. Yazılarını zaman zaman kendi iç dünyasında oluşturduğu otuz üç farklı isimle yazmıştır. Bu onun duygu ve düşüncelerini daha rahat ifade etmesini sağlamıştır. Eserlerinde de bu karakterlere göre melodiler bestelemiştir. Birbirine karşıt karakterlerin oluşturduğu eserler büyük başarı sağlamıştır. Bu önemli eserlerden bir tanesi de bu çalışmamda incelediğim op.26 *"Faschingsschwank aus Wien"* adlı eserdir. Almanların *"fasching"* diye kullandıkları kelimenin anlamı karnaval benzeri *"Alman eğlencesi"*dir. Türkçe'ye *"Viyana'dan Karnaval Eğlenceleri"* diye çevrilebilir. Robert Schumann 1839 yılında Viyana'da olduğu sırada bu eğlencelerden çok etkilenmiştir, ilk dört bölümünü Viyana'dayken yazmıştır. Eseri mektup arkadaşı Simonin de Sire'ye adamıştır. Robert Schumann'ı daha iyi anlayabilmek için, kendisinin yaşadığı Romantik Döneme, dönemin müzikal, formal ve armonik yapılarına kısaca değinmek gerekmektedir.

Romantizm, Fransızca'dan gelen "*romance"* yani, duygusal aşk veya kahramanlık öyküsü" sözcüğünden türemiştir[1]. 18. yüzyıl sonlarına doğru Avrupa'da etkisini yitirmeye başlayan Klasik geleneğe karşı kendisini göstermeye başlamış ve özellikle başta Almanya ve Fransa'da edebiyat alanında ortaya çıkmasıyla birlikte de felsefe, resim, müzik ve benzeri tüm sanat dallarında bir devrim yaratmıştır.

Sanat alanında duygu ve düşünceleri özgürce ifade etmeyi amaçlayan bu akım; klasik dönemdeki, denge, uyum, düzen ve akılcılık gibi saray soylularına özgü katı ve kuralcı geleneklere olan bağlılığa karşı çıkmıştır. İnsanların tutkularına ve iç dünyalarına önem verilmiş, mantık yerini duygulara bırakmıştır. Bu da insanların benliğinin, kişiliğinin, ruh hallerinin, kahramanların, olağanüstü özellikteki dehaların araştırılmasına olanak sağlamıştır. (Tuzkaya, 2013: 1)

Romantizmin hemen hemen her alanda bu kadar benimsenmesinin bir sebebi de, doğal ve yalın bir anlatım biçimini benimsemesi ve büyük oranda soylu sınıfa hitap eden klasikçiliğe karşı onu yapay ve aşırı incelikli bulan orta sınıfa hitap etmesidir.

Fransız devrimini takip eden yıllarda meydana gelen sosyal ve politik değişimler, döneme giderek hâkim olmuş ve bu etkileşim sonucunda 19. yüzyılın ikinci yarısında görsel ve işitsel sanat alanlarında Romantik dönem özellikleri kendini iyice göstermeye başlamıştır. Fransız Devrimi, gücün soylu sınıftan orta sınıfa geçmesini sağlamış sosyal düzen yeniden şekillenmiştir. Bunun sonucunda yeni toplum, girişimci, yaratıcı ve özgür bir yapının yanı sıra bireyci bir özellik kazanmıştır. (Şahinalp, 2006: 7)

"*İnsanların özgür ve kendi aralarında eşit olduğu düşüncesi, demokrasinin temelini oluşturur. Bütün toplumsal sınıf ve katmanlar, yasaların gözünde artık eşittir.*

[1] http://www.etimolojiturkce.com/kelime/romans (Erişim Tarihi: 08.12.2016)

Demokratik düşüncenin yaşama geçirilerek toplumlarda uygulanabilir olması, resim, heykel ve mimarlık dallarında olduğu gibi, müzik de demokratlaşmasını getirmiştir. Müziğin demokratlaşması, halk tabakalarının da katıldığı bir müzik anlayışına yönelmek anlamındadır..." (Say, 1995: 314)

Müzikte ise *"romantik"* terimini ilk kez besteci ve müzik eleştirmeni E.T.A. Hoffmann kullanmıştır. Hoffmann'a göre romantik ifadeyi en çok müzik sanatı dile getirmiştir. (Say, 2005: 169)

Romantik dönem müziğe; duygulu, uzun ve anlamlı melodiler, çalgı yapısı doğrultusunda uyumlu aralıklarla yazılmış geniş pasajlar, değişen tonalitelerle oluşan renkli bir armoni yapısı, ritimde özgürlük, formda katı kalıplardan arınmışlık, nüans çeşitliliği, gibi yenilikler getirmiştir. Besteciler, başta edebiyat olmak üzere diğer sanat dallarından da yararlanarak mesaj veren veya konulu (programlı) eserler bestelemeyi tercih etmişlerdir.

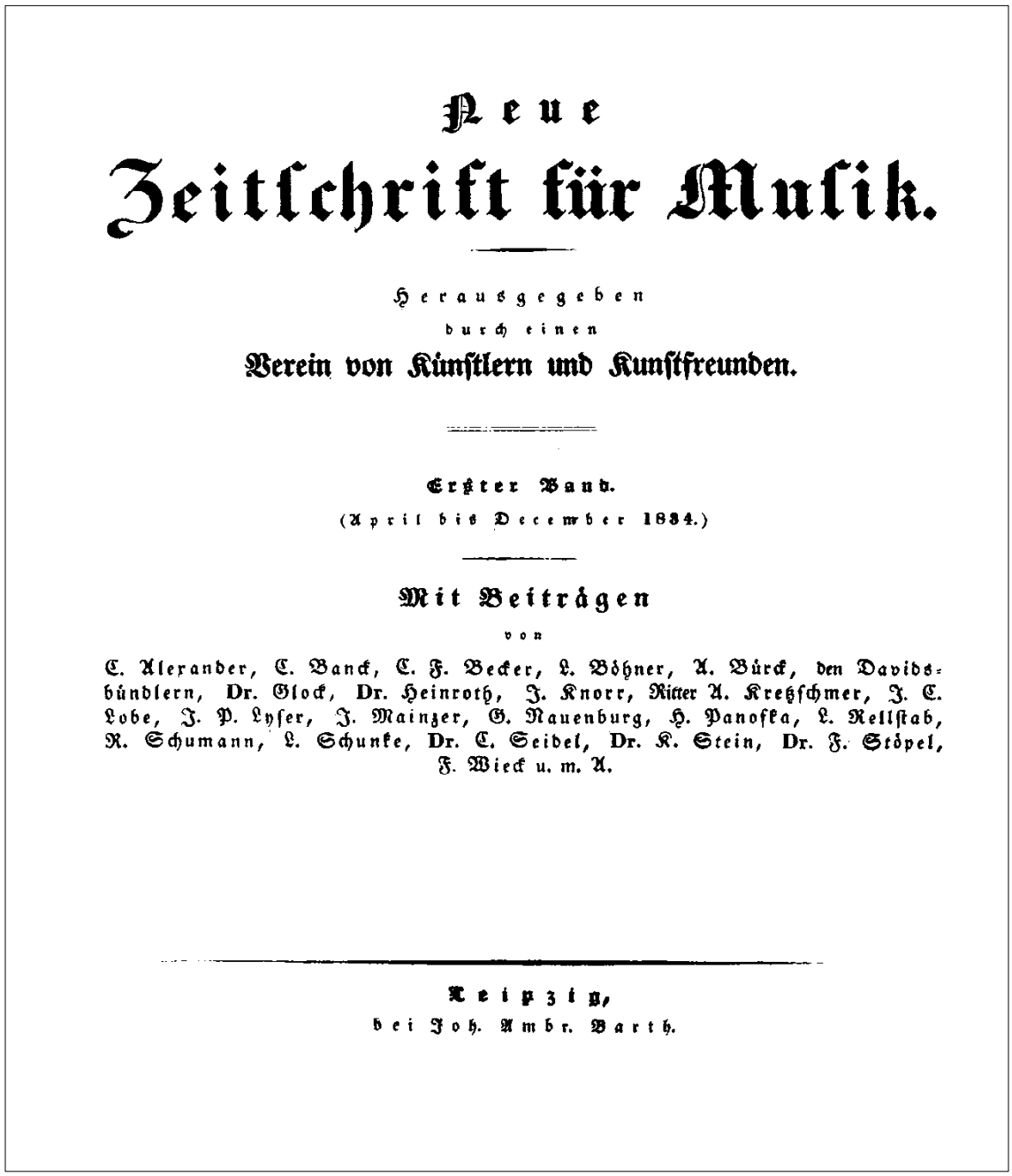
Romantik dönemden önce besteciler, genelde saray himayesi altında çalışan ve kralın emirleri üzerine, saray halkı ve soylular için balo müzikleri besteleyen kişilerken; Romantik dönem ile birlikte, özgür iradesiyle eserlerini bestelemiş ve onları sarayın balo salonlarından çıkararak, konser salonlarında halkla paylaşmaya başlayan sanatçılara dönüşmüşlerdir. Ev konserleri düzenlenerek günümüzde bilinen en güzel oda müziği eserlerinin temeli atılmıştır. Müziğe olan ilgi ve talebin artması ve bestelenen eserlerin basılmasıyla birlikte, konserler dalga dalga yeni şehirlere ve kasabalara yayılmıştır. Bu dönemde kentlerin müzik yaşamında son derece yükseliş gözlenmiş, yüzlerce konser salonu açılmıştır. Sanatçılar daha çok tanınır hale gelmiş ve toplumda önemli bir statü sahibi olmuşlardır. Halk tarafından müziğin, kolay anlaşılabilmesi isteği doğrultusunda, müzik yapıtları ciddi ve hafif müzik olarak iki gruba ayrılmıştır. Bu bir yandan daha farklı, kısa ve eğlenceli tarzda formların ortaya çıkmasına neden olmuşsa

da, aynı zamanda icra sanatında ciddi anlamda bir başına buyrukluk söz konusu olmuştur. (Şahinalp, 2006: 17)

"*Sanatçının, adeta Tanrılardan insanoğluna ateşi getiren bir Prometheus figürü olarak kabul görmesi görüşü 19. yüzyılın erken dönem müzisyenleri ve müzik eleştirmenleri arasında oldukça geçerlilik kazanmıştır. Bir şekilde sanatçıyı onurlandıran bu görüş, aynı zamanda onun üzerine, bu sıfata layık olabilmenin ağırlığını yüklemiştir. Bu görüş sanat" ile eğlenceyi karşı karşıya getirmiş ve ciddi ile popüler müzik arasındaki uçurumun derinleşmesine yol açmıştır. Böylece bestecinin, eserlerini sanat için mi yoksa halk için mi yazdığı sorusu ortaya çıkmıştır...*"(Plantiga, 1991: 16)

Ciddi eserlerin, hafif diye tabir edilen eserlerle, arasındaki farkın ortaya çıkarılabilmesi için, giderek zorlaştırılmasıyla beraber, müzik icrasında ustalaşma bir hedef haline gelmiştir. Bunların bir getirisi olarak müzikal yaşamı yansıtmak, irdelemek ve değerlendirmek üzere müzik eleştirisi bir meslek olarak yaygınlaşmıştır. (Say, 2005: 169) Çeşitli aktivitelerin, eleştirilerin ve müzik dünyasındaki gelişmelerin de duyulmasını sağlayan yayınlar yapılmaya başlanmıştır. Bunların ilki, 1798'de Breitkopf ve Hartel tarafından kurulan "*Allgemeine Musikalishe Zeitung"*'dur. Daha sonra Schumann'ın 1834 yılında kurduğu "*Die Neue Zeitschrift für Musik"* dergisi de zamanın müzik hayatında önemli bir yer edinmiş ve Schumann'ın besteciliği kadar müzik eleştirmenliği ile de tanınmasını sağlamıştır. (Şahinalp, 2006: 17)

Resim 1: Robert Schumann Tarafından Kurulmuş "*Die Neue Zeitschrift für Musik"* Dergisinin Kapağı[2]



Neue

Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben

durch einen

Verein von Künstlern und Kunstfreunden.

Erster Band.

(April bis December 1834.)

Mit Beiträgen

von

C. Alexander, C. Banck, C. F. Becker, L. Böhner, A. Bürck, den Davidsbündlern, Dr. Glock, Dr. Heinroth, J. Knorr, Ritter A. Kretzschmer, J. C. Lobe, J. P. Lyser, J. Mainzer, G. Nauenburg, H. Panofka, L. Rellstab, R. Schumann, L. Schunke, Dr. C. Seidel, Dr. K. Stein, Dr. F. Stöpel, F. Wieck u. m. A.

Leipzig,

bei Joh. Ambr. Barth.

[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Zeitschrift_f%C3%BCr_Musik (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

Romantik Dönem bestecileri, kullandıkları form yapılarında, kendilerinden önceki klasik eserlerin ve türlerin biçim ve formları üzerinde değişiklikler yapmışlar, armoni, ritm, tını ve ses rengi bakımından yenilikler kullanarak kendine özgü bir stil yaratmışlardır. Bu dönemde genel bir yenilik olarak şiirsel küçük formlu piyano eserleri, Schubert'in başlattığı sanat şarkıları, senfonik şiiri ve Wagner'in başını çektiği *musik-dram* biçimi ile bütün şiir eğilimleri, özündeki düşünce ile çalgı müziğine aktarılmıştır. (Araboğlu, 2006: 3)

Klasik dönemde, klasik sonat form yapısının en temel ve küçük unsuru olan melodi öğesi, iki, dört ya da sekizer ölçülük parçalara bölünebilirken, Romantizm, biçimselliğe karşı olduğundan, süregelen düzen büyük oranda bozulmuştur. Karşıt yapıdaki tema sayısı çoğalmış ve bölümler arasında temalar tekrar kullanılmıştır. Buna "*cyclic form"*(dairesel-döngüsel uygulama) denir. Bölümler uzatılmış, alışıla gelmiş hızlı-yavaş-hızlı bölüm sıralamasında farklılıklar görülmüş, temel ritimlerin yanında (iki ve üç vuruşlu) beş ve yedi gibi değişik ritimler de kullanılmaya başlanmıştır. "Ritmik yapı, ifade edilmek istenen duygu ya da ruh haline göre belirgin vurgu, senkop gibi unsurlarla zenginleştirilmiştir. Çok değişik ritmik kalıplar, neredeyse sınırlarını zorlar bir şekilde yapıtlarda kullanılmıştır (Şahinalp, 2006: 17) Ayrıca fantezi, rapsodi, ballade, impromtu, vals, mazurka, prelüd v.b. gibi serbest formda, kısa çalgısal yapıtlar ortaya çıkmıştır.

Klasik dönemde armoni belli bir tonalite doğrultusunda birinci ve beşinci derecenin (tonik-dominant) ilişkisine odaklanmış ve eserin sonunda yine aynı tonaliteye dönülmüş, kadans kendini açıkça belli etmiştir. Oysa romantik bestelerde müzik ana temadan uzaklaşır, akorlar gerilim içinde, sona yaklaşılır hissi yaratsa da şaşırtıcı biçimde köprülerle yeni melodilere bağlanır, kadansa, durak noktasına varılamayan bir duygu egemen olmuştu. Romantikler tonalite kavramını da genişleterek, politonaliteye yönelmişlerdir. Altere sesler, kromatik yürüyüşler, anarmonik değişimler, uzak tonalitelere yapılan modülasyonlarla, eserler, daha akıcı ve şaşırtıcı bir hale gelmiştir. Uyumsuz akorlardan kaçınılmamış, kromatik aralıklarla beraber kullanılarak daha

dramatik bir ifade sunulması sağlanmıştır. Minör tonlarda armonik değişiklikler daha kolay yapılabildiğinden majör tonlar yerine daha sıkça minör tonları tercih edilmiştir.

Sekvens tekniği, kadans yapılarındaki değişiklikler, romantik armoniyi zenginleştirmiştir. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları kimi besteciyi tona uzak akorlara götürmüş, böylece elde edilen geçişli ses renkleri, çeşitli ruhsal durumların ifade edilmesini sağlamıştır. (Araboğlu, 2006: 3)

Resim 2: Robert Schumann[3]



[3] https://alchetron.com/Robert-Schumann-1133162-W (Erişim Tarihi: 04.07.2017)

Robert Schumann'ın hayatına kısaca değinecek olursak, 8 Haziran 1810 yılında Almanya'nın, Saksonya bölgesindeki Zwickau kasabasında dünyaya gelmiştir. Annesi ünlü bir cerrahın kızı olan Johanna Christiane Schnabel, babası ise özellikle kendisini eğitmek ve kültürünü geliştirmek amacıyla kitapçılık yapan Friedrich August Schumann'dır. Çift 1795 yılında evlenmiş ve beş çocukları olmuştur. En küçük çocukları olan Robert Schumann, küçük yaşlarda yaşadığı kentte bulunan bir kilisenin orgcusu olan, Johann Gottfried Kuntsch ile piyano çalışmalarına başlamıştır. Müziğe olan ilgisi ve yeteneği gün geçtikçe artmış, kendisini, arkadaşlarıyla kurduğu gruplarla konserler vermeye ve besteler yapmaya adamıştır. On iki yaşına geldiğinde bir ilahi kitabının sözleri üzerine bestelediği oratoryo, dönemin ünlü nota yayımcısı *"Breitkopf & Hartel"* tarafından basılmış ve gittikçe tanınmasının yolu açılmıştır. Babası, Robert Schumann'a Carl Maria von Weber[4]'den kompozisyon dersleri aldırmak istemiş, ancak Weber'in Almanya'dan İngiltere'ye göç etmesiyle bu hayali gerçekleşememiştir. 1826 yılında babasını kaybetmesinin ardından, annesi edebiyat ve müziğe göre daha kazançlı olacağını düşündüğünden, hukuk öğrenimine başlamasını uygun bulmuştur. Sonunda annesini kıramayarak, 1828'de Leipzig Üniversitesi'nde hukuk okumaya başlamıştır. Eş zamanlı olarak aynı yıllarda piyano pedagogu Friedrich Wieck'ten piyano dersleri almaya başlamıştır. Bir yıl sonra hukuk dersleri istediği gibi gitmediğinden, Almanya'nın en eski okullarından olan Heidelberg Üniversitesine geçmeye karar vermiştir. Bu okulda derslerinin çok iyi gittiğini ve hocası Anton Friedrich Justus Thibaut'un kendisine çok destek olduğunu, annesine yazdığı mektuplarda belirtmiştir. Derslere ara verilmesiyle çıktığı İsviçre ve Kuzey İtalya gezisinden edindiğimiz notlar sayesinde, birçok ünlü müzisyeni dinleme fırsatı bulduğunu ve içindeki müzik ve edebiyat tutkusunun ağır bastığını fark etmeye başlamıştır. 1830 yılının ocak ayında Heidelberg Üniversitesi'nde düzenlenen konserde halk önünde çok başarılı bir konser vermiştir. Bu onun ilk ve son konseri olmuştur.

[4] 1786-1826 Alman besteci, şef, piyanist ve gitarist

Aynı yılın Nisan ayında Niccolo Paganini'yi[5] dinleyebilmek için Frankfurt'a gitmiş ve konserden oldukça etkilenmiştir. Paganini'nin parlak fikirlerini piyanoya aktarabilmek için beste çalışmalarına hız vermiştir. Artık hukuk eğitimi, önemini kaybetmeye, müzik iyice ağır basmaya başlamış bu sebeple de yaklaşık iki yıllık hukuk eğitimi yarıda bırakmıştır. Bu kararını annesine şu satırlar ile ifade etmiştir:

"*Şiir ile düzyazı, başka bağlamda da müzik ile hukuk arasında yıllar yılı süren savaştan sonra (...) gitgide sanata yöneldim. İşte şimdi bir yol ayrımındayım ve kendime şu soruyu sormaktan korkuyorum: Nereye gideceğim ? (...) Hepimiz kesin olmayan bir gelecek ve günlük geçim derdi konusunda endişeye kapılıyoruz. Peki ya sonrası? Bir insan için, kendi kendine inşa ettiği mutsuz, tekdüze ve çıkışı olmayan bir gelecekten daha büyük bir ıstırap var mıdır? (...) Thibaut'a gelince, o da sanatın benim tek gayem olması gerektiğini düşünüyor uzun zamandır…" (*Mallet- Joris'ten Aktaran Erol, 2013: 19)

1830 yılının sonunda Leipzig'e geri dönerek, eski hocası F. Wieck ile tekrar piyano çalışmalarına başlamıştır. F. Wieck dönemin en saygıdeğer hocalarından biridir. Eşiyle ayrılmış, ancak küçük kızı Clara'yı yanına almıştır. Onunla itinayla çalışmış ve sonucunda Clara, sekiz yaşında konser vermeye başlayarak, virtüöz olma yolunda sağlam adımlar atmaya başlayan bir piyanist olmuştur. Genç kızın bu başarılı konserleri babasına hem saygınlık hem para hem de kızıyla arasında çok güçlü bir bağ kazandırmıştır. Robert Schumann da Clara'ya yıllarca hayranlık beslemiş, bu hayranlık aşka dönüşmüş, ancak Clara'nın kendinden küçük olması nedeniyle bu aşkı yıllarca içinde büyütmüştür.

Schumann'ın piyanistliğini ilerletme ve virtüöz olma hayalleri, 1832 yılında kendi tasarladığı bir alet geliştirmesine sebep olmuştur. Güçsüz olan parmaklarını geliştirmek için yoğun bir çalışma uygulamaya başlamış, ancak bu yanlış sistem yüzünden bu hayalleri tamamen yıkılmıştır. Bu talihsiz gibi gözüken olay, aslında

[5] 1782-1840 İtalyan besteci, keman virtüözü ve gitarist .

müzik tarihine en güzel eserler verecek olan Robert Schumann'ı bestecilik ve müzik yazarlığına yoğunlaştırmıştır.

3 Nisan 1834 yılında *"Neue Zeitschrift für Music"* (Yeni Müzik Dergisi) isimli dergiyi, kayınpederi F.Wieck, piyanist Julius Knorr ve L. Schunke ile beraber kurmuştur. F.Wieck bu dergide köşe yazarı olarak, özellikle klavye tekniği ve pedagoji üzerine yazılar yazmıştır. Schumann ise, dönemin müzikleri üzerine olan düşüncelerini, eleştirilerini ve fikirlerini dergide, otuz üç farklı takma ad kullanarak yazmıştır.

1836 yılında çok sevgili annesini kaybetmiş olması onu derinden yaralamıştır. Bu duygu boşluğunda, Clara'ya olan hisleri anlamlı hale gelmiş ve onunla evlenme arzusu iyice baş göstermiştir. F.Wieck bu isteğe yıllarca şiddetle karşı çıkmışsa da 1840 yılında R.Shumann ve Clara Wieck mahkeme kararıyla evlenebilmişlerdir. Karşılıklı sevgi, sabır ve metanet ile yürüyen evliliklerinin en güzel kanıtları birlikte tuttukları günlükler olmuştur.

Schumann, herzaman oldukça hassas ve yaşadığı olaylardan çok etkilenen bir ruh haline sahip olmuştur. 17 Ekim 1833 tarihli günlüğüne, ''*insanın aklına gelebilecek en korkunç düşünce ve cehennemdeki en büyük azap: Aklımı yitirme düşüncesi"* (Mallet-Joris,12) diye not düşmüştür. Yıllarca süregelen bu gelgitleri, 1854 yılında ruh sağlığının iyice bozulmasına yol açmış ve kendini çok sevdiği Ren Nehri'nden atlayarak, intihara kalkışmasına kadar sürüklemiştir. Son anda kurtarılarak Bonn yakınlarındaki Endenich 'de bir akıl hastanesinde tedavi altına alınmıştır. Ancak bir ilerleme gösteremeyen Schumann'ın durumu gitgide kötüleşmiştir. Robert Schumann 29 Temmuz 1856 yılında ölmüştür.

Bu gel-gitlerle dolu hayatı, müziğini de farklılaştırmıştır.

19. yüzyılın ilk yarısına bakılacak olursa, Schumann'ın müzik stili oldukça yeni ve parlak fikirler içermektedir. Orta Avrupa Akımında, Bach- Mozart- Beethoven ve

Schubert'in devamını oluşturan ilk romantik bestecidir. Yapıtlarında ezgi, armoni, ritim, polifoni ve çalgı bilgisinin eşsiz birleşimi görülmektedir. Ezgi, Schumann'ın müziğinde adeta büyüleyici bir unsur olarak kullanmıştır. Ezginin yanısıra, armoni ve ritim de Schumann'ın en önemli anlatım araçlarından olmuştur. (Şahinalp, 2006: 40) Bu kendine has özellikleri belirleyen etken, onun sürekli değişen ruh halinde saklıdır. Aklındaki sanal veya gerçek birçok olay ve karakterleri içtenlikle yapıtlarına yansıtmıştır. Bu yansımalar, karmaşık armonik yapı, ani modülasyon değişiklikleri, senkoplar, büyük atlamalar, ritim değişiklikleri gibi yeniliklerle karşımıza çıkmaktadır. Yazdığı küçük ve serbest formlarda romantizm akımını ön plana çıkartsa da sonat ve büyük formlu eserlerinde de klasik dönemin ışığında hareket etmiştir.

Dolgun (1997: 4); Robert Schumann'ın piyano eserlerini işlevsel olarak ikiye ayırmıştır:

"Schumann'ın piyano eserleri, büyük boyutlu konser yapıtları ve eğitime yönelik küçük parçalardan oluşan yapıtlar… Sözkonusu yapıtlar, çok fazla teknik birikim gerektirmemekle birlikte, son derece yoğun bir müzikal olgunluk içermektedir. Bazı ayrıcalıklar dışında yazısı polifonik üslupta yer almakta ve saf virtüözitenin belirmesine çok az fırsat vermektedir. Söz gelimi Schumann'ın piyano yapıtları, bir Lizst yapıtı kadar fazla ustalık içermez ancak müzikalite olarak en az onun kadar yoğundur..."

Schumann, varyasyon formunu da değişik bir şekilde kullanmıştır. Varyasyon formu, temanın çeşitli şekillerde süslenmesidir. Schumann, müzik dışı benzetmelerden yola çıkarak, eserlerini harfler yoluyla bestelemiştir. (Eral, 1989)

Schumann, müziği, insanın düşüncelerinden arındığı duygusal bir dil olarak görmüştür. Sesin, saf bir öz olarak insanın içinde bulunduğunu ve en basit bir kaç tınının ruhta kalıcı bir etki yaptığını söylemiştir. Schumann tüm sanatların birbiriyle bağlantılı olduğunu, yaratıcı bir ruhun bütün sanatlara ilgi duyması ve anlamasını gerektiğini, yaratıcılığın temel yapısının bir besteci için neyse bir ressam için de aynı olduğunu savunmuştur.

Schumann'ın estetiğinin önemli bir parçası da dehanın niteliklerindedir. Schumann'a göre sanattaki gelişmeden yaratıcı güç sorumludur. Schumann'ın ilgilendiği temel unsurlardan biri de yaratıcı deha ile beceri arasındaki farktır. Schumann becerinin yavaş yavaş oluştuğunu, yani yaratıcı bir kişinin yoğun çalışma ile kabul edilebilir bir kompozisyon yarattığını, ama dehanın birden bire, ani bir çıkışla yarattığını savunmuştur.

Schumann'a göre sanatçı, hayata öğrenme amacıyla katılmalı, toplum içinde yaşamalı ve tepkileri algılamaya özen göstermelidir, ancak kendisi zaman zaman dinlenmeye çekilmeyi tercih etmiştir. Sanatçının yaşamındaki çelişkili birleşim, onun yaratıcılığının ortaya konuşunda önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Schumann Romantik Çağı, devrimsel bir süreç değil daha çok bir önceki yüzyılın devamı olarak görmüş ve kendisini romantik olmasına karşın *"Klasisist"* olarak tanımlamıştır. (Baraz, 1992:8)

Schumann kendini tutucu müzik anlayışına başkaldıran genç kuşağın öncüsü olarak görmüştür. Kendi gibi ilericileri *"Davidsbündler",* tutucuları da *"Philister"* olarak adlandırmış ve bu görüşünü müziğine de yansıtmıştır. Schumann' a göre dar görüşü temsil eden Philister bütün sanat dünyasını yönetmiştir. Gazete, yayınevi ve şef rahleleri onların eline geçmiştir. (Düzgüner, 2003: 1)

Schumann'ın romantik edebiyat, resim, insanlar ve çevresinden şiddetle heyecan duyması, ona yaratma ilhamı verirdi. Ne zaman bir şiirle bir hikayeyle ya da herhangi başka bir şeye ilgi duysa, hislerine ve düşüncelerine dayanan yeni bir eser yaratmıştır. Bundan dolayı Schumann, eserlerinde fazladan yönlendirici işaretler kullanmaya meraklı olmuştur. Tempo, yorumu destekleyici terimler, pedal işaretleri ve hatta bazen eserler hakkında açıklayıcı yazılar gibi. Schumann'a göre doğru yoruma ulaşabilmek için, müziğin ardında yatan duyguları ifade eden yönlendirmeler çok önemli olmuştur. (Düzgüner, 2003: 2)

Schumann'ın müziğini anlayabilmek için onun edebiyata karşı olan ilgisini de bilmek gerekmektedir. Schumann sanatını, dönemin en ünlü düşünürleri ve şairlerinin eserleri sayesinde geliştirmiştir. Bazı bestelerinde, etkilendiği edebiyat yapıtlarında geçen karakterleri veya olayları işlemiştir. İlham aldığı birçok şair ve yazarı babası sayesinde daha küçüklükten tanıma fırsatı bulmuştur. Robert Schumann'ın babası August Schumann, bir yayınevi kurarak, birçok ünlü edebiyatçıların kitaplarını Almancaya çevirmiştir. Bunlar arasında; Alman romantik şiir akımının öncülerinden, *Rückert, Heine, Gothe, Mörike, Eichendorff* gibi şairler, Alman yazar *Jean Paul Richter*, İngiliz şair *Lord Byron*, İskoç yazar *Sir Walter Scott*, *Hoffmann ve Schiller* sayılabilir.

Robert Schumann J.P.Richter 'in *"Flegeljahre"* isimli romanından oldukça etkilenmiştir. Bu eserde geçen *"Walt ile 'Vult"* adlarında iki kız kardeşten biri çekingen, diğeri ise onun tam zıttı girişken ve kıvraktır. Schumann bu iki zıt karakterlerde, kendi içindeki farklı kişilikleri keşfetmiştir. İçsel dünyası oldukça karmaşık olan besteci, buradan yola çıkarak, kişiliğinin çeşitli yönlerinin ifadesi için değişik karakterler yaratmıştır. Aslında, yarattığı tüm karakterler kendisidir. Bestelerinde ve yazılarında en sık kullandığı karakterler şöyle sıralanabilir:

Florestan, heyecanlı, kuvvetli ihtiraslı, huzursuz.

Esebius, yumuşak , hayal aleminde,lirik, içli

Raro, (ClaRA, RObert), akılcı, uyumlu, olgun ve sakin. (Eral, 1989: 73)

J.P. Richter'in yine aynı adlı kitabındaki kelebeğin kozasından çıkışını betimlenyen bir bölümünü çok beğenerek, piyano için Kelebekler Op. 2 adlı eserini bestelemiştir. Benzer şekilde E.T.A. Hoffmann'ın eserlerindeki fantastik imgelerin izleri Schumann'ın Op. 16 Kreisleriana parçasında görülmektedir. (Şahinalp, 2006: 38)

Yazdığı lied türündeki eserlerinin çoğunda çağdaşı tüm şairlerden yararlanmıştır. Schumann bu şairlerde, kendisi için değerli olan, gerçekten de çok çeşitli temalar bulmuştur.(Erol, 2013: 39) Alman romantiklerinden Rückert'in, Eichendorff'un şiirleri ezgiseldir ve ezgi olmadan sanki eksik kalır. Bir şiir, içerdiği sözcükler ve ritmik yapısı sayesinde besteciyi, şiiri armonize etmeye teşvik eder. Kendiliğinden oluşan bu bağ Schumann için oldukça önemlidir ve bu yüzden olsa gerek Heine ve Eichendorff'un şiirlerine doğrudan karşılık verir.

Schumann, etkilendiği bestecilerden en öenmlisi ise J.S.Bach'tır . Bunu kendi ifadesiyle şöyle aktarmıştır:

"*Düşünceli kombinasyonlar, şiir ve modern müziğin tabiatı Bach'a dayanır...Bütün romantik besteciler Bach'a yaklaşıyor: hepsi Bach'ı daha esaslı bir şekilde bilir ve ben kendim hergün günahlarımı o kudretli olana kadar çıkarır, kendimi arındırmaya ve kuvvetlendirmeye çaba gösteririm… O ölçülemezdir..."* (Finney, 1947: 459)

Schumann kontrpuan ve armoniyi birleştirerek J.S.Bach'tan L.V. Beethoven 'a kadar olan yazı tekniğini eserlerine aktarmış ve yeni fantastik öğeler kullanarak zenginleştirip, onları aşmaya çalışmıştır. Piyanoda aynı elde üst üste geçen ezgiler,

karmaşık ritimler, gecikmeler, bağlı senkoplar, süslemelere sıkça başvurmuştur. (Şahinalp, 2006: 39) Ayrıca piyano tekniğine, akor ile orkestral bir görüntü veren Schumann modern virtüözite anlayışının öncüsü olmuştur. (Öztaş, 1996)

Piyano yapıtlarını büyük formlu konser eserleri ve eğitime yönelik küçük ve serbest formlu eserler olarak ikiye ayrılabilir. Eserleri çok fazla teknik zorluk içermese de oldukça fazla müzikal olgunluk gerektirmektedir (Dolgun, 1997: 4)

Özellikle piyanolu oda müziği eserlerinde, 19. yüzyılın bir özelliği olarak piyanonun önemini arttırmış, piyano partisini daha piyanistlik bir hale getirmiştir. Ancak serbest formlarda gösterdiği rahatlığı burada tam olarak yansıtamamış, klasik gelenekler ve Romantik akım arasında kalmıştır. (Şahinalp, 2006: 40)

1.1 Problem

Robert Schumann'ın "Faschingsswank Aus Wien" Op.26 eserinin müzikal ve piyano tekniğinde yaşanılan güçlükler nelerdir?

1.1.1 Alt Problem

1. Birinci Alt Problem, Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 eserinin müzikal ve piyano tekniği özellikleri incelendiğinde hangi sonuçlara varılmıştır?

2. İkinci Alt Problem, Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 eserinin edisyonları incelendiğinde hangi farklılıklar ve sonuçlara varılmıştır?

1.2 Amaç

Bu araştırmadaki amaç; Robert Schumann' ın "Faschingsswank aus Wien" Op.26 eserinin, diğer eserlerine göre daha az bilinmesi ve icra edilmesinden dolayı, form, armoni, piyano teknikleri ve edisyon incelemelerinin sonucunda ortaya çıkan bigiler ışığında açıklığa kavuşmasıyla, piyano edebiyatında daha fazla yer almasını sağlamaktır.

1.3 Önem

Bu araştırma, Türkiye'de, Robert Schumann'ın "Faschingsswank aus Wien" Op. 26 adlı eseri ile ilgili az sayıda araştırma olması sebebiyle, müzikal açıdan oldukça değişik ve parlak fikirler içermesinden dolayı detaylı bir şekilde incelenerek, bu eseri icra edecek piyanistlere kaynak olması açısından önem taşımaktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Robert Schumann'ın "Faschingsswank aus Wien" Op.26 eserinin, form, armoni, piyano tekniği ve edisyon farklılıklarının incelenmesi ile sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

Aksan (Fr.Accent): Bir müzik cümlesinin veya parçasının, gerekli anlam derecesini belirtebilmek için, seslerin gürlük ve sürece değişikliğe uğratılmasıdır. Vurgu. (Çalışır, 1988: 91)

Analiz: Bir müzik eserinin vasıflarını aydınlatmak amacıyla yapısal modelini ve teknik özelliklerini çözümleme çalışması. (Say, 2001: 247)

Aralık: İki sesi ayıran uzaklığa denir. Aralıklar, iki ses arasındaki incelik ve kalınlık ayrımını belirler ve kalın ses ile ince ses arasındaki derecelerin sayısına göre adlandırılır. (Say, 2001: 66)

Arpeggiato: Piyanoda kırık akorların arpta olduğu gibi arpej şeklinde çalınmasıdır. (Feridunoğlu, 2014: 90)

Arpej: Bir akordaki seslerin aynı anda değişik sıralarla çalınması. (Say, 2001: 82)

Adagio: Yavaş fakat gösterişli bir tempoda. (Çalışır, 1988: 95)

Allegro maestoso: Canlı ve gösterişli. (Çalışır, 1988: 95-96)

Anarmonik Modülasyon: Ses yüksekliğinin aynı kaldığı nota isimlerinin anarmonik değişimiyle yapılan modülasyon çeşididir. (Feridunoğlu, 2014: 73)

Artikülasyon: Müzikte yer alan her sesin ayrım ve bağlantılarının belirginleştirilmesi. Seslerin birbirleriyle ilişkisinin uygulanması için müzik yazısında özel işaretler ve uyarıcı sözcükler kullanımı. *Örnek: staccato (kesik çalış), non legato (bağlı değil), legato (bağlı).* (Say, 2005: 106)

Bariton: Tenor ve bas arasında kalan orta kalınlıktaki erkek sesidir. (İlyasoğlu, 1999: 299)

Cantabile: Şarkı söyler gibi. Duygulu, ifadeli. (Say, 1997: 82)

Coda: Füg, sonat ya da senfoni gibi bir yapıtın bitiş bölümü. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Crescendo: Kuvvetleşerek, artarak. (Çalışır, 1988: 98)

Decrescendo: Sesi söndürerek. Ses gürlüğünü giderek hafifletme. (Say, 2005: 426)

Diminuendo: Ses hacminin giderek azalmasını ifade eder. (Çelebioğlu, 1986: 310)

Disonans: Uyumsuz aralık. Bir tür gerilim hissi uyumlu aralıklara karar veren veya değişik çözümleri olan aralıklardır. (Feridunoğlu, 2014: 32)

Diyatonik: Adları ayrı olan iki nota arasındaki yarım sese denir. (Çalışır, 1988: 64)

Dolce: Tatlı bir ifadeyle. (Çalışır, 1988: 99)

Dominant (Çeken): Bir dizide, ezgi ile armoninin oluşmasında çekimsel bir etki oluşturan beşinci dereceye verilen addır. Genel olarak dizinin birinci derecesine (eksen) bağlanır (Karolyi, 1999: 46)

Forte (*f*): Güçlü gürlükte çalınması öngörülen. (İlyasoğlu, 1999: 300)

Fortissimo (*ff*): Çok kuvvetli. (Çalışır, 1988: 98)

İcra: Müzik eserlerini okuma, çalma, seslendirme (Say, 2005: 645)

Kanon: Her yeni giren sesin önceki ezgiyi taklit etmesiyle oluşan polifonik yapı. (İlyasoğlu, 1999: 301)

Kromatik: Adları aynı olan iki nota arasındaki yarım sese denir. (Çalışır, 1988: 64)

Largo: Ağır, geniş. (Çalışır, 1988: 95)

Legato: Bağlı olarak kesmeden çalmak ya da söylemek. (İlyasoğlu, 1999: 301)

Lento: Yavaş bir şekilde. (Say, 1995: 771)

Lied: Şarkı. Lied, form bakımından A-B-A olarak anlatılabilir. (Say, 1995: 774)

Lirik: Antik çağda lir eşliğinde söylenen şiir. Bu terim genelde "şiirsel" anlamında da kullanılır. (Say, 2001: 257)

Majör: Etimolojik anlamı en büyüktür. Tonal armonide minörün karşıtı olarak kullanılır. İki tam, bir yarım, üç tam, bir yarım ses aralıklarından oluşur. (Say, 1995: 790)

Marş: Yürümeye eşlik eden, ritm öğesi güçlü, çok eski müzik türlerinden biridir. Marşlarda genellikle trio bölüm yer alır. (Feridunoğlu, 2014: 119)

Motif: Genellikle iki ve ender olarak üç, hızlı eserlerde bazen dört ölçüyü dolduran, en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi bulunan; melodi, armoni ve ritm bakımlarından özel bir karakter sahibi olabilen, en küçük müzik fikri ve en küçük form öğesi için kullanılan terim. (Say, 2005: 848)

Menuet (Fr.); Menuetto (İt.); Menuett (Al.): 3/4'lük ölçü sayısında eski bir Fransız dansı. (İlyasoğlu, 1999: 302)

Meno mosso: Daha yavaş. (Say, 1995: 817)

Metronom: Yunanca kökenli bir kelimedir. Bir müzik eserinin hangi tempoda çalınacağına yardımcı olan alettir. (Say, 1995: 819)

Mezzo forte (*mf*): Orta kuvvetlikte. (Çalışır, 1988: 98)

Mezzo piano (*mp*): Orta hafiflikte. (Çalışır, 1988: 98)

Nüans: Bir müzik parçasında, seslerin çeşitli gürlük derecelerini gösteren işaretler. *Örnek; piano (hafif), mezzo-forte (orta gürlükte).* (Çalışır, 1988: 95)

Oktav: Diyatonik gamın sekizinci derecesi. (Say, 1995: 969)

Ostinato: Devam eden, uzayan, sürekli. (Say, 1995: 1007)

Otantik Kadans (Yarım Kadans): Tonalitenin beşinci ve birinci derece akorlarının birbirine bağlanışıyla oluşan, plagal kadansa (I-IV-I) göre daha kesin bitiş etkisi veren kadanstır. (Ermiş&Özer&Yılmaz, 2013: 27)

Pedal: Herhangi bir partide tutularak uzayan bir sesin üstünde bu sese yabancı armonilerin bulunmasıdır. Genelde bas partisinde olur. Bu terim orgun ayak pedalından gelir. (Feridunoğlu, 2014: 66)

Piano (*p*): Hafif, yumuşak çalmak, söylemek. (İlyasoğlu, 1999: 304)

Poliritmik: Çok ritimli. (Çalışır, 1988: 191)

Prelüd: İlk olarak Koral ve füg'ün giriş müziği olarak kullanılsa da daha sonra kendisini izleyen formlardan bütünüyle ayrılmış ve şarkı formunda bağımsız bir yapıya sahip olmuştur. (Say, 1995: 1067)

Presto: Çok çabuk bir şekilde. (Çalışır, 1988: 95)

Ritardando (ritard.): Gecikerek. (Çalışır, 1988: 97)

Scherzo: Mizah öğesine ağırlık veren ve katlı şarkı formunda yazılmış eser. Menuet'in çabuklaştırılmasından ortaya çıkmıştır. (Say, 1995: 1114)

Sekvens: Müzik yapısında daha yukarıda ya da aşağıda olmak üzere melodinin tam tekrarı için kullanılan terim. Ayrıca katolik kilise müziğinde de kullanılır. (Say, 2005: 1121)

Senkop: Sesli bir süre değeri, hafif bir vuruş ya da zaman üzerinde başlayıp, kuvvetli bir vuruş veya zaman üzerinde devam edecek demektir. (Çalışır, 1988: 87)

Sforzando (sfz ya da sf): Birden gürleştirerek. (Çalışır, 1988: 98)

Sonat: İtalyanca *"ses verme"* anlamına gelen *"sonare"* kelimesinden türemiştir. Genellikle dört bölümlü olan, piyano, keman, çello gibi solo çalgılara ya da piyano eşliğinde yaylı ya da üflemeli çalgılardan birine yazılan kompozisyondur. Büyük formlar arasında en temel formdur. (Say, 1995: 1132)

Sonat Allegrosu: Sonat formunun ilk bölümünü oluşturan yapı. Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi adında üç bölmeden oluşur. 18.yüzyıldan sonra önem kazanmaya başlamıştır. (Feridunoğlu, 2014: 98)

Sostenuto: Bağlı ve dayanıklı çalış. Geniş. (Say, 1995: 1132)

Subdominant (Altçeken): Bir dizide, ezgi ile armoninin oluşmasında çekimsel bir etki oluşturan dördüncü dereceye verilen addır. (Karolyi, 1999: 46)

Staccato: Kesik kesik çalma. (Say, 1995: 1134)

Stesso tempo: Aynı, bir önceki tempoyu andıran tempoda. (Say, 1995: 1134)

Sekvens: Müzik yapısında daha yukarıda ya da aşağıda olmak üzere melodinin tam tekrarı için kullanılan terim. Ayrıca katolik kilise müziğinde de kullanılır. (Say, 2005: 1121)

Tema: Bir müzik eserinin ana fikri. (Say, 2001: 266)

Tonalite: Bir müzik parçasının belli, merkezi bir tona göre armonik olarak düzenlenmesidir. (İlyasoğlu, 1999: 305)

Trio: Üç çalgı için yazılmış oda müziği eseri. Senfonilerde ikinci menuet adı verilen bölüm. İlk zamanlar bu bölüm sadece üç çalgı ile seslendirildiğinden bu adı almıştır. (Çelebioğlu, 1986: 325)

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada, *"kaynak taraması ve analiz"* yöntemleri izlenmiştir. Verilerin elde edilmesine yönelik olarak *"müzikal analiz"* yönteminden yararlanılmıştır. Söz konusu yöntem, araştırmanın gerekleri doğrultusunda, tüm aşamalarıyla, tez danışmanı ve tezi hazırlayan tarafından oluşturulmuştur.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Robert Schumann'ın piyano eserleri, örneklemini de "Faschingsschwank aus Wien" op.26 adlı eseri oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Araştırma için Robert Schumann'ın "Faschingsschwank aus Wien" Op.26 piyano eserinin farklı edisyonlarına ulaşılmıştır. Romantik Dönem ve Robert Schumann'ın hayatı- eserleri ile ilgili yerli-yabancı kitap, e-kitap, dergi, e-dergi, tez ve e-tezlerin veri depolaması yapılmıştır. Böylece çalışma için kuramsal çerçeve oluşturulmuştur.

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Veriler toplandıktan sonra, Robert Schumann'ın "Faschingsschwank aus Wien" Op.26 piyano eseri, icra edilerek form, armoni ve piyano tekniği açısından çözümü yapılmış, yer yer dijital ortamda ünlü yorumcuların kayıtları dinlenerek de müzikal yorumlanması tamamlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1 Birinci Alt Problem

Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Müzikal ve Piyano Tekniği Yönlerinden İncelenmesi

Robert Schumann, Türkçe'ye *"Viyana'dan karnaval sahneleri"* [6]olarak çevrilen ve beş bölümden oluşan bu eseri 1839 yılında yazmaya başlamıştır. Kendisi bir mektubunda bu eserden bahsederken "*romantik bir manzara*" ifadesini kullanmıştır. Eserin ilk basımı, 1941 yılında Mechetti tarafından yapılmıştır. Eser, Schumann'ın Almanya dışındaki ilk hayranlarından, Dinant'lı Simonin de Sire'ye ithaf edilmiştir. 10 Kasım 1840 yılında bir mektubunda Simon De Sire'ye "*Viyana'da yayınlanacak olan ve üzerine isminizi yazdığım Faschingsschwank aus Wien başlıklı eserimle birlikte kısa süre sonra ortaya çıkacağınızı unutmuş değilim. Eseri incelemenizi ve size keyif vermesini arzu etmekteyim*…" yazmıştır. 17 Ocak 1844 yılında yayınlanan *"Allegemeine Musikalische Zeitung"* dergisinde Faschingsswank ile ilgili olarak, "*Op 9 "Carnaval"a yoldaş bir eser.(...) Her dönemeçte bir nükte var, kıvrak zekanın havai fişekleri ve zaptedilmez cümbüş dört bir yanı sarıyor, muziplikler, maskaraca iğnelemeler, kulaklarımızda vızıldıyor*." yazılmıştır. [7]

-"Viyana Schumann'a ilk önce iyi gelir, sonra ise hayal kırıklığına uğratır. Schumann'ın hayatının ritmini oluşturan ve neredeyse çok doğal olan o tuhaflık yine tekrarlanır: Uzun bunalımını geride bırakıp Viyana'ya gelen Schumann yaratıcılık

[6] Eserin Türkçe çevirisi ile ilgili farklı örnekler de vardır: Erol (2013: 56); *"Viyana Karnavalı"* ve *"Küçük Karnaval",* Aktüze'den Aktaran Tuzkaya (2013: 26); *"Viyana'dan Gülünçlü Karnaval Öyküsü",* Pamir'den Aktaran Göçmen (2016: 78); *"Karnaval Çılgınlıkları"* olarak yer vermiş, en yaygın kullanım olan; *"Viyana'dan Karnaval Sahneleri"*ne yer verilmiştir.

[7] Faschinggswank aus Wien opus 26, G. Henle Verlag Edisyonu Önsözünden (2004)

bakımından yeniden çok verimli bir döneme girer. Op.26 Faschingsschwank aus Wienn ise neşe-endişe ikiliğinin izlerini barındırır. Hayran olunası bir ikiliktir bu, muhteşem bir yeniden doğuştur, ama her seferinde bunun ardından bestecide aşırı yorgunluk meydana getirmektedir…" (Erol, 2013: 28)

Robert Schumann'ın form tarihine yapmış olduğu en önemli ve belirgin katkılardan biri de, değişik formlar yaratmış olmasıdır. Eserlerinde genelde bir minyatür havası hakim olmakla birlikte uzun eserlerini küçük parçaların toplamından oluşan mozaiğe benzetmek mümkün olabilir. (Baraz, 1992: 17)

Pamir (1989: 96) *Faschingsschwank aus Wienn op.26* için;

"Schumann bu eserinde küçük-tablo parçaları kullanmıştır. En büyük amacı, hayal gücünün uyarılmasıdır. Şiirselliği kendi içinde duyamayan yorumcu, bu parçalara inandırıcı bir yaklaşım gösterememektedir. Yalnızca teknik ve coşku bu yorumlara yetersiz gelmektedir…" şeklinde bir yorumda bulunmuştur.

Esere bütüncül bir yaklaşımla bakıldığında beş farklı karakterde piyano parçasının bir araya getirilmesinden oluşan bir piyano albümü olarak görülebilir. Eserin formunu hangi form olabileceği üzerinden değil de hangi form ya da formlar olamayacağı üzerinden değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Eserin adından da anlaşılacağı üzere *"Viyana'da Karnaval Sahneleri"* adı akla danslardan oluşan bir süit olabileceğini akla getirmektedir. Süit; "*bir başlık altında toplanan değişik karakterdeki danslar dizisidir. Klasik süitte bütün danslar aynı tonalitede yazılmıştır"...* (Feridunoğlu, 2014:102) Fakat bu eserde hem bölümler bir dans türü olarak adlandırılmamış, özellikle ikinci bölüm dans olamayacak kadar lied karakterde yazılmış, hem de dördüncü bölümün tonalitesi diğer bölümlerin aksine Si bemol majör değil, Mi bemol minör olarak yazılmıştır.

Erol (2013: 56) Op.26 Faschingsschwank aus Wienn için*; " Tıpkı Op.17 Do Majör Fantezi'de olduğu gibi ya da Brahms'ın beş bölümlü Op. 5 Fa minör Sonatı gibi büyük bir Romantik Sonat'tır…"* değerlendirmesi yapmıştır. Bunun yanı sıra Marston (1992: 44-46) bu eser için; "*alışılmışın dışında bir çalışma olduğundan ve de süitten daha birbirine bağlı fakat bir sonat olamayacağından…"* bahsetmiştir.

Yukarıda da anlatıldığı gibi beş bölümden oluşan bu eser için söylenebilecek en son form, sonat formudur. Birbirinden farklı karakterde ve hiçbir ortak özelliği olmayan beş parçadan oluşması başlıca sebeplerdendir.

Diğer büyük formların yapısının da bu piyano parçaları dizisine uymaması, Romantik dönem piyano müziği için yazılmış polifonik formlara bakılmasına sebep olmaktadır. Kökeni 16. ve 17.yüzyılda ricercare[8] ile benzerlik gösteren, toccato[9] benzeri akıcı pasajlar, lirik, trajik ve duygusal ifadelerin birbirini izlediği içerik ve biçim bakımından serbest bir form olan *"Fantasie"*, (Feridunoğlu, 2014:117) bu piyano parçalarının tümünü kapsayan bir form olarak görülebilir.

Baraz (1992: 19); Robert Schumann'ın piyano eserlerini üç döneme ayırmıştır:

Abegg Varyasyonları (op.1), Papillon (op.2) gibi duygusal yönü pek fazla olmayan deneme parçalarının yer aldığı ilk dönem,

Davidsbündler Tanz (op.6), Etuden Symphoniques (op.13) gibi Florestan ve Eusebius karakterlerinin görüldüğü orta dönem ve,

Faschingsschwank Aus Wien (op.26)'nın da olduğu her biri kendi grubu içinde adlandırılan değişik parçaların yer aldığı son dönem.

[8] Rönesans döneminin füge benzer çalgısal kompozisyon. 18.yüzyılda özellikle ayrıntılı bir füg gibi ele alınmıştır. (Çelebioğlu, 1986: 321)
[9] Başlangıçta 17.yüzyıl başlarında herhangi bir çalgısal kompozisyona verilen ad. (Çelebioğlu, 1986: 325)

Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" adlı Fantasie formundaki piyano eseri beş bölüm halinde aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:

Birinci Bölüm; Valsler dizisinden oluşan Allegro (Çok Canlı),
İkinci Bölüm; Hasret dolu Romanze (Ağır),
Üçüncü Bölüm; Keyifli bir Scherzino (Hızlı),
Dördüncü Bölüm; Fırtınalı ve tutkulu Intermezzo (Enerjik),
Beşinci Bölüm; Zafer dolu bir Finale (Çok Canlı).

3.1.1 Birinci Bölüm (Allegro)

Eserin ilk bölümü *"Allegro"* olarak isimlendirilmiştir. *"Sehr Lebhaft"* çok canlı demektir. Üç zamanlı Viyana valslerini andıran, güçlü bir temayla başlar. Vals benzeri tema eserin içinde oldukça sık duyulur, bunun dışındaki kesitlerde yer yer lirik bir tema hakim olurken bazen de marş benzeri motifleri duymak mümkündür. Eserin en uzun bölümü olan "Allegro", görkemli akorlar, senkoplar, inici ve çıkıcı hareketler ve geniş arpejlerin yer aldığı, piyanistlik açıdan oldukça teknik bir bölümdür. Bazı kaynaklarda, süit ve sonat arasında kalmış farklı bir yapıt olduğundan bahsedilir. Bir sonatta var olması gereken neredeyse tüm bölümleri içerir ancak sıralanışı alışıldık sonat diziliminden farklıdır.

Bölüm içinde karışık olarak yer almış cümle ve cümle kuruluşlarının olması nedeniyle, eserin form yönünden analiz edilmesi oldukça zorlaş

rmaktadır. Schumann'ın form anlayışı da bu analize dahil edildiğinde, bölümün hangi formda olduğu değil, hangi forma yakın olduğu üzerinden değerlendirmek daha doğru olacaktır. Parça boyunca *(a)* temasının beş defa tekrarlanması rondo formunu akla getirmektedir. Ancak *(a)* temasının üçüncü kez gelmesinden sonra gelen tema farklı yapılarda üç kez tekrarlanmaktadır. Ve yine bu temadan sonra *(a)* temasına dönüşte trio benzeri bir yapı gelmiş ve bu ara müzik uzunca devam etmiştir. Buradaki yapı tonalite

olarak da farklılık yaratmıştır. Bu anlamda bölümdeki cümlelerin ve karşıt temaların sıklığı sebebiyle "*Sonat Allegrosu"* bu bölüm için en uygun form olacaktır. Kuruluş olarak klasik sonat formundan ayrıldığı kısımlar ayrıntılı anlatılacaktır.

"Sonat Allegrosu" formundaki Birinci bölümün form yapısı aşağıdaki gibidir:

SERGİ				**YENİDEN SERGİ**	
A	**B**	**A**		**A**	
a+(b)+a	**b+(a)+b1**	**a**	**GELİŞME**	**a**	**Coda**

Schumann'ın temalarındaki farklı ritm yapıları, ilk bölümde oldukça kendini hissettirmektedir. Temanın eksik ölçü ile başlıyor olması müziğe dinamik bir hava katmakla birlikte, Viyana valslerinin klasik ritm yapısını da sergilemektedir.

"*Schumann'ın ritimle yaptığı kullanımlar, değişken doğasıyla özdeşleştirilmiştir. 3/4 lük yapıya sahip Faschingsschwank aus Wien parçasının ilk bölümünde ve piyano konçertosunun son bölümünde, ikili zaman algısı uyandırılmıştır. Bu kurulumla kulak, üçüncü vuruşun birinci vuruş olmasını hayal etmiş ve hissetmiştir…"* (Chissel'den Aktaran Göçmen, 2016: 83)

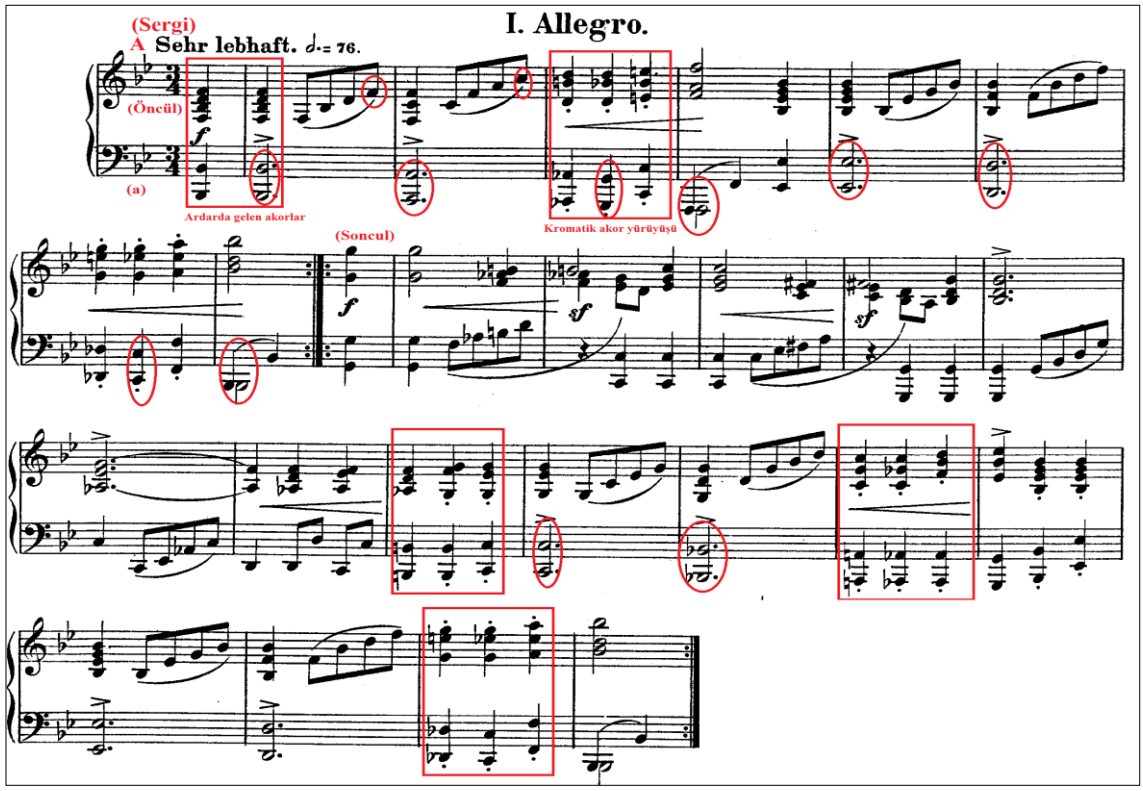
Bölüm Si bemol Majör tonunda başlayıp, sergi bölümünün 24 ölçülük uzun bir *(a)* temasıyla başlamaktadır. Öncül –soncul[10] ilişkisinin keskin bir şekilde belli olduğu bu uzun cümlede kullanılan ana motiflerden biri, eksik ölçüyle başlayan ve ardarda gelen akorlardır. *(a)* teması dinamik, zamansal ve koyu aksanlarla ilk vuruşlara yoğun

[10]**Öncül:** Periyod bütünlüğündeki ilk yarım cümlenin adıdır. Tonik fonksiyonda başlayıp genelde dominant fonksiyonda karar verir.
Soncul: Periyod bütünlüğünü tamamlayan ikinci yarım cümleye denir. Genelde tonik fonksiyonda biter. (Özkan Dizmen, Müzik Formları Ders Notları)

vurgu içerir. Bir diğer akor yapısı, üçüncü ölçüde görülen kromatik melodik hattır. Bu hat, eserin genelinde gerek mevcut durumlarında gerekse değişime uğramış halleriyle görülmektedirler.

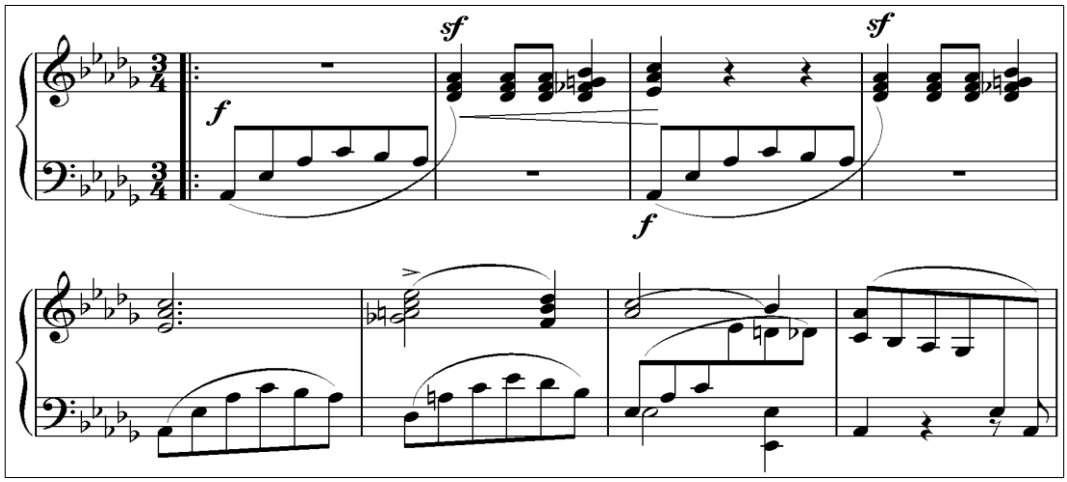
(a) temasında bütünlüğünü sağlayan başka unsurlardan biri de, Şekil 1'de yuvarlak içine alınmış olarak gösterilen bas hattında görülen ve inici oktavlardan oluşan si bemol majör gamın tematik yapıdan mesafeli olarak, ayrı ve baskın yapısıdır. Temanın öncülü Si bemol majör'de tamamlanırken soncul do minör tonalitesine geçmektedir. Öncüle benzer ritmik yapıda devam eden tema, Sib majör'de tamamlanmaktadır.

Şekil 1: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin *(a)* Teması (1.-24. ölçüler arası)



Schumann'ın aynı yıl Viyana'da yazdığı op.23 Nachtstücke'den *"Mit großer Lebhaftigkeit"* başlıklı no.3'ün ikinci teması yukarıdaki pasajla benzerlikler göstermektedir.

Şekil 2 : Robert Schumann'ın Op.23 Nachtstücke'den *"Mit großer Lebhaftigkeit"* başlıklı No.3'ten Tema (9.-16.ölçüler arası)



Bazı kaynaklar, *(a)* ve *(b)* temalarındaki gibi eserin içinde yer alan ve zıtlık içeren melodik yapıları, Schumann'ın fantazi dünyasının ürünleri olan *Florestan* ve *Eusebius* karakteri ile ilişkilendirmişlerdir. *(a)* temasının kararlı ve keskin sert ritimli akorları ile Florestan karakteri benzer olarak gösterilebilir.

"Florestan: coşkun, tutkulu, cüretli ve yaratıcı bazen de huzursuzdur. Eusebius: lirik,şairane,içli ve duyarlıdır. Bu karakterlerin kökeni edebiyata dayanır. Jean-Paul'ün "Flegeljahre" adlı eserindeki iki karakter Walt ve Wult, Schumann'a ilham kaynağı olmuştur. Duyarlı Eusebius ile tutkulu Florestan'ı yaratırken kendi kişiliği tanımlamaya çalışmıştır. Piyanosu kişisel hayatının dramatik ve mutlu olaylarına sıkı sıkıya bağlı, samimi bir günlüğe benzer. Rüya ile eylem arasında bocalayan müzisyen iki zıt ruh

halini bir arada yaşar. Melankoli krizlerinde çift kişilik saplantısı (Eusebius-Florestan) trajik şekilde ortaya çıkar…" (Öztaş, 1996: 6)

Eserin başlangıcı, dinamik aksanlı oktavlar ve akorlardan oluşmaktadır. Buradaki zorlukların en önemlisi rahat bir el ve kol pozisyonu sağlayabilmektir. Yeterince kol ağırlığı kullanılmazsa el, bilek ve kol oldukça yorulacak ve *f* nüansı gerekli doluluğu sağlayamayacaktır. Yine baştaki motiflerden çıkıcı arpejin tepe noktasına en güçsüz parmak olan serçe parmağın gelmesi, istenilen *crescendo* nüansının yapılmasını zorlaştırmakta ve sesler arası eşitsizliğe neden olmaktadır. Bu yüzden bu gibi kısımlara dikkatli bir şekilde çalışılmalıdır.
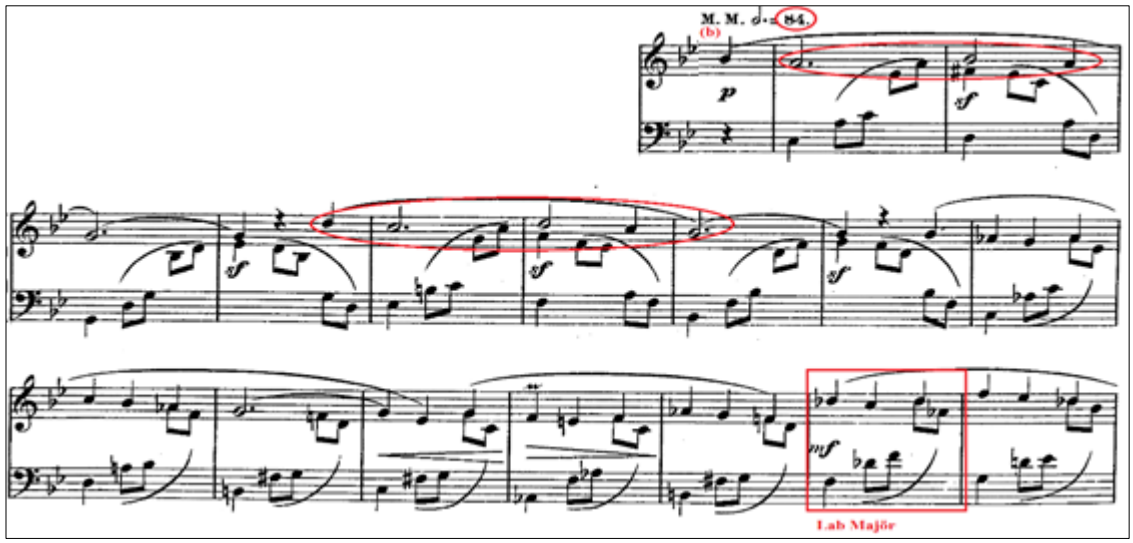
3, 7, 16, 19, 20, 23. ölçülerde parmakları klavyenin üst kısımlarında tutmak siyah notalara geçişte kolaylık sağlayabilir. Bu kolaylık sayesinde, *aksan* ve *staccato* ile ile belirtilmiş akor geçişlerindeki ritimsel kopukluğun ortadan kalkabileceği düşünülmektedir.

(b) teması, yirmi beşinci ölçüde eserin ilk başında olduğu gibi auftakt ile başlar. Sol minörde başlayan lirik karakterdeki tema, oldukça şiirsel bir romantizm etkisi yaratır. *(a)* temasına göre 8 metronom daha hızlı çalınması belirtilmiştir*(a)* temasında örneği verilen çıkıcı melodik hat, *(b)* temasında yirmi altıncı ölçüde inici melodik hatta dönüşmüştür. İnici hat ezgiyi oluşturmaktadır. Eşlik partisi ise sağ ve sol ele ustaca bölüştürülmüştür. Teknik olarak sağ elin serçe parmağında geçen melodiyi eşlik partisinden daha belirgin çalmak gerekir. Bas hattında yine bir marş görülmektedir.

(b) temasının lirik ve şairane yapısıyla *Eusebius* karakteri benzer olarak gösterilebilir. Lirik temanın devamında gelen 39. ölçüde beklenmedik bir ton değişikliği görülmektedir. *Napoliten*[11] *akoru* kullanılarak. Mi bemol Majörden, La bemol Majöre bağlanan melodiyi Schumann'ın yine zıt ruh halleri ile bağdaştırılabilir.
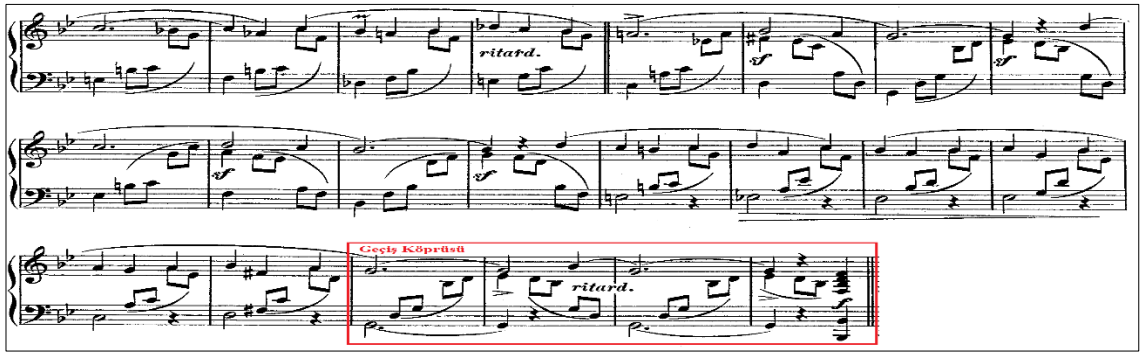
[11] Pesleşmiş ikilinin üzerine kurulan bu akorlar altçeken (IV.derece) özelliği taşıdığından daha çok birinci çevrim olarak kullanılır. Bu akor adını Napoli Opera Okulunun en önemli temsilcilerinden Alessandro

Şekil 3 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin *(b)* Teması (25.-40. ölçüler arası)



(b) teması altmışıncı ölçüden itibaren ritardando kullanılarak yapılmış 4 ölçülük bir köprü ile tekrar *(a)* temasına bağlanmaktadır.

Şekil 4 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci.Bölümünden Sergi'nin *(b)* Teması (41.-62. ölçüler arası)



Scarlatti (1660-1725) 'nin armonisinde çok karakteristik etkilerle kullanılmasından dolayı İngiltere'de almıştır. (Zuckmayer&Cangal&Atalay, 1977: 86-87)
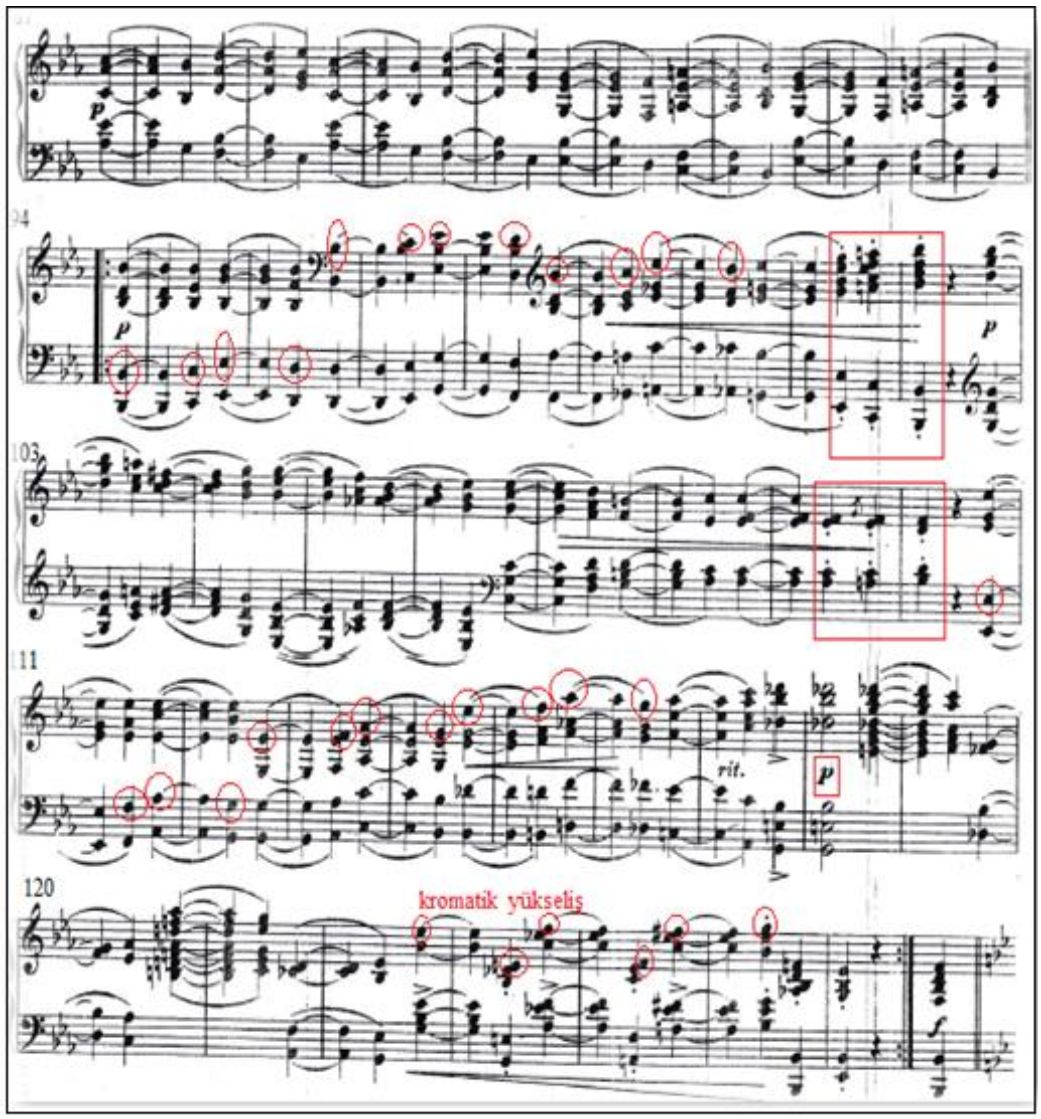
İki el senkronizasyonun önemli olduğu *(b)* temasında sağ-sol el geçişlerini belli etmeden ve üst partideki melodiyi bölmeden icra etmek gerekir. Özellikle birçok icracının hataya düşebileceği kısımlardan biri, 33. ölçüde yer alan hem soprano, hem alto partisini kapsayan notalardır. Böyle yerlerde incelik soprano partisinin düzenini bozmadan alto partisini hafif çalabilmektir. Bunun için eserin çözüm aşamasında ayrı ellerle melodi hattını iyi tespit etmek gerekmektedir. İcrada görülebilecek bir diğer sıkıntı, süslemeleri yapabilme çabasının, melodi hattı içindeki ahengi bozup ses patlamalarına yol açmasıdır. *(b)* teması oldukça lirik ve *cantabile* ruhu taşıdığından, özellikle cümleler arası kopukluğa mahal verilmeden, özellikle legato tekniğine çok dikkat ederek çalınmalıdır.

Sergi'nin B bölümünün (b) teması 87. ölçüden itibaren Mib Majör tonunda (ana tonun subdominantında) başlar. Birbirine uzatma bağı ile bağlanmış akorlar, senkopları oluşturmuştur. Temaya, kollar, bilekler ve omuzlar oldukça rahat girilmelidir. Gerçek *p* nüansına klavyenin tam derinliğine inerek ulaşılabilir. İcracıların piyano tuşesine yüzeysel basmaları ve benzeri nüansları yapabilmek için el, bilek, kol ve omuzlarını sıkmaları kaçınılması gereken bir durumdur.

94. ölçüde yer alan, bas partisinde çeken fonksiyonu ile başlayan oktavların içine gizlenmiş melodi, sırasıyla yükselerek üç ayrı ses alanında duyulur. Piyanistler açısından özellikle çalışılması gereken bu kısımda, kullanılan oktavların ve akorların tümünün içinde belirtilen melodiyi, bir kademe daha yüksekte, diğer seslerden ayırarak çalmak gerekir. Dikdörtgen içine alınmış staccato akorlar monoton giden legatoların arasında şaşırtıcı ve muzip bir ifade oluşturur. 111. ölçüde bu kez tonik fonksiyonunda yükselen çıkıcı melodi, crescendo ile güçlenerek sonlanacak derken, yine şaşırtıcı bir şekilde *p* nüansına ani bir düşüş yapar. Ardından kromatik senkopların oluşturduğu çıkıcı köprü *(b)* temasını sonlandırır.

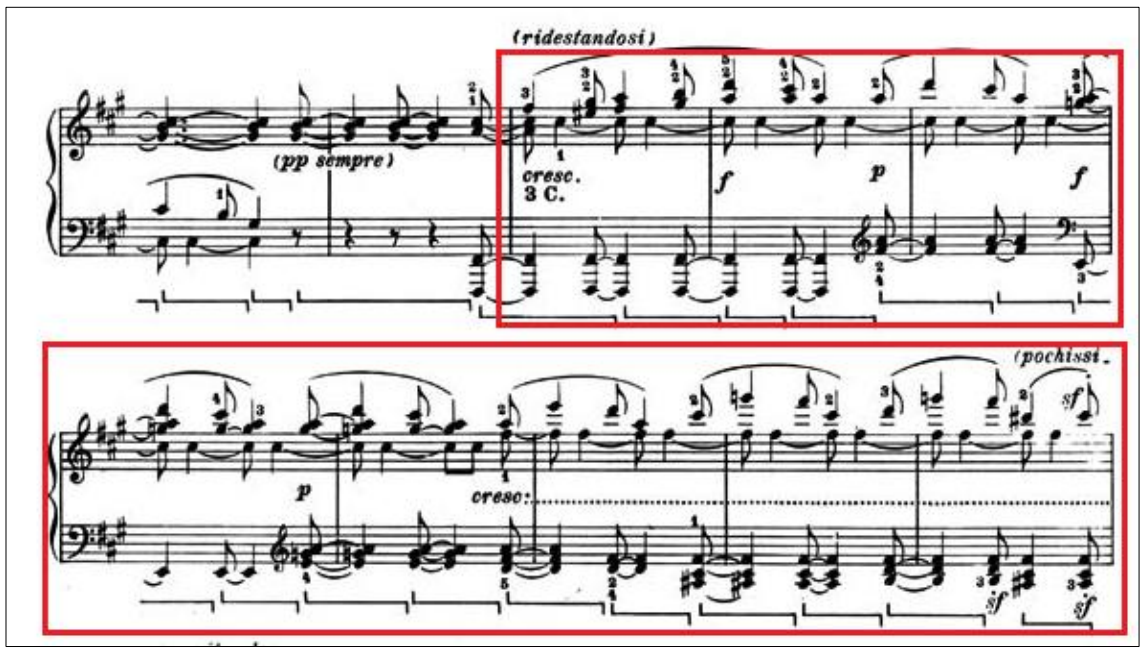
"Bestecinin ritimlerinde senkop o kadar önemli bir yer tutmaktadır ki, bazen ölçülerdeki ağırlık noktalarını ortadan kaldıracak hale gelmiştir. Schumann'ın polifonisinin ve zengin armonilerinin içinde kullandığı motifler, klasik dönemdeki örneklerden çok, tamamen Johann Sebastian Bach kaynaklı olmuştur..." (Araboğlu, 2006: 8)

Şekil 5 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci.Bölümünden Sergi'nin B Bölümünün *(b)* Teması (87.-126. ölçüler arası)
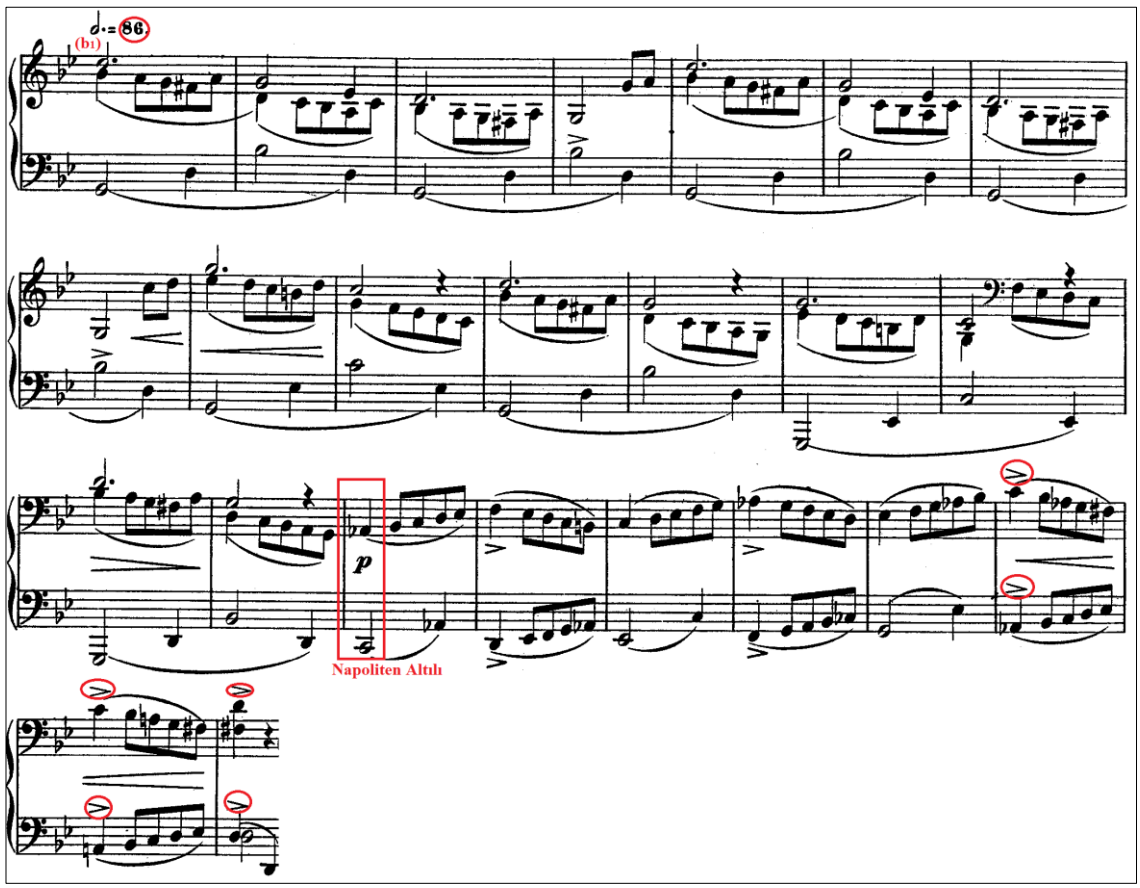


Robert Schumann'ın J.S.Bach'tan olduğu kadar, Ludwig van Beethoven'ın müziğinden de etkilenmiş olduğunu düşünülür. B bölümünün (b) temasındaki senkoplu yapı ve melodik özelliklerin, Ludwig van Beethoven'ın op.101 Piyano Sonatı'nın Birinci Bölümündeki bir pasajla benzerlikleri, dikkat çekmektedir.

Şekil 6 : Ludwig van Beethoven'ın Op.101 Piyano Sonatı'nın Birinci Bölümünden (41.-48. ölçüler arası)



(a) teması tekrar duyulur ve kendini ilgili minörü sol minörde yeni bir lirik melodi yapısındaki *(b_1)* temasına bırakır. Metronom hızı 86 olarak belirtilmiştir. Bir önceki tempoya göre bir parça daha hızlı çalınması önerilir. İnici melodik hareketlerle kontrapuntal yapı sergileyen melodi, 167. Ölçüsünde kullanılan napoliten altılı ile, sırasıyla çıkıcı ve inici melodi yapısı, sonunda *sf* ile bir durak oluşturmaktadır.

Şekil 7 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Sergi'nin B Bölümünün *(b1)* Teması (151.-174. ölçüler arası)



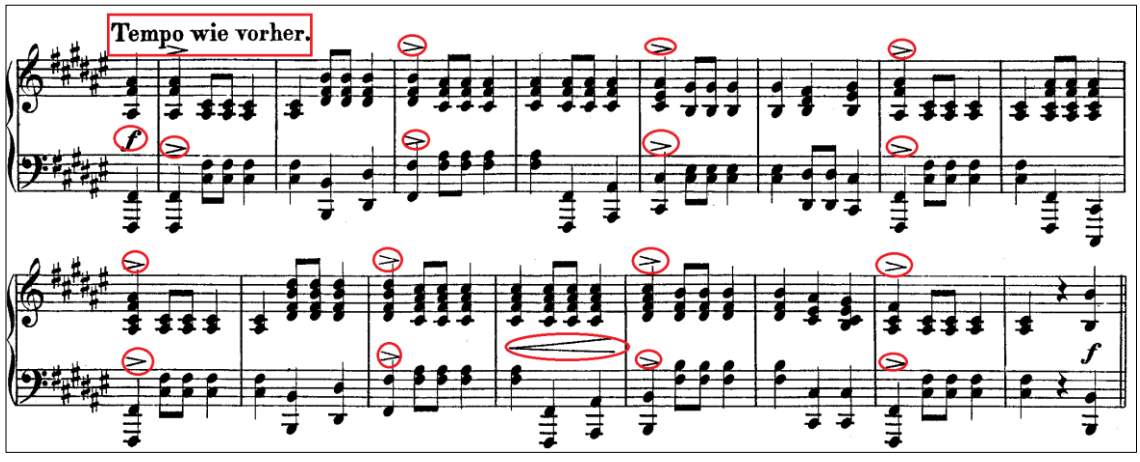
Tema, yer yer aynı şekilde yer yer gelişerek üç kere daha tekrar etmektedir. Ardından gelen *(a)* teması aynı zamanda sergi bölümünü bitiren kısımdır. Bir anlamda *coda* görevi gören *(a)* teması, görkemli akorlarla ve *ff* nüansıyla ilk duyulduğu halinden bir yüksek ses genişliğinde ve armonik olarak gelişmiş şekliyle, görkemli bir sonu hazırlamaktadır. Schumann, gelişme bölümüne geçilmeden önce *"Kurze Pause"*[12] ifadesiyle kısa bir bekleme ya da soluklanma payı bırakmıştır.

[12] Kısa ara.

Tema girişinde ezgi oldukça lirik ve akıcıdır. Burada soprano partisindeki re'den, cümlenin sonundaki sol notasına, yazmasa da hafifçe bir *diminuendo* yapılmalıdır. Tam tersi 167. ölçüde çıkıcı partide *p*' dan 174. ölçüdeki aksana kadar iyi bir *crescendo* gerekebilir. Böyle lirik kısımlarda eşlik partisini çalmak, melodi partisini ses ile söylemek, icracıya doğru müzikal düşünceyi kolaylıkla gösterecektir. Çünkü çalarken fark edilmeden yapılan hatalar, doğal olarak söylerken yapılmayabilir. Bu çalışma da oldukça etkili ve önemlidir. 191. ölçüde tekrar eden temayı, *mf* nüansında, arkasından geleni *p* nüansında, sonrasında gelecek *sf* ve *ff* nüansında (211. ölçüde) oldukça uzun bir *crescendo* yapmak gerekebilir. Bu uzun *crescendo*, iyi hesaplanmalı ve bu kadar uzun bir cümle yapısı içinde kesmeden devam ettirilmelidir.
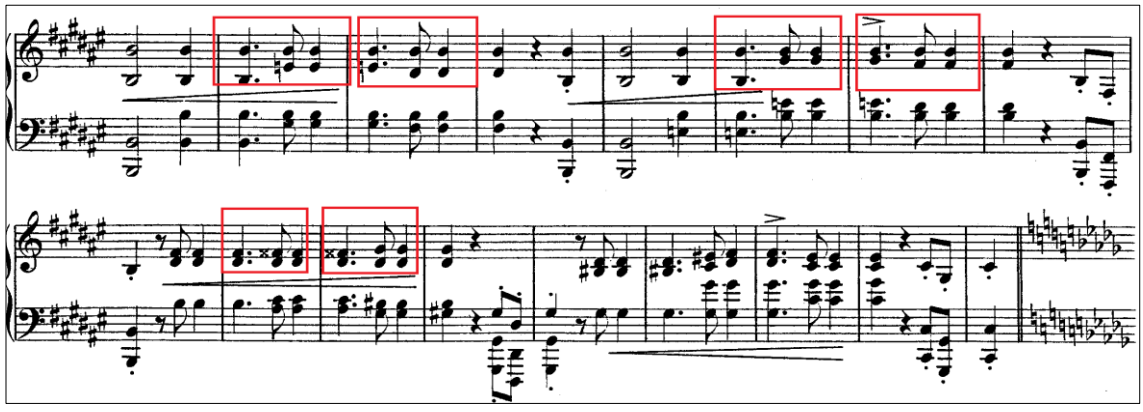
Si bemol Majör tonundaki sergi bölümünden sonra, anarmonik modülasyon yapılarak Fa diyez Majör tonundaki gelişme bölümüne geçilmiştir. *"Tempo wie vorher"* ifadesi belirtilerek bir önceki tempo ile devam edilmesi gerektiği vurgulanır. Gelişme *f* nüansında ve daha çok bir marş havasında başlar. İki ölçüde bir yapılan aksanlar temayı daha da ilginç hale getirmektedir.

Şekil 8 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Birinci Bölümünde Gelişmenin Askeri Marş Teması (253.-268. ölçüler arası)
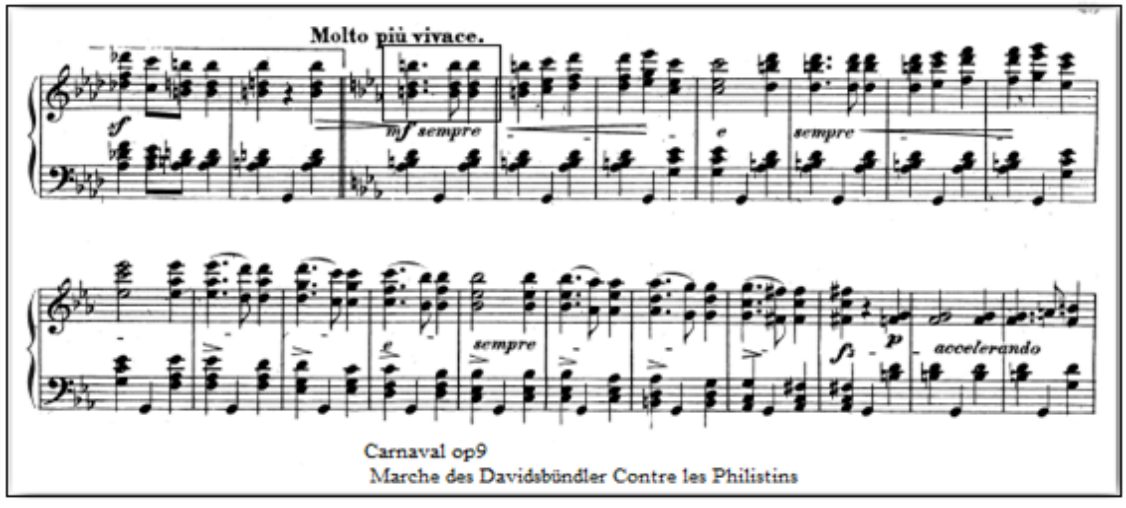


Askeri marş temasının devamında gelen cümle, bestecinin Op. 9 *"Carnaval"* eserinin içinde yer alan *"Marche des Davidsbündler Contre les Philistins"* ile oldukça benzerlik gösterir**.**

Şekil 9 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Birinci Bölümün Gelişmesinden Kesit (269.-284. ölçüler arası)



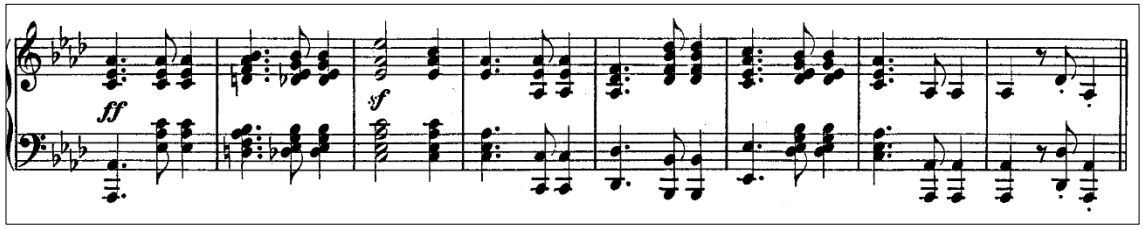
Şekil 10: Robert Schumann'ın Op. 9 *"Carnaval"* Eserinin İçinde Yer Alan *"Marche des Davidsbündler Contre les Philistins"*den Kesit



253. ölçü ile başlayan gelişme bölümüne gelindiğinde, icracı bir parça yorulmuş olacaktır. Bu bölme görkemli akorlardan oluşmaktadır. Akor tekniğinde melodi hattını oluşturan üst notaların belli edilmesi gerekmektedir. Akorda bu dengeyi kurmak önemlidir. 276. ölçüde icracıyı buradaki yazım şekli zorlayabileceği düşünüldüğünde, sağ elde oktav, sol elde tek ses çalınması daha kolay olabilmektedir.

Gelişme bölümü, 286. ölçüye anarmonik değişimle (Sol bemol Majörle) devam etmektedir. Sekiz ölçülük bu cümleden sonra 293. ölçüde, Schumann'ın eleştirel tavrı, o dönemde Viyana'da çalınması yasak olan *"La Marseillaise"* [13] temasını La bemol majör tonunda ustalıkla eserin içine yerleştirmesiyle kendini göstermiştir.

Şekil 11: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden Gelişme'nin *"La Marseillaise"* Teması (293.-300. Ölçüler arası)



Yukarıdaki sekiz ölçülü temayı, tam bir marş temposunda görkemli ve belki biraz da akorlar arası geçişleri çok kesmeden çalabilmek, uzunca bir cümle olarak sonlandırmak gerekebilir.

"Sonat Allegrosu'nun Gelişme bölümünde, daha önce sergilenmiş olan motifler özgürce ele alınır, geliştirilir ve işlenirler. Gelişmede hiçbir zorunluluk ve kısıtlayıcılık yoktur. İşlenecek malzemenin seçimi, sırası v.b… gibi şeyler hiçbir kurala bağı değildir. Bu yüzden kuralların bağlayıcı olduğu sergi ve yeniden sergi ile tam bir zıtlık gösterir.
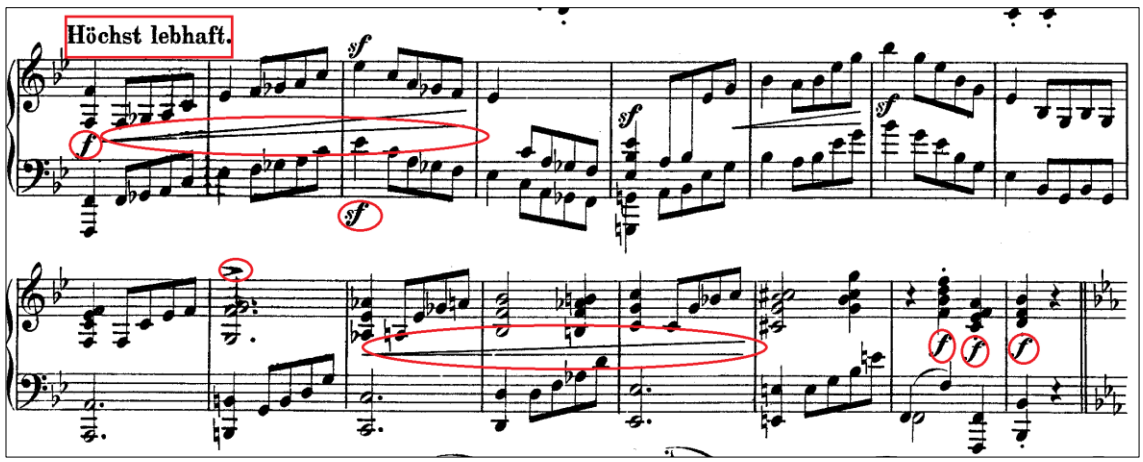
[13] 1789 Fransız İhtilalinden sonra Fransızların milli marşı, o dönem Schumann'ın yaşadığı ve krallıkla yönetilen Viyana'da da yasaklanmıştı. Schumann bu eserinde marşın temasını melodinin arasına ustaca gizlemiştir. (Baraz, 1992: 33)

Daha önce duyurulan temalar ne olduğu gibi ne de aynı tonda duyurulmazlar. Sürekli modülasyonlar, melodik ve ritmik buluşlar yapılır. Bazen tamamen farklı temalar da bulunabilir. Gelişmenin gitmek istediği yer yeniden sergidir. Bu yüzden gelişmenin sonu bir dönüş köprüsü niteliği taşır…" (Defne, 2014: 10)

Yukarıdaki tanıma bağlı olarak bölümün gelişmesi, Sergi ile zıtlık oluşturduğu gibi farklı yapıları da bünyesinde barındırmıştır. Gelişme bölümü dört farklı yapıda gelerek oldukça farklılık yaratmıştır.

(a) temasının ritmik yapısını barındıran *"Höchst lebhaft"*[14] başlıklı kesit Sib majör'de olup Sergi'nin temalarına da atıfta bulunmaktadır. Onaltı ölçülük bu kesit, *crescendo* ve *sf* belirtilmiş tepe noktalarının enerjisiyle görkemli şekilde son bulmaktadır.

Şekil 12 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Gelişmesinden Kesit (325.-340.ölçüler arası)

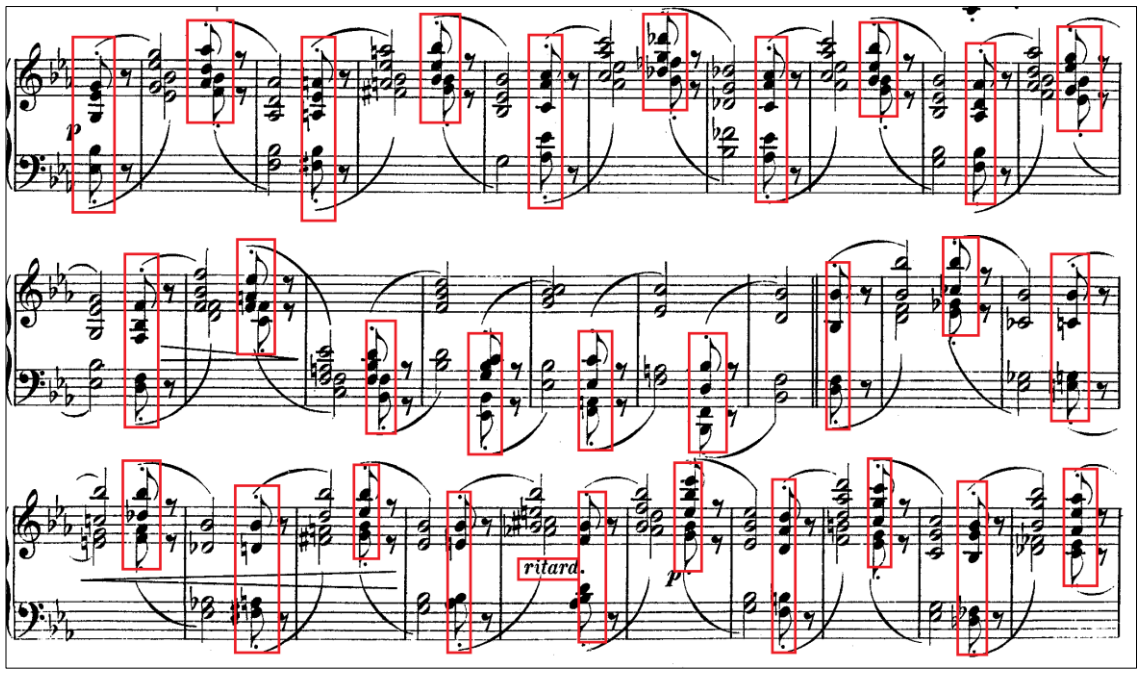


[14] Son derece canlı.

Temponun biraz daha hızlı çalınması istenen bu pasajda, teknik zorluklar yaşanmaktadır. Bu pasajdaki teknik zorluğu aşmak için, arpejler dört oktavda gidiş-dönüş olarak durmadan çalınabilmelidir. Ayrıca bu tip pasajlarda özellikle sol eli dinlemek ve onun öncülüğünde ve ağırlığında pasajı çalmak daha rahat olacaktır.

"Höchst lebhaft" başlıklı kesitin ardından Mi bemol Majör tonundaki yeni kesit, farklı bir ritmik yapıda gelir. Bu kesit, zayıf zamanların, güçlü zamanlara legato ile bağlanmasıyla oluşmuş, bir önceki bölümün tersine oldukça lirik bir bölümdür. Buradaki armonik değişimler üçüncü vuruşlarda gerçekleşmekte ve onları takip eden güçlü zamanlarda bu kez bir oktav üstten sırasıyla çıkıcı ve inici olarak devam etmektedir. Kesit, onaltı ölçülük cümlelerle ifade edilmiştir. 405. ölçüden itibaren senkoplar, yerini üç zamanlı normal vuruşlara bırakmaktadır.
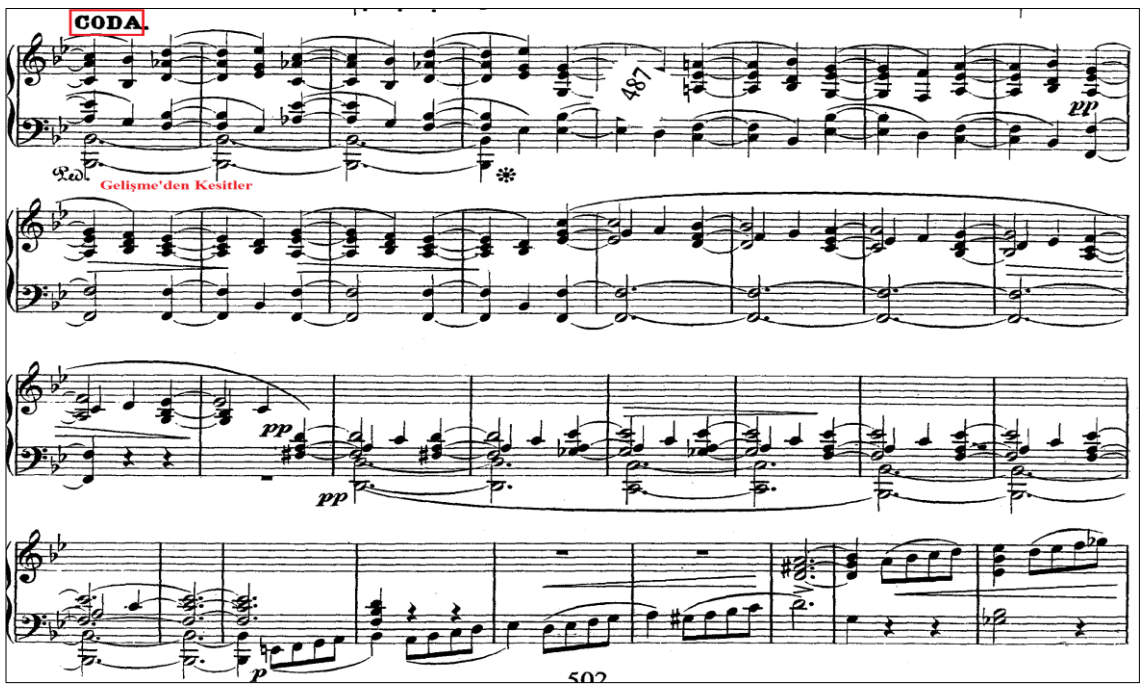
Şekil 13: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Gelişme'sinden Bir Kesit (341.368-.ölçüler arası)
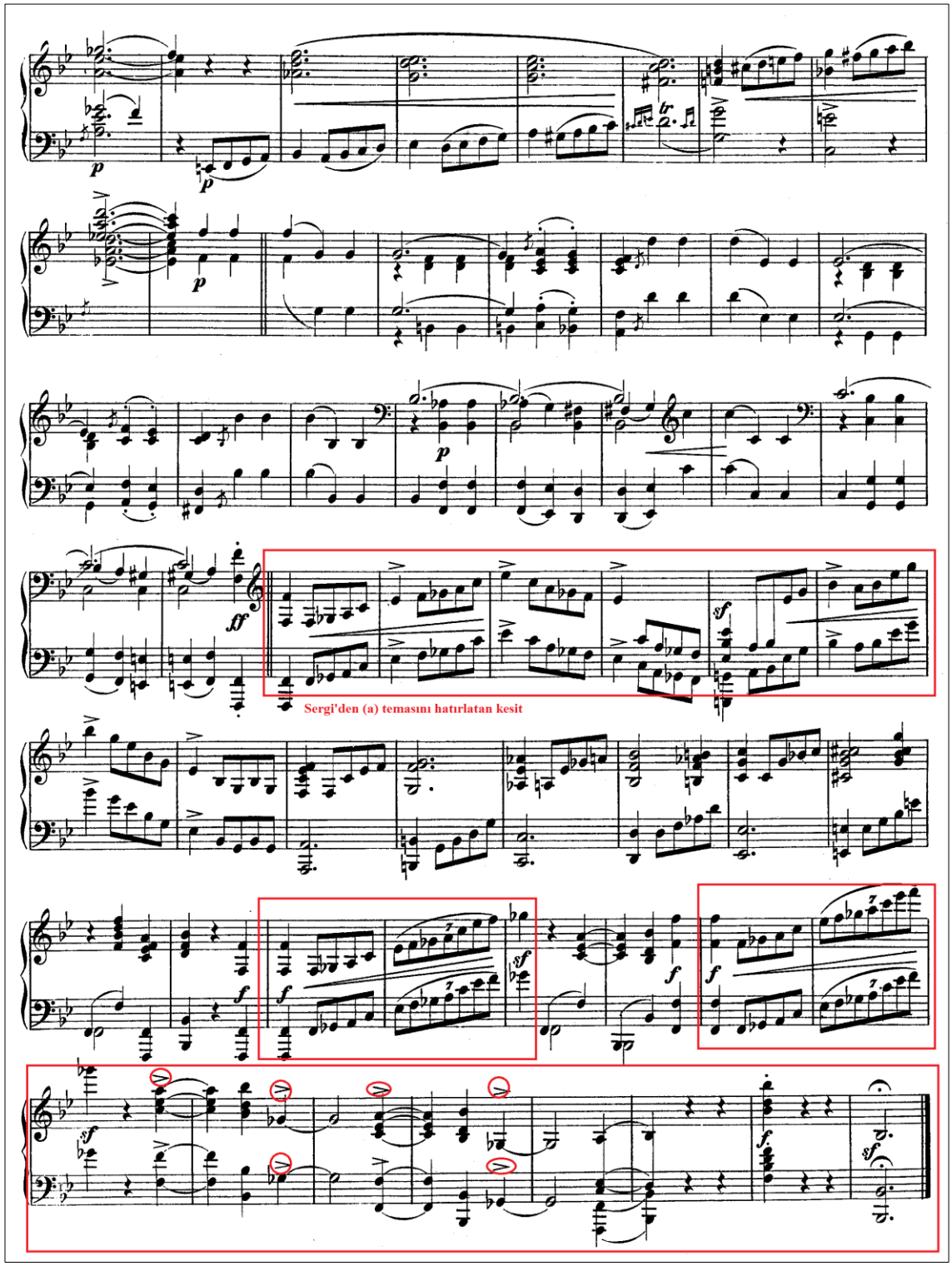


341.ölçüde başlayan pasajda, iki bağlı yazılmış akorlar birbirlerine çözülerek uzun cümleler boyunca devam etmektedir. Bilek hareketleri bu kısımda oldukça önemlidir. Esnek ve rahat bir bilek pozisyonu kullanılmalıdır. Bu pasajdaki yazım şekline uyulmak kaydıyla büyük cümlenin, daha bütünleyici çalınması gerekmektedir.

Gelişme bölümünün ardından gelen Yeniden Sergi bölümünde *(a)* teması, giriş temasını hatırlatmaktadır. Klasik Sonat formunun yeniden sergi bölümüne göre daha kısa süren bu kısımda, temadan hemen sonra coda gelir. Coda da, sergi ve gelişme bölümlerindeki temaları hatırlatan bir şekilde karşımıza çıkar. Mi bemol Majörün dominant akoru olan Sib Majör Yedili ile başlayan Coda uzunca bir süre Mi bemol Majör tonalitesini sürdürmektedir. (a) temasının ritmik yapısını andıran fakat motif olarak farklılıklar barından kesit, Sib Majör'ü hazırlar nitelikte olmuştur. Son sekiz ölçüye girilirken aksanlı güçlü akorlar, bölümün sonunu hazırlanmaktadır.

Şekil 14: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Yeniden Sergisinden Coda





Allegro başlıklı birinci bölüm müzikal ve piyano tekniği açısından genel olarak incelendiğinde; bölümün ezberine yönelik ilk olarak eserin armonik ve form analizi

yapılmış, Schumann'ın diğer eserleriyle benzeyen yanları bulunmuştur. İyi bir çalış, iyi bir duate olmadan gerçekleşmeyecektir. Bu yüzden, çalınan edisyon referans alınarak, daha uygun parmak numaraları ve pozisyon bulmaya çalışılmıştır. İncelenen kaynaklarda rastlanmasa da bu kadar fazla ve farklı kesiti, Karnaval'dan değişik sahnelere ya da Schumann'ın değişik ruh halleri ve karakterleriyle bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Atlamalı pozisyonlara klavye üstünde kapalı göz çalışması[15] yapılması uygun olacaktır. Akor geçişlerindeki seriliği sağlamak ve beyin-el koordinasyonunu üst düzeyde tutmak için, çalmadan akor üzerinde bir süre bekleyip daha sonra çalıp, yine aynısını bu sefer geri dönerek uygulanması gibi egzersizlerin yapılmasının faydalı olacağı değerlendirilmektedir.

3.1.2 İkinci Bölüm (Romanze)

"Robert Schumann'ın erken dönem piyano eserleri, lirik dizelerin etkileşimini, söz yazılmışçasına bir anlatımla işlenen sunumuyla iletmiştir. Ezgi, betimlenmek istenen dizenin sözcüsü konumuna erişerek, armonide en önemli rolü üstlenmiştir. Kişisel ruh halinin esintisiyle doğaçlama gelişen yaratıları, duygu durumuna göre şekillenen zihnindeki resimlerin portreleşmiş halidir. Onun bu bireyselliğini içeren eserlerinin iç dünyasına dönük kurulumu, anı günlüğünün sayfalarını anımsatmıştır..." (Göçmen, 2016: 2)

Bu bölüm, bütün bölümler içinde en ağır tempodaki olandır. *Eusebius* karakterini yansıtan tam bir romans'tır. Piyano icrası için herhangi bir teknik güçlüğü içermemektedir. Parçanın kısalığı ve bariz kolaylığına rağmen, bu bölüm parçalar arasındaki en hüzünlü ve karamsar olanıdır. Bu piyano albümünün, dinleyicide tonalite fikri ve tonal yapı fikrinin en kapalı parçası olduğu söylenebilmektedir.

[15] Atlamalı pasajların çalışılması için yapılacak bu çalışmada, göz kapatılır ya da bir şeyle bağlanır. Piyano tuşlarının mesafesi tahmin edilme yoluyla çalışılır. Düzgün bir şekilde defalarca tekrarı halinde icracının serilik kazanması beklenir. müzikteorisiveegitimi.blogspot.com.tr (Erişim Tarihi: 11.12.2016)

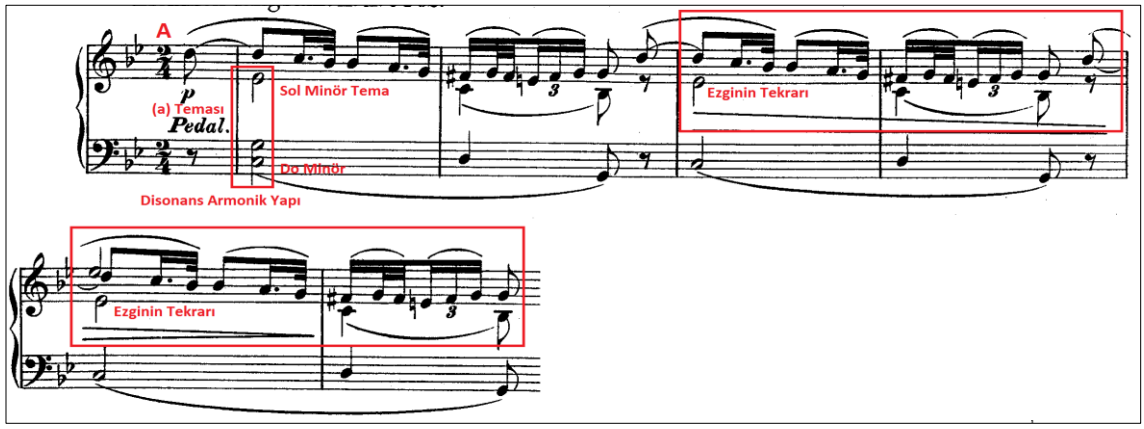
Romanze (Romans); kesin bir formu olmayan, fantasia (fantezi) türüne benzeyen ses veya çalgı müziğidir. Romantik dönem ve öncesi yaygın olan, bestecilerin kendi kişiliklerine göre şekillendirdikleri duygusal, lirik ve romantik parçalardır. (Feridunoğlu, 2014: 124) Ezginin geniş çizgilerle devam etmesi ve dramatik öğelerinin bulunmaması kendine özgü bir hususdur. (Mamuk, 1982: 53)

Romans adını alan bu bölüm form bakımından Üç Bölmeli Şarkı Formundadır. İkinci bölümün form planı şöyledir:

A	B	A
a+a$_1$	B	a
Gm+Am	C	Gm

A bölmesinin ilk teması *(a)* sol minör tonunda başlarken, alt partideki akor, Do Minördür. Bu durum, haliyle disonans bir armoni yaratmıştır. Ancak ikinci ölçüden itibaren armonik yapı, ezgi ve eşlik hattında uyumlu hale gelmiştir. Schumann'ın belirgin özelliklerinden biri olan sık ezgi tekrarları ve motifin parçalanması, burada da kendini göstermiştir. *(a)* temasının öncül ve soncul'u birbirini tekrar eden bir yapıdadır.

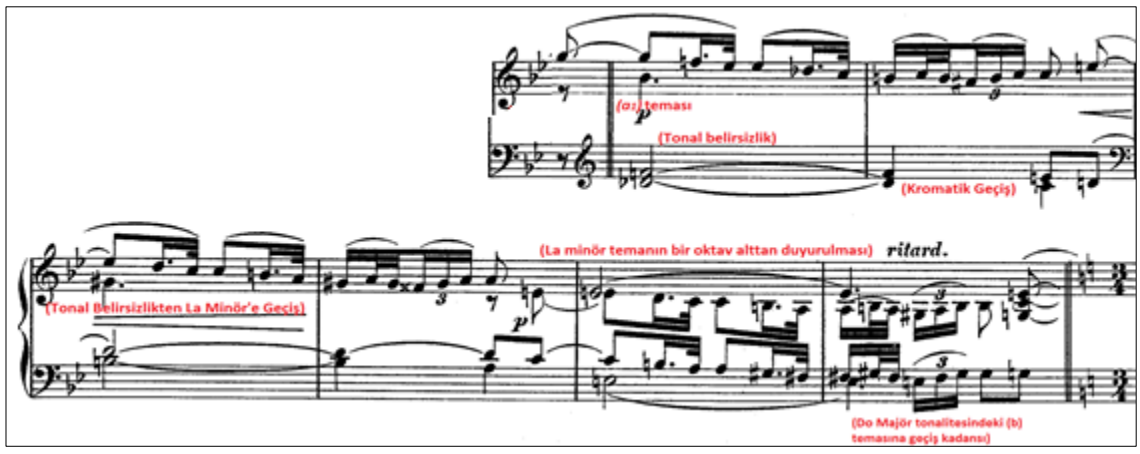
Şekil 15: Robert Schumann'ın "Faschinsswank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünden (a) Teması (1.-6. ölçüler arası)



(a) teması, başlangıçta oldukça ağır, derin anlatımlı bir cümleden oluşmaktadır. Bu cümlenin üç kere küçük değişikliklerle tekrarının ayrı ifadelerle çalınması eseri monotonluktan kurtaracak, dinleyicide bir merak uyandıracaktır. İcracının, bu bölümde *p* nüansını klavyenin derinliklerinde, sağ eldeki melodiyi parmağın uç kısımlarıyla değil de, daha çok parmağın yastık dediğimiz yumuşak kısmıyla alması, ses patlamalarına mahal vermeyi ortadan kaldıracak ve değişik ses renklerine ve dolu bir tuşe ile çalabilmesine imkan tanıyacaktır. Her cümle sonu, *diminuendo* yapılarak bitirilmelidir.

(a_1) teması, *(a)* teması ile aynı ritmik öğeleri içerirken bu kez tam dörtlü, yukarıdan sekvens edilmiş şekilde duyulur. *(a_1)* temasının girişinde tonal bir belirsizlik varken kromatik bir inişle La Minör tonalitesine modülasyon yapılır ve *ritard.* ile *(b)* temasına bağlanmaktadır. Bu bağlanış esnasında çeken akorundaki kalış, kromatik yaklaşımla bir anda Do Majör'de karar kılmaktadır.

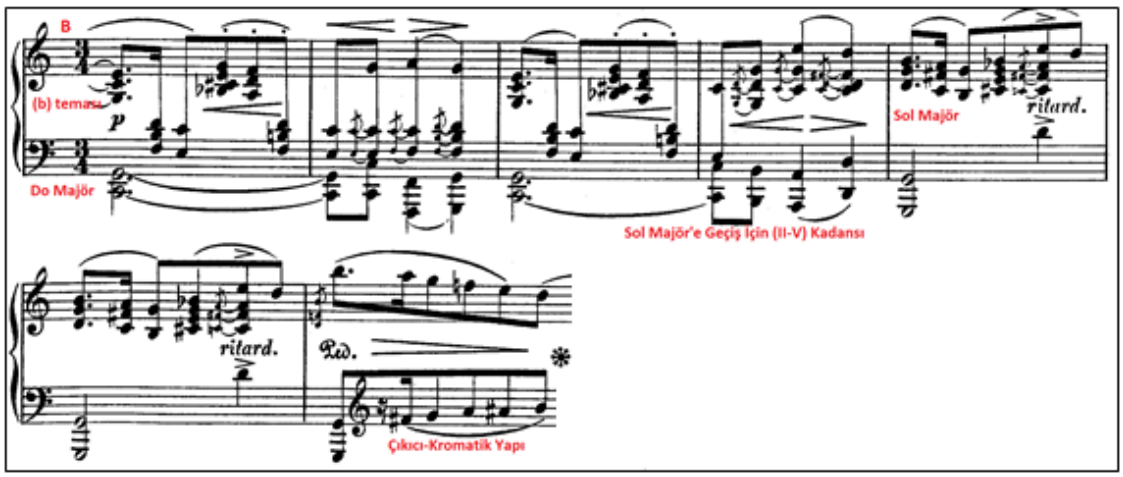
Şekil 16: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin İkinci Bölümünden *(a_1)* Teması (7.-12. ölçüler arası)



Bir romans için yazılabilecek en güzel ezgilerden biri olarak görülebilecek *(b)* teması, paralel akor yapısıyla 13. ölçüde gelmektedir. Do Majördeki tema, yine kendini

tekrarlayan motifler eşliğinde devam etmektedir. 16.ölçüde Sol Majör'e geçiş için (II-V) kadansı yapılır. Temanın soncul cümlesi, bu kez Sol Majör tonunda ve önceki ritmik yapıda devam eder. *(b)* teması, bas hattındaki kromatik-çıkıcı bir yaklaşım ve buna zıtlık oluşturacak inici bir ezgi hattıyla son bulur.

Şekil 17 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünden *(b)* Teması (13.-19. ölçüler arası)

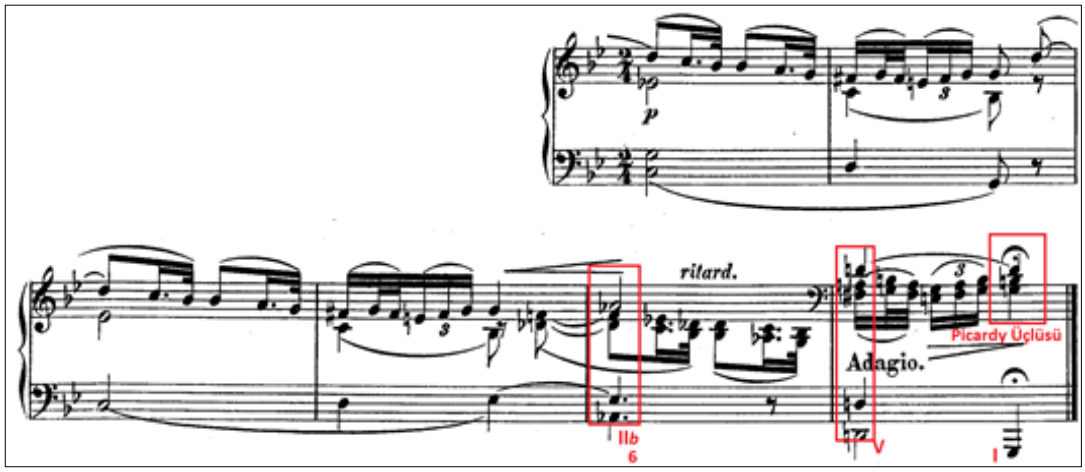


Do Majör tonalitesi, bölümün karamsar geçen ilk kısmından sonra, umut havası yaratmaktadır. Buradaki noktalı sekizlik ve onaltılık motifin, daha sonra gelecek olan Scherzino başlıklı ritmik bölüme hazırlık yaptığı düşünülmelidir. Çarpmalarla yazılmış onlu akorlar, görkemli bir ifadeyle kol ağırlığı tekniği kullanılarak, acele edilmeden çalınmalı ve akorun soprano partisine, vurulmadan parlak bir ses rengi ile gelinmelidir. Nitekim 17. ve 18. Ölçüde, bu partiye aksan ve *ritardando* konularak özelliği belli edilmek istenmiştir.

20.ölçüde, tekrar A bölmesinin (a) temasına dönüş yapılmıştır. Fakat parçanın sonlanması yine şaşırtıcı bir şekilde kendini göstermektedir. 24. ölçüde Napoliten bir akor yapısı ve buna uygun bir ezgi sonrası (V-I) kadansı yapılır ve parça, Barok

dönemden itibaren sıkça uygulanan *Picardi üçlüsü*[16] bitişiyle Sol Majörde sonlanmaktadır.

Şekil 18 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin İkinci Bölümünden *(a)* Teması (20.-25. ölçüler arası)



3.1.3 Üçüncü Bölüm (Scherzino)

Adından da anlaşılacağı üzere Scherzo karakterindeki parça, şakacı ve neşeli bir yapıya sahiptir. Birinci bölümdeki büyük ve geniş akorların aksine, daha küçük boyutlarda bir armonik hat içermektedir.

Scherzo; İtalyanca şaka anlamına gelmekle birlikte, müzikte ilk defa 17.yüzyılda Monteverdi tarafından vokal müzikte *"Scherzi Musicali"* (Müzikal Şakalar) adlı eserinde kullanılmıştır. Menuet [17] gibi üç vuruşlu fakat daha hızlı tempoda olan Scherzo, Haydn'dan sonra Beethoven'ın piyano sonatlarında ve Op.1 Piyanolu

[16] Minör tonda yazılmış bir parçanın, minör akor yerine majör bir akorla bitirmeye verilen addır. Bitişte minör yerine majör gelen bu akorun üçlüsüne denir. Onaltıncı yüzyıldan onsekizinci yüzyılın ortalarına kadar, yaygın olarak kullanılmıştır. (Karolyi, 1995:80)

[17] Fransız köylü dansı olarak tanımlanan üç zamanlı bir danstır. Küçük adımlar atılmasından dolayı *menu* (küçük) kelimesinden gelen Menuette (Fr.) ismi takılmıştır. (Feridunoğlu, 2014: 120)

Trio'sunda da görülmektedir. Bazen orta bölümde Trio'nun bulunmadığı keskin, vurgulu, nükteli scherzo'lar Beethoven ve Bruckner'in Dokuzuncu Senfonilerinde ikinci bölüm olan Adagio'nun yerine geçmiştir. (Feridunoğlu, 2014: 125)
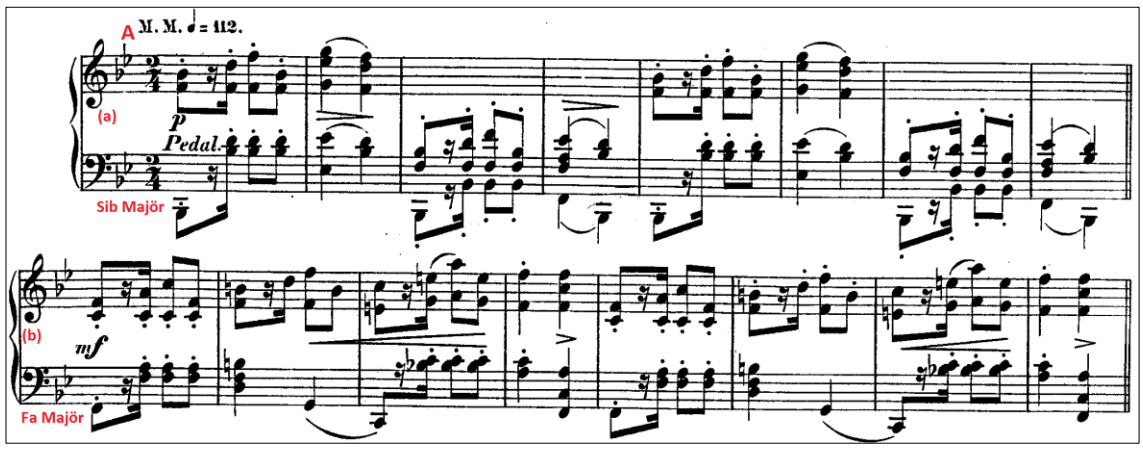
"Faschingsschwank Aus Wien" Op.26'nın üçüncü bölümü olan *Scherzino*, iki karamsar bölüm arasında bir soluk alma olarak da görülebilmektedir. Nerdeyse tamamı majör akorlarla ve senkoplu bir ritm içersinde geçen temalar, parçanın sonuna kadar sağlam ve güçlü bir şekilde ilerlemektedir. Schumann bu eserinde de armonik yapıyı fazlasıyla kullanmış, motif ve cümleleri değişik tonlara transpoze ederek sunmuştur. Onlu aralıklara kadar varan güçlü akor yapıları, parça boyunca kendini hissettirmektedir. Schumann bu bölümün hiçbir yerinde polifonik bir yapı kullanmamış (B bölmesinin a temasındaki küçük kanonik hareketler hariç) ve her iki elde de hızlı tempo içinde, akorları ve temaları hissettirecek birliktelikler sağlamıştır.

Scherzino adını alan bu bölüm form bakımından Rondo formundadır. Üçüncü bölümün form planı şöyledir:

A	**B**	**A**	**C**	**A**	**Coda**
a+b	**a+b+c**	**a+b**	**a+a_1**	**a+Geçiş Köprüsü**	

Si bemol majör tonundaki dinamik rondo teması (A), iki cümle halinde başlamaktadır. *(b)* cümlesi, aynı ritmik yapıda bu kez Fa majör tonunda gelmektedir. Sırasıyla *p-mf* nüanslarıyla sunulan tema, *staccato* artikülasyonla dikkat çekmektedir. Ayrıca iki ölçüde bir ve dört ölçüde bir gelen akor yapısı, staccato çalınacak şakacı karakterdeki motife karşıtlık oluşturarak, temaya ciddi bir karakter kazandırmaktadır.

Şekil 19 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün A Bölmesi (1.-16. ölçüler arası)
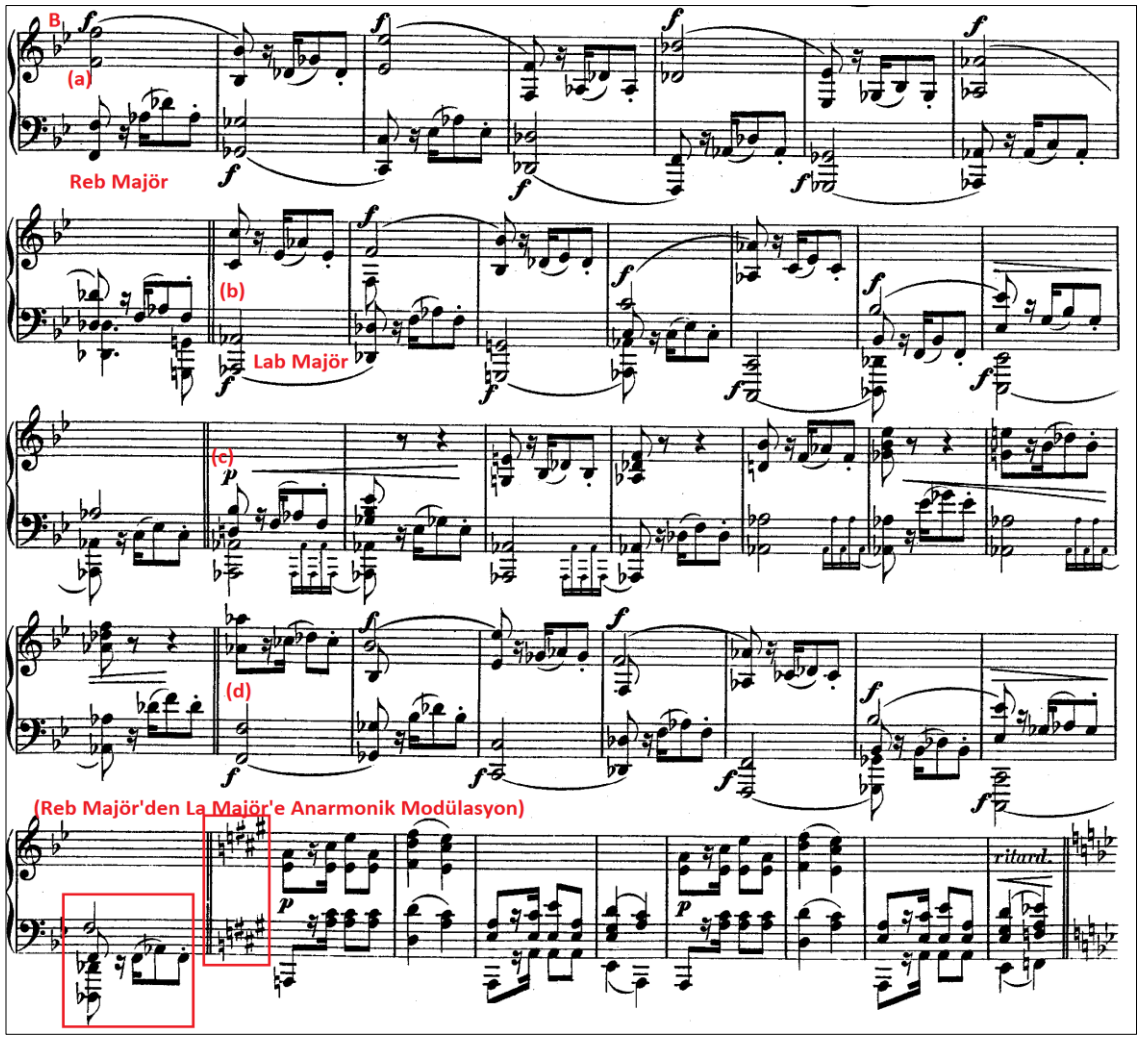


Scherzino başlıklı bölümün (A) bölmesinde, staccatolu icra ön plandadır. Bu staccatolu tema, Scherzino'nun verilmek istenen muzip ve şakacı karakterine çok iyi oturmuştur. Teknik olarak sol elde bulunan atlamalı pozisyonlara, tempo düzenini bozmadan hızlıca gelebilmek için, bu kısımlar ayrı çalışılmalıdır. Kapalı göz tekniği burada uygulanabilir. Yukarıda gösterilen motifin tersine bir de iki bağlı motif vardır. Burada akorların ilkine verilen ağırlık ikincisinde daha az olması, bağın bitişindeki akorun vurulmasını engeller ve gösterilen *diminuendo* yapılabilmesini sağlamaktadır. Ayrıca el ve bilek rahatlatılarak, kasılmalara neden olması engellenebilir.

Schumann'ın formu deforme etme alışkanlığı, kendini (B) bölmesinde göstermektedir. Bu kısım, geleneksel kullanımın dışına çıkılarak iki değil, dört cümleden oluşmaktadır. Esasen bu dört cümle yapı olarak aynıdır. Fakat besteci kullandığı tematik yapıyı, farklı sesler üzerinden sekvensler yaparak değiştirmektedir. (B) bölmesi, (A) bölmesine tam bir zıtlık sağlamıştır. (A) bölmesindeki dinamizm yerini daha sakin bir havaya bırakmıştır. Onaltılık sus ile yapılan motif, (B) bölmesine karakter sağlamış ve bölüm boyunca devam etmiştir. Ayrıca soru-cevap şeklinde farklı partilerde duyurulması, bu yapının temel taşı olarak da görülebilir. Ölçü başlarındaki

akorlar, hareketli motife armonik bir alt yapı oluşturmuştur. Bunların yanı sıra tonal bir belirsizlik, bu kısımda az da olsa mevcuttur. Anlık armonik değişiklikler, bu belirsizliğin başlıca sebebi görülebilir. Re bemol majör ile biten (B) bölmesi, anarmonik modülasyonla La majörde sunulan (A) bölmesinin (a) cümlesine geçer.
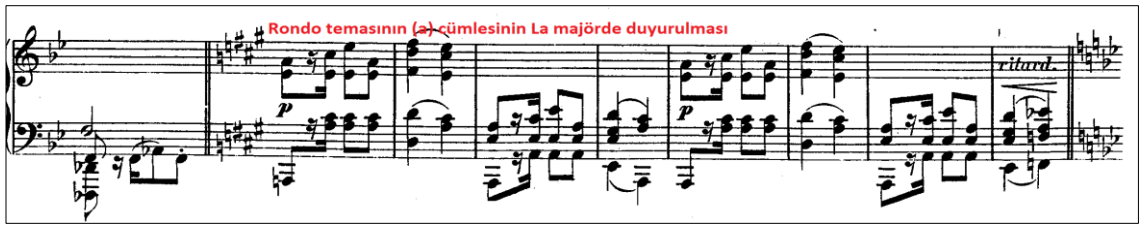
(B) bölmesinde sağ ve sol eldeki oktavlar, aşağıda gösterildiği gibi *diminuendo* ile bitirilmeli ve sırasıyla ilk olarak sağda sonra solda *f* ile belirtildiği gibi karşılıklı diyalog şeklinde çalınmalıdır.

Şekil 20 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün B Bölmesi (17.-48. ölçüler arası)
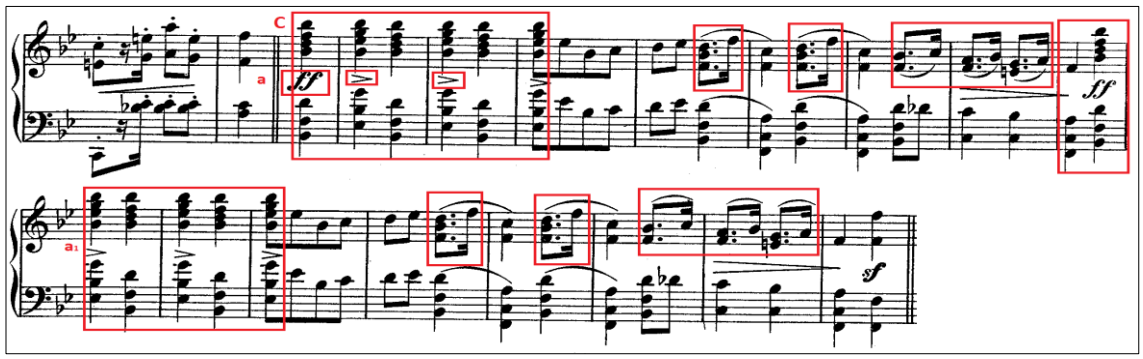


Tekrar (A) bölmesine dönmeden önce, Si bemol Majör tema yerine, Rondo temasının (a) cümlesi, La Majör tonunda duyurulmaktadır

Şekil 21 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Üçüncü Bölümündeki A Bölmesinin (a) cümlesinin La Majörde Duyurulması (49.-56. ölçüler arası)



A Bölmesindeki (a) cümlesinin La Majör'de duyurulmasının ardından Rondo teması, Si bemol majör tonunda fakat bu sefer cümle kısalmasıyla tekrar gelmektedir. Ardından yeni bir ezgi, ritm ve armoni anlayışıyla (C) bölmesiyle kendini göstermektedir. Geleneksel kullanım özelliği olarak daha uzak bir tonda gelmesi beklenen bölme, yine parçanın ana tonunda yani Si bemol Majör'dedir. Bölmenin girişinde sağ ve sol elde yer alan *ff* nüanstaki akorlar, üçüncü bölümün en kuvvetli yeri olarak dikkat çekmektedir. Yine bu bölmede, önceki bölmelerde kullanılmaktan kaçınılan noktalı sekizlik tartımı, ezgi hattında yerini almıştır. İki benzer cümleden oluşan (C) bölmesi, pedal kullanımının yoğun olduğu, *sf* ve aksanların özellikle belirtildiği sert karakterdeki kısımdan oluşmaktadır. Şakacı karakterdeki üçüncü bölüm, bu kısımda yerini sert ve kuvvetli bir karaktere bırakmıştır. Armonik yapı (I-IV-V) ve (II-V-I) fonksiyonları üzerine kurulmuştur.

Şekil 22 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün C Bölmesi (68.-84. ölçüler arası)

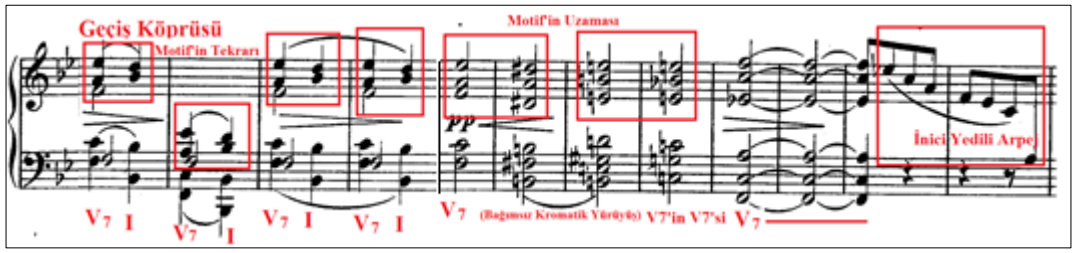


(C) bölmesinde, sol elde bulunan onlu akorlar yüzünden, küçük ele sahip piyanistlerin zorlanabileceği göz önünde bulundurulduğunda, bu akorları kırarak çalmak zorunda kalabilmektedir. Bunun sonucunda oluşacak tempo düzensizliklerine sebebiyet verilmemesi için bu tip pasajları, ayrı olarak çalışmak ve aynı zamanda akoru, bas-soprano, bas-alto ve alto-soprano şeklinde parçalayarak çalışmak, icracıyı oldukça rahatlatacaktır.(Bknz Şekil 22)

(C) bölmesinin ardından (A) bölmesi, (a) cümlesiyle kendini gösterir. (a) cümlesinden sonra gelen yapı, adeta bölümün buraya kadar ki bir özeti olarak bağımsız bir şekilde sunulmuştur. Schumann'ın bu bölüm için yeni bir buluşu olarak da nitelendirebileceğimiz kesit, ezgisel, ritmik ve armonik öğelerin hepsini sıralamaktadır. Bu kesit için *Geçiş Köprüsü* terimi yerinde olacaktır.
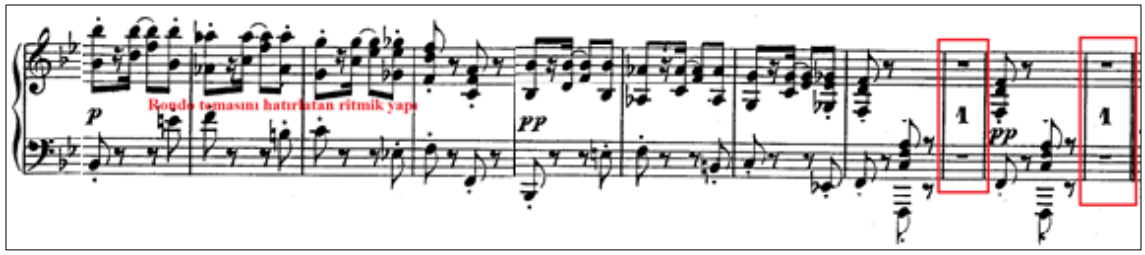
Bu bağımsız Geçiş Köprüsünün ilk kesitinin 93.-104. ölçüleri arasında, (V7-I) fonksiyonları üzerine kurulu yoğun akor yapısı kullanılmıştır. Bu kısımda Rondo temasının ikinci ölçüsündeki motif, ses alanını değiştirerek tekrar etmiş, ardından motif Si Majör ve Mi Majör akorları üstünde kendine yer bularak motif genişlemesi olarak karşımıza çıkmıştır. İkilik süre değerindeki *Si Majör-Mi Majör Yedili-Do Majör-Fa Majör Yedili* akor yürüyüşü, bu yapıya kromatik bir farklılık katmıştır.

Şekil 23 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Geçiş Köprüsünün İlk Kesiti (93.-104. ölçüleri arası)
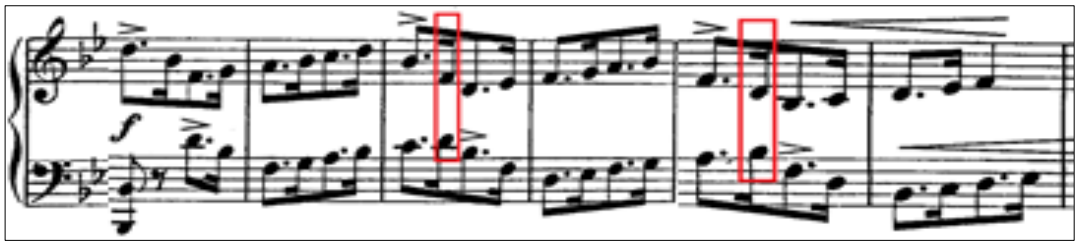


Geçiş Köprüsünün ikinci kesitinde, Rondo temasını hatırlatan ritmik yapı gelmektedir. Ezgisel ve armonik yapıdan yoksun ses kümelerinin olduğu bu kesit, *p-pp* nüansı ve staccato artikülasyonu ile bölüm boyunca hakim olan şakacı karakteri hatırlatmaktadır. Coda'ya girmeden önce birer ölçülük sus'lar, icracı ve dinleyicide beklenmedik bir etki yaratması bakımından önemli görülmektedir.

Şekil 24 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Geçiş Köprüsünün İkinci Kesiti (105.-115. ölçüleri arası)
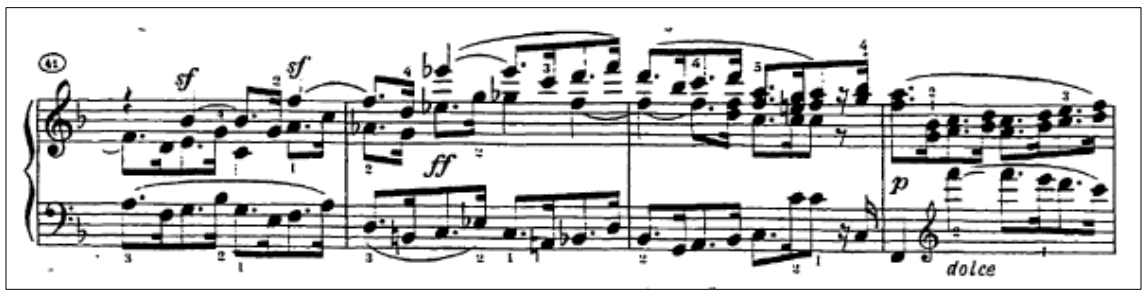


Coda'nın girişinde daha önce, (C) bölmesinde kullanılan noktalı sekizlik tartımından oluşan bir yapı gelmektedir. Üst partide başlayan ezgi, kanon tekniği kullanılarak alt partide belirir ve polifonik bir yapı oluşmuştur. Aynı tip yapıya, Schumann'ın tmüziğinden çok etkilendiği Beethoven'ın op.101 Piyano Sonatı'nın ikinci bölümünde de rastlanmaktadır.

Şekil 25 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Coda'sının Girişi (116.-121. ölçüleri arası)
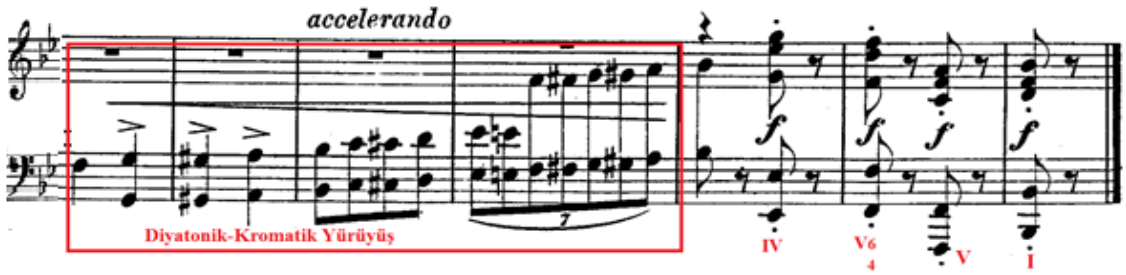


Şekil 26: Ludwig van Beethoven'ın Op.101 Piyano Sonatının İkinci Bölümünden Örnek (41.-44. ölçüleri arası)



Devamında alt partide oktav şeklinde diyatonik-kromatik yürüyüş, *crescendo-accelarando* eşliğinde parçayı zirveye taşır ve sekizlik süre değerlerindeki (IV-V6/4-V-I) fonksiyonları üzerine kurulu akorlar, parçayı gösterişli bir şekilde sona erdirmektedir.

Şekil 27 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Coda'sının Sonu (122.-128. ölçüleri arası)



Bölümün Coda'sında; 118, 120 ve 124. ölçülerdeki sol elle çalınması gösterilen dikdörtgenle belirtilmiş notaların, icracının yaşayabileceği teknik zorluklar göz önünde bulundurularak sağ eldee çalınması değerlendirilmektedir.(Bknz şekil 25 ve 27)

3.1.4 Dördüncü Bölüm (Intermezzo)

Intermezzo, kökleri 13.yüzyıla kadar giden, dramatik tiyatro eserlerinde konuyla ilgisi olmayan oyalayıcı ara müziği şeklinde tanımlanmıştır. Aristokrat düğünlerinde ve kralın taç giyme törenlerinde ciddi havaya farklılık getiren bir müzik olarak kullanılmış, gelişerek komik opera olan *opera-buffa*'nın doğmasını sağlamıştır. 1670'de Jean Baptiste Lully, Moliere oyunları arasına eklemiş, 1733'de Pergolesi *"La Serva Padrano"* adlı komik operasında Intermezzo'ya yer vermiştir. 19.yüzyılda *Interlude* adıyla, operada perde arasında çalınan orkestra parçası olmuş, Schumann ve Brahms piyano eserlerinde incelikle işlediği kısa parçalarında bu başlığı kullanmıştır. (Feridunoğlu, 2014: 118)

Florestan karakterindeki canlı bir bölüm olan Intermezzo, sağ eldeki ezgiye ek olarak her iki ele bölüştürülmüş yoğun eşlik partisi ile piyanistik olarak zor bir parçadır. Aynı zamanda sol elin çaldığı oktavlar da ezgiyi güçlendirmektedir. (Dolgun, 1997: 17)

Bu bölüm, bazı eleştirmenler tarafından bu yapıtın en başarılı bölümü olarak görülmektedir. Ezgi ve karakter yönünden, Felix Mendelssohn'un *"Sözsüz Şarkıları"*nı anımsatmaktadır. (Tuzkaya, 2013: 27)

Baraz (1992: 18), Schumann'ın piyano eserlerindeki form yapılarını şu şekilde ifade etmiştir:

"Kimi zaman ne kadar eserlerindeki form yokluğu, ve gelişmenin olmaması, eleştirilere yol açmış olsa da, müzikal fikirlerin mükemmel bir biçimde çeşitlendirilmiş olması, imgelerin bolluğu ve parlaklığı dinleyenleri hayrete düşürecek niteliktedir..."

Dördüncü bölüm, form bakımından Schumann'ın piyano eserlerindeki forma bakışını yansıtır şekilde oldukça karışıktır.

"Schumann, serbest bir anlatım şekli ve iç dünyasının sık sık değişmesi sonucu ortaya çıkan renkler ve zengin modülasyonlar ile yeni bir stil ortaya çıkarmıştır. Form olarak Schumann küçük veya büyük formlar arasında kalsa da genel olarak kendi form anlayışını yaratmıştır..." (Eral, 1989: 76)

Bu bölümde form, şarkı formu ve Rondo formu arasında kalmış bir haldedir. Rondo formu bakımından incelediğimizde (*a)* teması, devamlı tekrarlanan bir niteliktedir. Fakat, bu temanın geliş biçimi oldukça farklı olmaktadır. Örneğin; (A) kesitinin (*a)* teması öncül-soncul ilişkisiyle bakıldığında aynı karakterde olup diğer iki kesitte farklı tonlara transpoze edilmiş ve de soncul yapısı başka bir temada öncül olarak kullanılmıştır. (*b)* teması da *a* temasından farklı bir özellikte gelmeyip benzerlikler taşıması, Rondo formundan uzak tutmaktadır.

Bu anlamda karşımıza genellikle Barok dönemde görülen ve her bölümünde aynı tema üzerinde çalışmalar yapılarak üç bölümünde birbirine benzediği form olan *"Üç Bölmeli Şarkı Formu"* çıkmaktadır. Johann Sebastian Bach'ın Mi majör tonundaki Fransız Süitinin Polonez'i, bu yapıya örnek teşkil edebilmektedir.

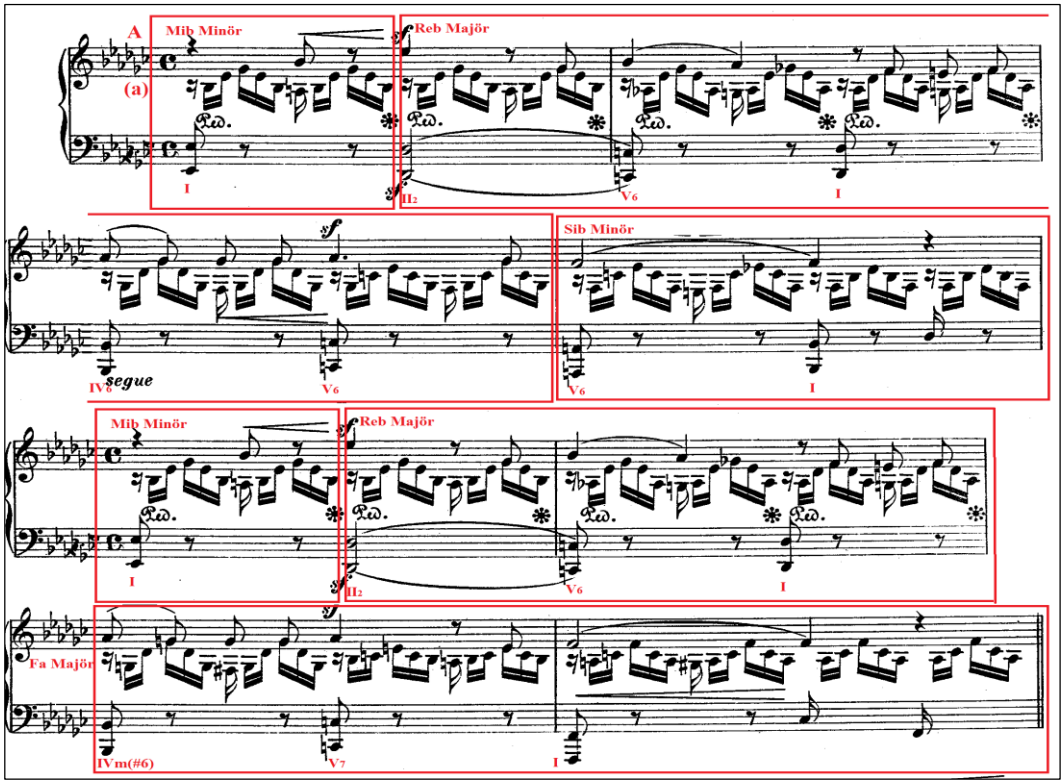
Dördüncü bölümün form planı şöyledir:

A	**A_1**	**A_2**
a+b	**a_1+c**	**a_2+d**

Dördüncü bölüm, parçanın sonuna kadar üst partideki onaltılık üçleme arpejlerin yarattığı akıcı ses yoğunluğu ve lirik ezgi ile alt partideki oktav seslerle devam etmektedir. Parça tamamıyla transpozeler üzerine kurulu bir şekilde oluşturulmuş, öncül-soncul ilişkileri, zaman zaman yer değiştirilmiştir. Sık sık modülasyon olmasından dolayı, parçayı armonik analiz üzerinden değerlendirmek daha doğru olacaktır.

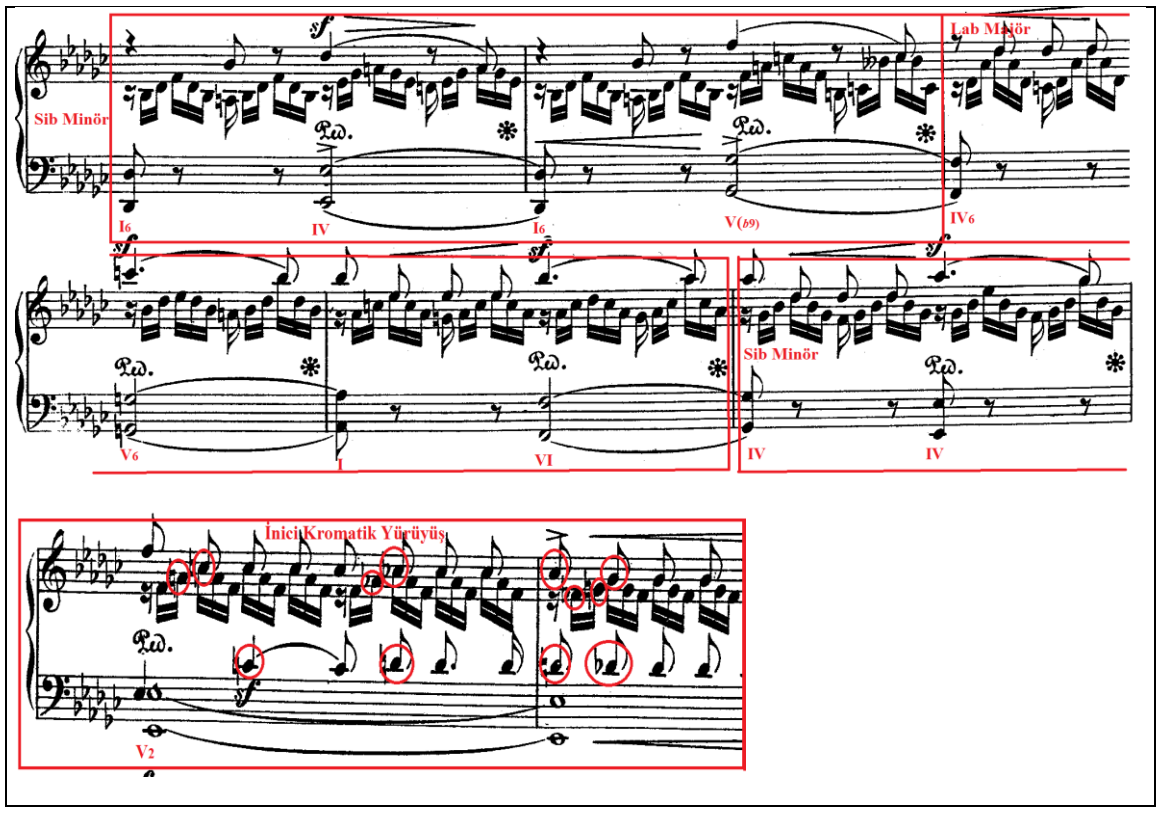
Mi bemol Minör tonundaki A bölmesinin (a) temasında daha ikinci ölçüden itibaren modülasyonlar başlar. İlk ölçü inici bas yürüyüşünde Mi bemol Minör'deyken, ani bir modülasyonla önce Re bemol Majör'e, ardından Si bemol Minör'e geçer. Soncul cümle, Mi bemol Minör'de tekrar öncül cümleye benzer başlar. Bu kez Re bemol Majör'den sonra Fa Majör'e kadans olur. (a) teması *ff* nüansında pedal kullanımının yoğunluğu ve legato artikülasyonunda ifade edilir.

Şekil 28: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A Bölmesinin (a) Teması (1.-8. ölçüleri arası)
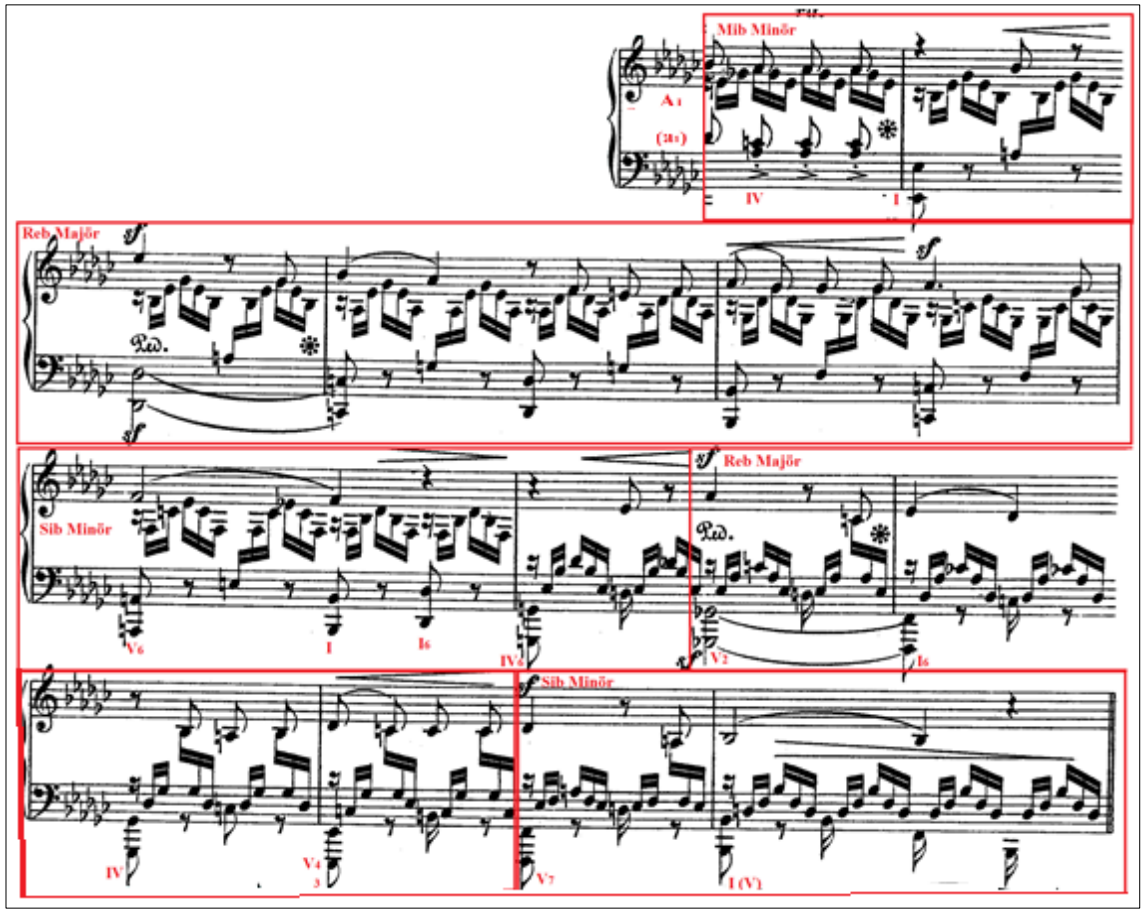


A bölmesinin (b) teması, Si bemol Minör'de başlar. (IV6-V6) kadansıyla Lab minör'e geçmektedir. Tema, bir ölçü sonra tekrar Si bemol Minör'e dönüş yapmaktadır. Tema sona ererken, soprano-tenor ve partilerindeki inici kromatik yürüyüşe, basta Mi bemol pedal ses eşlik etmektedir. Alto partisindeki arpej seslerinin değişimi, temayı renklendirmektedir.

Şekil 29 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A Bölmesinin (b) Teması (9.-15. ölçüleri arası)



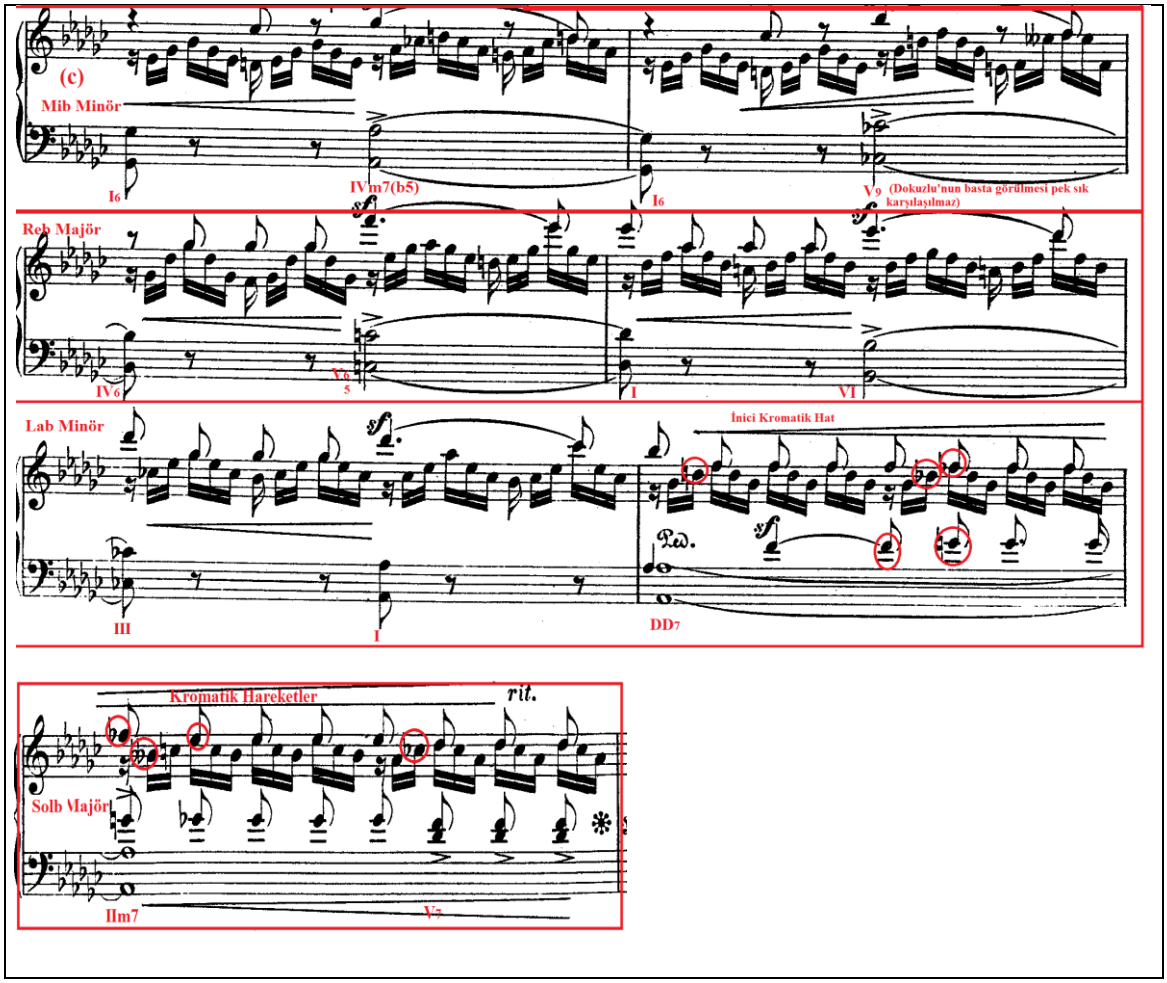
Bir önceki bölmede kromatik yürüyüşlerin hazırladığı A_1 bölmesinin (a_1) teması, Mi bemol Minör'de başlamaktadır. Modülasyonlar sırasıyla; Re majör ve Si bemol Minör arasında gidip gelir. Tema, Si bemol Minör tonunda kapanış yapmaktadır.

Şekil 30 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A_1 Bölmesindeki (a_1) Cümlesi (16.-23. ölçüleri arası)
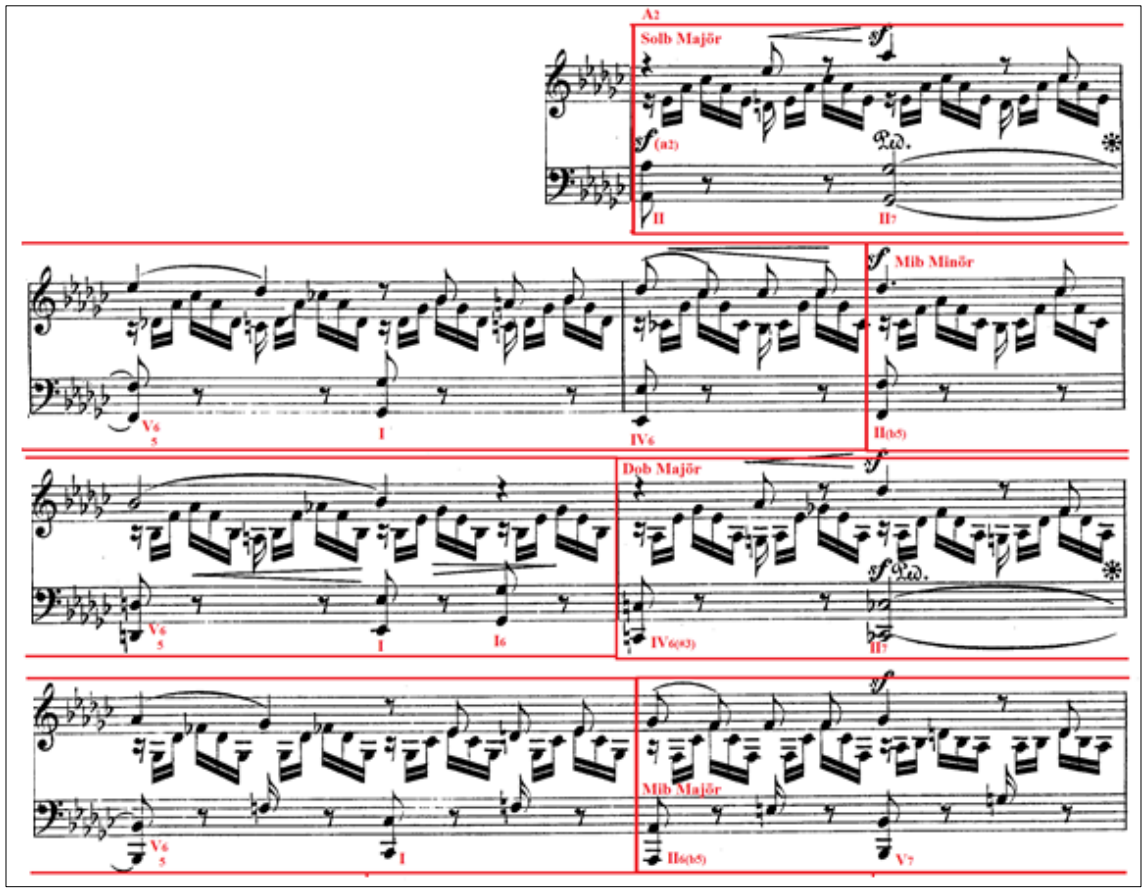


Si bemol minör tonunda sona eren önceki temadan sonra *(c)* teması, Mi bemol Minör'de gelmektedir. Alto partisindeki onaltılık arpejler, tonalite değişimlerinde etkili olmaktadır. Dominant dokuzlu akorların kullanımı, Romantik döneme has bir uygulama olup pedal ses şeklinde 25.ölçünün üçüncü vuruşunda gelmektedir. Re bemol Majör'den sonra La bemol Minör'e modüle olan tema, inici kromatik hatla birlikte sona ermektedir. Temanın son ölçüsündeki IIm7- V7 kadansı, yeni tema başlamadan Sol bemol Majör'e hazırlık yapar.

Şekil 31 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Dördüncü Bölümündeki A_1 Bölmesinin (c) Cümlesi (24.-30. ölçüleri arası)



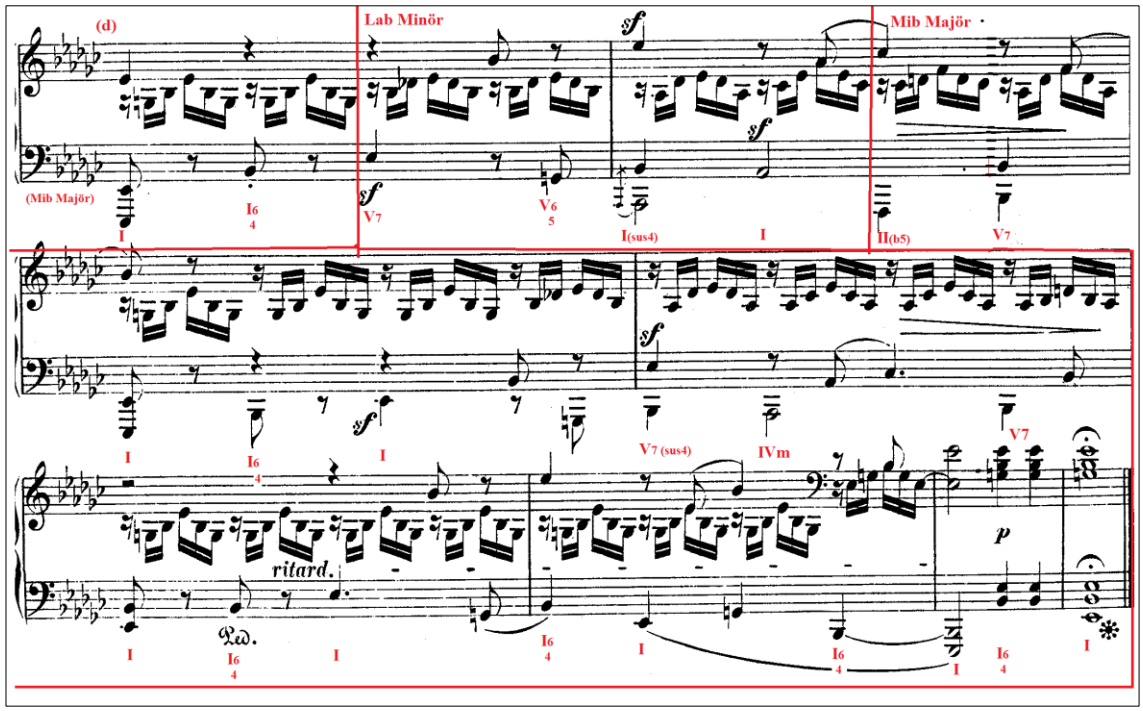
Önceki temanın sonunda başlayan Sol bemol Majör, (a_2) temasının başlangıç tonalitesidir. (a_2) teması da, Mi bemol Minör ve Do bemol Majör modülasyonlarından sonra, son ölçüde $II_{6(b5)}$-V7 kadansıyla Mi bemol Majör'e geçiş yapmaktadır. ($II_{6(b5)}$) akoru, Romantik dönem bestecilerinin sık kullandığı bir akordur. IV. derece yerine kullanılan bu akor, dominantla birlikte eksen akoruna geçişte kullanılmaktadır.

Şekil 32 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün A_2 Bölmesinin (a_2) Teması (31.-37. ölçüleri arası)



Mi bemol Majör tonunda başlayan (d) teması, parçanın son temasıdır. Alto partisindeki onaltılık akor figürasyonları, daha sade ve anlaşılır hale gelmiştir. İki ölçülük bir La bemol minör modülasyonun ardından tema, Mi bemol majör'de sona erer. Yedi ölçülük kısa bir coda da denilebilecek bu kesitte, ezgi hattı sopranodan bas hattına geçmiştir.

Şekil 33 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Dördüncü Bölümündeki A_2 Bölmesinin (d) Teması (38.-45. ölçüleri arası)



Intermezzo bölümünün en göze çarpan özelliklerinden birisi, ezgisel ve eşlik yoğunluğunun ötesinde, bölme ve tema geçişlerinde herhangi bir köprünün olmaması, hatta biterken coda'ya ihtiyaç duyulmamasıdır. Bölümün eleştirilecek tek yanı, eşlik öğesinin hep aynı monotonlukta olmasıdır.

Dört sesli bir yazımın olduğu bu bölümde, sol ve sağ eli ikiye ayırma sorunu yaşanılabilir. Sağ elde ezgi hattı ve akor figürasyonları varken, sol elde genelde oktav olarak bas hattı mevcuttur. Onaltılık figürasyon ile bas hattı arasındaki renk arasında, bir orantı kurmak şarttır. Bas hattının belirtilmesi, ne bir Chopin hassasiyetinde ne de bir Liszt gürlüğünde olmalıdır. Bölümde pedal tekniğinin kullanımı da ön plandadır.

3.1.5 Beşinci Bölüm (Finale)

“Finale” başlıklı beşinci ve son bölüm, karnaval havasını andıran oldukça canlı temposuyla yapıtı sona erdirir. Oldukça uzun olan bölüm, piyanistik olarak son derece güç bir teknik yapıya sahiptir.

Parçanın başında duyulan yumuşak ve lirik ezginin ardından, daha güçlü bir ezgi yerini alır ve yerini daha sakin karakterdeki ikinci ezgiye bırakır. Staccato artikülasyondaki eşlik hareketli bir yapıdadır. Parçanın bütününde olan teknik güçlük, ü*çlemeye karşı iki sekizlik* vuruştaki bir nevi poliritmik kesit, eseri daha da zorlu kılar. Crescendo ile sağlanan coşku, ilk temaya dönüşü sağlar. Farklı tondaki ikinci temanın ardından, *Presto* başlıklı kesit ile bölüm hızla son bulmaktadır.

Beşinci bölüm de, dördüncü bölüm gibi üçlü bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Final bölümü olması dolayısıyla canlı tempodaki bölüm içinde temalar kendini açık olarak göstermektedir. Önceki bölümden farklı olarak bölüm geçişlerinde uzun geçiş köprüleri, yeni gelen tonaliteyi hazırlamaktadır. Ayrıca uzun bir coda, bölümü bitirmektedir.

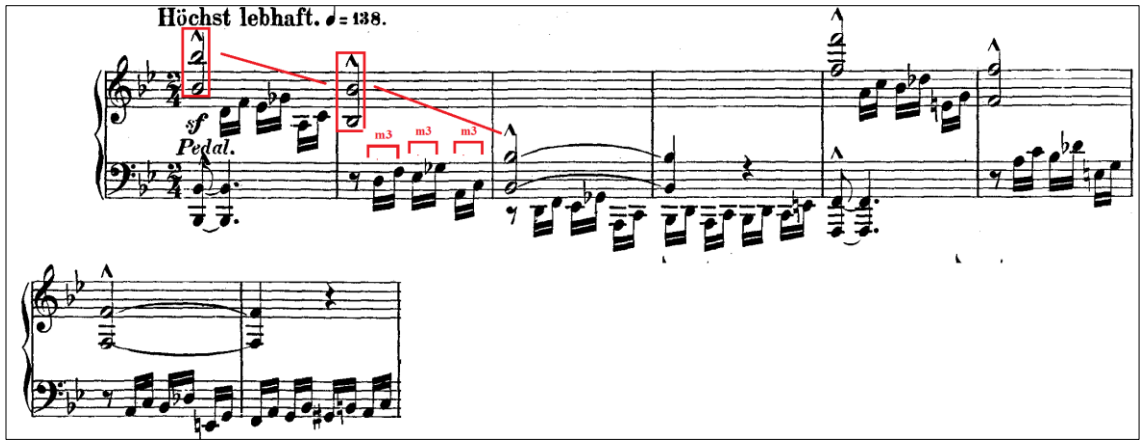
Sonat Allegrosu Formundaki beşinci bölümün form planı şöyledir:

SERGİ			**GELİŞME**	**YENİDEN SERGİ**			
A	**Geçiş Köprüsü**	**B**		**A**	**Geçiş Köprüsü**	**B**	**Coda**
Giriş+a		**b+G.K.*+b1**		**Giriş+a+a1**		**b1+G.K.**	

* Geçiş Köprüsü. (Kısaltma)
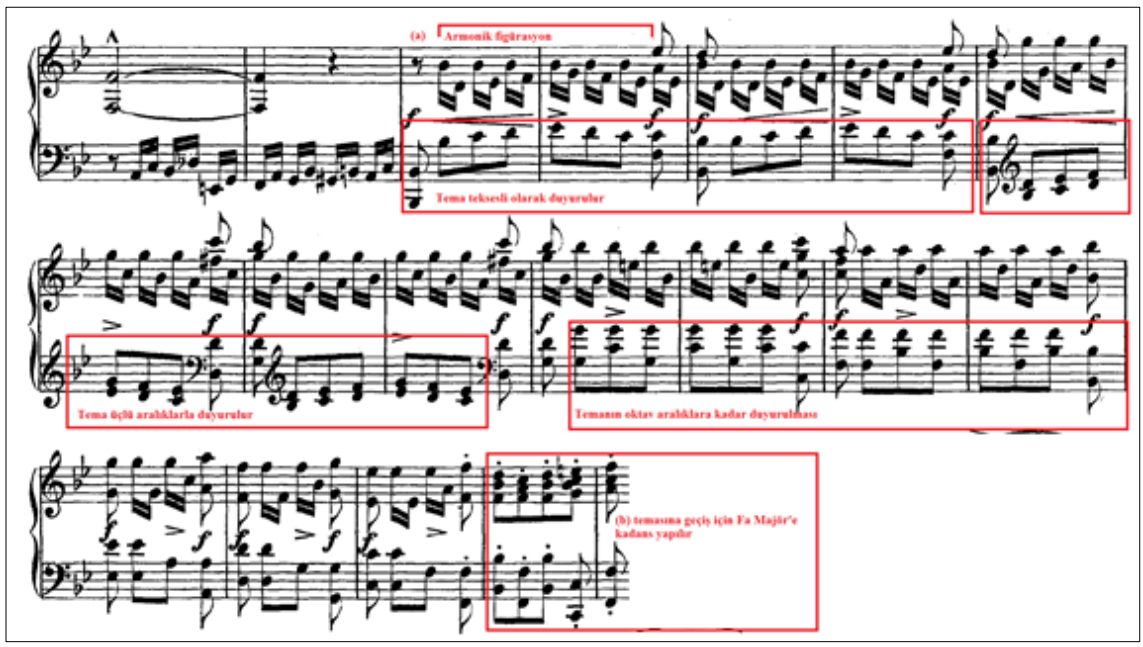
Sekiz ölçülük si bemol ve fa oktav seslerini destekleyen minör üçlü aralıktaki onaltılıklar, zafer çağrıştıran bir coşkuyla beşinci bölümün girişinde belirir. Bu giriş, bölümün oldukça hareketli olacağının da habercisidir.

Şekil 34 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin A (Giriş) Teması (1.-8. ölçüleri arası)



Coşkulu girişin ardından, devamlı tırmanıştaki *(a)* teması başlamaktadır. Sol elde tek ses olarak başlayan tema, daha sonra üçlü aralıklarla desteklenmektedir. Sağ eldeki onaltılık figürasyonlar, armonik yapıyı belirlemektedir. Tema, zaman zaman oktav aralığa kadar genişler. *(b)* temasına geçmeyi sağlayacak geçiş köprüsüne, Fa Majör'de kadans ile geçilir.
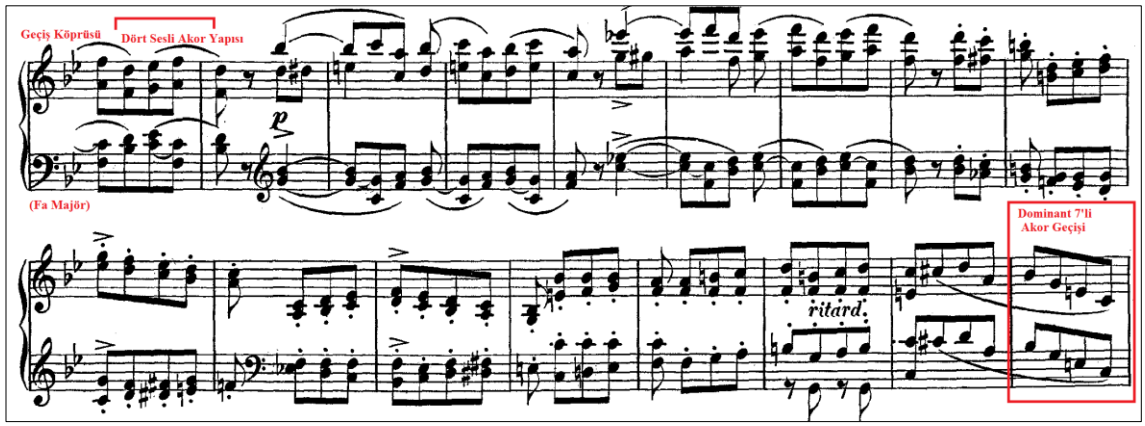
Şekil 35 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin (a) Teması (9.-25. ölçüleri arası)



9. ölçüde başlayan (a) temasında, ardarda yazılmış *f* nüansının belirgin olması için, daha öncesinde bir parça daha *mf* çalınmalı, sadece yazılan yerde kol ağırlığı ile *f* yaparak daha dinamik bir etki yaratmak amaçlanmalıdır. Besteci, zaten bu kısımlarda armonik değişimler kullanmıştır ve bu yüzden bunu vurgulamak gerekmektedir.

Geçiş köprüsü, 25.ölçünün ikinci vuruşuyla dört sesli akor yapısında başlar. Devamında (a) temasının karakteristik ezgi ve ritm unsurlarının da kullanımıyla, dominant akor sesleriyle Fa majör tonundaki (b) temasına geçiş yapmaktadır.
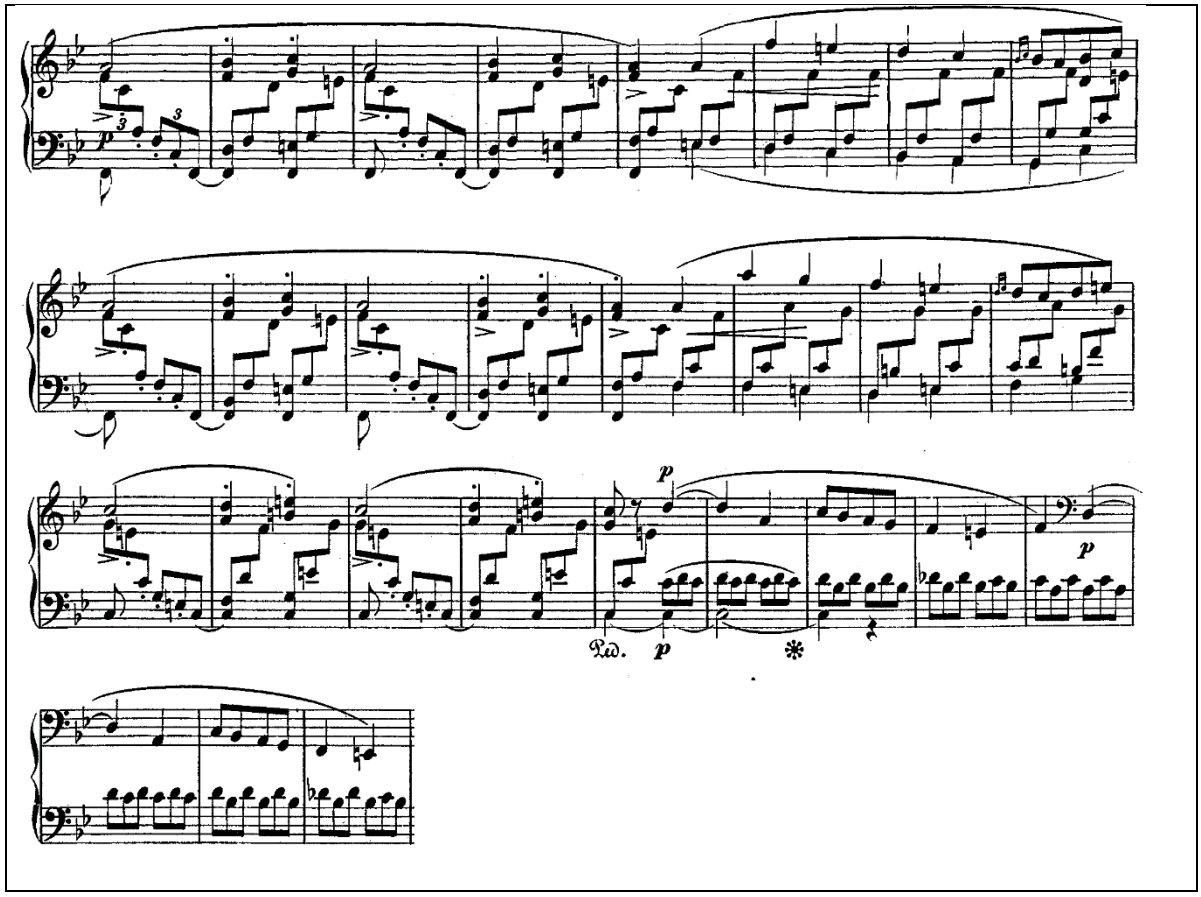
Şekil 36 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin Geçiş Köprüsü (26.-46. ölçüleri arası)



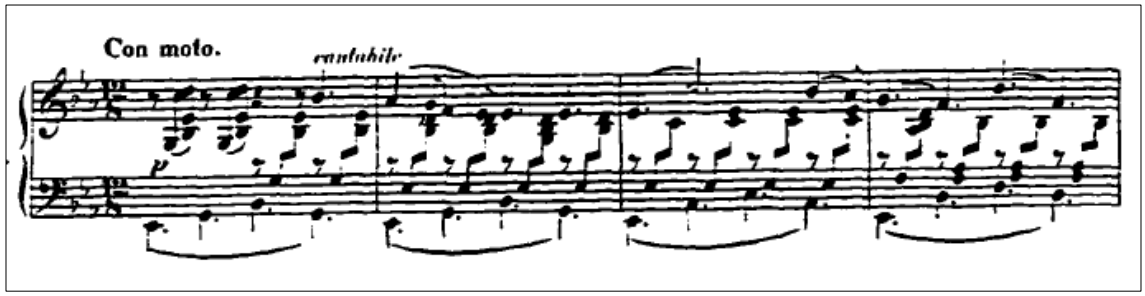
Fa Majör'deki *(b)* teması, her iki ele bölünmüş, melodik bas ve *cantilena*[18] dokusundaki yapısıyla Felix Mendelssohn'un op.38 no.1 Sözsüz Şarkıları'na benzemektedir. Temanın eşlik kısmında, Schumann'ın renkli disonans figüratif yapısı, ezgiyi kuşatan bir karakterdedir.(Bknz Şekil 37 ve 38)

[18] Sakin ve akıcı vokal veya çalgısal pasaj. tr.dictionarist.com/cantilena (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Şekil 37: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinin *(b)* teması (47.-74. ölçüleri arası)
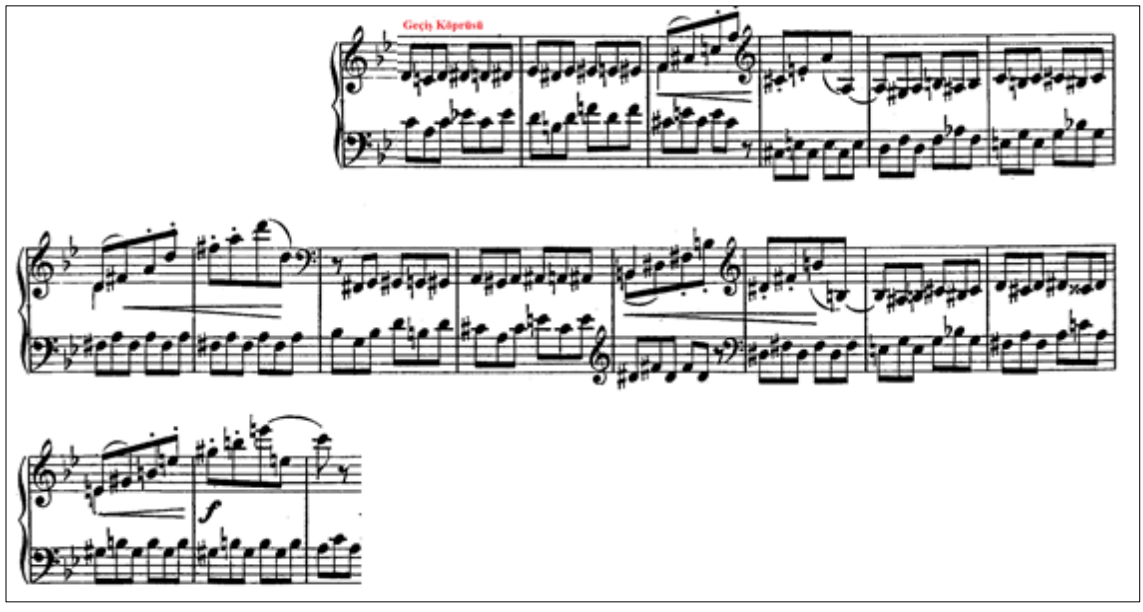


Şekil 38 : Felix Mendelssohn'un Op.38 No.1 Sözsüz Şarkılar Albümünden Bir Kesit (1.-4.ölçüler arası)



Bu lirik bölüme kadar belirgin bir melodik öğe görülmemiştir. Burada piyanistlik açıdan karşılaşılan güçlüklerden biri, cümle bütünlüğünü devam ettirememek olabilir. Bunun için de nefes ile çalışma yapılabilir. İstenilen legato boyunca nefesi tutmak, bir bütün olarak cümlenin çalınmasına yardımcı olabilir. Ayrıca bu tipteki şarkılı melodileri, solfej olarak söylemenin ne kadar önemli olduğu bir müzik kuralı olarak unutulmamalıdır. 67. ölçüde, çapraz el geçişleri başlamaktadır. Melodi tizde ve basta, sırasıyla duyulacaktır. Burada sol elde devam eden üçlemeleri, bir rutin halinde ritmi bozmadan ve hafif çalmak gerekmektedir. Sürekli bu ritimlerin dinlenmesi, hatalara yol açabilir. Ellerdeki ağırlık dengesi, sağ ele daha çok verilmelidir.

Sergi bölümünün son geçiş köprüsü, sağ elde kromatik yapıda, sol elde minör üçlü aralıklardadır. Oldukça sade bir şekilde B bölümünün *(b1)* temasına geçiş yapmaktadır.
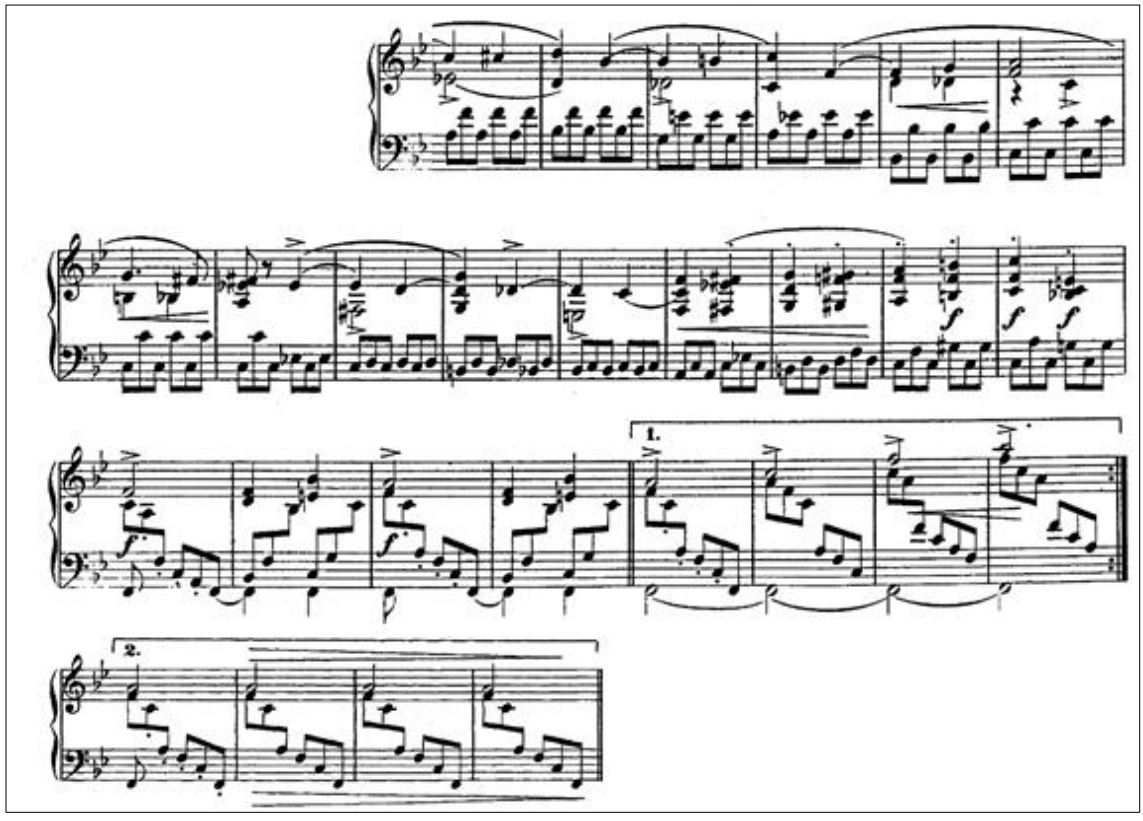
Şekil 39 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Beşinci Bölümün Sergisinden Geçiş Köprüsü (75.-90. ölçüleri arası)



77. ölçüde başlayan çapraz geçişler ve 82. ölçüdeki tizden basa geçişler, zorlayıcı olabilir. Bu tip yerlerin ayrı ellerle, klavye üstünde sessiz seri geçiş çalışması yapılarak çalışılmasının faydalı olacağı değerlendirilmektedir.

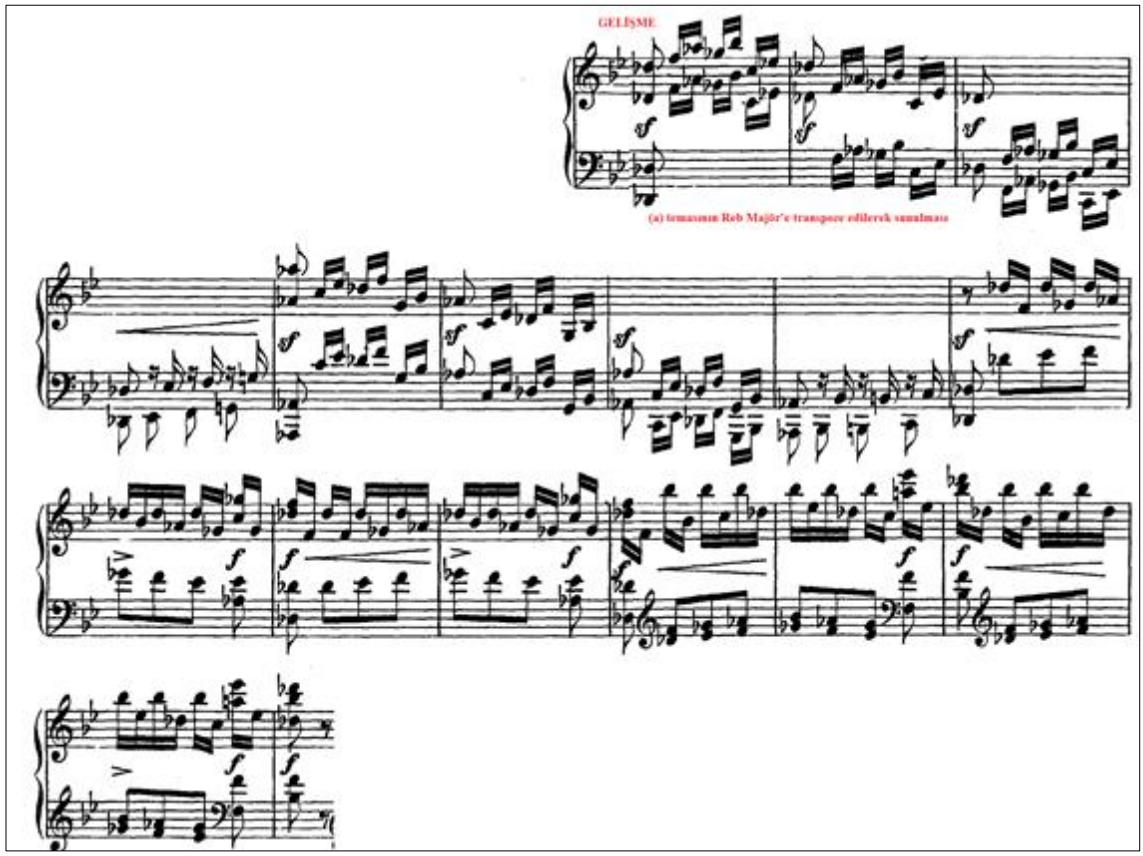
(b_1) temasının ezgi hattı, b teması gibi sade ve akıcı bir ezgiye sahip olmakla birlikte, eşlik yapısı oldukça enerjiktir. Öncesinde üçlü aralıklarla başlayan eşlik, giderek geniş aralıklara doğru devam etmiştir.

Şekil 40: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Sergi'sinden *(b_1)* teması (91.-114. ölçüleri arası)
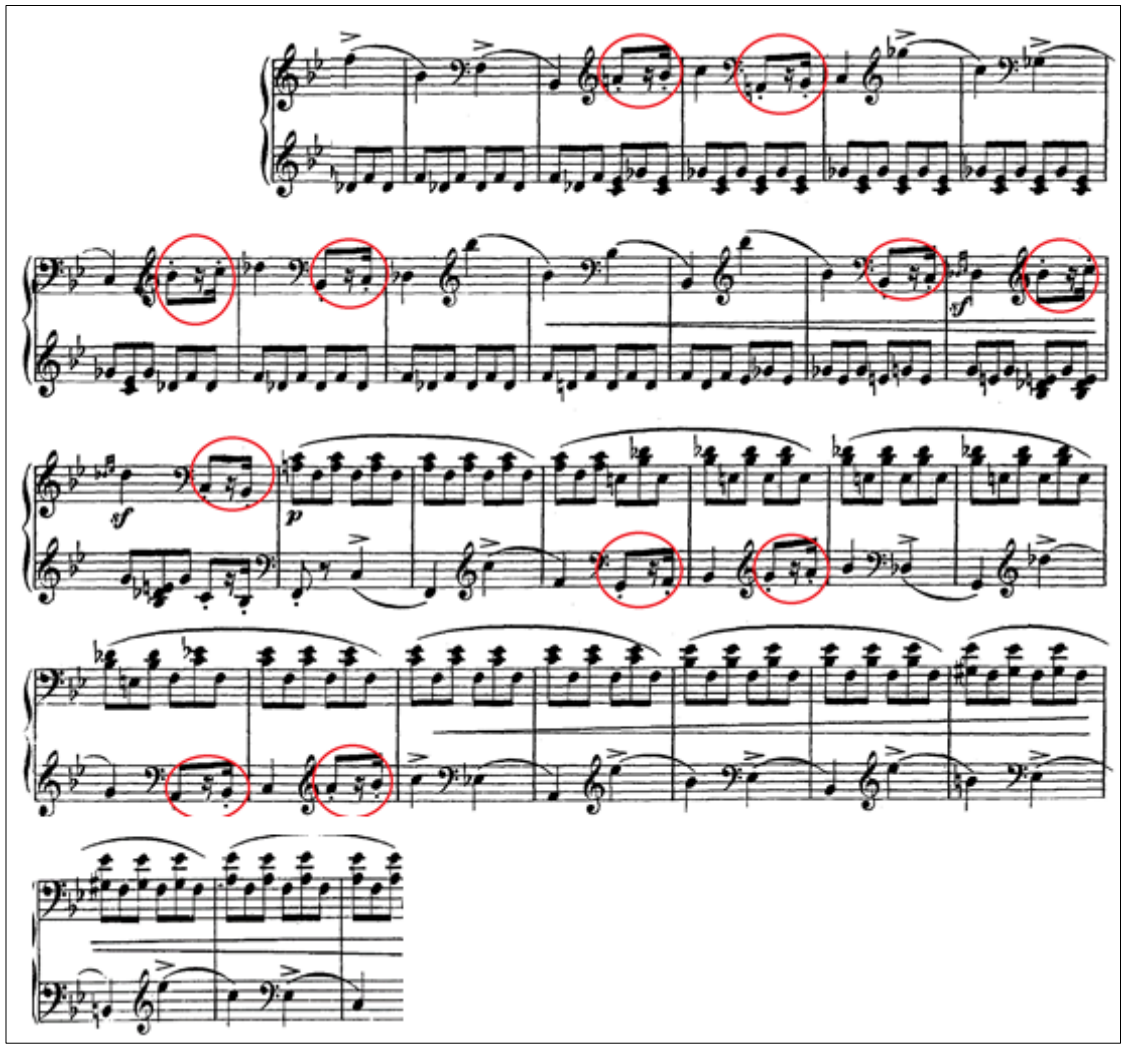


Gelişme bölümü, sergi bölümünün Re bemol Majör'e transpoze edilmiş haliyle başlamaktadır. Schumann, bir kez daha önceki bölümlerde kullandığı transpoze tema tekniğine yer vermiştir.

Şekil 41 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünde Gelişme (115.-131. ölçüler arası)



Gelişme bölümü, (a) temasının Reb majör'de sunulmasından sonra, *Scherzino* bölümünü hatırlatan Sib Minör tonundaki tematik yapıyla devam etmektedir. Sağ eldeki minör üçlü aralıklı eşlik yapısı, bir süre sonra yer değiştirerek sağ ele geçmekte ve ana ezgi bas yürüyüşü olarak yer almaktadır. Gelişme bölümünde *crescendo* yapılarak yeniden sergi bölümüne geçilmektedir.
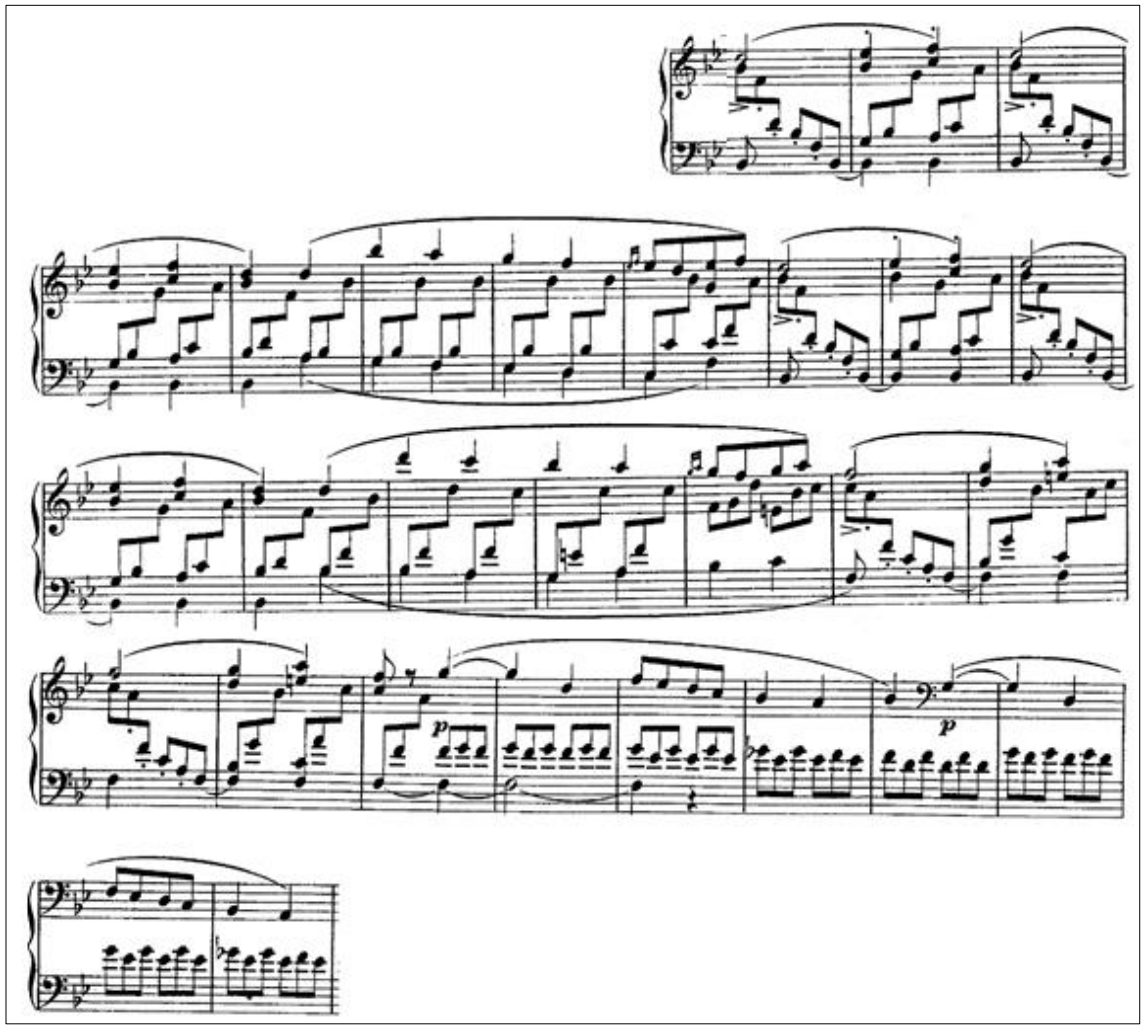
Şekil 42 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Gelişmenin Devamı (131.-160. ölçüler arası)



Gelişmenin bu kesitinde, sağ eldeki noktalı sekizliği hatırlatan motif hücresinin onaltılık notasının, sol eldeki üçlemeden sonra çalınması gerektiği için, teknik olarak ritmin bozulabilmesine sebep olduğu gözlemlenmiştir. Aynı kısım, bu kez 145. ölçüde melodinin sol ele, eşlik partisinin ise sağ ele geçmesiyle tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bu kez bu figür, daha güçsüz olan sol eli zorlayacaktır. Bu bölümleri yavaşça çalışmak gerekmektedir. Melodi hattının çalışılması sırasında, eşlik partisini yazılan üçleme yerine, akor olarak çalışmak buradaki melodiye odaklanmak açısından tavsiye edilebilir.
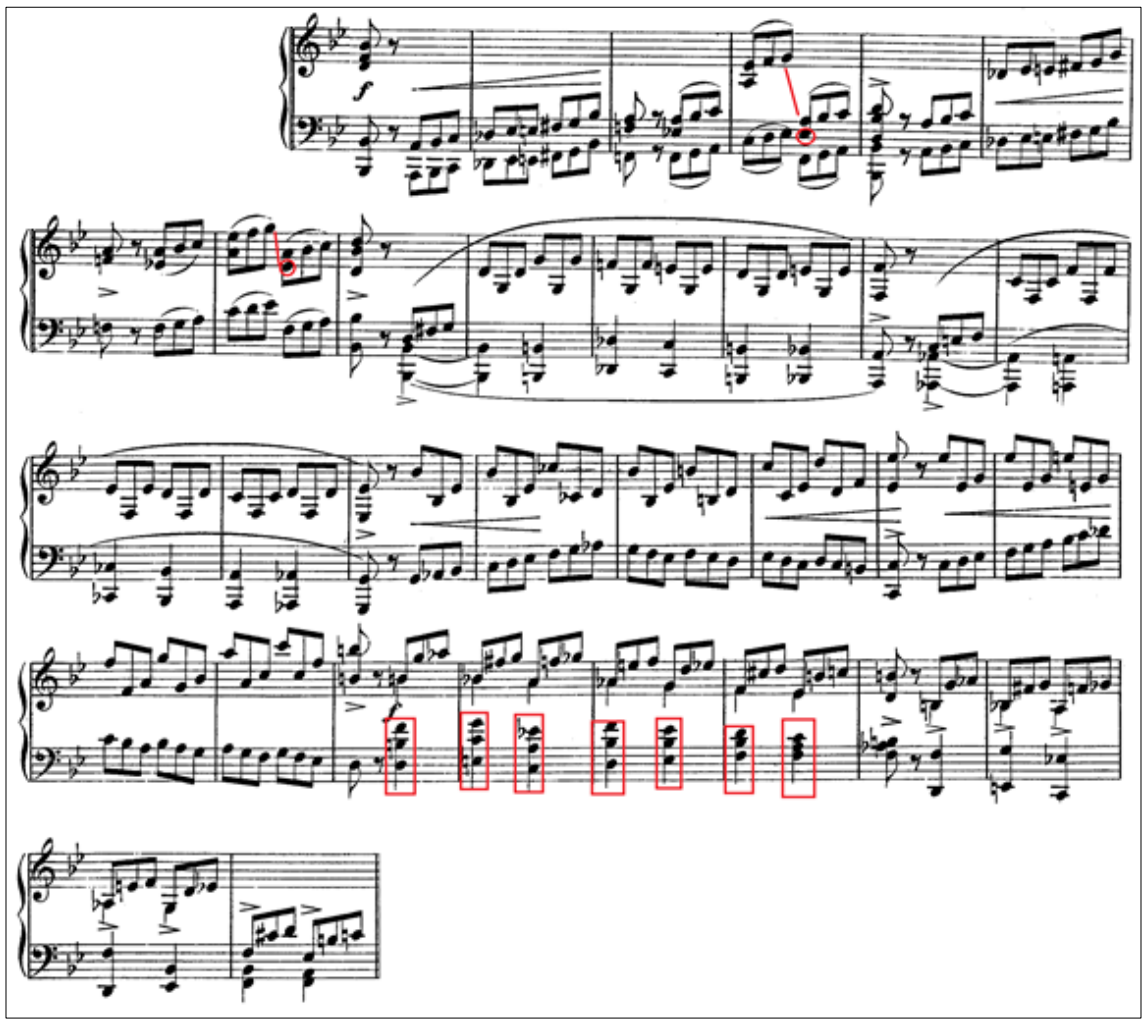
Yeniden Sergi bölümünde (a) temasının aynen sunulmasından sonra, *(b)* teması öncekinin aksine Fa Majör'den Sib Majör'e transpozeli olarak gelmiştir.

Şekil 43 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Yeniden Serginin *(b)* Teması (189.-216. ölçüler arası)



(b) temasından sonra gelen Geçiş Köprüsü de transpoze edilmiş olarak sunulmaktadır. Son gelişme niteliğindeki *Coda,* üçleme ve oktavlı bir biçimde gelmektedir. Tırmanış halindeki bu kısım, *Presto* kesitiyle doruk noktasına çıkmaktadır.

Şekil 44 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Yeniden Sergi'nin Coda'sı (249.-280. ölçüler arası)
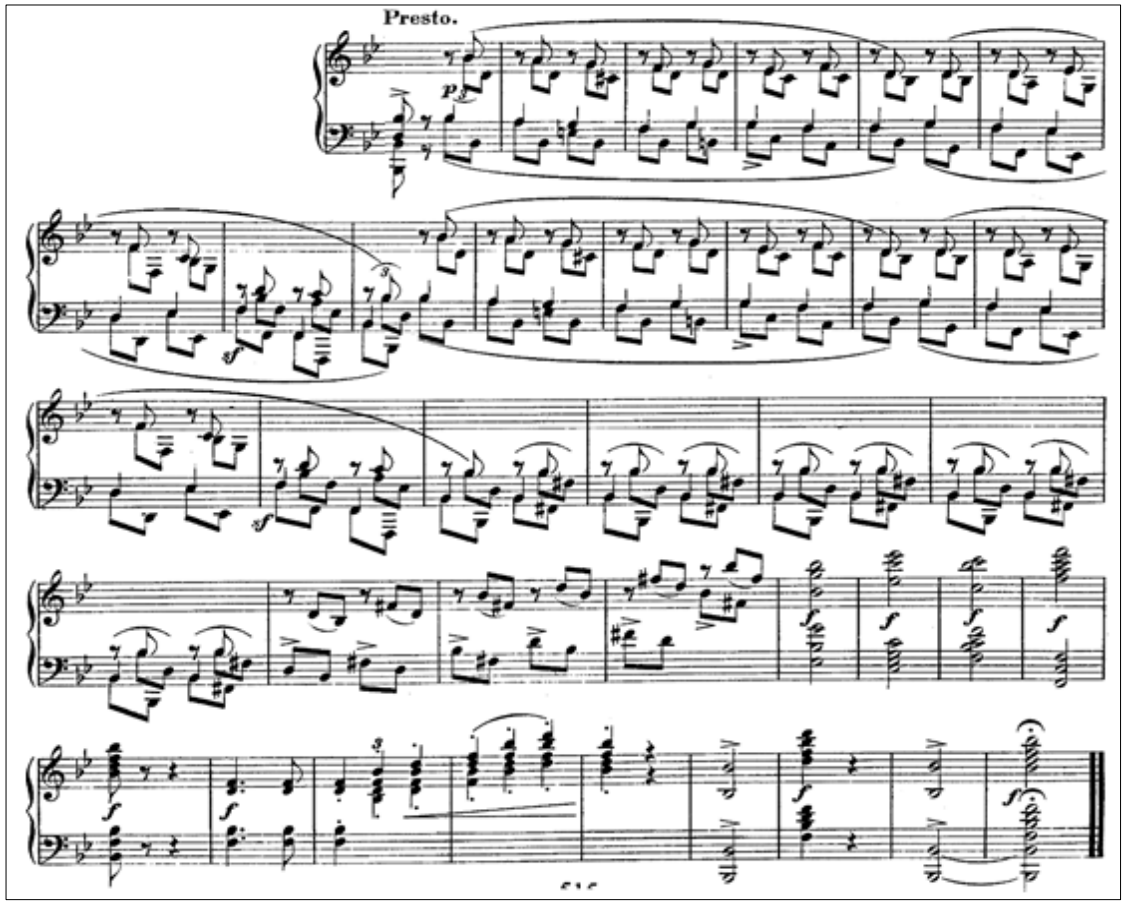


252. ölçüde yaşanabilecek teknik zorluk, yukarıda notada gösterilen sol notasından tempo içinde mi bemol- la çift sesine atlarken ritmin bozulmasıdır. Notada sağ elde çalınması gösterilen mi bemol notasını, sol elde çalarak, uzun bir atlamadan kaçınılarak ritim bozulması önlenebilir. Belirtilen mi bemol notası, sol elde yazılmış üçlünün en son notasıdır ve sol el bu sırada zaten o notanın üstündedir.

273. ölçüde sol elde bulunan onlu aralık akorların icrasının zorlukları, daha önce çalışmanın içinde geçen bu tipteki yerlere uygulanacak çalışma metodlarıyla çözümlenebilir.

Coda'dan sonraki *"Presto"* başlıklı kesit hızına bakılmaksızın, aslında oldukça basit bir yazıma sahip ve fazlaca teknik zorluk içermeyen bir bitiriştir. Buradaki zorluk sadece sağ ve sol elin hareketinin algılanmasındadır. Gösterilmesi gereken sesler, sol elde dörtlük olarak sağ elde sekizlik olarak yazılmış bir kanona benzemektedir.

Şekil 45 : Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Presto Kesiti (281.-317. ölçüler arası)



3.2 İkinci Alt Problem

Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Edisyonlarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması

Nota basımı, gerek müzik yazısına, gerek çalgıcılara ve bestecilere sağladığı kolaylığın yanı sıra, yeni bir disiplin de getirmiştir. Böylece müzik yazısının daha açık olmasına yönelme zorunluluğu doğmuştur. İlk nota basımı, Roma'da Ulrich Hahn tarafından 1476'da yapılmıştır. Dönemin müzik yazısı gereği kırmızı ve siyah notaları belirlemek için iki defa baskı yapan ve nota basım hakkını alan ise Venedik'te 1501 tarihinde yayıncı Ottaviano de Petrucci'dir. (Say, 1994: 121)

Besteciler, eserlerini kendi istedikleri müzikal yorumu için özellikle Romantik dönemde daha açık ifadeler yazmışlardır. (Nüans, başlık, hız terimi vb.) Böylece, bestelerinin yazıya geçirilişinde ve basımında çeşitlilik de artmıştır.

"Çalıcıların, eserlerdeki, uygulanması gereken davranışları doğru tespit edebilmeleri için, mümkünse ilk olarak, çalınacak eserin, bestecinin el yazmalarına en yakın edisyonu tercih etmeleri önemlidir. Ancak sadece edisyonun doğru seçilmesi değil, doğru edisyon seçilmiş olsa bile, nota üzerinde belirtilen anlatım ifadelerinin doğru yorumlanması da temelde düşünülmesi gereken unsurlardan biridir." (Kıpçak, 2014: 95)

Bestecilerin eserlerinin farklı yayınevleri tarafından basılmaları esnasında icracılar için küçük düzeltme, hatırlatma ya da kolaylaştırıcı öğeler kullanmışlardır. Bu öğeler icrada da değişiklik yarattığı gibi e*disyon*[19] farklılıkları da yaratmıştır.

[19] Edisyon, dilimize Fransızca edition kelimesinden gelmekte olup *"baskı"* anlamını taşımaktadır. www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 11.06.2017)

Robert Schumann'ın "Faschingsswank Aus Wien" op.26 eserinin dört farklı edisyonuna ulaşılmış ve bu edisyonlar müzikal ifadeler, pedal kullanımı, parmak numarası gibi müzikal ve piyano teknikleri bakımından incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

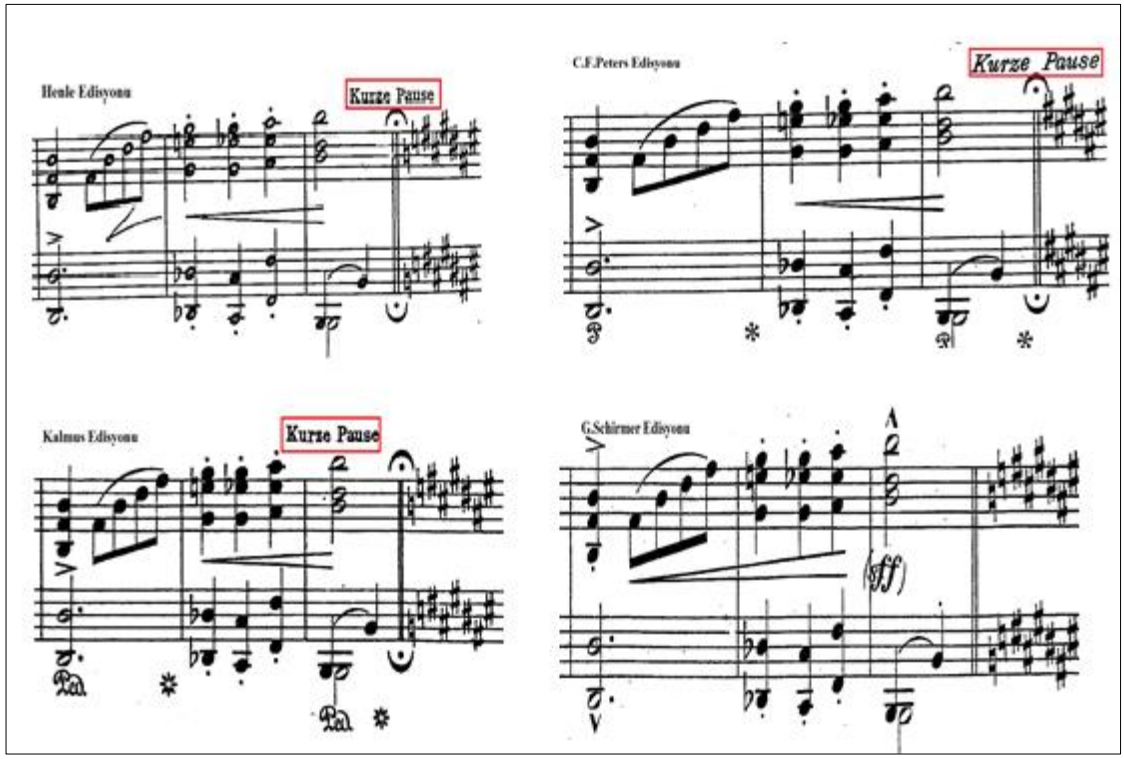
3.2.1 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması

İncelemede ilk göze çarpan farklılık, birinci bölümün hız ifadesidir. *G.Schirmer* edisyonunda *Allegro: Animato molto*, Kalmus edisyonunda Allegro: Vivace assai ifadeleri kullanılmıştır. C.F.*Peters ve Henle* edisyonlarında *ise* Allegro: Sehr Lebhaft ifadesi kullanılmıştır. Tüm edisyonlarda metronom *"76"*dır.

Özellikle Romantik dönem piyano müziğinde önemli bir yere sahip olan pedal tekniği, *G.Schirmer ve Henle* edisyonlarında belirtilmemiş, *C.F.Peters ve Kalmus* edisyonlarında belirtilmiştir.

Birinci bölümün 252.ölçüsünde *Kurze Pause* ifadesi, *C.F.Peters, Kalmus* ve *Henle* edisyonlarında belirtilirken, *G.Schirmer* edisyonunda belirtilmemiştir.
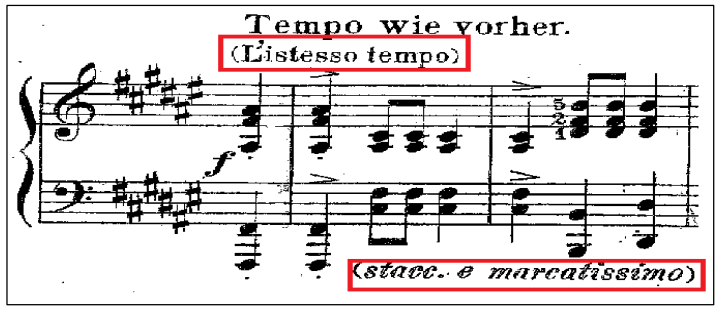
Şekil 46: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünde *Kurze Pause* İfadesinin Karşılaştırılması (252. ölçü)



G. Schirmer edisyonunda, birinci bölümün *Tempo wie Vorher*[20] başlıklı 253. ölçüsünde *L'istesso tempo* ifadesi parantez içinde yer alırken, yine aynı ölçünün altında *staccato e marcatissimo* ifadesi yer almıştır. Diğer edisyonlarda bu ifadelere rastlanmamıştır.

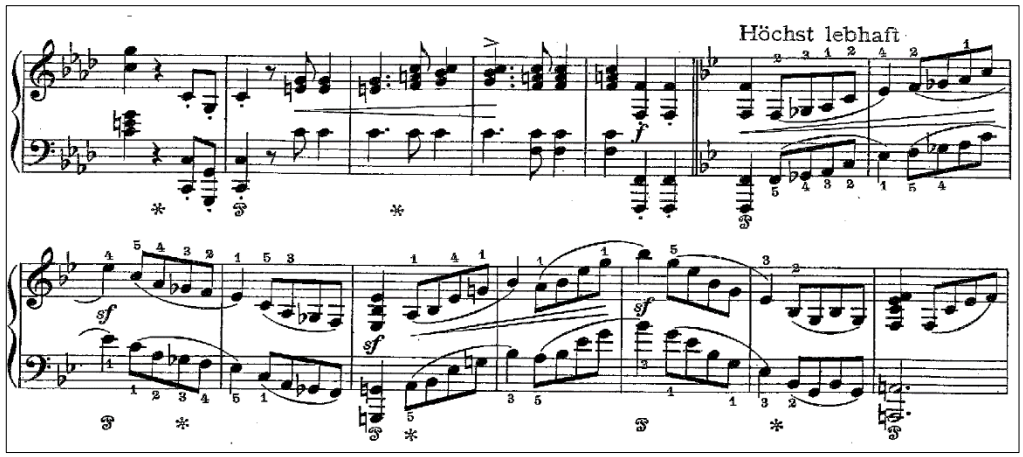
[20] Önceki temponun aynısı.

Şekil 47: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 253. Ölçüsünde *L'istesso tempo* ve *staccato e marcatissimo* İfadeleri (G. Schirmer Edisyonu)
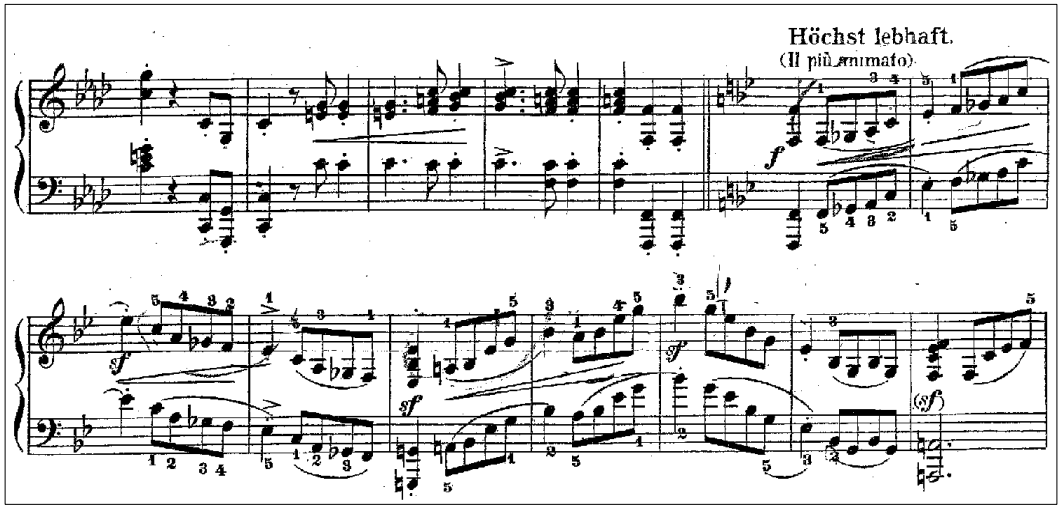


Birinci bölümün Höchst lebhaft başlıklı kesitinde, parmak numaraları dört edisyonda da farklı gösterilmiştir. Ayrıca G. Schirmer edisyonunda *Il piu animato* ifadesi, Kalmus edisyonunda *Il piu vivace possible* ifadesine yer verilmiştir.
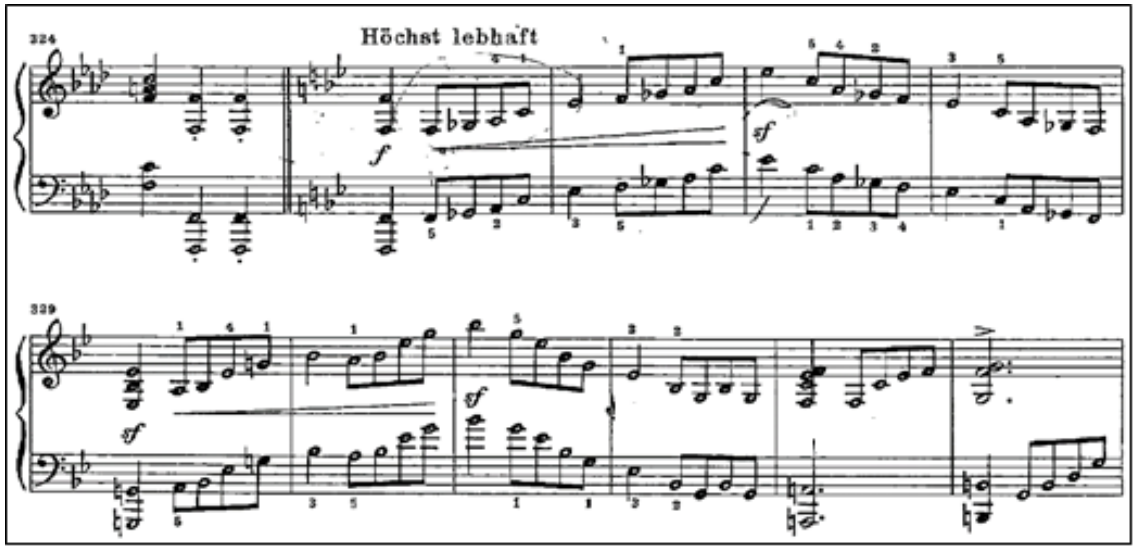
Şekil 48: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümün *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (C.F.Peters Edisyonu)



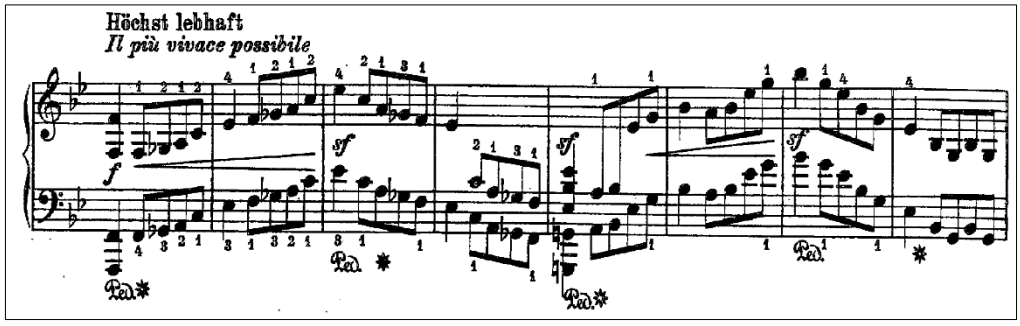
Şekil 49: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümün *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (G.Schirmer Edisyonu)



Şekil 50: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümün *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (Henle Edisyonu)

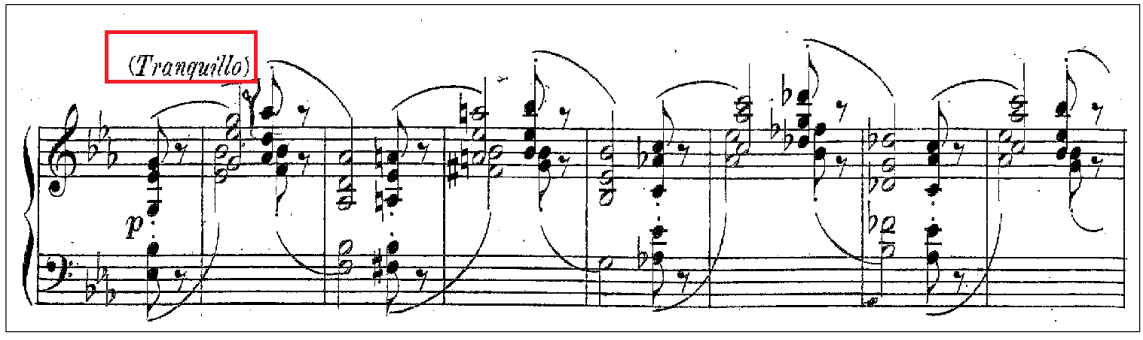


Şekil 51: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümün *Höchst lebhaft* Kesitinde Parmak Numaraları (Kalmus Edisyonu)



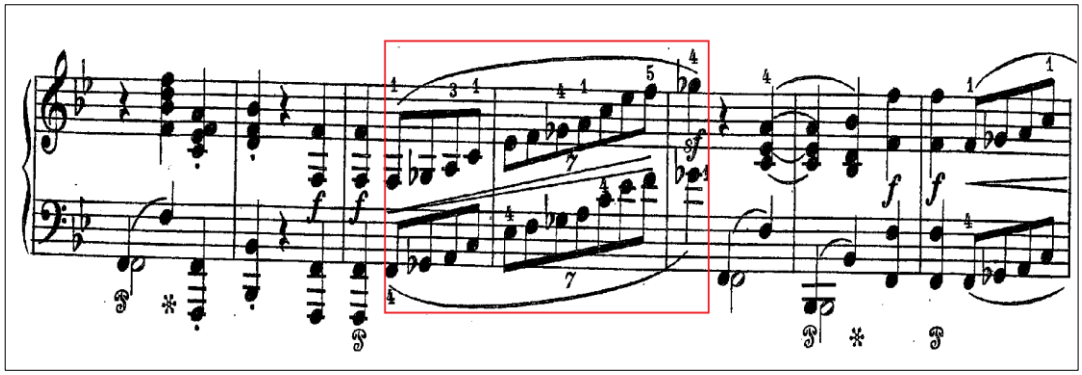
G. Schirmer edisyonunda, birinci bölümün 341.ölçüsünde *tranquillo* ibaresi yer alırken, diğer edisyonlarda bu ifade yer almamaktır.

Şekil 52: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümün 341. Ölçüsünde *Tranquillo* İfadesi (G. Schirmer Edisyonu)

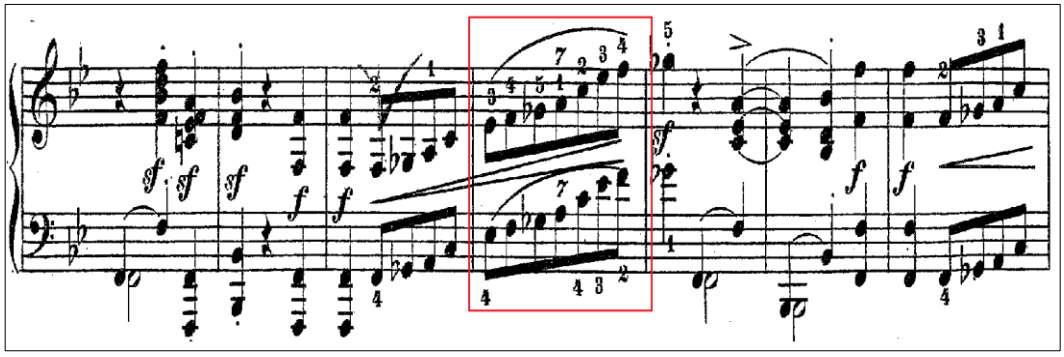


Birinci bölümün 540. ölçüsünde parmak numaraları, dört edisyonda da farklı gösterilmiştir.

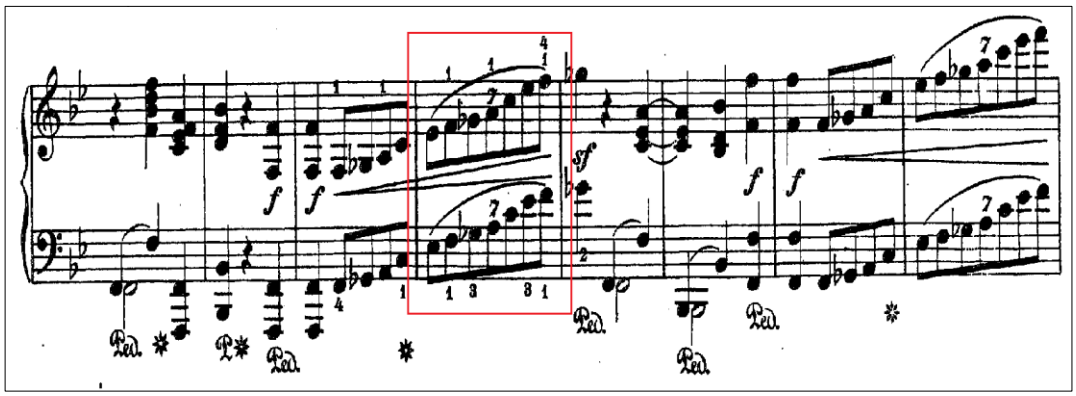
Şekil 53: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (C.F.Peters Edisyonu)



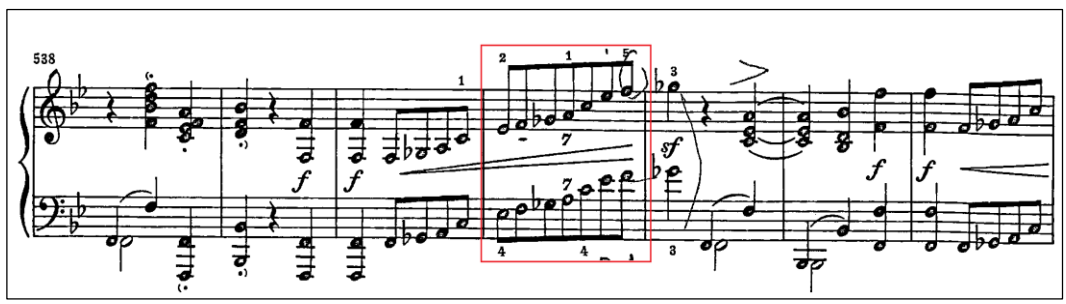
Şekil 54: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (G.Schirmer Edisyonu)



Şekil 55: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (Kalmus Edisyonu)



Şekil 56: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Birinci Bölümünün 540. Ölçüsünde Parmak Numaraları (Henle Edisyonu)
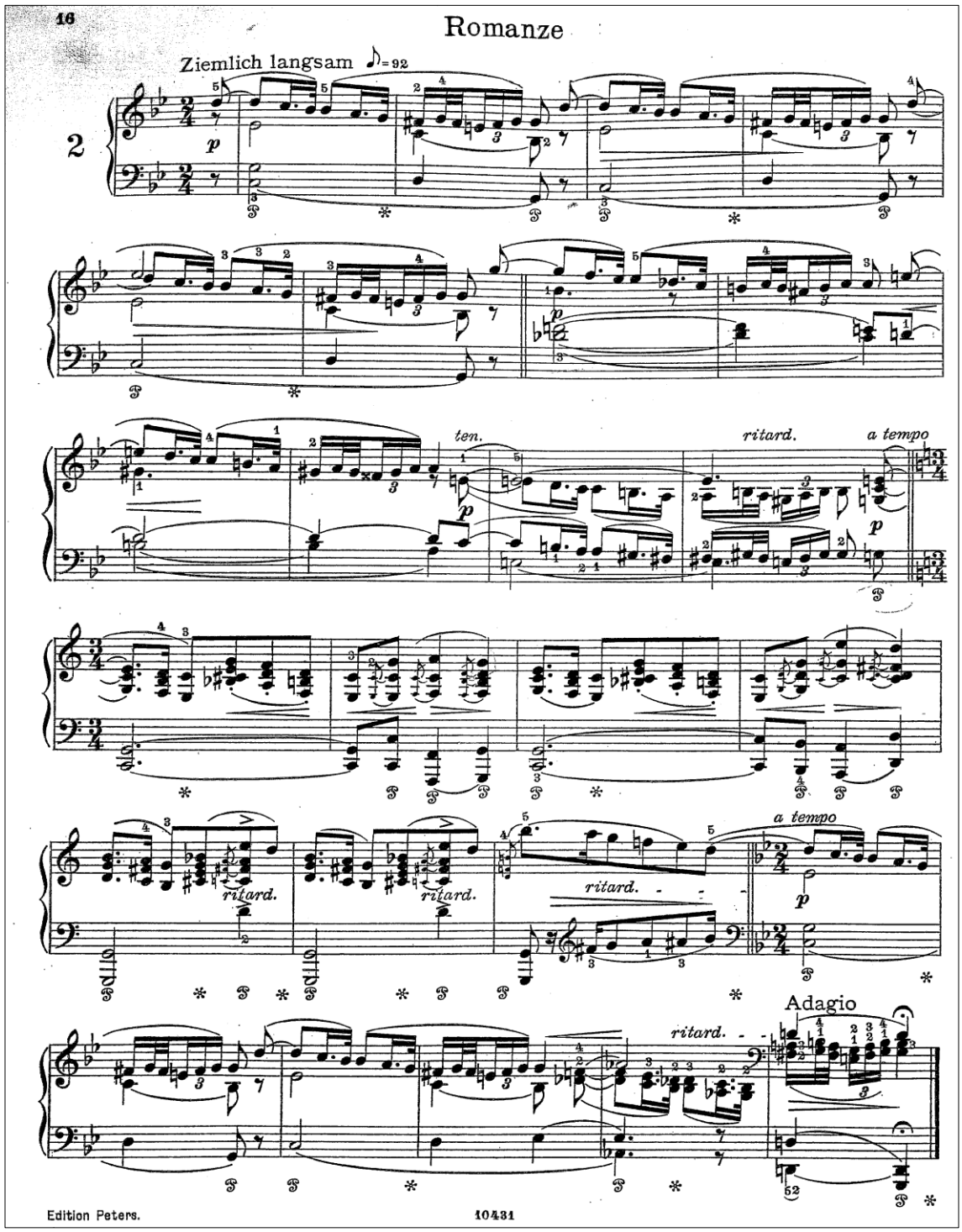


3.2.2 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması
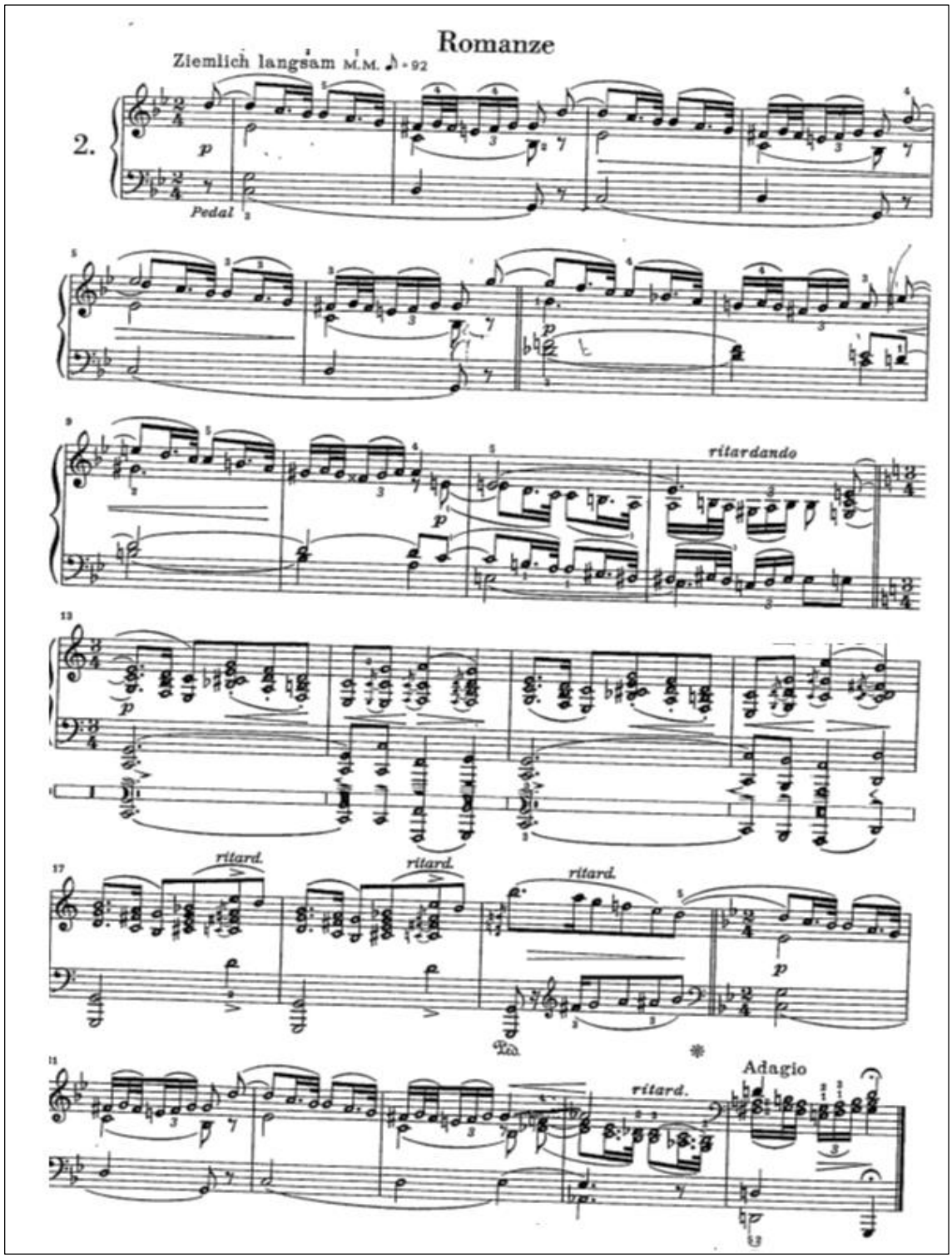
İkinci bölümde, hız ifadelerinde farklılıklar vardır. Peter ve Henle edisyonlarında *Romanze: Ziemlich langsam* ifadesi yer alırken, Schirmer ve Kalmus edisyonlarında *Romanze: Ziemlich langsam (Piu tosto Lento)* ifadesi yer alır. Ayrıca metronom sadece *Kalmus* edisyonunda *"69"* olarak gösterilirken, diğer edisyonlar *"72"* olarak gösterilmektedir.

Pedallar, Peter, Schirmer ve Kalmus edisyonlarında tamamen belirtilirken, Henle edisyonunda daha az belirtilmiştir. Schirmer edisyonunda diğerlerinden farklı olarak parçanın orta kısmındaki 3/4'lük bölüm, *Sostenuto* başlığıyla verilmiş ve de Adagio kısımdaki nota süre değerleri değiştirilmiştir.
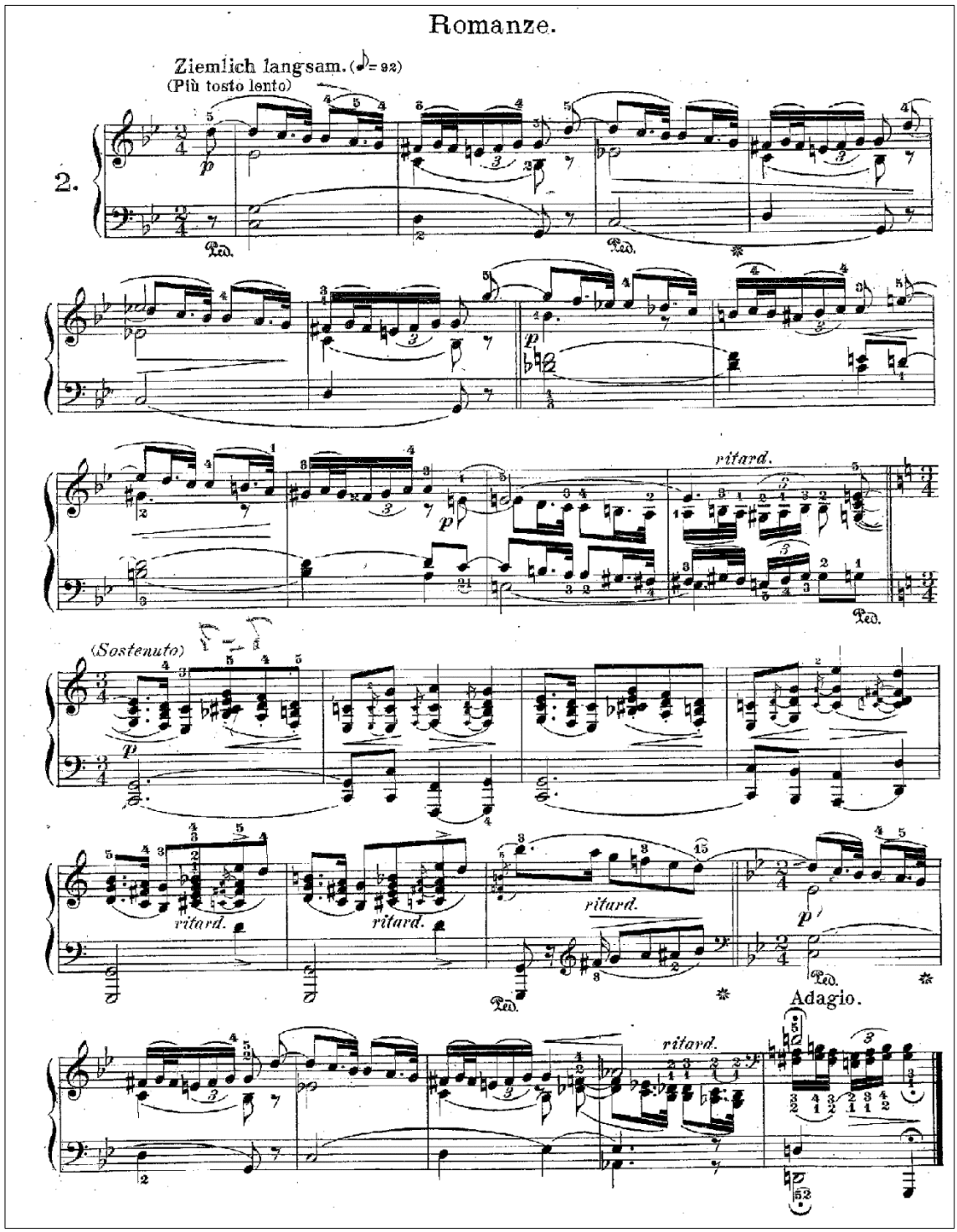
Şekil 57: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümü (C.F.Peters Edisyonu)
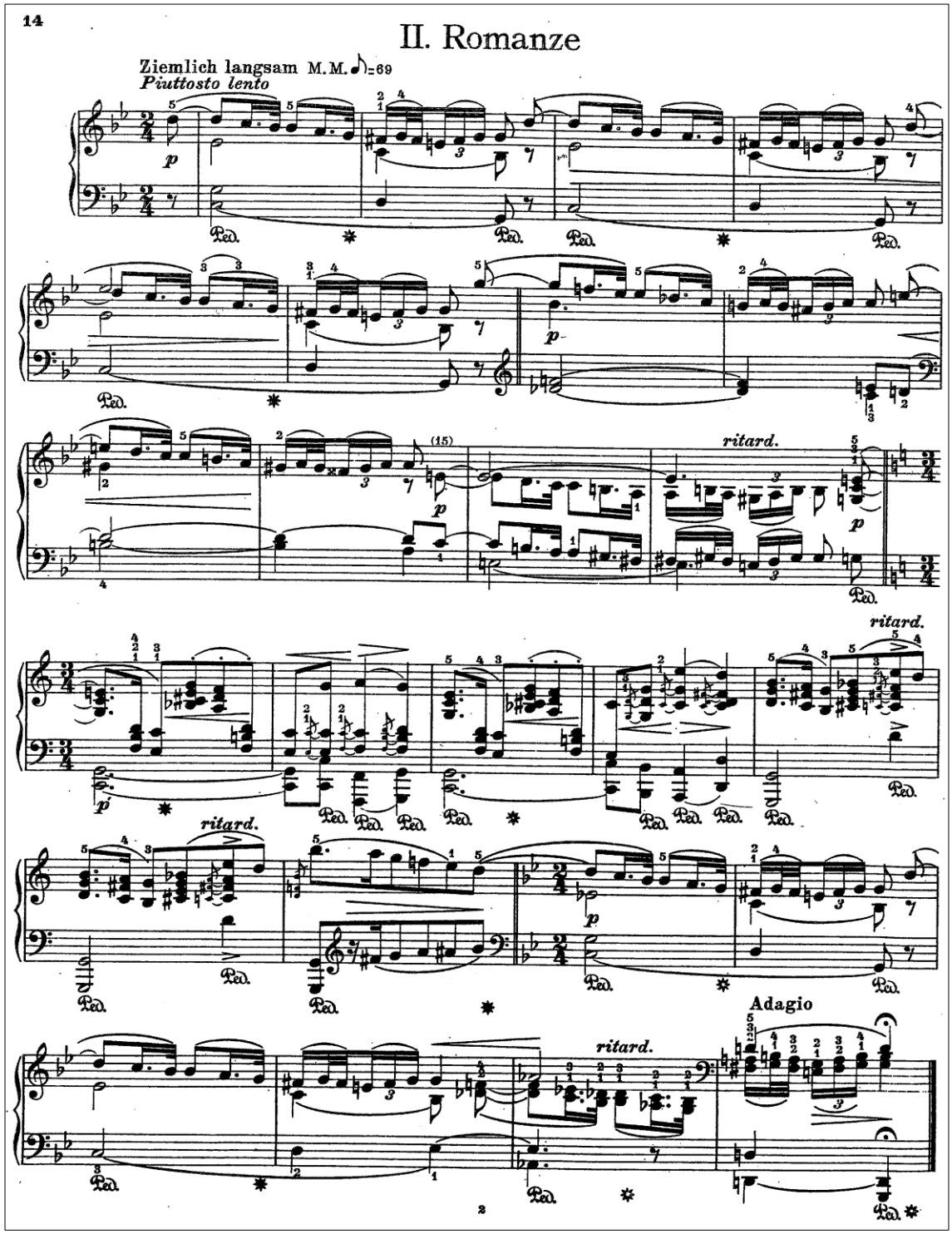


Şekil 58: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien op.26 Eserinin İkinci Bölümü (Henle Edisyonu)



Şekil 59: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümü (Schirmer Edisyonu)



Şekil 60: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin İkinci Bölümü (Kalmus Edisyonu)
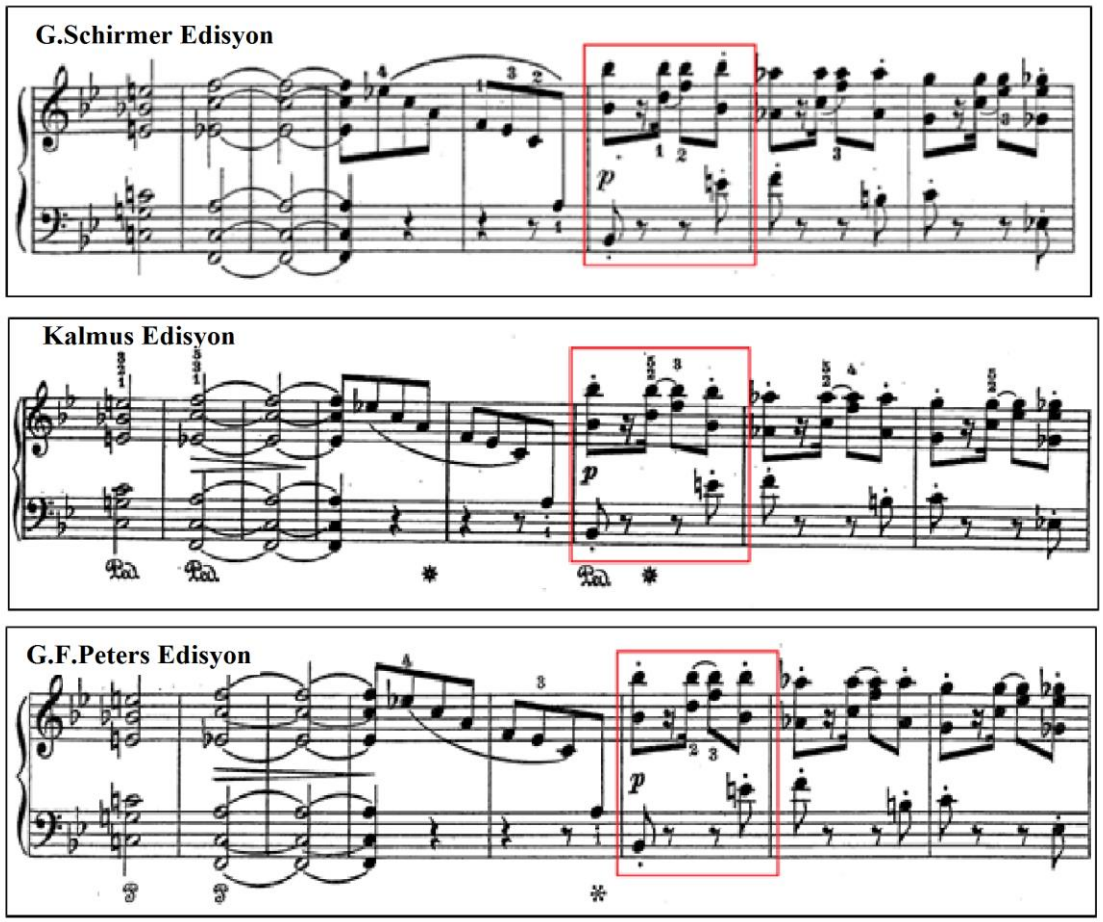


3.2.3 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması

Scherzino başlıklı üçüncü bölümde sadece Schirmer edisyonunda Scherzino *(Allegro grazioso)* hız ifadesi kullanılmıştır.

Pedallar, Peter ve Kalmus edisyonlarında belirtilirken, Henle edisyonunda detaylı pedal belirtilmemiş, Schirmer edisyonunda ise pedala yer verilmemiştir.

Bölüm genelinde parmak numaraları, Schirmer edisyonunda diğer edisyonlara göre daha ayrıntılı bir şekilde verilmiştir. 105.ölçüdeki alternatif parmak numaraları aşağıda belirtilmiştir.

Şekil 61: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Üçüncü Bölümünün 105. Ölçüsünde Alternatif Parmak Numaralarının Karşılaştırılması (G.Schirmer-Kalmus-C.F.Peters Edisyonları)



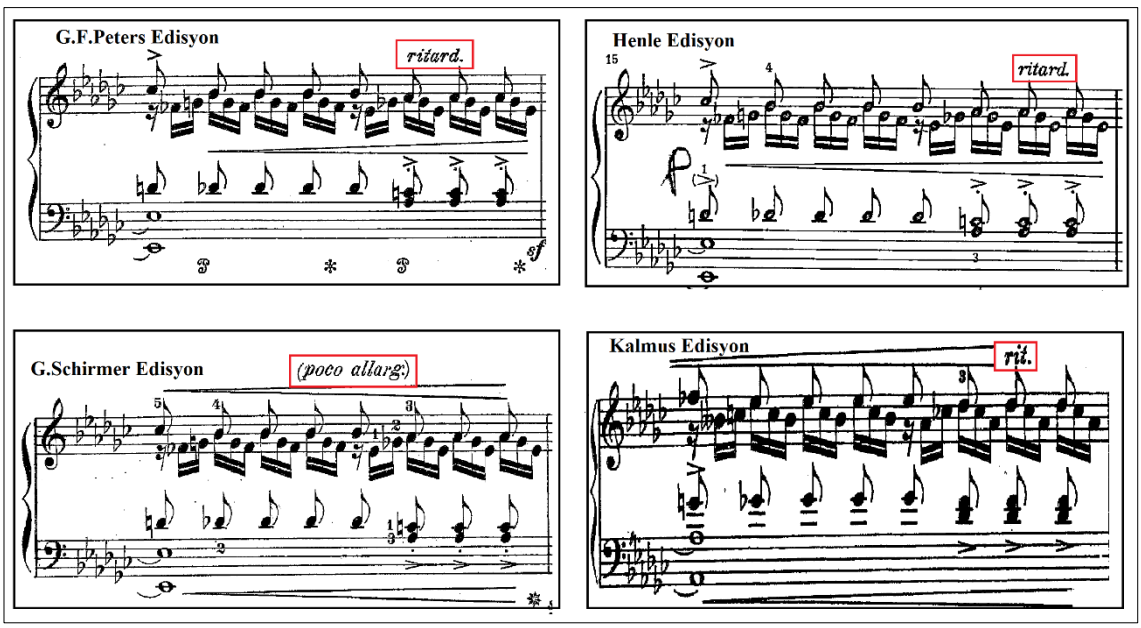
3.2.4 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması

Intermezzo başlıklı dördüncü bölümün hız ifadeleri farklılık göstermektedir. *Peter* ve *Henle* edisyonlarında *Mit Grösster Energie* ifadesi yer alırken, Schirmer edisyonunda *Mit Grösster Energie (con massima energia)* ve Kalmus edisyonunda *Mit Grösster Energie (colla piu grande energia)* ifadesi yer alır. Ayrıca metronom sayısı,

Peter ve Kalmus edisyonlarında *"104"* iken, Schirmer edisyonunda *"116",* Henle edisyonunda *"112"* olarak belirtilmiştir. Pedallar, bütün edisyonlarda gösterilmiştir.

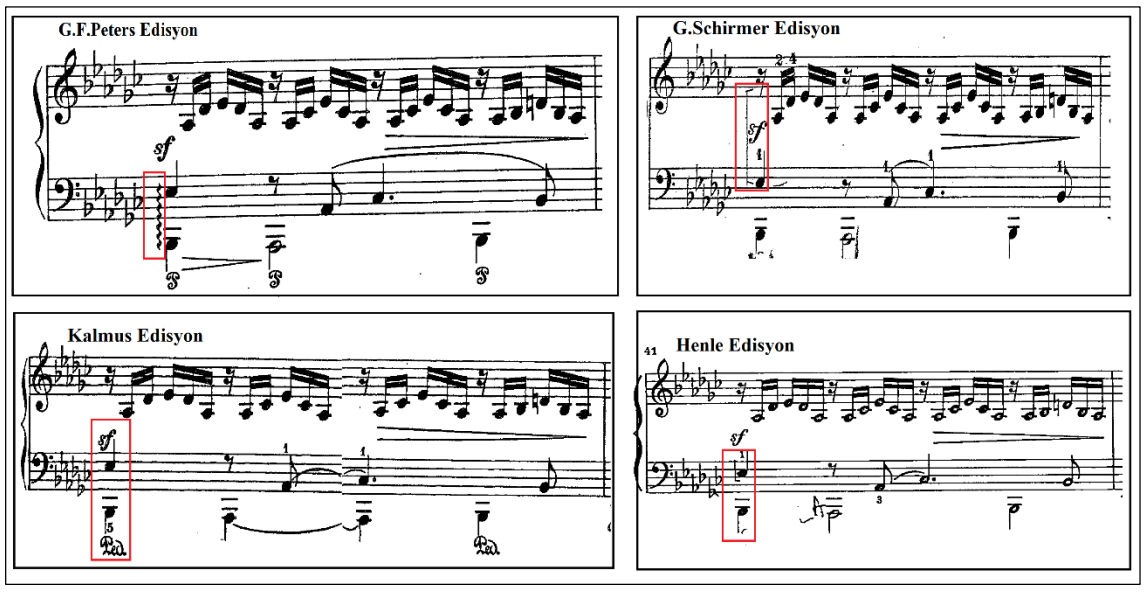
Dördüncü bölümün 15. ölçüsünde, Schirmer edisyonunda *allargando* ifadesi yer alırken, diğer edisyonlarda *ritardando* ifadesi yer alır.

Şekil 62: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün 15. Ölçüsünde Yavaşlama İfadelerinin Karşılaştırılması (G.F.Peters-Henle-G.Schirmer-Kalmus- Edisyonları)



Dördüncü bölümün 41. ölçüsünde, sadece Peter edisyonunda onbirli aralıklı sol-mi notalarının *arpeggiato* şeklinde çalınması gösterilirken, diğer edisyonlarda düz gösterilmiştir. Ayrıca Schirmer, Kalmus ve Henle edisyonlarında, sol eldeki mi notası sağ ele verilmiştir.

Şekil 63: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünün 41. Ölçüsünün Karşılaştırılması (Peters-Schirmer-Kalmus-Henle Edisyonları)



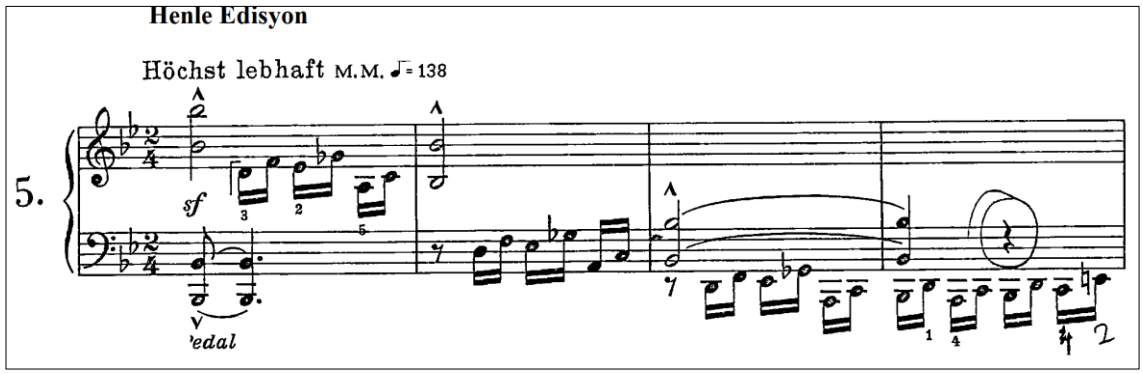
3.2.5 Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Edisyon İncelemesi ve Karşılaştırılması

Final başlıklı beşinci bölümde, hız ifadeleri farklılık gösterir. Peter ve Henle edisyonlarında *Höchst lebhaft*[21] ifadesi yer alırken, Schirmer edisyonunda *Höchst lebhaft* (vivaccisimo), Kalmus edisyonunda *Höchst lebhaft* (Il piu vivace possible) ifadeleri belirtilmiştir.

Henle edisyonunda, bölümün başlangıcında bulunan küçük motifin sol elde çalınması belirtilmiştir. Bölüm boyunca pedallar, ayrıntılı belirtilmemiştir.
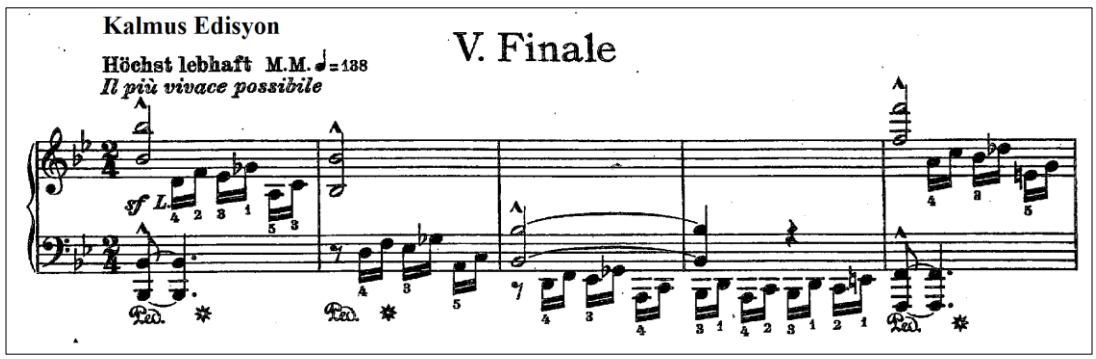
[21] Çok canlı.

Şekil 64: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (Henle Edisyonu)
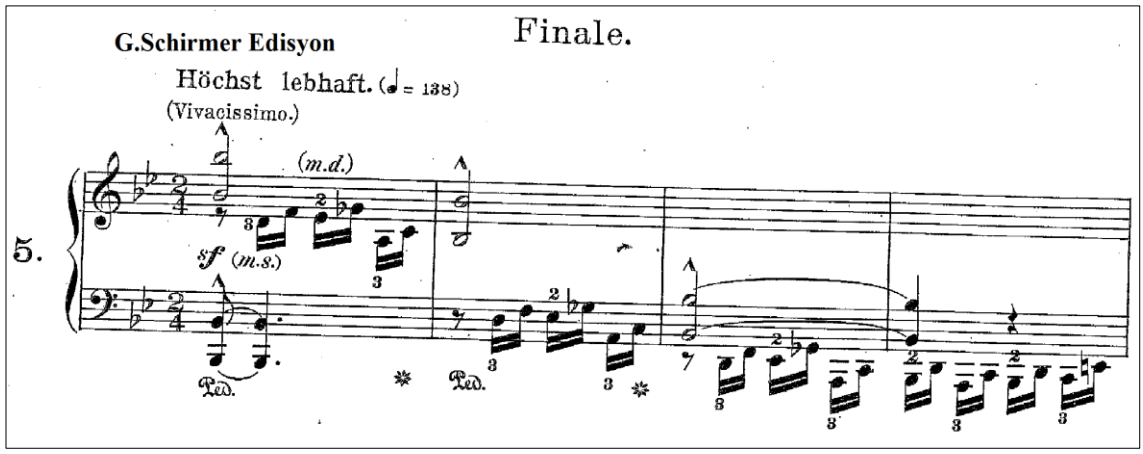


Kalmus edisyonunda, bölümün başlangıcında bulunan küçük motifin sol elde çalınması belirtilmiştir. (L=left hand/sol el) Ayrıca bölüm boyunca pedallar belirtilmiştir.

Şekil 65: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (Kalmus Edisyonu)



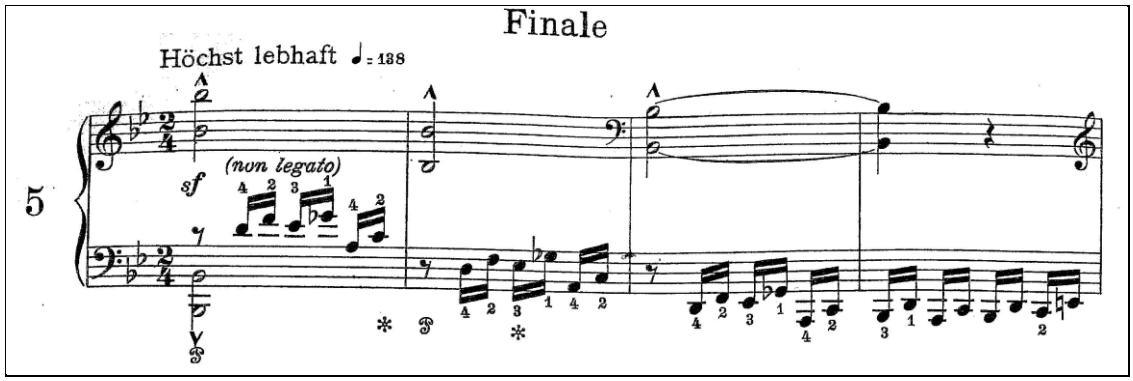
G.Schirmer edisyonunda, bölümün başlangıcında bulunan küçük motif için farklı el önerilerine yer verilmiştir. (m.s. ve m.d) Ayrıca bölüm boyunca pedallar belirtilmiştir.

Şekil 66: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (G.Schirmer Edisyonu)
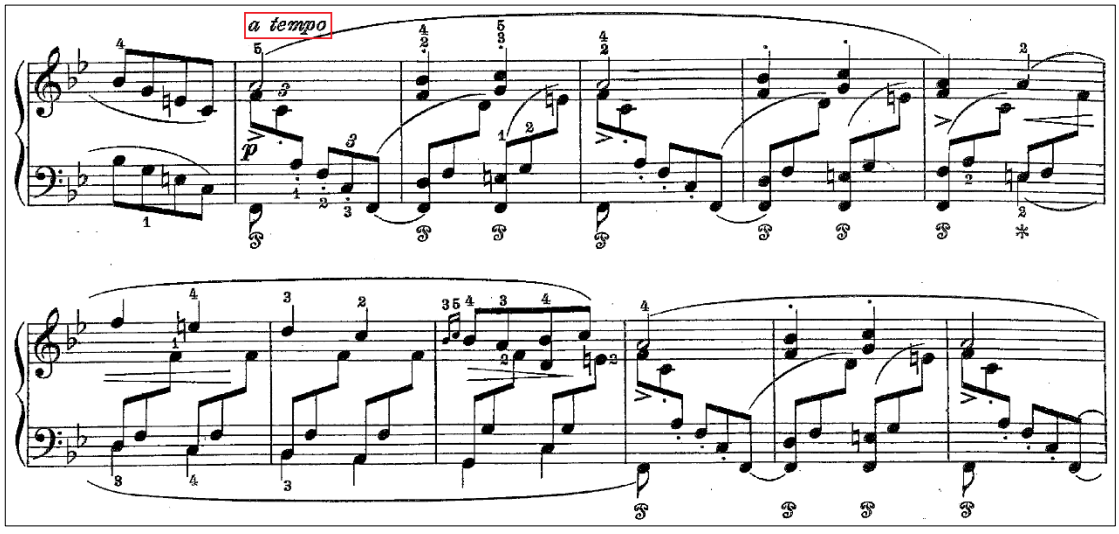


Peter edisyonunda, bölümün başlangıcında bulunan küçük motif için sol elde ve *non legato* olarak çalınması belirtilmiştir. Ayrıca bölüm boyunca pedallar belirtilmiştir.

Şekil 67: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün Girişi (G.F.Peters Edisyonu)
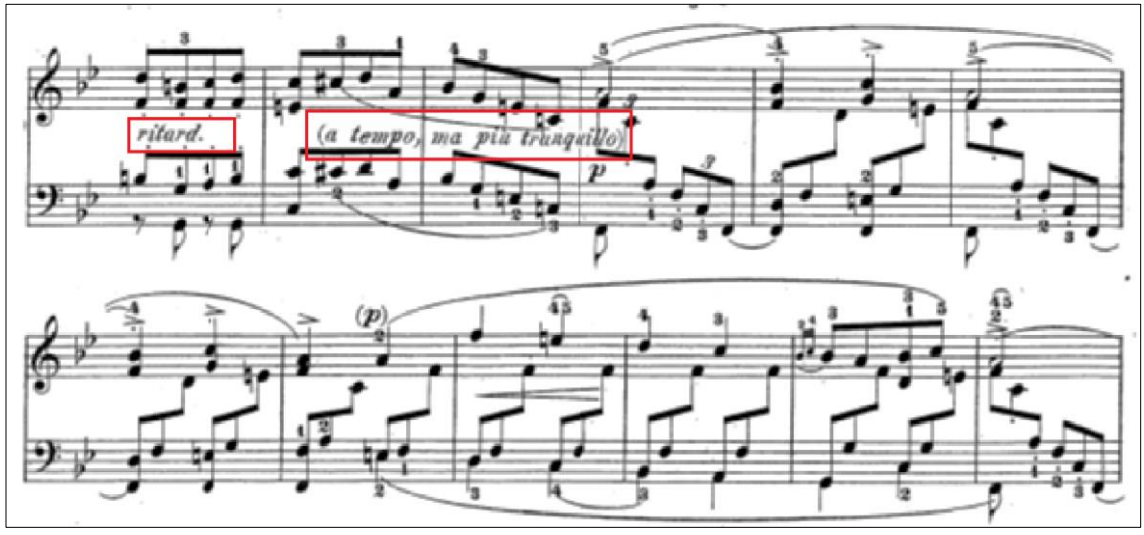


Beşinci bölümün B bölmesinde, edisyonlarda farklılıklar vardır. G.F.Peters edisyonun 47.ölçüsünde *a tempo* ifadesi varken, G.Schirmer edisyonun 44.ölçüsünde *a tempo, ma piu tranquillo* ifadesi vardır. Kalmus ve Henle edisyonlarında herhengi bir ifade yoktur. Ayrıca G.Schirmer edisyonunda, alternatif parmak numaraları verilmiştir.

Şekil 68: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Bir Kesit (G.F.Peters Edisyonu)
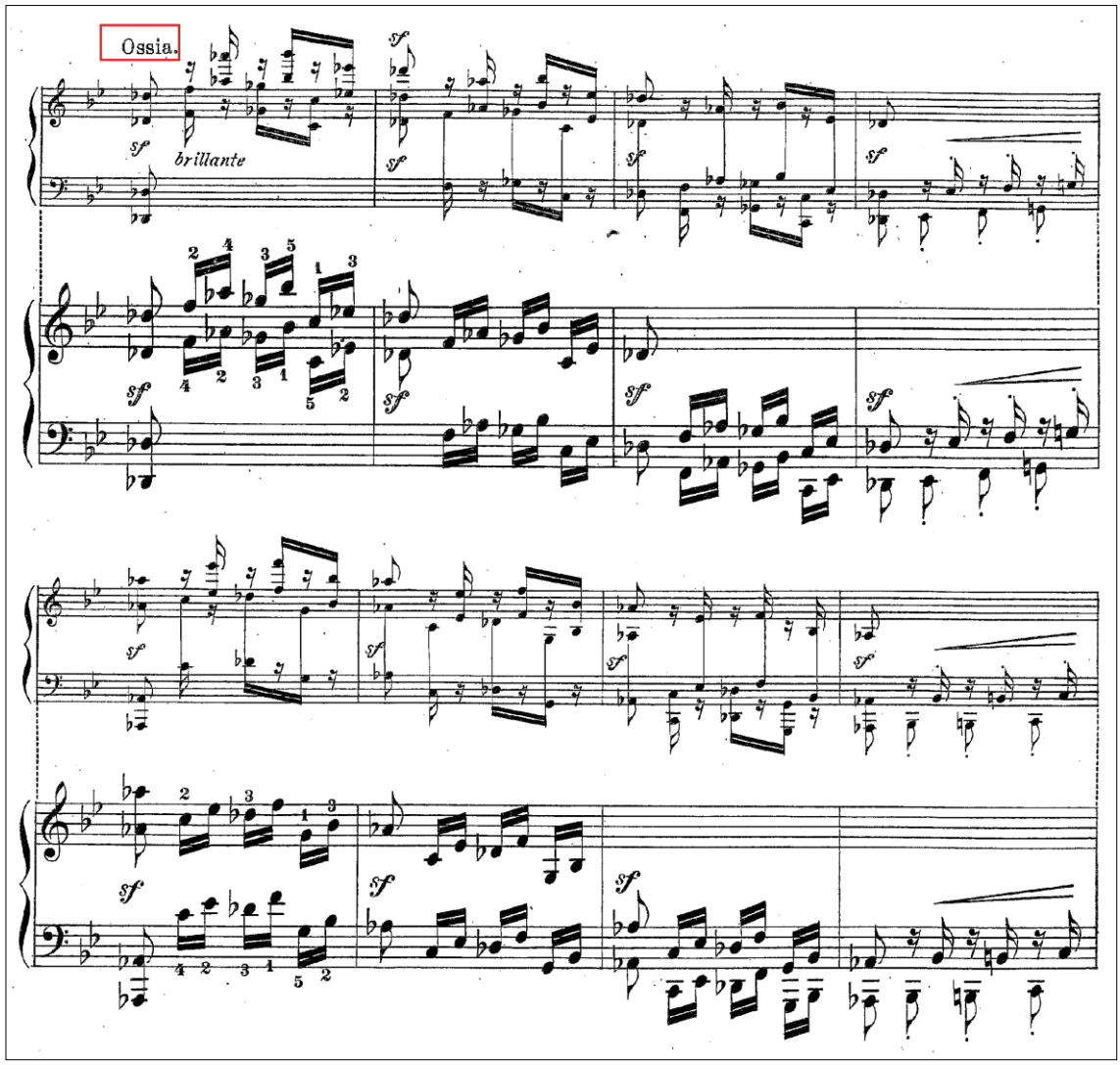


Şekil 69: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden Bir Kesit (G.Schirmer Edisyonu)



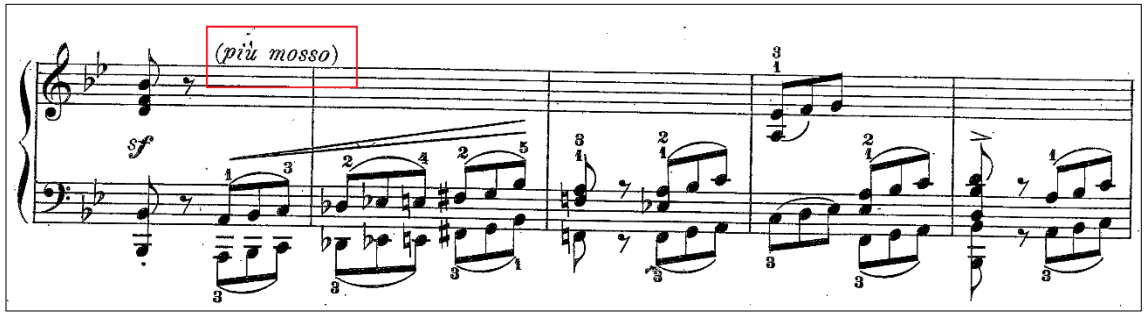
Beşinci bölümün 115. Ölçüsünde, Re bemol majörde karşımıza çıkan ana giriş motifine alternatif çalma önerisi, sadece G.Schirmer edisyonunda getirilmiş (Ossia= diğer bir şekilde)

Şekil 70: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün 115.Ölçüsü İçin Alternatif Çalma Önerisi (G.Schirmer Edisyonu)



Beşinci bölümün 249. ölçüsünde *piu mosso* ifadesi, sadece G.Schirmer edisyonunda belirtilmiştir.

Şekil 71: Robert Schumann'ın "Faschingsschwank Aus Wien" op.26 Eserinin Beşinci Bölümünün 249.Ölçüsünde *piu mosso* İfadesi (G.Schirmer Edisyonu)



SONUÇ VE ÖNERİLER

Romantik akımın en yoğun yaşandığı Almanya'da, dönemin ilk büyük bestecisi olarak kabul edilen ve *"romantiklerin en romantiği"* olarak adlandırılan Robert Schumann çağdaşlarından oldukça farklı olması sebebiyle günümüze kadar her dönemde, kişiliğiyle, müziğiyle araştırılmaya değer bulunmuştur. Hayatı boyunca felsefe, gazetecilik, hukuk gibi alanlarda kazandığı birikimler ve edebiyata duyduğu yoğun ilgi sayesinde, kendini ifade edebileceği alanın müzik olması gerektiğinde karar kılmış ve yaratıcılığı sayesinde derin anlamlı, oldukça ifadeli eserler bestelemiştir. Kendi gibi, eserleri derin anlamlar taşıyan bestecilerden ilham almış, onları övmüş, ancak basit, sadece eğlenceye yönelik eserler yazanları ise kurduğu dergide sert bir dille eleştirmiştir. Schumann'ın müziğinde J.S.Bach, W.A.Mozart- L.van Beethoven ve Schubert'in etkileri görülmektedir. Ezgi, armoni, ritim, polifoni ve çalgı bilgisinin eşsiz birleşiminin yanı sıra, karmaşık armonik yapı, ani modülasyon değişiklikleri, senkoplar, büyük atlamalar ve ritim değişiklikleri gibi yeniliklere eserlerinde yer vermektedir. Küçük ve serbest formlardaki eserlerde romantik etkileri, sonat ve büyük formdaki eserlerinde klasik dönem etkileri görülmektedir. Romantik etkileri fazlasıyla görüldüğü, serbest formda yazılmış piyano eseri "Faschingsswank aus Wien" Op.26, birbirinden farklı beş parçadan oluşan bir fantezidir. Bu beş bölümün her biri klasik form özellikleri taşısa da, bölümlerin içerikleri Schumann'ın kendine özgü form anlayışıyla değişik hallerde sunulmaktadır. Eserin müzikal ve teknik olarak incelenmesiyle şu sonuçlara varılmıştır:

Birinci bölüm, *Sonat Allegrosu* formundadır. Kromatik melodik hatlar, bölüm boyunca yer yer devam etmektedir. Zıtlık içeren melodik yapılar, Schumann'ın hayal ürünü olan *Florestan* ve *Eusebius* karakterlerine benzetilmektedir. Senkoplu ve melodik özellikler incelendiğinde L.van Beethoven'ın da etkileri görülmüştür.

İkinci bölüm, *Üç Bölmeli Şarkı* formundadır. Romans türündeki eser, dinleyicide tonalite ve tonal yapı fikrinde soru işaretleri uyandırmaktadır.

Üçüncü bölüm; rondo formunda olup, neredeyse tamamında majör akorlarla ve senkoplu bir ritm içersinde geçen temalar, parçanın sonuna kadar sağlam ve güçlü bir şekilde ilerlemektedir. Schumann bu eserinde de armonik yapıyı fazlasıyla kullanmış, motif ve cümleleri değişik tonlara transpoze ederek sunmuştur. Onlu aralıklara kadar varan güçlü akor yapıları, parça boyunca kendini hissettirmektedir. Schumann, bu bölümün hiçbir yerinde polifonik bir yapı kullanmamış (B bölmesinin a temasındaki küçük kanonik hareketler hariç) ve her iki elde de hızlı tempo içinde, akorları ve temaları hissettirecek birliktelikler sağlamıştır.

Dördüncü bölüm, Üç Bölmeli Şarkı formundadır. Bu bölüm, bazı eleştirmenler tarafından bu yapıtın en başarılı bölümü olarak görülmüştür. Ezgi ve karakter yönünden, Felix Mendelssohn'un *"Sözsüz Şarkıları"*nı anımsatmaktadır. Bölüm, sona kadar üst partideki onaltılık üçleme arpejlerin yarattığı akıcı ses yoğunluğu ve lirik ezgi ile alt partideki oktav seslerle devam etmektedir. Parça, tamamıyla transpozeler üzerine kurulu bir şekilde oluşturulmuş, öncül-soncul ilişkileri, zaman zaman yer değiştirilmiştir. Sık sık modülasyon yapılmıştır.

Beşinci bölüm, *Sonat Allegrosu* formundadır. Parçanın başında duyulan güçlü ezgi, yerini daha sakin karakterdeki ikinci ezgiye bırakmıştır. Lirik ezginin sol lindeki staccato artikülasyondaki eşlik, hareketli bir yapıdadır. Parçanın bütününde olan, ü*çlemeye karşı iki sekizlik* vuruştaki bir nevi poliritmik kesit, eseri daha da zorlu kılmaktadır. Beşinci bölüm de, dördüncü bölüm gibi üçlü bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Final bölümü olması dolayısıyla canlı tempodaki bölüm içinde temalar kendini açık olarak göstermektedir. Önceki bölümden farklı olarak bölüm geçişlerinde uzun geçiş köprüleri ile yeni gelen tonalite hazırlanmaktadır. Ayrıca bitirişte uzun bir coda kullanılmış ve kanona benzeyen bir presto ile eser görkemli şekilde sonlanmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Robert Schumann'ın Faschingsswank aus Wien Op.26 eserinin *G.Schirmer, Henle, C.F.Peters ve Kalmus* edisyonlarına ulaşılmış ve bu

edisyonlar müzikal ifadeler, pedal kullanımı, parmak numarası gibi müzikal ve piyano teknikleri bakımından incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Bu inceleme ve karşılaştırmalar sonucunda; pedal tekniğinin gösterilmesinde, müzikal ifadelerin değişikliğinde, parmak numaralarının gösterilmesinde, metronom sayılarında farklılıklar ve değişiklikler olduğu tespit edilmiştir.

Piyano tekniği bakımından incelendiğinde zor bir eser olan "Faschingsswank aus Wien" Op.26 için aşağıdaki tespit ve öneriler sunulmuştur:

Birinci bölüm, dinamik aksanlı oktavlar ve akorlardan oluşmaktadır. Buradaki zorlukların en önemlisi rahat bir el ve kol pozisyonu sağlayabilmektir. Yeterince kol ağırlığı kullanılmazsa el, bilek ve kol oldukça yorulacak ve *f* nüansı gerekli doluluğu sağlayamayacaktır. Yine baştaki motiflerden çıkıcı arpejin tepe noktasına en güçsüz parmak olan serçe parmağın gelmesi, istenilen *crescendo* nüansının yapılmasını zorlaştırmakta ve sesler arası eşitsizliğe neden olmaktadır. Bu yüzden bu gibi kısımlara dikkatli bir şekilde çalışılmalıdır. Siyah notalara geçişi kolaylaştırmak için parmaklar, klavyenin üst kısmında tutulmalıdır. Bu kolaylık sayesinde, *aksan* ve *staccato* ile belirtilmiş akor geçişlerindeki ritimsel kopukluğun ortadan kalkabileceği düşünülmektedir. İki el senkronizasyonun önemli olduğu *(b)* temasında sağ-sol el geçişlerini belli etmeden ve üst partideki melodiyi bölmeden icra etmek gerekir. Eserin çözüm aşamasında ayrı ellerle melodi hattını iyi tespit etmek gerekmektedir. İcrada görülebilecek bir diğer sıkıntı, süslemeleri yapabilme çabasının, melodi hattı içindeki ahengi bozup ses patlamalarına yol açmasıdır.

Temalara, kollar, bilekler ve omuzlar oldukça rahat girilmelidir. Gerçek *p* nüansına klavyenin tam derinliğine inerek ulaşılabilir. İcracıların piyano tuşesine yüzeysel basmaları ve benzeri nüansları yapabilmek için el, bilek, kol ve omuzlarını sıkmaları kaçınılması gereken bir durumdur. Temponun biraz daha hızlı çalınması istenen durumlarda, teknik zorluklar yaşanabilir. Bu pasajlardaki teknik zorluğu aşmak

için, arpejler dört oktavda gidiş-dönüş olarak durmadan çalınabilmelidir. Ayrıca bu tip pasajlarda özellikle sol eli dinlemek ve onun öncülüğünde ve ağırlığında pasajı çalmak daha rahat olacaktır. Atlamalı pozisyonlara klavye üstünde kapalı göz çalışması yapılması uygun olacaktır. Akor geçişlerindeki seriliği sağlamak ve beyin-el koordinasyonunu üst düzeyde tutmak için, çalmadan akor üzerinde bir süre bekleyip daha sonra çalıp, yine aynısını bu sefer geri dönerek uygulanması gibi egzersizlerin yapılmasının faydalı olacağı değerlendirilmektedir.

İkinci bölümde, sağ eldeki melodiyi parmağın uç kısımlarıyla değil de, daha çok parmağın yastık dediğimiz yumuşak kısmıyla alması, ses patlamalarına mahal vermeyi ortadan kaldıracak ve değişik ses renklerine ve dolu bir tuşe ile çalabilmesine imkan tanıyacaktır. Her cümle sonu, *diminuendo* yapılarak bitirilmelidir. Çarpmalarla yazılmış onlu akorlar, görkemli bir ifadeyle kol ağırlığı tekniği kullanılarak, acele edilmeden çalınmalı ve akorun soprano partisine, vurulmadan parlak bir ses rengi ile gelinmelidir.

Üçüncü bölümde, noktalı sekizlik ve onaltılık figürünün, scherzino karaterinde ve piano nüansı içinde çalınması gerekir. Oktavlı kısımda birbiriyle diyalog halinde olan temada diminuendo yazılı yerlere dikkatli çalışılması önerilir. Ayrıca el ve bilek rahatlatılarak, kasılmalara neden olması engellenmelidir. Sol elde bulunan onlu akorlar yüzünden, küçük ele sahip piyanistlerin zorlanabileceği göz önünde bulundurulduğunda, bu akorların kırılarak çalınması gerekebilir. Bunun sonucunda oluşacak tempo düzensizliklerine sebebiyet verilmemesi için bu tip pasajları, ayrı olarak çalışmak ve aynı zamanda akoru, bas- soprano, bas-alto ve alto-soprano şeklinde parçalayarak çalışmak, icracıyı oldukça rahatlatacaktır.

Dördüncü bölüm,oldukça canlı bir tempoda hem sağ eldeki ezgiyi belirtmek hemde ona gölge düşürmeden, her iki ele bölüştürülmüş yoğun eşlik partisini hafif çalabilmek açısından piyanistik olarak zor bir parçadır. Dört sesli bir yazımın olduğu bu bölümde, sol ve sağ eli ikiye ayırma sorunu yaşanılabilir. Sağ elde ezgi hattı ve akor figürasyonları varken, sol elde genelde oktav olarak bas hattı mevcuttur. Onaltılık

figürasyon ile bas hattı arasında, bir orantı kurmak şarttır. Bas hattının belirtilmesi, ne bir Chopin hassasiyetinde ne de bir Liszt gürlüğünde olmalıdır. Bölümde pedal tekniğinin kullanımı da ön plandadır. Pedalı melodiyi karıştırmadan ve cümle bağlarını bozmadan temizleyebilmek gerekir.

Beşinci bölüm, piyanistlik açıdan teknik bir bölümdür. Toccata benzeri başlayan yapıya, teknik çalışmalar uygulanabilir. Ardından gelen lirik temada cümle kopukluğu yaşanabilir. Bunun için de nefes ile çalışma yapılabilir. İstenilen legato boyunca nefesi tutmak, bir bütün olarak cümlenin çalınmasına yardımcı olabilir. Ayrıca bu tipteki şarkılı melodileri, solfej olarak söylemenin ne kadar önemli olduğu bir müzik kuralı olarak unutulmamalıdır. Çapraz el geçişlerinin olduğu pasajlarda, sol elde devam eden üçlemeler, bir rutin halinde ritmi bozmadan ve hafif çalınmalıdır. Sürekli bu ritimlerin dinlenmesi, hatalara yol açabilir. Ellerdeki ağırlık dengesi, sağ ele daha çok verilmelidir.

KAYNAKÇA

Araboğlu, Akın, *Robert Schumann'ın Piyano Eserlerinde Varyasyon Formlarının İncelenmesi*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne, 2006.

Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, İkinci Basım, İstanbul 2004.

Aktüze, İrkin, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, Dördüncü Basım, İstanbul 2010.

Baraz, Süreyya, *Schumann'ın Piyano Eserleri,* (İstanbul Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü Piyano Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1992.

Boran, İlke ve Şenürkmez, Yıldız, Kıvılcım, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, İstanbul, 2010.

Cangal, Nurhan, *Müzik Formları*, İstanbul, 2004.

Çalışır, Feridun, *Müzik Teorisi*, Ankara, 1988.

Çelebioğlu, Emel, *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1986.

Çelebioğlu, Emel, *Müzik Kuramı*, Bizim Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2008.

Defne, Argun, *Form Bilgisi Ders Notları*, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara 2014.

Dolgun, Bütev, Ömür, *Schumann'ın Piyano Yapıtlarına Bir Bakış,* (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Metni), İzmir, 1997.

Düzgüner, Düet, *Schumann'ın Carnaval Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma ve Piyano Eserlerine Genel Bir Bakış,* (Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2003.

Eral, Nurlu, *Schumann ve Chopin Piano Eserlerinin Yapısı ve Yorumu Yönünden İncelenmesi,* (Marmara Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1989.

Erol, Büyükburçlu, Evren, Emine, *Schumann'ın Fantezi Dünyasına Bir Bakış,* (Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni), İstanbul, 2013.

Finney, Theodore M., *A History of Music*, Harcourt Brace& Company, New York, 1947

Feridunoğlu, Lale, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, Arkadaş Yayınları, İstanbul 2014.

Fenmen, Mithat, *Müzikçinin El Kitabı*, Ankara,1997.

Göçmen, Tanyeri, Gözde, *Robert Schumann'ın Romantizmi ve Edebi Yönünün Müziğiyle Etkileşimi*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2016.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Kapçak, Şeydagül, "J. Brahms'ın "op. 108 no:3 Re Minör Keman-Piyano Sonatı", "Allegro" Bölümü'nün "Müzikal İfade Bağları" Yönünden İncelenmesi", *Sanat Egitimi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2014*

Karolyi, Otto, *Müziğe Giriş*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1996.

Kaygısız, Mehmet, *Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1999.

Mamuk, Önder, *Form Bilgisi*, Ankara, 1982.

Marston, Nicholas, *Schumann: Fantasie, op.17*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Michels, Ulrich & Vogel, Gunter, *Müzik Atlası*, Alfa Basın Yayın Dağıtım, İstanbul 2013.

Mimaroğlu İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987.

Öztaş, Devrim, Devlet, Eusebius- Florestan Karakterlerinin *Schumann'ın Yapıtlarındaki Konumları Üzerine Bir Çalışma,* (Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1996.

Pamir, Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 1989.

Plantinga, Leon B., *"Schumann's View of "Romantic"", The Musical Quarterly*, Yıl 16, Vol. 75, No.4, Kış 1991.

Reika, Eriman, *Schumann's Piano Cycles and The Novels of Jean Paul: Analogues in Discursive Strategy*, Faculty of Music, University of Toronto, 1999.

Sauer, Thomas, *Texture in Robert Schumann's First-Decade Piano Works*, The City University of New York, 1997

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara 1995

Say, Ahmet, *Müziğin Kitabı,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara 2001

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

Schumann, Robert, *Faschinggschwank aus Wien op. 26,* C.F. Peters Edisyonu.

Schumann, Robert, *Faschinggschwank aus Wien op. 26,* G. Schirmer Edisyonu.

Schumann, Robert, *Faschinggschwank aus Wien op. 26,* Kalmus Edisyonu.

Schumann, Robert, *Faschinggschwank aus Wien op. 26,* G.Henle Verlag Edisyonu.

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.

Sözer, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1986.

Şahinalp, Günaltay, Aygül, *Romantizm Işığında Schumann'ın Piyanolu İkili ve Üçlü Eserlerinin İncelenmesi,* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Piyano

Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu), İstanbul, 2006.

Tuzkaya, Günay, R. *Schumann'ın Hayatı ve Yaratıcılığı, Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi,* (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Piyano Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu), Ankara, 2013.

Zuckmayer, E. & Cangal, N. &Atalay, A., *Müzik Teorisi (Armoni ve Kontrpunt)*, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara 1977

http://imslp.org/wiki/Faschingsschwank_aus_Wien,_Op.26_(Schumann,_Robert) (Erişim Tarihi: 10.09.2016)

http://www.etimolojiturkce.com/kelime/romans (Erişim Tarihi: 08.12.2016)

www.documentamusica.de/html/fr-bio-schumann.html (Erişim Tarihi: 10.06.2017)

tr.dictionarist.com/cantilena (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 11.06.2017)

https://www.youtube.com/watch?v=mq9FSyVtA-Q (Erişim Tarihi: 10.09.2016)

https://www.youtube.com/watch?v=8ALuzQ4dLG8(Erişim Tarihi: 12.09.2016)

https://www.youtube.com/watch?v=DaUoIcItGnE (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

https://www.youtube.com/watch?v=HW70tvneNn8 (Erişim Tarihi: 15.10.2016)

https://www.youtube.com/watch?v=2WnOvLmx8Xs (Erişim Tarihi:10.01.2017)

https://www.youtube.com/watch?v=NhldCA4Fcq8 (Erişim Tarihi: 10.06.2017)

http://www.oxfordmusiconline.com/public/book (Erişim Tarihi: 02.06.2017)

tr.dictionarist.com/cantilena (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

EK-1

(ROBERT SCHUMANN'IN FASCHİNGSSCHWANK AUS WİEN OP.26 ESERİNDE ZORLUK İÇEREN PASAJLAR İÇİN ÖNERİLEN EL VE KOL POZİSYONLARI)

(Ek-1) Resim 1: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 87. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu



(Ek 1) Resim 2: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 90. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu



(Ek-1) Resim 3: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 241. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu



(Ek-1) Resim 4: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Birinci Bölümünden 276. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu



(Ek-1) Resim 5: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Dördüncü Bölümünden 38. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)



(Ek 1) Resim 6: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 71. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)



(Ek-1) Resim 7: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 77. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)



(Ek-1) Resim 8: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 78. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyon



(Ek-1) Resim 9: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 132. Ölçü İçin Önerilen El ve Kol Pozisyonu (Jux-position)



(Ek-1) Resim 10: Robert Schumann'ın Faschinsswank Aus Wien Op.26 Eserinin Beşinci Bölümünden 252. Ölçü İçin Önerilen El Ve Kol Pozisyonu

