207

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ROMANTİK DÖNEM ARMONİ SİSTEMİ VE BU SİSTEM İÇERİSİNDE SCHUBERT ARMONİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yücel KÖSE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜZİK EĞİTİMİ ANASANAT DALI

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
GENEL KÜTÜPHANESİ

Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İş bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Eğitimi Anasanat dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç.Kadir Karkın _____

Üye Doç.Feridun Büyükaksoy _____

Üye Doç.Raif Gülcan _____

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım,

.../.../199..

İmza

Prof. Dr. Bekir ÇETİNKAYA

Enstitü Müdürü

T.C. İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ 1973

TEŞEKKÜR

Bu çalışmamda; Başta danışman hocam, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölüm Başkanı sayın, Doç. Kadir Karkın'a; emekli öğretim elemanı sayın, Nurhan Cangal'a; Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı müdürü sayın,Doç.Dr. Necati Gedikli'ye; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölüm Başkanı sayın, Doç. Turgut Aldemir'e; Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi sayın, Yrd.Doç. Memduh Özdemir'e; Müzikolog sayın, Adnan Atalay'a yardımlarından dolayı, özellikle çevirilerdeki yardımlarıyla eşim Sevim Köse'ye teşekkürlerimi bir borç bilirim.

ÖZET

Bu çalışmada, Romantik Dönem Müziği'nin armonisel özellikleri ve buna bağlı olarakta F.Schubert'in armonisel özellikleri incelenmiştir. Romantik Dönem Müziği'nin armonisi incelenirken; şüphesiz çoksesli müziğin doğuşu ve gelişimi(Rönesans, Barok ve Klasik Dönem Müziği'nin armonisi) de incelenmiş olup, Romantik Dönem Armonisine bu şekilde bir hazırlık yapılmıştır.

Romantik Dönem armonisinin incelenmesinden sonra ortaya çıkan sonuç(Schubert'le ilintili olarak); Schubert'in bir Romantik Dönem bestecisi olduğu ve bu dönemde ilk çığır açan, ilk armonisel devrimler yapan, kendisinden sonraki bestecilere yeni armoni teknikleri kazandıran, özellikle lied(şarkı) sanatıyla doruğa ulaşan özgün bir besteci olduğu da örneklerle anlatılmıştır.

ABSTRACT

In this, the harmonical features of the Romantic term music and with the connection to this study F.Schubert's harmonical features have been studied. While the harmony of the romantic term music is being studied, the birth and development of polyponic music(harmony of Renaissance, Barok and Classical term music) undoubtly has been studied. In this way, a preparation for Romantic term harmony has been done.

The result after the Romantic term harmony was studied is thet Schubert is a Romantic term cmposer. In this term, he created harmonical innovations and recolutions. And he it was, especially with examles, tried to mention that he had reached peak with the art of lied(song) and he had been a distinguished composer.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
1.GENEL BİLGİLER	1
1.1.Giriş	1
1.2.Armoninin Tanımı	2
1.3.Armonide Kullanılan Bass Şifreler	4
2.BULGULAR	8
2.1.İlkel Çokseslilik Biçimleri	8
2.2.Rönesans Müziği ve Armonisi	13
2.3.Barok Sanatında Müzik ve Barok Müzikte Armoni	16
2.4.Klasik Dönem Müziğinde Armonisel Özellikler	28
3.ROMANTİZM	33
3.1.Romantizm ve Fransız Devrimi	34
3.2.Düş ve Romantik Ruh	35
3.3.Kara Romantizm	36
3.4.Romantizm'de Felsefe	37
3.5.Romantizm'in Kalıntıları	39
4.ROMANTİZM'DE MÜZİK	41
4.1.Romantik Dönem Bestecileri	41
4.2.Romantizm'in Opera ve Enstrümantal Müziğe Uyarlanışı	43
4.3.Romantik Dönem Müziğinde Ezgi	46
4.4.Romantik Dönem Müziğinin Armonisel Özellikleri	48
5.FRANZ SCHUBERT	60
5.1.Schubert'in Hayatı	60
5.2.Schubert'in Enstrümantal Müziği	62
5.3.Schubert'in Lied Sanatı	64
5.4.Schubert'in Armonisel Özellikleri	68
6.SONUÇ	82
KAYNAKLAR	84
ÖZGEÇMİŞ	86

1. GENEL BİLGİLER

1.1.GİRİŞ

Doğadaki her biçimin mutlaka üç boyutlu olduğunu görürüz. Bu üç boyut, doğada denge unsurunu oluşturur. Bunlar, " En-Boy-Derinlik"tir. Müzik sanatında da bu üç boyutun bulunması sanatın gücünü ortaya koyar. Müzikteki üç boyutu şu şekilde belirleyebiliriz; Ezgi(En), Ritm(Boy), Armoni(Derinlik). Müzikteki bu üç boyuttan birisinin eksik olması, sanattaki dengenin bozulması ve anlatımın zayıf olmasına neden olur.

Ezginin ve ritmin kesinlikle bulunduğu müzik sanatında çokseslilik(armoni), anlatımın gücünü ortaya koyar. Yani çokseslliliğin olmadığı bir müzikte, anlatımın eksik olduğu ve sanat değerinin düşük olduğu şüphesiz bizi haklı çıkarır.

Eğer müzik sanatında anlatımın armoniyle sağlandığını düşünürsek, müzik tarihindeki değişik dönemlerde, anlatımın farklı olduğu müziklerdeki armonisel yazı(çokseslilik)de farklıdır.

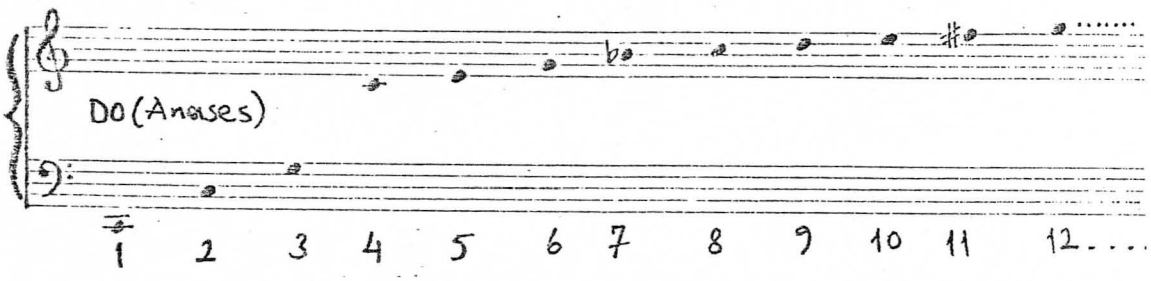
Bu araştırmada, Romantik Dönem Müziği'nin armonisi incelenirken amaç, mutlaka bu müzikteki anlatımın gücünü ortaya koymaktır. Ancak Romantik Dönem Müziğinin armonisini iyi anlayabilmek için, bu döneme kadar gelişen çokseslliliğin tarihini iyi incelemek gereklidir.

1.2.ARMONİ'NİN TANIMI

Armoni kısaca, akor(uygu) denilen toplu sesler bilimidir. İlk çağda seslerin bir makam çerçevesine(seyrine) uygun ve her türlü hoş tesirli bağlanışına, Latince'de Harmonia deniyordu. Bundan; modern armonide olduğu gibi çeşitli akor ve kontrapunt bağlanışlarına dayanan ve bir bilim dalı olan çoksesli müziğin, o devirde de olduğu anlamı çıkarılmamalıdır.

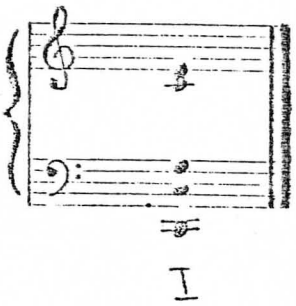
Yukarıda, armoninin kısaca akor denilen toplu sesler bilimi olduğunu belirttik. Bu durumda, armoninin tam anlamıyla tanımlanabilmesi için, akorun ne olduğunu ve nasıl oluştuğunu bilmek gerekir.

Bir cismin titreşimiyle oluşan ses, titreşimle birlikte, dalgalar halinde doğada yayılmaya başlar. Bu yayılmada duyduğumuz sesin dışında, daha duyamadığımız birçok sesler de vardır. Cismin titreşimiyle, kulağımızın algıladığı ilk kuvvetli ses, Anases niteliğini kazanır. Duyamadığımız diğer seslerde bu anases etrafında oluşurlar. Oluşan bu seslere, Anasesin doğuşkanları(selenleri)denir. Örnek.1



Örnek.1.

Örnek.1. deki Do sesinin doğuşkanlarını incelersek; ikinci doğuşkan anasesin oktavı(Do), üçüncü doğuşkan anasesin beşlisi(Sol), dördüncü doğuşkan yine anasesin oktavı(Do), beşinci doğuşkan ise anasesin üçlüsü(Mi)dir. Şimdi bu ilk beş doğuşkanı armonik olarak üstüste düşünürsek, Örnek.2. deki gibi, Do Majör dizisinin Tonik(1.derece) akoru ortaya çıkmış olur. Klasik anlamda akor; iki ve ikiden fazla sesin aynı anda tınlatılmasıdır. Örnek.3. de görüldüğü gibi, batı müziği tonal armonisinde akorlar, üçlüsel olarak oluşturulmaktadır. Bu nedenden dolayı tonal armoniye, "üçlüsel armoni" de denilmektedir.



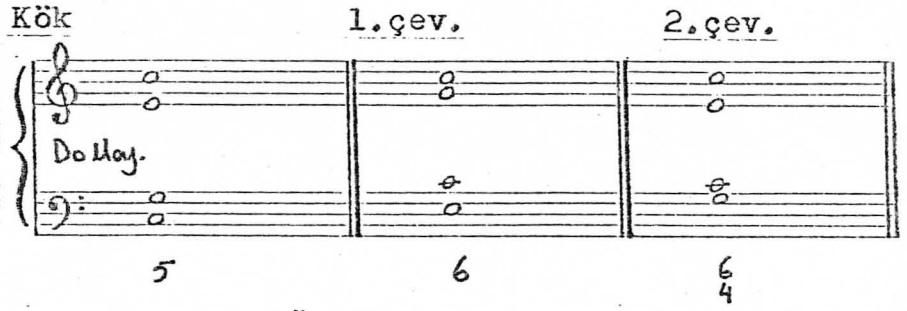
Örnek.2.

Örnek.3.

1.3.ARMONİ'DE KULLANILAN BASS ŞİFRELER

1.3.1.Beşli Akorlar

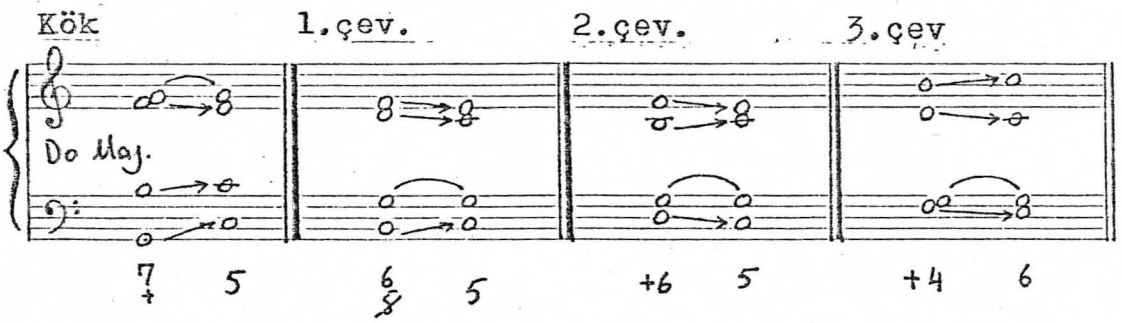
Bütün majör ve minör tonlarda, VII. derece dışında ki beşli akorlar ve çevrimlerinde kullanılan bass şifreler aşağıdaki gibidir.



Örnek.4.

1.3.2.Dominant Yedililer

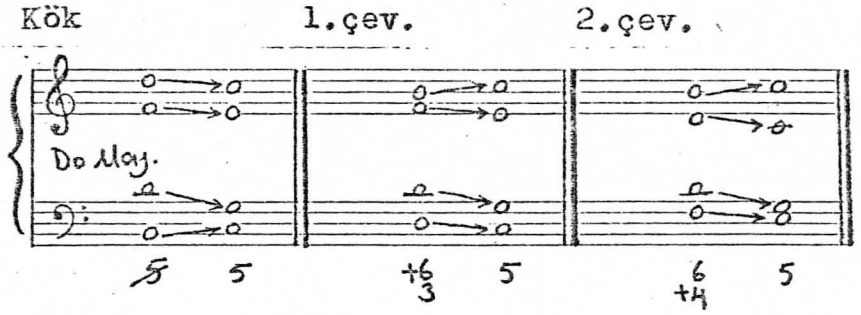
Bir dizinin V. derecesi üzerine kurulan beşli akora dominant akoru denir. Bu akora bir üçlü daha eklenmesiyle oluşan akora da dominant yedili akoru denir. Bu ekor ve çevrimlerinde kullanılan bass şifreler ve toniğe çözülüş şekilleri aşağıdaki gibidir.



Örnek.5.

1.3.3.Köksüz Dominant Yedili Akoru

Bu akora VII. derece eksik beş akoruda denilmektedir Bu akorun kök sesi, dizinin sansibl sesi olduğu için katlanmaz. Akorun beşlisi de dominant yedilisi olduğu için katlanamıyacağından, ancak bu akorda akorun üçlüsü katlanır. Bu akorun bass şifresi ve toniğe çözülüşü aşağıdaki gibidir.



Örnek.6.

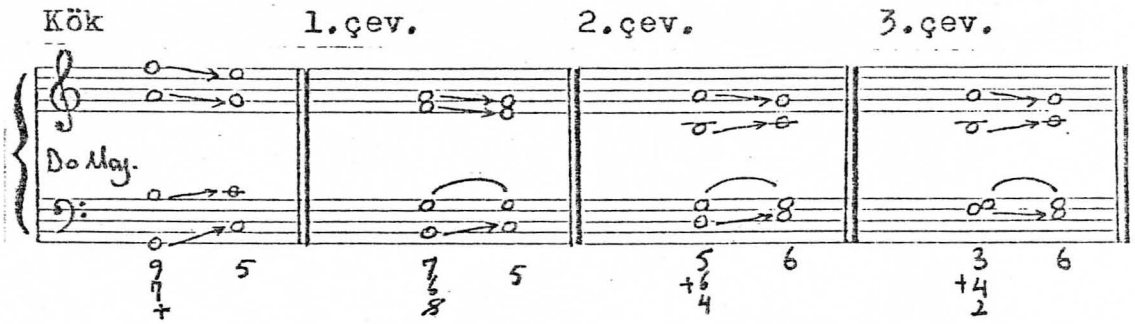
1.3.4.Düz Yedili Akoru

Bütün majör ve minör dizilerde, Dominant(V.derece) ve Köksüz Dominant(VII.derece) akorları dışındaki diğer bütün derecelerin beşli akorları üzerine bir üçlü eklenmesiyle oluşturulan yedili akorlara, düz yedili akoru denir. Bu akorlarda kullanılan bass şifreler aşağıdaki gibidir.

Örnek.7.

1.3.5. Majör Tonlarda Dominant Dokuzlu Akoru

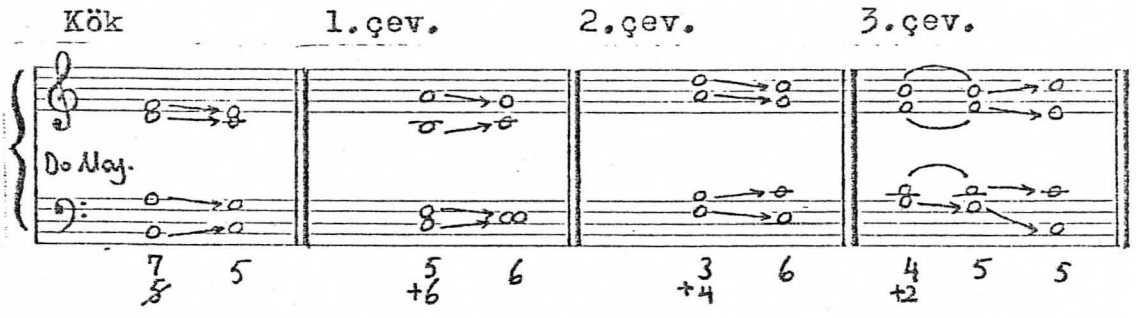
Dominant(V.derece) akoru üzerine bir üçlü eklenmesiyle oluşan dominant yedili akoruna bir üçlü daha eklenmesiyle oluşan akora, dominant dokuzlu akoru denir. Bu akora ait bass şifreler ve akorun toniğe çözülüşü aşağıdaki gibidir.



Örnek.8.

1.3.6.Majör Tonlarda Kökü Atılmış Dominant Dokuzlu Akoru

Köksüz Dominant dokuzlu akoru, VII. derece yedili akoru gibi de düşünülebilir. Bu akora ait bass şifreler ve toniğe çözülüşü aşağıdaki gibidir.



Örnek.9.

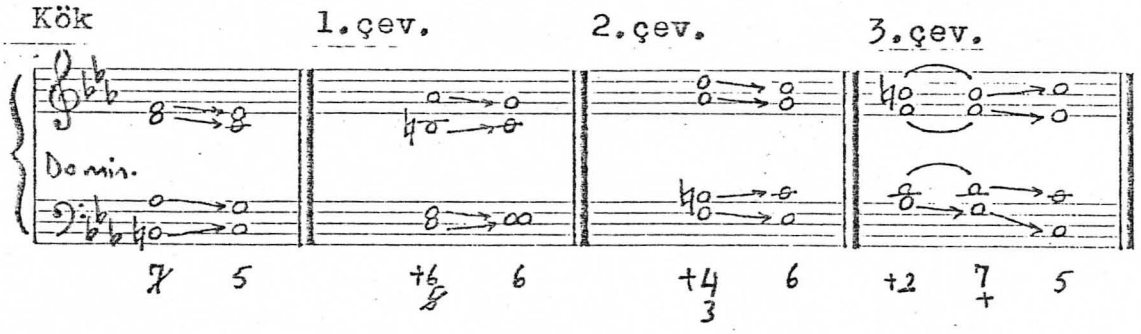
1.3.7.Minör Tonlarda Dominant Dokuzlu Akoru

Dominant yedili akoru üzerine bir üçlü daha eklenmesiyle oluşan dominant, minör dokuzlu akorunun bass şifreleri ve akorun toniğe çözülüşü aşağıdaki gibidir.

Örnek.10.

1.3.8.Minör Tonlarda Kökü Atılmış Dominant Dokuzlu Akoru

VII. derece yedili akoru gibi de düşünülen minör dokuzlu akorların bass şifreleri ve akorun toniğe çözülüşü aşağıdaki gibidir.



Örnek.11.

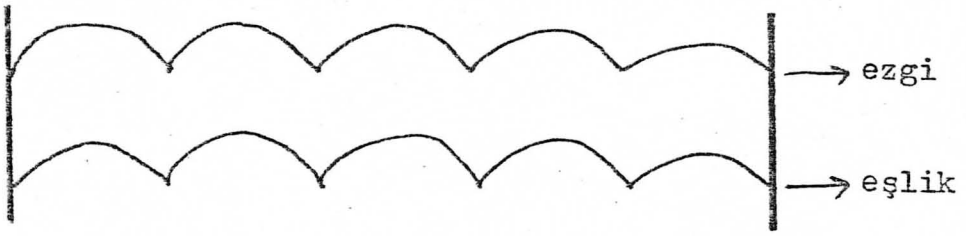
2. BULGULAR

2.1. İLKEL ÇOKSESLİLİK BİÇİMLERİ

2.1.1.Bilinçsiz Yapılan Çokseslilik Biçimleri (900 Yıllarından Önce)

2.1.1.1.Parelel Çokseslendirme

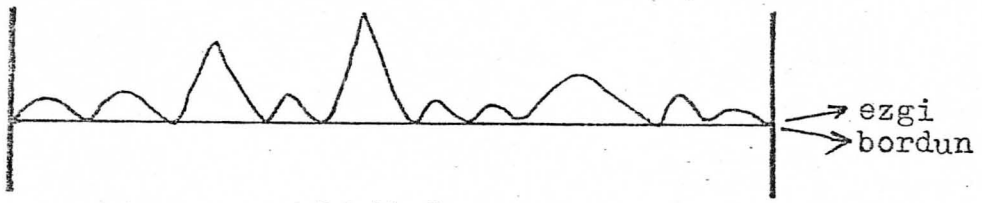
Birli, sekizli, beşli, dörtlü; sonraları ikili, üçlü ve altılı aralıklarla parelel olarak yapılan bilinçsiz bir ikiseslilikiktir. Şekil.1.



Şekil.1.

2.1.1.2.Süreğen Ses(Bordun)

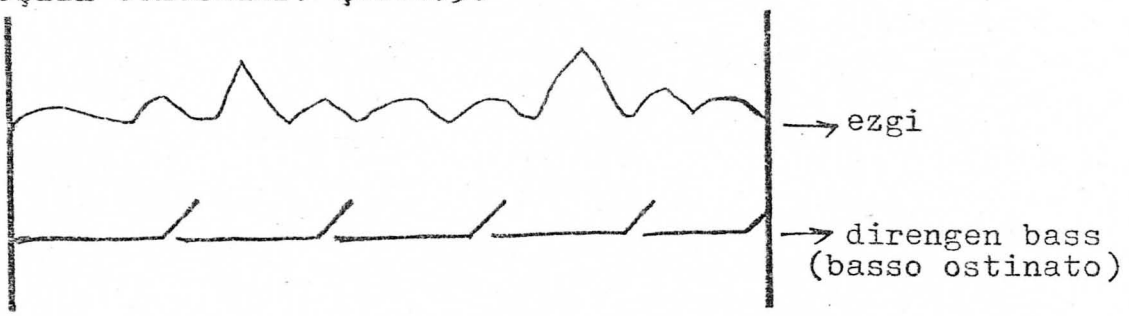
Ezgiye karşı bastaki sesin, tek bir frekans üzerinde devam etmesiyle oluşan çokseslilik biçimidir.(bastaki ses genellikle karar sesidir.) Türk Halk Müziği'nde bu tür çokseslilige "dem tutma" denir. Şekil.2.



Şekil.2.

2.1.1.3.Direngen Bass(Basso Ostinato)

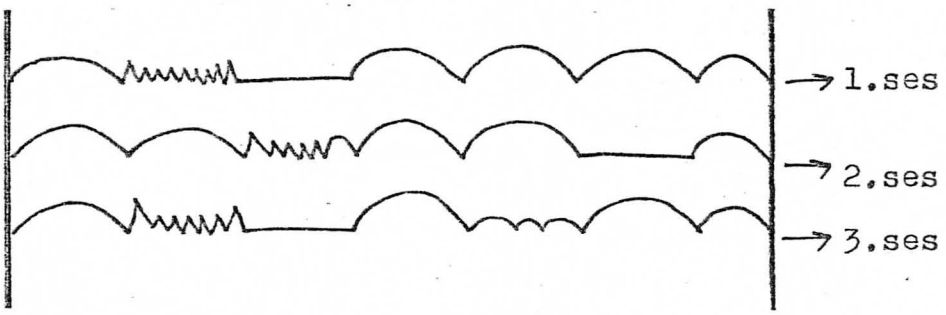
Basta kısa bir ezginin sürekli tekrar ederek ezgiye eşlik etmesidir. Şekil.3.



Şekil.3.

2.1.1.4.Heterephonié

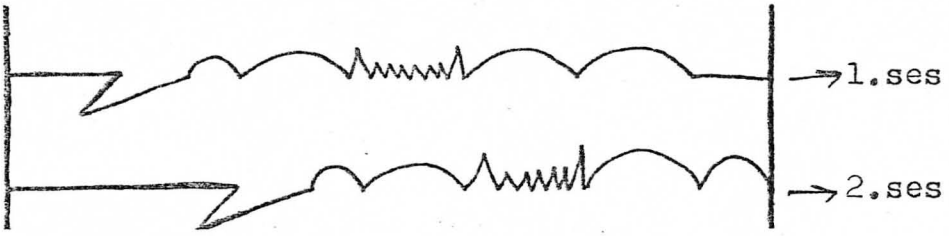
Aynı ezgiyi söyleyen birden çok kişinin değişik bezekler yapması sonucu oluşan rastlamsal(tesadüfi)bir çok seslilik biçimidir. Şekil.4.



Şekil.4.

2.1.1.5.Kanonumsu Etkiler Ve İmitation(Taklit)lar

Ezgiyi seslendirirken, bilinçsiz olarak kanon ve İmitationlar yapılan bir çokseslilik tir. Şekil.5.



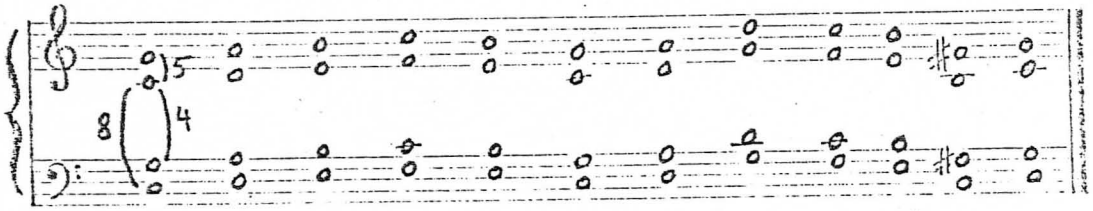
Şekil.5.

2.1.2.Bilinçli Yapılan Çokseslilik Biçimleri
(900-1100 Yılları Arası)

2.1.2.1.Organum(900-1100 Yılları Arası)

2.1.2.1.1.Sıkı Organum

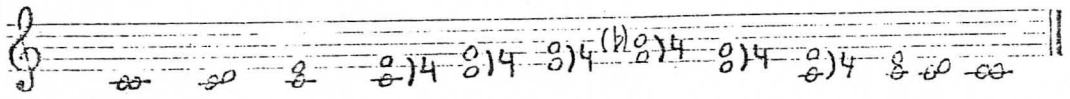
Aynı ezginin 4'lü ve 5'li aralıklar kullanılmasıyla parelel olarak seslendirilmesidir. Bayram törenlerinde, büyük kilise ve manastırlarda bu sesler birer oktav yukarıdan veya aşağıdan katlanır, böylece 8'li, 4'lü ve 5'li aralıklardan yapılma ses kümeleriyle söylenirdi. Örnek.12



Örnek.12.

2.1.2.1.2.Gevşek Organum

İkiseslilik sesdaşla başlardı. Birinci notadan sonra ezgi, bastaki sesten 4'lü aralık uzaklaşana kadar bastaki ses yerinde kalır, 4'lü aralıktan sonra parelel 4'lü devam ederdi. İkiseslilik parça sonuna doğru, baştaki yapılanın tersini yaparak sestaşla biterdi. Örnek.13.



Örnek.13.

2.1.2.2.Conductus

İlk kez 1140 yıllarında adı ortaya çıkan conductus, XII. yüzyılın bir başka çokseslilik biçimidir. İki, üç ve dört sesli olan conductus'un, organum'dan tek farkı, sözlerin dinsel değil dünyasal olmasıdır.

2.1.2.3.Contus Gymullus(Gymell)

XII. yüzyılda İngilizler tarafından yapılan bir çok seslilik biçimidir. Gymell'in en önemli özelliği, ilk kez majör-minör 3'lü ve 6'lı aralıkların ezginin çokseslendirilmesinde kullanılmasıdır.

Gymelle birlikte 3'lü ve 6'lı aralıklar, en iyi uyumlu aralıklar olarak kabul edilmeye başlamış ve kısa bir süre sonrada Avrupa çoksesli müziğinde kullanılmasına karar verilmiştir.

2.1.2.4.Kontrapunt

Avrupa çoksesli müziğinde 1300-1400 yıllarından itibaren kullanılmaya başlanan bir çokseslilik biçimidir.

Latince, puntus contra punctum(notaya karşı nota) kelimesinden ortaya çıkmıştır. Rönesans ve Barok dönemde yazılan eserlerin hepsi kontrapunt kurallarına göre yazılmıştır.

Yukarıda açıklamaları yapılan çokseslilik biçimleri, Bach zamanında bulunan tamperé sisteme kadar doğal kilise modlarıyla eserler vermişlerdir. Armoni biliminin doğup kullanılmasına kadar, kontrapuntal tarzda sayısızca eserler yazılmıştır. Özellikle kontrapuntun zirvede olduğu dönem Barok dönemdir. Örnek.14.

J.S.Bach "Tanz"

Örnek.14.

2.2.RÖNESANS MÜZİĞİ VE ARMONİSİ

XIV.yüzyılda, Rönesans devrinin getirdiği yeni müzik anlayışına teorisyenler "Ars Nova" (yeni sanat) adını verdiler.

Bu dönem bestecileri müziği geliştirmek için yeni arayışlara girdiler; makamlar ve kontrapunt teknikleri geliştirdiler. XIV. yüzyıldan, XVI. yüzyıl sonlarına kadar gelişme gösteren bu dönem bestecileri, farkında olmadan daha sonraki yılların armoni sistemi ve besteleme tekniklerini kullandılar.

Bu dönemde müzik alanındaki en büyük sosyal gelişme, müziğin yavaş yavaş kiliselerden çıkıp, şehirlere, kasabalara, hatta saraylardaki soylu ve asilzâdelerin yanında onurlu bir yere sahip olmasıdır.

Rönesans'ta müzik tarihi ve uyum bilgisi açısından önemli olan bazı gelişmeleri, Kütahyalı(1985) şöyle açıklamaktadır.

"2.2.1.Ard arda dizilmiş 4'lü, 5'li ve 8'li aralıkların yerine 3'lü ve 6'lı aralıklar kullanılmaya başlamıştır. Bunun arkasında gelen kontrapunt gelişmiş ve en yüksek noktasına varmıştır.

2.2.2.Dinsel duyguları ifadeye yarayan kilise modları, kilise dışında, yerlerini majör ve minör tonlara bırakmıştır.

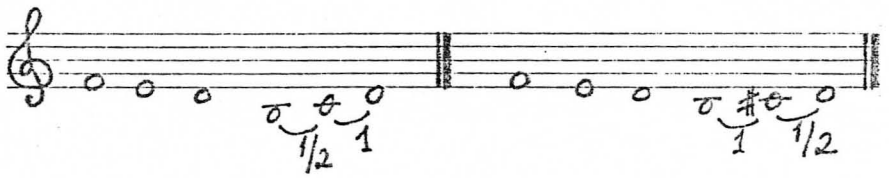
2.2.3.Modülasyon anlayışı ortaya çıkmıştır. Besteciler eserlerinde basit modülasyonlar yapmaya başlamışlar ve bu tekniği geliştirmeye çalışmışlardır.

2.2.4.İlkçağ geleneklerine dönüş araştırmaları yapılırken, müzikli tiyatro icat edilmiştir.

2.2.5.Müzik yazıları açıklık kazanmış, gitgide küçük nota değerleri kullanılmaya başlamıştır.

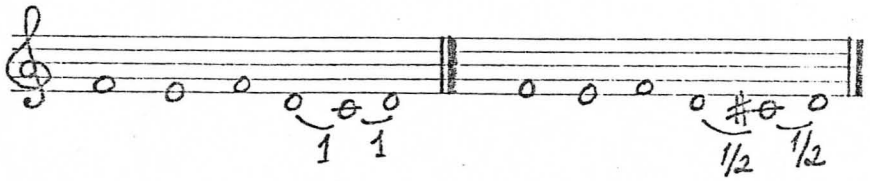
2.2.6.Rönesans müziğindeki başlıca armonik özelliklerden biride, kromatik seslerin(sansibl'i vurgulamak açısından) önem kazanmasıdır. Bu dönemde kromatik sisteme ait kurallar üç maddede toplanabilir;

2.2.6.1.Arka arkaya dizilmiş birtakım seslerden sonra, bir yarım sesle bir tam ses geldiği zaman, bunların yerleri değiştirilip yarım ses sona getirilir. Örnek.15.



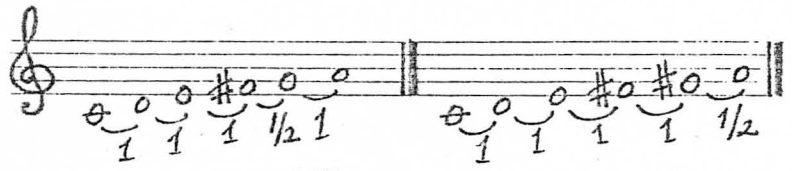
Örnek.15.

2.2.6.2.Bir nota, bir tam ses inip tekrar yerine çıkarsa, bu tam ses yarım sese çevrilir. Örnek.16.



Örnek.16.

2.2.6.3.Bitişik derecelerle yapılan bir kadansta, sondan bir önceki notayla, sondan iki önceki nota arasında bir yarım ses bulunduğu zaman; bu yarım ses sonuncu ile sondan önceki nota arasına konur." Örnek.17.



Örnek.17.

2.3.BAROK SANATINDA MÜZİK VE BAROK MÜZİKTE ARMONİ

Müzik Tarihi'nde 1564 yılında başlayıp, 1750 yıllarına dek süren, yaklaşık 200 yıllık bir gelişme ve değişme gösteren Barok Dönem Müziği'nde, konunun anlaşılması ancak, dönemi kendi içinde beş evreye ayırıp incelemekle mümkün olacaktır.

2.3.1. 1564-1600 Yılları Arası

Dindışı müzik yanında din müziğide, XVI. yüzyılın ikinci yarısında çağın müziğine seçkinliğini veren büyük ustaların eserleriyle gelişti. Bunların arasında başta, İtalyan bestecisi G.P.Palestrina(1524-1594) gelir.

Palestrina deyişi akla geldiğinde pek çok kişi bir yanlışlığa kapılmaktadır. Roma polifonluğunun o törensel yalın akorları, durgun parti yürüyüşleri, partiturlarda görülen yalınlık içinde söylenmezdi. Romalılar ezgisel "hızlandırma" sanatına güvenirlerdi. Bugünki görüşümüze göre bunu Romalılar'a yakıştırmasakta; papalık kilisesinin şarkıcıları ellerindeki dümdüz notaları birtakım süslemelerle ve koloraturalarla zenginleştirmekte ün salmışlardı.

Doğunun ve Akdeniz ülkelerinin koloratura katarak söylemeleri Avrupa'nın Akdeniz'den öte ülkelerine ilk olarak Gregorius ezgileriyle girmiş, bin yıl buralardan çıkmamıştır.

Barok Evre'nin bu birinci dönemindeki en önemli armonisel gelişme, SÜREKLİ BASS'ın doğması olmuştur.

"Kontrapuntal deyişte bas, partilerden biriydi; genellikle öbür partilerin altında bulunurdu ama bazen, kendinden ince partinin üstüne, ezginin kendi akışı gerektiriyorsa, tenor partisinin ses sınırları içine girebilirdi. Örneğin, bir cümlenin sonuna doğru bu parti bir sus yaptığı zaman başka bir parti en kalın parti durumuna geliyordu.

Bu kontrapuntal anlayışa karşı, sürekli kesilmeyen bir bas partisi anlayışı, armonisel bir anlayış içinde gözükmeye başladı. Bu anlayış, klavyeli ya da çoksesli çalan öbür çalgılarda kendiliğinden belirdi, çünkü bunlarda partilerin kesişmesinin ya da geçici bir süre için susmasının bir anlamı yoktu. Bunun sonucunda, partiler arasında ezgi bakımından eşit bir bas partisi anlayışı yerini, değişik partilerde bile olsa, en kalın sesleri birleştiren yeni bir anlayışa bıraktı. Bu bas artık partilerden biri değil, üzerinde armoninin kurulduğu bir, BASSO CONTİNUO(Sürekli Bass), oldu. Kontrapuntal anlayışa karşı olan bu davranış, gittikçe gelişen birlikte duyma yeteneğinin, bağımsız partilerden oluşmuş salt kontrapuntal anlayışı zayıflatmasından sonra olabilirdi ancak.

Buna benzer bir etki sonucunda, polifon doku gittikçe, birlikte duyulan seslerin meydana getirdiği uyumlu ve uyumsuzlukların(akorların)birbirine bağlanmasıyla yürütülmeye başladı. İşte bu anlayışın bir çeşit pekiştirilmesi-de, polifon çalamayan, ya da çalmak istemeyen eşlikçi çalgıların, bu eşliği akorların ardarda bağlanması ve kontrapuntal doku yerine, gerekli yerlerde akor çalması oldu.

Ne çalgıcılar ne de besteciler bu akorları tam olarak yazmıyorlardı. Çünkü bunların yoğunlukları ve ses sınırları, çalındıkları çalgılara ya da çalınan yere göre değişebiliyordu. Çalgıcılar sürekli bass ezgisi üzerine

ya da altına konan ve hangi akorların çalınacağını gösteren sayıları ve işaretleri PRİMA VİSTA(ilk bakışta) gerçekleştiriyorlardı." (Sachs 1965). Sürekli bass, Örnek.18.

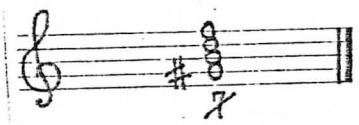
Örnek.18.

Sürekli Bass, bir süre yanlız armoniye bağlı kaldı, sonraları J.S.Bach ve Handel tarafından kontrapunt bileşimlerinde kullanıldı.

2.3.2. 1600-1630 Yılları Arası

Bu dönemin en önemli bestecilerinin başında Claudio Monteverdi(1567-1643) gelmektedir.

"Dönemin en büyük opera bestecisi olan Montevedi'nin kuşkusuz en önemli özelliği uyum bilgisi(armoni) alanında getirdiği yeniliklerdir. Monteverdi'nin müzik dilindeki ileri atılışlarının örneği olan buluşu, minör yedili akorudur. Daha önce başka bestecilerin çekingenlikle, geçici bir etki için kullandıkları bu akoru, Monteverdi herşeyden önce anlatımı güçlendirmek amacıyla, güvenle kullanmıştır."(Mimaroğlu 1987) Örnek.19.



Örnek.19.

Bu dönemde uyum bilgisi açısından yenilikler getiren bir bestecide, İtalyalı D.C.Gesualdo'dur.(1560-1614)

Gesualdo, çokiyi bas, lavta ve başka çalgılar çalmasına karşın, yanlızca madrigaller besteledi. Bu madrigaller Morenzio, Monteverdi deyişlerine dayanmakla birlikte onların buluşlarının çok ötesine geçmiştir.

"Gesualdo'nun çoksesli yazısı akıcı ve inceliklerle doluydu ama, geleneği sürdürmekteydi. Ancak Gesualdo, madrigali öyle armonisel bir yazı durumuna getirmiştir ki; en yalınç üç-beş akorlarının yanında, yediliakorların duyulmamış çevirimleri, renkli uzak tonlara geçkiler,appoji

aturlar, kromatik sesler, kırık kadanslar, sert kakışmalı geçişler, kromatik bağlanışlar her zaman çekici ve da yanılmaz güzelliklerle dolu olarak örülmüştür."(Sachs 1 (Sachs 1965)

2.3.3. 1630-1670 Yılları Arası

Uyum bilgisi alanında bu dönemdeki özelliklerden birisi, çok korolu yazıdır.

"Roma'daki San Pietro Kilisesi, 50 yıl öncesinden yuvarlak bir yapı olarak düşünülmüşken, 1606 ile 1627 yılları arasındaki yirmi yıllık bir dönemde uzunlamasına bir biçim aldı ve dev yapısıyla dünyanın en büyük kilisesi oldu. Gerçekten, XII. yüzyılın ilk kuşakları insanı ezen bir büyüklük ve gösteriş tutkunuydu. Bu anlayışa müzik çok korolu eserlerin doğuşuyla cevap verdi. Willaert'in 70-80 yıl önceki çift koroları San Pietro çağını pek etkileyecek cinsten değildi. Dört,altı ve daha çok sayıda korolu eserler olağan sayılırdı. San Pietro'nun tamamlanmasından iki yıl sonra, 1628'de Salzburg Katedrali açıldığı zaman, Roma'lı Orazio Bénévoli sekiz korolu missa yazdı.

Yalnız şunu belirtmek gerekirki büyüklük tutkunluğu ile günün akımına ayak uyduran Roma'lı besteciler, yazı tekniğine gelince tam geleneğe bağlıydılar. Kökleri, polifonluk içindeydi, reçitativo ve rappresentativo'suyla monodi yazısını tanımıyorlardı bile." (Sachs 1965)

2.3.4. 1670-1710 Yılları Arası

Bu dönemde uyum bilgisi alanında üzerinde en çok durulması gereken besteci, hiç şüphesiz Corelli'dir.(1653-1713)

"Corelli adı bir çeşit kadans, daha doğrusu bitiriş kalıbınada geçmiştir.

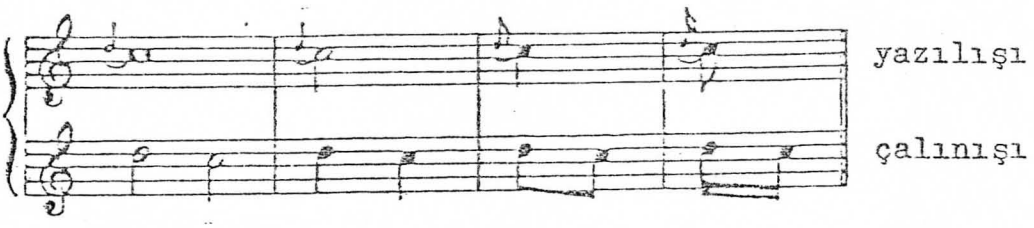
Corelli kakışması denilen, aslında bir kuşak daha önce Stefano Landi'nin Il Sant Allesio operasında gördüğümüz bu kakışma, kalış sesinin(diyelimki do), ölçü öncesinde (si) de birlikte tınlamasıdır." (Sachs 1965)

Süslemeler, müzikte Barok sanatın ince düşüncelerindeki ruhun temsilcileridir.

Süslemeler, Fransızların dediği gibi, o denli olağan bir şeydi ki; Fransızlar'ın her nota üzerinde hangi çeşidinin çalınacağını gösterdikleri gibi olsun, ya da Almanlar'ın kaygısızca boş bıraktıkları gibi olsun, çalgıcının kendiliğinden yapacağı bir şeydi. Kullanılan süslemeler genel olarak iki çeşitti;

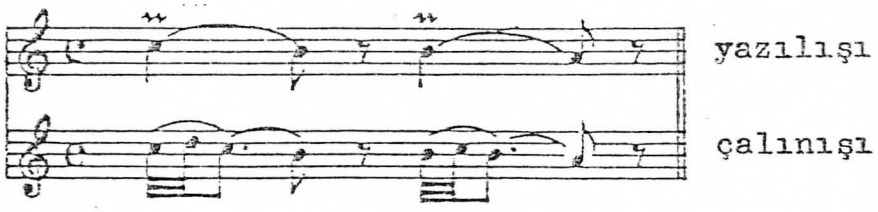
2.3.4.1.Tek Notaya Bir Can, Bir Soluk Vermeye Yarayanlar

2.3.4.1.1.Appogiatura;Almanca'sı vorhalt, vuruşun başında bir vurgulama demekti,(bugün olduğu gibi, vuruştan önceki vurgusuz anlamında değil) bu nota armoninin gerektirdiği asıl sese komşu, ona bağlı fakat fonksiyona yabancı bir sestir. Örnek.20.



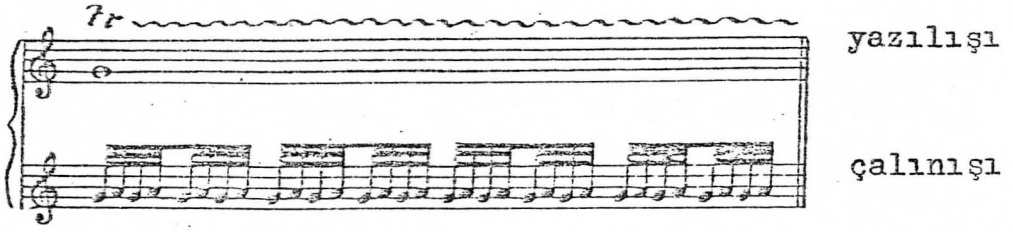
Örnek.20

2.3.4.1.2.Mordent(ısırgan-kopma); armonideki fonksiyonun asıl sesiyle, fonksiyonun komşusu arasında tek bir gidiş geliştir. Örnek.21.



Örnek.21.

2.3.4.1.3.Trille; asıl ses ile komşuları arasında, sürekli bir gidiş geliştir. Bu dönemde trille kendisine komşu sesten başlardı. Örnek.22.



Örnek.22.

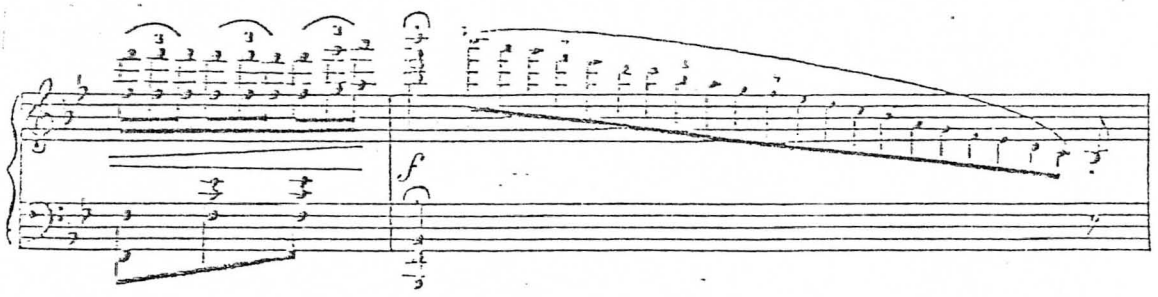
2.3.4.2.Bir Sesten Öbürüne Gidiş Gelişi Yumuşatan Süslemeler.

2.3.4.2.1.Grupetto(kümecik): Bir sesin dolayında gideceği sese sarılmak istermiş gibi dolanan, dört yada beş notalık kümedir. Örnek.23.

Örnek.23.

2.3.4.2.2.Tirata(bağ):Bir büyük aralık atlamasında sesler arasında dizi yaparak bir bağ kurmaktır. Örnek.24.

Schütz."Romanse"



Örnek.24.

2.3.5. 1710-1750 Yılları Arası

Barok müziğin bu son döneminde; teknik açıdan müziğe en büyük katkı klavyeli çalgıların tampére sisteme göre düzenlenmesi oldu. Çoksesli yazım açısından, modülasyonların ve imitasyonların kolay ve doğru yapılabilmesi için gerekli olan bu "eşit düzen"i bulan, Saksonya'lı Andreas Werckmeister(1645-1706) değildir. Gerçi, 1691 tarihli Musikalaiscle Temperatur adlı yazısı ve daha sonraki yazıları ile çalgıcının uzak tonlara kolaylıkla geçebileceği bir çeşit düzen, hem de matematiksel yönden güvenilir bir düzen bulmuş olmasına karşın Werckmeister'in bulduğu düzen hâla eşit değildir.

Bir sekizli içinde 12 eşit yarım sesli düzene, ilk olarak Neidhardt'ın Sectio Canonis Harmonici adlı eserinde rastlıyoruz.(1724)

Bu gerçekten yola çıkarak Johann Caspar Ferdinand Fischer(1650-1746) klavyeli çalgı için bir eser yazmıştır. Birkaç yıl sonra J.S.Bach eşit düzenli klavye için aynı düşünceyi ele aldı. Fisher'in yaptığından daha derinlemesine; 12 majör-12 minör tonda prelüd ve füg'ler yazdı.

Bu çağda çoksesli yazıya en büyük gelişmeleri kazandırdıkları için, sadece J.S.Bach ve Rameau'dan bahsedilmesi bu dönemin gelişmelerini ortaya koymaya yetecektir.

"J.S.Bach(1685-1750), rönesanstan beri süregelen dinsel ve dindışı çokseslilığin vardığı doruk noktasıdır. Sisteminde kontrapunta önem vermiş, kendinden önce kullanılan formları olgunlaştırmıştır. Çift temanın önemini se-

zerek, matematiksel bir kavrayışla eserlerinde işlemiştir. Besteleri armoni bilimi açısından karmaşık olmasına rağmen, kafasındaki yalın ve doğal armoni taslağını kolaylıkla geliştirmiş ve süslemiştir. Kanon ve füg biçimlerine olan bağlılığı onu sıradan ifadelerden kaçınmaya zorlamıştır.

Bach'ın müziği kontrapuntun karmaşıklığını içerir. Bir müzik fikrini ters-yüz etme kavrayışı, düşünce ve insanlık ruhuyla örülmüş canlı ve heyecanlı bir müzik ortaya çıkartmıştır. Barok sanatın en başarılı müzikçilerinden biri olarak, sanatını her yönüyle kontrol altında tutabilmiştir. Müzikçi olarak özelliği, sanatsal titizliğinin yanısıra üretken olmasıdır.(Kütahyalı 1985)

Özbek(1989), Bach armonisi ile ilgili bazı örnekleri aşağıdaki gibi değerlendirmiştir.

Örnek.25.
artmış altılı uygusu

Örnek.26.
köksüz dokuzlu uygusu

Örnek.27.
hazırlıksız yedili uygusu

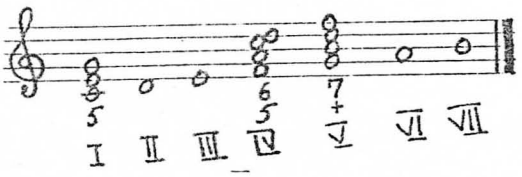
Barok müzikte kontrapunt sanatının babası sayılan Bach'tan sonra, doğacak armoni biliminin kurucusu da Fransız besteci ve kuramcı Jean-Philipp Rameau(1683-1764)dur.

Riemann Musiklexion'da Rameau'nun armonibilgisi ile ilgili maddeyi, Prof.Dr.Gültekin Oransay aşağıdaki gibi çevirmiştir.

"Armonibilgisi kuram olarak da örgübilgisi olarak da Rameau'nun ana yazılarıyla(1722 den itibaren) başlar. Bununla birlikte bu yazılardan hiçbiri XIX. yüzyılın son yarısında yazılmışlara benzetilmemelidir. Çünkü sözgelimi edimsel örgübilgisine değindikleri pek az yerde bile verdikleri bilgiler benzersesli(homophon) örgü ile sınırlandırılmış değildir.

Aydınlanma çağının bir temsilcisi olan Rameau, bütün müziksel görüngüleri "doğada var olan"lara dayandırmaya özen gösterdi. Öteyandan akorları üçlüleri üstüste ya da altalta katmanlayarak oluşturdu. Ona göre ana akorlar, üçül akor ile(üç-beş), buna bir üçlü daha eklenerek türetilmiş yedili akor idi. Akorların sesleri kök konumda en kalın ses olan kök sese, "centre harmoniqué" ilişkin olarak nitelenmekteydi.Rameau'ya göre armoni ilkesi yanlızca üçül akora değil, işte bu kavrama dayanır. Rameau yeni dizgesinde ilk kez -üç ana ses- (sans fondementaux) ile akorları tonalitenin üç ana direği olarak nitelendirir. Bunlar; dizinin 1.basamağı üzerindeki üçül(üç-beş) akoruyla anases(sons prinsipal) ya da durak(tonik), V. basamağı üzerindeki küçük yedili akoruyla güçlü(dominant) ve IV. basamağı üzerindeki beş-altı akoruyla altgüçlü(subdominant)dür.

Örnek.28. de Rameau'nun, dizinin üç ana direği olarak nitelediği akorlar Do majör dizisi üzerinde açıkça görülmektedir.



Örnek.28.

Armonibilgisinin gelişimi açısından önemli olan ve ezginin armoniden oluştuğunu ileri süren savın ilk savunucusu Rameau, yukarıda özet olarak verilen kuramını ilk kez 1722'de yayınlanan "Traite de L'Harmonie" adlı eserinde açıklamıştır."

2.4.KLASİK DÖNEM MÜZİĞİ'NDE ARMONİSEL ÖZELLİKLER

Uzun yıllar Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde armoni ve solfej öğretmenliği yapan Nurhan Cangal, ders notlarında, Klasik Dönem Müziği'nin armonisel özelliklerini aşağıdaki gibi değerlendirmiştir.

"2.4.1.Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri Klasikler'in genel özellikleridir.

2.4.2.Barok dönemin armonik yazısında görülen 5'li akrabalığı ve kadans ilkesiyle,(özellikle V-1) açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonallık kavramı egemenliğini sürdürmüş olmakla birlikte, uzak tonlara modülasyonlar, kromatik gidişler ve eşsesli(enarmonik) modülasyonlarla tonallıktan hemen uzaklaşmalarda yapılmıştır. Mozart'ın Do majör piyano sonatının 1. bölümünde, ana temanın Fa majöre modülasyon yaparak duyurulması 5'li akrabalığa (alt 5'li) bir örnektir. Örnek.29.

Mozart Do majör sonat 1.bölüm

Örnek.29.

2.4.3.Barok Çağ'ın -sürekli bass- yöntemi tamamen ortadan kalkmış, akorları oluşturan partiler önceden eksiksiz olarak yazılır olmuştur.

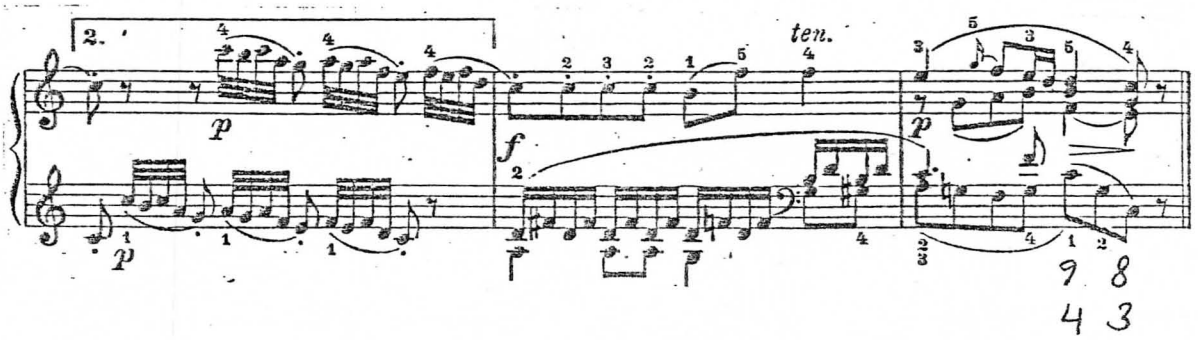
2.4.4.Klasik Çağ'da -Alberti Bası[1] çok sevilmiş ve özellikle piyano ezgi eşliklerinde çok kullanılmıştır.

2.4.5.Klasik Dönem bestecileri(Haydn, Mozart, Beethoven), yaratılarının özellikle ağır bölümlerinin sonlarında, çoğunlukla:

9-8 7-8 9-8
4-3 , 4-5 , 7-8
4-3

gibi 1.derece (tonik) akoru üzerinde gecikmeler görülür. Bu gecikmeyi bir önceki uygu olan, V.derece(dominant) uygusu hazırlar. Örnek.30.31.32.

Mozart sol majör sonat 2.bölüm



Örnek.30.

1.Alberti Bası:Bir melodiye kırık akorlarla eşlik etmektir. Bu, en basit akompanye türüdür. Daha çok klavye müziğinde görülür. Sağ el melodiyi çalarken, sol el Alberti Basıyla uyum sağlar. Adını İtalyan besteci Domenico Alberti(1710-1740)'den almıştır.

Haydn do majör sonat 2.bölüm

Örnek.31.

Haydn mi majör sonat 2.bölüm

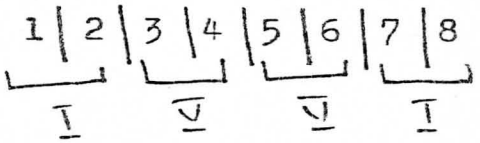
Örnek.32.

2.4.6.Klasik müziğin sanatsal temeli, karşıtlığın temelinde görülebilir. Klasik müzik; tınaş renginin, uyumunun, düzümünün(ritminin), fakat herşeyden önce, motif-konu cinsinin sürekli olarak birbirini izleyen karşıtlığı içinde kendi hayatiyetine sahiptir."[11]

Yüzyılımızın en önemli müzikologlarından Almanyalı Hermann GRABNER, Allgemeine Musiklehre adlı kitabında Klasik Dönem armonisine kısaca şöyle değinmiştir.(1959)

"Eserlerinde konu ve biçim yönünden tam bir açıklığın ve mükemmelliğin ön planda tutulduğu klasikler, tınısal oluşumu daha da çok doğal tınının egemenliği altına soktular. Bunun yanında yeni halk müziğinde olduğu gibi, ölçü ögeside armoniye yön veren bir yaratma ilkesi olarak ağırlık kazandı. Klasik müziğin dünya çapında benimsenmesinin nedenini belki de müziğin tâ kaynaklarına inen bu canlılıkta ve ölçütlükte aramak olasıdır.

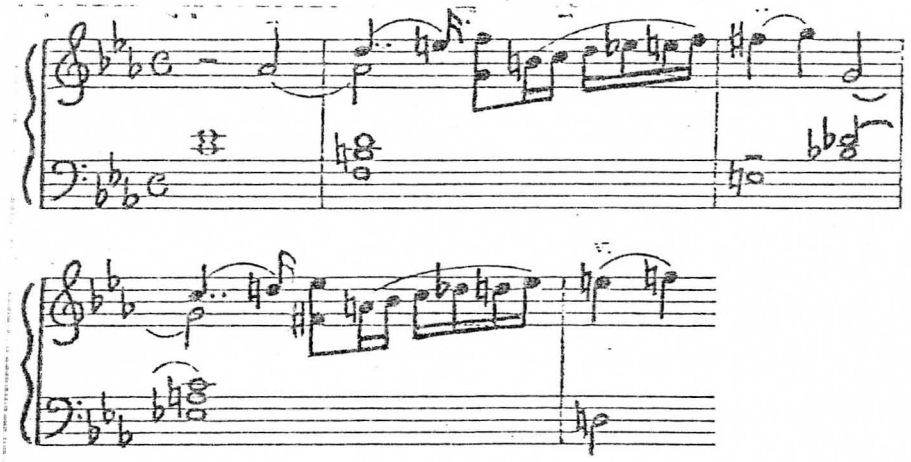
Şekil.6. da gösterilen Haydn'ın Davul Senfonisinin menüet bölümünün temasında bu ölçü-armoni ilişkisi açıkça görülmektedir.



Şekil.6.

Buna rağmen bu dönemde de gerilim dolu tınıların, kromatik gidişlerin, çıkıcı geciktirmelerin bulunduğu gergin bölümler bulmak mümkündür. Adeta Tristan tınılarını 62 yıl öncesinden 1797 de haber verircesine. Örnek.33.

Haydn."Die Schöpfung No.1."



Örnek.33.

3. ROMANTİZM

Edebi anlam olarak "romantik" kelimesi romans'dan gelmedir. Almanca'da roman, İngilizce'de romaunt adını almış ve şiirde ya da hikayede en belirgin özellik olarak macera ve özgür hayâl gücünü anlatmış olan bir romans edebiyatı olarak önem kazanmıştır.

Romantizm, konu ve anlatım biçimi olarak maceracı bir akım sıfatıyla değerlendirilmiştir. Bu nedenle ilk başta Klasik akımla çatışmıştır. Romantizm; İngiltere'de 1659 da, Fransa ve Almanya'da XVll. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış ve XVll. yüzyılda, vahşilik ve hayâl perestlikle eşanlamlarda kullanılmıştır. Ancak, romantizm XlX. yüzyılda bir sanat ve düşünce hareketi olarak kendini göstermiştir.

Romantizm sanatının müziğe ilk uyarlanışı tam olarak bilinmemektedir. Ancak, Cherubin'in "Eliza"sı müzikologlar tarafından romantizmin müziğe ilk uyarlanışı olarak kabul edilmektedir(1794).

3.1.ROMANTİZM VE FRANSIZ DEVRİMİ

"Fransız Devrimi'nin ışığında incelenmezs bazı bakımlardan Romantizm'i anlayamayız. Bununla birlikte, Romantizm'in doğuş nedeninin Fransız Devrimi olduğunu düşünmekte yanlış olur. Devrim sırasında tartışılan aynı düşünceler, yıllar önce de tartışılmıştı. Bu düşünceler Fransız Devrimi'yle beraber kendiliklerinden birdenbire ortaya çıkmadılar. Bu düşüncelerin ağırlık kazanmaları için sağlam bir olgunluk dönemi gerekliydi. Devrim, kurumları değiştirmeden önce, insanların zihninde yer etti. Ama kurumların değişmesi, düşüncelerin değişmesi ve onlar gibi dizgeleşmesi için gerekli olan ortamı hazırladı. Bastille'nin alınışı simge olarak, Romantizm'in bildiğimiz kimliğinin kazanmasına katkıda bulundu. İşte bu nedenle "Romantizm'le Devrim arasında eşitözlü bir bağdan" sözedilebilir.

Fransız Devrimi birçok alanda olduğu gibi, sanatta da bir katalizör, ateşleyici oldu. XVlll. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve çeşitli romantik edebiyatlarda dile gelen değişik bireycilik ve başkaldırı duygularına ortak havayı o verdi. Bununla birlikte, Blanchot'unda dediği gibi: "romantikler, devrimci hatiplerden üslûp dersi almaya gitmediler, devrimin kendisinden, birer açıklama olan olaylarla açıklanan bu tarih yaratan dilden öğrendiler öğreneceklerini." (Romantizm Ansk.1988)

3.2.DÜŞ VE ROMANTİK RUH

"Albert Be'quin, 1939 yılında yayınlanan Romantik Ruh Ve Düş (l'Ame romantique et le rêve) adlı kitabında, "insan düşüncesinin her dönemi, düş ile uyanık yaşam arasında kurduğu ilişkilere göre, yeterince derin bir biçimde tanımlanabilir." diye yazıyordu.

Romantiklerin, düş bilgisini nasıl derinlemesine yenilediklerinin ve ona ayrıcalıklı bir yer verdiklerinin ortaya çıkartılmasını; 1800'e doğru Almanya'da doğmuş olan kuşak için, şiirsel eylemin gizli varlığın zorladığı bilinçaltı ya da coşku hallerinin, gerçek karşısında açınlayıcı esin bakımından nasıl üstünlük kazandıklarının ortaya çıkartılmasını Albert Be'quin'e borçluyuz.

Bu gerçekdışı dünya, doğal olarak dişi bir dünyadır. Dönemin burjuva ideolojisinde kadının resmi ve bir dereceye kadar geleneksel durumu, duygusal açılmaları frenlemiş olmalı, ama kadın onurlandırılmış, büyük saygı görmüş ve herzamankinden daha çok övülmüştür: Kadın Schumann'ın Aşk ve Bir Kadının Yaşamı'nın eşi ve duyarlı annesi, Ludwig Richter'in ya da Moritz Von Schwind'in gravürlerinin sadık ve gözü yaşlı nişanlısıdır; ama Ingres, Gérard ya da İngiliz ressamlarının betimlediği bir büyük hanımefendidir halâ, David'in l'Abbaye-aux-Bois'daki salonunda resmini yaptığı Madame Récamier gibi davetler veren, eğlenen bir sosyete kadınıdır.

Bütün romantikler, sürekli olarak düşe başvurmuştur. Kimi zaman, Hoffmann'ın Şeytanın İksirleri'nde ya da Nerval'in Ateşin Kızları'nda olduğu gibi, estetik ya da özel bir metafizik değer kazanan bir gece düşü sözkonusudur; kimi zaman da, Hugo'da olduğu gibi, duygu yüklü imgelerin yükselişi. Bir başka durum da, Tieck ya da Grimm'in öykülerinde olduğu gibi; düş, şair ve söylencesel imgelemin zenginliklerini aldıkları geleneksel kaynağın hazinesine başvurur. Kimi zaman düş, Arnim ya da Hoffmann'da olduğu gibi cennetin kapısıdır."(Romantizm Sanat Ansk.1988)

3.3.KARA ROMANTİZM

"Romantik ruh, ne düşün seçkin saygınlığına, ne de duygusal yaşamın nâzik büyüsüne her zaman sahiptir. Mario Praz'ın "kara romantizm" adını verdiği ve beden-ölüm-şeytan gibi üç sözcüğün özetlediği şeyde ortaya çıkan bir yoğunlaşmaya, bir hastalıklı abartıya da yakalandığı olur. Zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışır: Offices Müzesi'nin alacakaranlığında görülen bir denizanası başı Shelley'i büyüledi ve onlardan sonra bütün bir romantikler kuşağı ona karanlık bir aşk adadılar. Novalis, Psikolojik parçalarında, zulümün gerçek kaynağının şehvet olmasının olağandışı olup olmadığını kendi kendine sorar ve şehvet, din ve zulüm arasındaki ilişkinin daha dikkatli incelenmemiş olmasına şaşar. Victor Hugo'ya gelince, 1801 de yazdığı bir sonede şöyle diyordu: "Ölüm ve güzellik iki büyük gerçek(....) İkiside korkunç ve doğurgan iki kızkardeş."

Belki de bu nedenle, kaynağında hristiyanlığa dönüş yoksa, Kara Romantizm'in tanrısı şeytandır. Hiç kuşkusuz, Faust efsanelerinde ve Poe ya da Gogol'dan, gerçek Bürgerden Erckman-Chatrin'e kadar bütün fantastik öykülerde göründüğü haliyle somut şeytan, ama ayrıca yaratıkları, cinleri, büyücüleri, hortlakları, mezarlık ışıkları ve vampirleri.... yapacak olsak, şeytanın ortaklarının uzun bir listesi çıkar. Romantizm'de şeytan, ikincil edebiyata (Béranger: la Fille du diable, Lewis Maturin:Melmoth)olduğu kadar destana, (Hugo, Vigny, Shelley), Byron'un (Cain, The Vision of Judgement) ve Lermantov'un (şeytan) şiirlerine, operaya (Freischütz, Hans Heiling) ve resme(Delecroix) esin kaynağı olmuştur." (Romantizm Sanat Ansk.1988)

3.4.ROMANTİZM'DE FELSEFE

"Ne var ki Romantizm yanlızca bir sanatsal üslûp, bir dizi toplumsal ya da ekonomik alt-üst oluş değildir; bir düşünce biçimi de oluşturmuştur. Geçen zaman içinde düşünce biçiminin tamamen Alman egemenliği altına girdiği görülüyor. Ama burada, Alman felsefesinin değişik eğilimleri içinde, Romantizm'in temel felsefesi olduğunu kabul etmekten kaçınmayacağız.

Romantik felsefe, Kant metafiziğinden kaynaklanmaktadır. Numen(usla kavranan şey) ile fonomen(olgu,görüngü) arasındaki ayrım, kendinde şey'in(Ding an sich: bilinen özneden, bilinçten bağımsız olarak kendi başına var olan) bilinemez olduğunu ortaya koymuştur, çünkü insanın usu, doğuştan gelen yetileri(zaman ve mekân sezisi, nedenselik, gerçeklik, töz ve birliğin kavranması) sayesinde, doğanın yasa koruyucusundan başka bir şey değildir. Romantik ideoloji, kendi soyutlamasının rasyonel kanıtın ilkin Kant'ta bulduğu için, bir usdışı(irrasyonel) ideolojidir. Yaşam bunalımı bundan dolayı bir kuramsal tutarlılık kazanabilir. Bu nedenle Kant, ahlâkı ele alırken aynı bakış açısını benimser.

Özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişki, Kant ve Fichte'nin yavaş yavaş geliştirdikleri bu idealist bireyciliğe, Hegel sayesinde kuramsal bir kılık verdi. Hegel, bir tarih, tarihsel çelişkiler ve çözümlemeler filozofudur; bu özelliğiyle, bütün alanlarda tarihsel özlü bir hareketin yetkin kuramcısıdır. Eğer Romantizm, ilerleme, görecelik ve devrim ise, kuramsal kanıtını ancak Hegel diyalektiğinde bulabilir. Hegel'e göre, dünyanın gerçekliği onun tarihindedir ve bu tarih, süreklilik özelliğine sahiptir.

Romantizmin en ünlü niteliği olan çağ bunalımı, dizgeli bir felsefi açıklamasını Schophaur'de bulur. Schophaur hiç kuşkusuz romantizmin en bireşimsel(sentetik) zihni değildir, ama hiç kuşkusuz romantizmin temelinde bulunan aşırılığın en tipik örneğidir. Bu düşüncenin varabi-

leceği çıkmazı onun kişiliğinde gören Nietche ve Wagner, bu konuda yanılmıyorlardı.

Böylece mimarlık; yükseklik, bağlantı, ağırlık düşüncelerini sezgiselleştirdi; özellikle tarihsel heykel ve resimde, düşünce(idea) en bireysel biçimini buldu. Müziğe gelince, bizzat istenci dile getirdi: "Melodi, kendi kendinin bilincinde olan istencin özel tarihini yansıtır; iniş-çıkışlarıyla, sevinçleri ve acılarıyla insan yüreğinin gizli yaşamını" yansıttığı duygular evrensel oldugu için müzik bizi alt-üst eder,insan ruhuna huzur ve özgürlemenin en güçlü duygusunu verir. Nietzche ve Wagner'in bu tanıma nasıl önem verdiklerini biliyoruz. Filozofun ahlâkı özgürleşmeyede yönelir, çünkü yaşam, çaba ve acıdır. Gerçek mutsuzluk bireysel yaşama bağlanmaktadır, yaşamak isteği ise temel bencilliktir: yanlızca ölüm, intihar, merhamet ve başkaldırı tutarlı ve yararlı davranışlardır." (Romantizm Sanat Ansk.1988)

3.5.ROMANTİZM'İN KALINTILARI

"Romantizm'in başlangıçlarını kesinlikle saptamak kadar, sona erişini de belirlemek olanaksızdır.

Kimileri akımın 1850 dolaylarında sona erdiğini ileri sürerler. Ama, akım belli bir anda sona ermek şöyle dursun, yaşamaya, sürmeye ve onsuz düşünülmeyecek olan akımları beslemeye devam etti.

Örneğin müzik alanında, romantizmin yüzyıl boyunca sürdüğü kabul edilir. Sanki realist ya da natüralist müzik yok gibidir. Kronolojik ya da teknik bakımdan romantizmin aşırı ucunu temsil eden Wagner gibi bir besteci, bir Debussy'nin, bir Mahler'in, bir Schönberg'in gelişini koşullandırdı. Başka bir deyimle, Sembolizm ve bütün öteki daha devrimci müzik akımları Romantizm'den kaynaklanmıştır. Bütün bu akımlar, 1882 yılında bestelenmiş ve tematik, anlayış, dil bakımından bize günden güne geleceğe dönük gelen Parsifal'de görüldüğü gibi romantizmle karışırlar.

Mimarlık alanında, Yeni-Gotik doruk noktasına ancak yüzyılın ikinci yarısında ulaştı: Viollet-le-Duc, Dictionnaire raissoné de l'architecture française du XI^{e} au XVI^{e} siécle'i (XI.yüzyıldan XVI.yüzyıla Fransız Mimarisi Açıklamalı Sözlüğü) 1864 yılından itibaren yayınlandı, Viyana Rathaus'u 1883 tarihini taşır. Budapeşte Parlamentosu 1883-1902 yılları arasında inşa edildi. Bu sırada, şaşırtıcı Roma-Bizans ve Bizans-Gotik üslûbu öykünmeleriyle Paris'te Sacré-Coeur ve Lyon'da Notre-Dame yükseliyordu.

İlk romantizmin temel ögelerinden biri olan lirizm, Avrupa Sembolizmiyle birlikte, yüzyılın ikinci yarısında hemen hemen aynı çizgiyi sürdürdü.

Romantizm'in 1800-1850 yılları arasında yaşadığını düşünmek alışkanlık olmuştur, ama gerçekte akım son derece uzun sürdü. XVIII.yüzyılda oluşmaya başlayan akım, ülkelere ve sanat türlerine göre değişik tarzda ortaya çıkarak XIX.yüzyılın sonuna kadar devam etti; öte yandan,

önromantizme dönüş özellikle edebiyat ve resim alanlarıyla ilgili ise de, romantizm sonrası uzantı her şey de önce müzik ve edebiyatı etkilemiştir.

Demek oluyor ki egemen olan "romantik insan"dır: Bu, yüzyılın başında olduğu gibi sonunda da, hattâ daha da uzun süre varlığını sürdürdü. Bugün sahip oldukları içerikler ne olursa olsun, özgürlük, kardeşlik, devrim kavramları romantizmin kalıtıdır; sanat ve siyasetin günümüzde büyük eğilimleri, romantizmin içinde önemli bir yol oynadığı bir tarih olmaksızın ortaya çıkamazdı." (Romantizm Sanat Ansk.1988)

zaman onların arayışlarına katılmış; ama özellikle, o zamana kadar kesin olmayan şey'in sağlamlaşmasına bu üçüncü kuşak olanak sağlamıştır. Bu bestecileri sayacak olursak;

-Mendelssohn(1809-1847)

-Schumann(1810-1856)

-Chopin(1810-1849)

-List(1811-1886)

-Wagner(1813-1883)

-Verdi(1813-1901) dir.

4.1.4.Dördüncü Kuşak

Romantik kuşakların çocuklarıdır. Herşeyden önce, ulusal okulların başını çeken bir akımı temsil edenlerdir bunlar. Bu son kuşak romantikleri sayarsak;

-Bruckner(1824-1896)

-Wolf(1860-1903)

-Brahms(1833-1897)

-Çaykovski(1840-1893)

-Grieg(1843-1907)

-Dvorak(1841-1904)

-Bizet(1838-1875)

-Saint-Saens(1835-1921) dir.

4.2.ROMANTİZM'İN OPERA VE ENSTRÜMANTAL MÜZİĞE UYARLANIŞI

Romantik Çağ boyunca; artık sorunların çözümünün bir kader olayına veya rasyonelliğe bağlı değilde hayâl gücüne bağlı olduğu kanısı vardır. Wagner, Beethoven'in 100. doğum yıldönümünde yaptığı konuşmasında şöyle demiştir; "...dünya kavramlarını içine almayan müzik, tiyatroya sarılır; fakat, tiyatronunda müziğe bağlı olduğu şüphesiz doğrudur. O zaman bu iki tür sanat, birbirleriyle içiçedir."

Opera; büyük seyirci karşısında, özellikle ortadirek seyircisinin çok olduğu, yeni fikirlerin filizlendiği ve gelişmenin hızlı olduğu bir dönemde kendini göstermiştir. Fransız İhtilâli'ni takiben, Romantizm'in ilk operaları kabul edilen, Cherubin'in -Lesdeux Journees(1800) ve Beethoven'in -Fidelio(1805)- isimli operalarında tabiat çok büyük rol oynuyordu. Yine Cherubin'in -Eliza(1794), ve Weber'in -Der Freischütz(1821)- adlı operaları da doğa üstü konularını işliyordu.

Weber'in -Oberon(1826) ve Hoffman'ın -Undine(1816) operaları, insan ve ruh dünyaları konusunu işliyordu. Romantizm'de, egzotik ve uzak diyarlar(gurbet)la ilgili konuları işleyen en önemli operalar ise, Spohr'un -Yessonda (1823)sı ile, Schubert'in -Fierrabras(1823)- operalarıdır.

Romantik Dönem'de operada orkestraya büyük önem verilmiştir. Çünkü orkestra fon olarak, operanın duygularını yansıtmak için en iyi şekilde kullanılmalıydı. Bu dönemde popüler şarkıları ve dansları birleştirme çabası artmıştır. Bütün bu yeniliklerin sebebi, Fransa'dan gelen

"Opera Comique" olmuştur, bu da ihtilâlin ve kraliyetin sonraki yıllarına rastlamıştır. Romantik Opera, herzamankinden daha çok seyircilerin duygularını yansıtmıştır, çünkü ahlâki ve politik olarak etkisini göstermeye başlayan yeni bir seyirci topluluğu oluşuyordu. Fransız "Grand Opera", yeni oluşan burjuvanın ilgilerini ve zevklerini yansıtıyordu. Wagner'le romantizm doruğa çıktığı zaman, ideal tiyatro anlayışı, güçlü bir toplumun oluştuğunu gösteriyordu.

Operadaki gelişmeye parelel olarak, enstrümantal müzikte mutlaka kendini geliştirecek ve yeni arayışlara, buluşlara kadar gidecekti.

Beethoven, senfonileriyle romantizmin enstrümantal müziğinde büyük bir çığır açmıştır. Bu dönemde, senfoni ve sonatlar artık diğer sanat eserleriyle bağ kurmak için yazılıyordu.(resim, edebiyat, şiir, v.b.) Bunlara örnek olarak; Çaykovski'nin "Patetic" ve Bruckner'in "Romantik Senfonilerini" veya belli terimler içeren Rubeinstein'in "Ocean" ve List'in "Faust" senfonilerini verebiliriz. Bu dönemde konçerto, virtiözite açısından sanatçıyı kahramanca göstermekteydi, Beethoven'in, Mendelssohn'un ve Çaykovski'nin kemen konçertolarını buna örnek olarak verebiliriz.

List, kendine has serbest süslemelerle orkestralamayı geliştirdi ve iki sanatı birleştirme şeklinde "Senfonik Şiir"i ortaya çıkardı. Berlioz birçok başarısının yanında, büyük çalışmalarında edebi ve dramatik analoji metodları üstüne temellendirdiği "Symphonie Fantastique" (Fantastik Senfoni) ve yarı edebi metodlarla Sheakspear'ın serbest kafiyesinden etkilenerek Romeo ve juliet'in dramasını işledi.

Daha küçük şekiller, Schumann ve Chopin gibi aşırı duyarlı bestecilerin elinde daha kolayca biçimlenmekteydi. Bu biçimlenme, heyecanlı bir sansasyonun şiire ya da resime ve enstrümantal tekniğe cevap vermesi şeklinde oluyordu.

Başta Schubert ve Wolf olmak üzere romantik besteciler, şiiri müzikle ifade etmek için lied(şarkı) biçimine önem vermişlerdir. Romantizm Çağı bir bakıma şarkı çağıdır. Besteciler şarkıya herzamankinden daha çok önem vermeye başlamışlardı, çünkü bir şiirin biçimini ve hayâl dünyasını vermek ve anlatımı sağlamak için bu gerekmekteydi.

4.3.ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİNDE EZGİ

Klasik ezginin temel özelliği, dörder ölçülük bütünler oluşturmasıdır. Başka bir deyişle iki, dört ya da sekizer ölçülük parçalara bölünmesidir. Klasik müzik temalarında bu yapı, açık ya da gizli bir yasa durumuna gelmiştir. Romantizm bu yasadan tümden vazgeçmeden, yasanın köşeliliğini yumuşatıp, daha akıcı bir çizgiye dönüştürmüştür. Bunların arasında en çarpıcı olanı, Berlioz'un Fantastik Senfoni'sinin gençliğin saflığını anlatan giriş temasıdır.

Klasikler, bu dörtleme ilkesine bağlı olarak, ölçülerinde de iki ya da üç vuruşluları kullanmışlardı. Oysa Romantik Besteci'lerde 5 ve 7 vuruşlu ölçüler bulunmaktadır. Chopin 1.Do minör sonatının larghetto'sunda 5 vuruşlu ölçüyü kullanmıştır.

Romantik ezginin anlatım akışını genişletip, biçim anlayışını yumuşatan bu özgürlüğe karşılık bir başka akım özellikle Beethoven'in son sonatlarında rastlanan ve senfonik müziğin giderek daha önde gelmesiyle güçlenen ezginin kırılması akımıdır. Schumann'ın piyano parçalarının bütün büyüsünü yaratan budur, ezginin binlerce kıvılcım halinde parçalanması ve birden yok olmasıdır.

Aynı şekilde, Klasik dönem ezgisi dörtlü yasasına bağlı olduğu oranda, tonaliteye de sıkısıkıya bağlıydı. Romantizm tonaliteyi bırakmaksızın; altération'larla, sık sık modülasyonlarla bundan kurtulmaya çalışmıştır. Fétis

bu olayı ilk kez Chopin'de görmüştür. Ama en bilinen örnek Wagner kromatizmidir.

Romantizm ezgisindeki en önemli özelliklerden biriside yeni renkler arama çabasıdır. Bu nedenle ezgideki nüanslar, Barok ve Klasik çağa göre dahada bir önem kazanmıştır. Ezgi, ruh hallerini vermek amacıyla sanki bir doğa olayını anlatırcasına çabuk değişen nüanslarla örülmüştür. Romantik bir eseri iyi yorumlamak eserdeki çabuk değişen nüansları iyi yorumlamakla ölçülür. Örnek.34.

Chopın.Op.9.No.3.

Örnek.34.

4.4. ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİNİN ARMONİSEL ÖZELLİKLERİ

Romantik ruh, tümüyle kişinin heyecan sansasyonuna ve duygusal etkilerinin ön plânda tutulmasına, kişinin bu duyguları yönetmesi fikrine en büyük önemi veriyordu. Bunun somucunda bu dönem bestecileri, kendi biçimlerini serbestçe geliştirerek geçmiş yıllardan daha özgürce müzik eserleri ortaya koydular. Bu dönemde yazılan eserlerde duyguya verilen yeni önem; sadece enstrümantal renge duyulan güven değil, bunun yanısıra armonik dilin de genişlemesiydi. XIX.yüzyılda tonal armoni, armoninin en önemli prensibi olmasına rağmen, romantizmin amacı bunu bozmadan genişletmekti. Nitekim Romantik Dönem bestecileri tonal armoniyi olabildiğince genişletip, bir hayli yeni kurallar ve yeni açıklamalar getirdiler.

Öznelcilikleriyle anlatım vasıtalarını daha kuvvetli nüans yoluyla neticeye vardıran Romantikler, klasik armoniden kazanılanları benimsemişler ve onları önceleri ilk romantikler, genişletilmiş üçlü akrabalık ve zengin kromatizmle zenginleştirmişlerdir. Schubert burada ilk öncülük eden, çığır açandır; La bemol missaya baktığımızda Fa majörden, fa diyez,do diyez, re, mi bemol-si bemol, si, do ve fa majöre, Schubert'in kendine özgü şiddetli kromatik gidişleri yanyana getirmesine dikkat etmek gerekir. Romantik Dönem'de (ilk romantikler) sansibl daima daha büyük önem ve anlam kazanmaktaydı.ve giderek son yeni romantikler(Berlioz, List, Wagner, Bruckner, Mahler ve Brahms) en kuvvetli görünüşünü Wagner'in Tristan'ında kullanılan yeden(sansibl) armonisine götürdüler.

Romantik Dönem Müziği'nin -Armonisel- özelliklerini maddeler halinde aşağıdaki gibi açıklığa kavuşturabiliriz;

4.4.1.Barok ve Klasik dönemde, önemli kabul edilen ve neredeyse eserlerin bu dereceler üzerine yazıldığı, I. IV. V. dereceler bu dönemde çok önemli olmaktan çıkmış, yan dereceler yeni renk arayışları içerisinde önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Romantikler II. III. VI. ve VII. dereceleri artık korkusuzca ve cesurca kullanmışlardı.

4.4.2.Tonal armoni -altération(değiştirim)lu seslerle geliştirilmiş ve altérationlar üzerine (özellikle IV. derece üzerinde) yeni kadanslar bulunarak yeni renkli tınılar elde edilmiştir. Bu altérationları, Romantikler aşağıdaki gibi kullanmışlardır.

4.4.2.1.Dizinin 4. sesinin tizleşmesi, özellikle II. derece üzerinde dizinin dördüncü sesinin tizleşmesi, tonun dominintının dominantı olarak çok kullanılmıştır. Bu da dominanta iyi bir hazırlık sağlamıştır. Örnek.35.36.

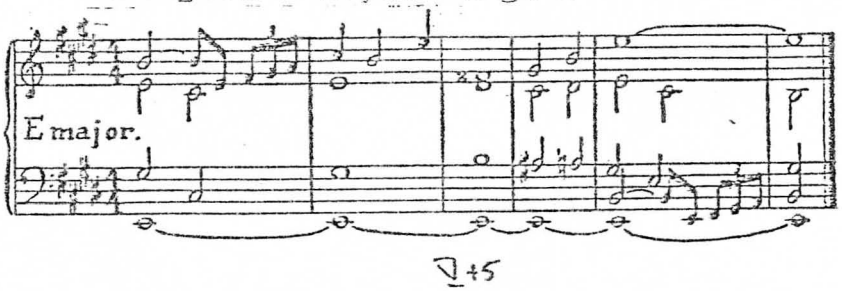
Op.68. No.4. Schumann

Örnek.35.

Örnek.36.

4.4.2.2.Dizinin(Majör) 2. sesinin tizleşmesi.Örnek. 37.38.

"siegfried ıdyll" Wagner



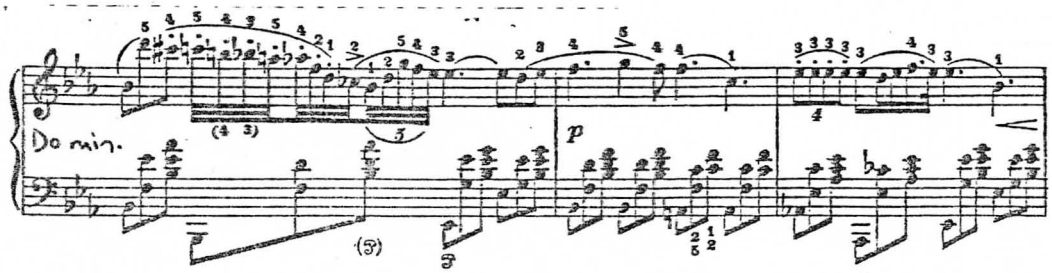
Örnek.37.

"çello konçertosu" Dvorak

Örnek.38.

4.4.2.3.Dizinin 6.sesinin pesleşmesi.Örnek.39.40.

"do minör nocturnes" Chopın



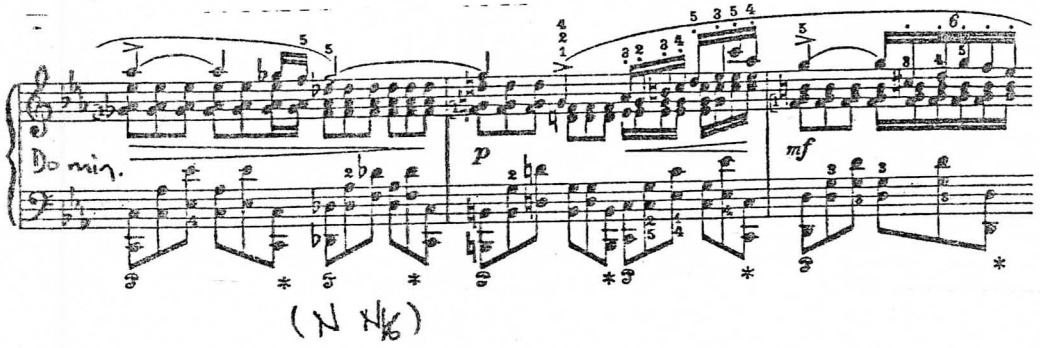
Örnek.39.

"romen karnavalı" Berlioz

Örnek.40.

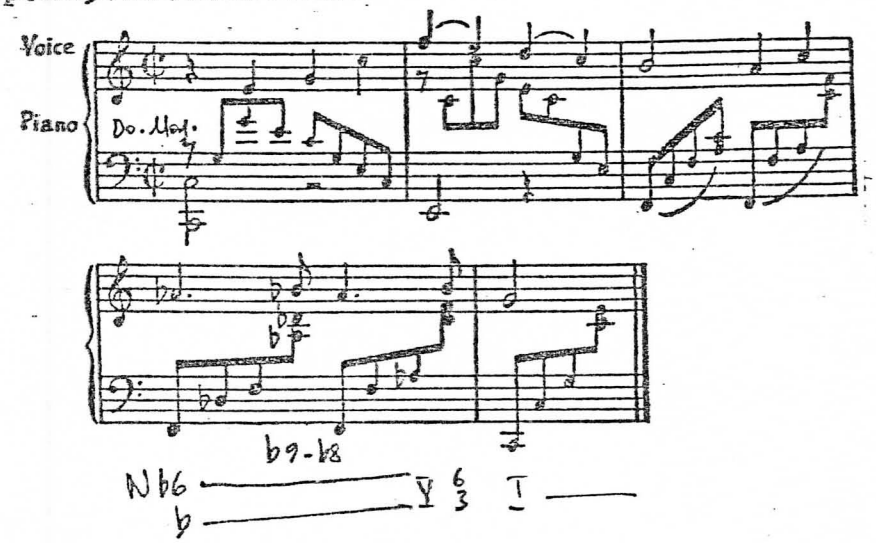
4.4.2.4.Dizinin 2. ve 6. sesinin pesleşmesi, 11.derece üzerine kurulan bu akor ilk kez Napoli okulu öğrencileri tarafından kullanıldığı için bu akora Napoli akoru da denilmektedir. Daha çok 1.çevrim olarak kullanıldığı için Napoli 6 lısı da denilmektedir. Örnek.41.42.

Chopin.do minör nocturnes.



Örnek.41.

Op.105.No.1.Brahms.



Örnek.42.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
GENEL KÜTÜPHANESİ

4.4.3.Kromatik Geciktirme Ve Geçici Armoni; 43.Örnekteki do♯, sol-si♭, fa (gerçekte, do♯, faX-la♯, fa) akoru, kromatik çözülme ile sonuçlanan ilginç bir geciktirmedir. Bu akorun kendisinden sonra gelen Re ile ilişkiye geçecek, herhangi yalın bir tonal fonksiyonlu akora indirgenmesi olası değildir. Burada, Klasik Dönem'in armonik gidişinden daha çok, ezgisel bir çizgi hareketi ağırlık kazanmaktadır. Buna rağmen kendi başına örnek olarak gösterilmeyebilir. Armonik üçlü kuruluş henüz dikkate alınmalıdır, (do♯=re♭ bundan dolayı akor; sol, mi♭, re♭, fa gibi tınlar). Armonik gözetme yoluyla belli bir bağımlılık nede olsa sezilir.

Wagner."Götterdammerung"

Örnek.43.

Kromatik geciktirme ve geçici bağıntılar, çok önemli uygusal sertliklere sebep olur. Romantikler bunu çoğu kez, 44.Örnekte olduğu gibi kullanmışlardır.

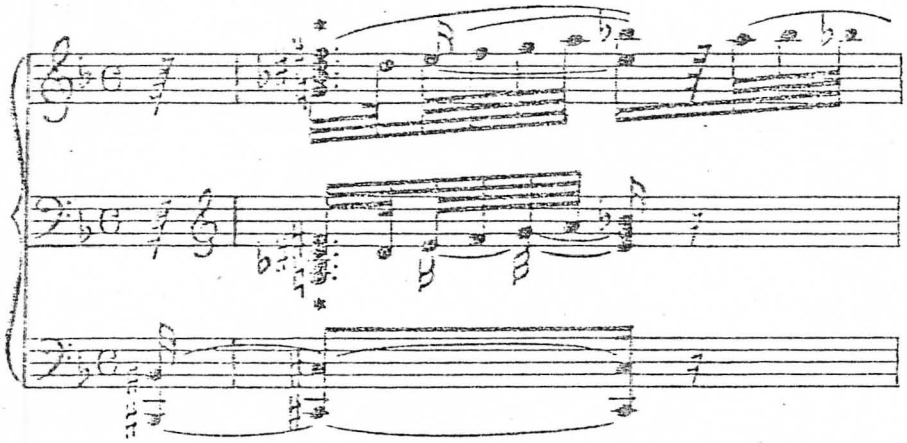
Örnek 44. de görüldüğü gibi, Sol pedali üzerinde orta seslerin polifonik gidişi kurulmaktadır ki, pedaldaki Sol sesi ile, sol♯ ve fa seslerinin keskin bir çarpışması buna sebebiyet vermektedir. Böyle çizgisel hareket anlarında oluşan sertlikler, kulak tarafından hazırlıksız giren göz kamaştırıcı disonans teşkilleri olarak uysalca kabul edilir.

Pfitzner."Kantate"

Örnek.44.

45.Örnekte olduğu gibi; do♯, sol, si♭, re♯, fa-do♯, mi, sol, si♭ eksik 7'li akoruna geciktirme olarak kolayca açıklanabilen gerçek şeytani bir akordur.

Reger."fantasie.op.57."



Örnek.45.

4.4.4.İkili İlave Edilen Akorlar(Cazibeli, Alımlı Disonanslar); Bir akorun temel sesi yada beşinci sesi küçük veya büyük alt ve üst ikili ilave yoluyla şiddetlendirilir. Örnek.46. Romantikler ikili ilave edilerek oluşturulan akorları eserlerinde yeni renkler oluşturmak için çokca kullanmışlardır. Örnek.47.

Örnek.46.

Wagner."Ustaşarkıcılar Üvertürü"

Örnek.47.

4.4.5.Akordaki Bir Sesin Yerine Alt ve Üst Komşu Seslerinden Birisinin Kullanılmasıyla Oluşan Tınılar; do,mi,sol akoru yerine do,mi,fa akorunun kullanılması gibi. Örnek.48.

Örnek.48.

4.4.6.Çift Tınılar; Romantikler Çift Tını'ları aşağıdaki gibi kullanmışlardır.

4.4.6.1.Majör ve parelel minörü tarafından karışık tını.

4.4.6.2.Majör ve adaş minörü tarafından karışık tını.

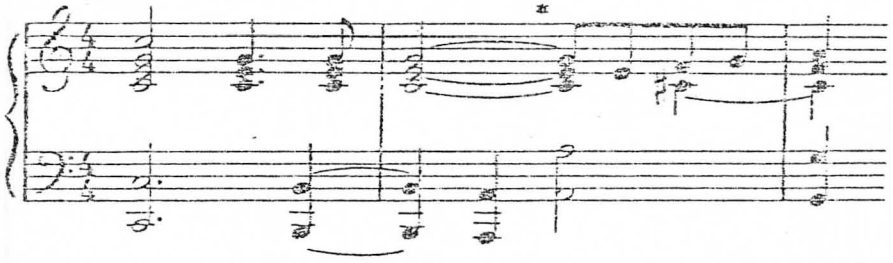
4.4.6.3.Beşli ve dörtlü ilişkisi içinde değişik tını köklerinin karışımı. Son üç maddeye Örnek.49

Örnek.49.

4.4.6.4.Tonalitelerin aynı ya da değişik cinslerinin komşuluk ilişkileri içinde karışımı. Örnek. do ve re♭ do ve do♯ veya diğer bir ilişki içinde, do ve fa♯, do ve lâ♭..gibi. Böylece Bitonalite'den bahsedilmiş olur.

Parelel karışımın konu edilen örneği, Wagner'in "Ustaşarkıcılar Üvertürü"nün başlangıcıdır. İkinci ölçüdeki Do akoru, baslardaki lâ sesinin katılmasıyla lâ-do-mi-sol akoru durumuna getirilmiştir. Örnek.50.

Wagner."Ustaşarkıcılar Uvertürü"



Örnek.50.

Bruckner, senfonilerinde üstüste kurulmuş üçlüleri kullanır. İki, hatta bazen üç esas fonksiyonun tını bileşimlerini sağlar. VII. senfoninin 1.bölüm üçncü tema girişinde olduğu gibi, üçlü kuruluş heybetli bir kuvvete dönüşür. Örnek.51.

Si Majörde, (Tam Ters Kadans).

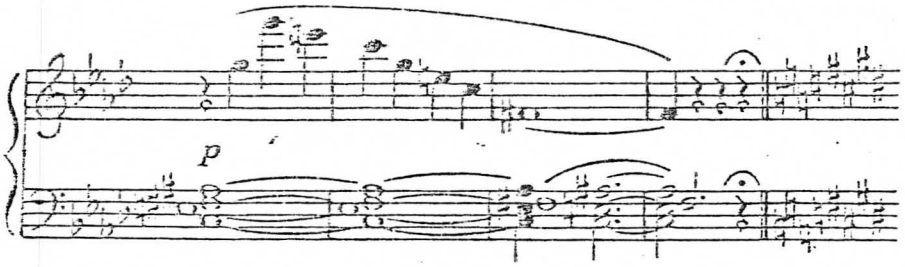
fa♯-la♯-do♯, mi-sol♯-si-re♯-fa♯

V IV I

Örnek.51.

Tını birleşmelerinin diğer bir şekli, üstüste getirilmiş değişik fonksiyonlar yoluyla oluşur. Bruckner IX. senfoni, dört tuba tarafından +6 uygusu(do-mi-fa♯-lâ♯)nun oluşturduğu temel üzerinde(si'nin dominantı), fülütler arpeji yapılmış bir do majör akoruna getiriyor.(si'nin napoliten'i) Örnek.52.

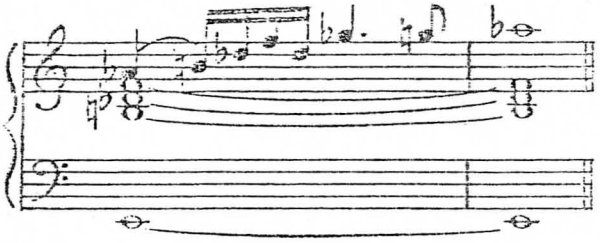
Bruckner," 9.senfoni. "



Örnek.52.

53.Örnekte iki değişik tını kökü görülmektedir. Onun kuvvetli etkisi ikinci oktavındaki fa ile çatışan "bas se si mi"nin üst 4. sesinin çarpışmasından ileri gelmektedir ve burada iki bağıntı vardır; si-re♭-fa-lâ♭ akorunda ikinci üst ses si ve dördüncü üst ses sol♯(lâ♭) mevcuttur ve bundan başka, do'nun altére edilmiş re sesi (sol-si-re♭-fa-lâ♭) bu uyguda vardır ki do'nun üçlüsü mi basta görülmektedir.

R.Strauss. "Elektra"



Örnek.53.

54.Örnekte olduğu gibi, eğer değişik tonalitelerden esinlenen köklü tınılar mevcutsa, biz gerçek "Bitonalite den o zaman bahsedebiliriz. Burada, tamamıyla yeni bir tınısal oluşum olarak(fa-lâ-do)+(sol♯-si-re) "Fa'nın toniği ile lâ'nın dominantı" çift tını görülmektedir. Bu durum kendine özgü bir küme içindedir ve hemen hemen bir tonal ilişkiden doğmuştur.

Bunun sonucunda insanlık, tamamıyla tınısal bir başka değeri taktir etmiş olan yeni bir çağa davet edilir.

Busoni."sonatin"

Örnek.54.

5. FRANZ SCHUBERT

5.1.F.SCHUBERT'İN HAYATI

30.ocak 1797'de doğdu, 18.kasım 1828'de öldü. Avusturya'lı bir besteci olan Schubert; küçük yaşta, piyano çalan ağabeyi Ignaz'ı dikkatle dinleyerek müziğe olan ilgisini ortaya koydu. Babası öğretmendi, Viyana yakınlarındaki Lichtendhal'de oturan aile, müziğe özel bir sevgi gösteriyordu. Schubert beş yaşındayken, yaşlı bir orgcu olan Holzer tarafından müziğe özendirildi. Sistemli bir biçimde olmasa dahi Holzer'den genel müzik bilgileri edindi. Küçük Schubert'in müzik yeteneğini gören babası, ona keman dersleri vermeye başladı. Kendisinden oniki yaş büyük olan ağabeyi Ignaz ise başlangıç düzeyinde piyano dersleri verdi.

1808'de bir çeşit müzik okulu olan, imparatorluk sarayındaki "Çocuk Korosu Okulu"na alındı. Bu okulda öğrenim yapan çocukların tümü Viyana'nın soylu ailelerindendi. Yoksul bir öğretmenin oğlu olan Schubert, gelişmemiş fiziği ve özensiz giysileriyle okulda alaya alınıyordu. Ancak, üstün yeteneğini kısa sürede kanıtladığı için, arkadaşlarının saygısını kazandı.

Schubert, birinci kemancı olarak okul orkestrasında Haydn ve Mozart'ın eserlerini çalarak bu besteciler hakkında bilgi edindi. Viyana Çocuk Korosu'mun okulunda dönemin ünlü müzikçileri olan Salieri ve Ruczizka'dan armoni ve kompozisyon dersleri aldı. Bu öğrenim sırasında bü-

yük başarı gösterdiği için, öğretmeni Ruczizka "her şeyi kendiliğinden bilen bir çocuğa ders vermenin anlamı yok" dedi.

Bu dönemde Schubert, sadece müzikle yetiniyor, öteki kültürel alanları ve bilim dallarını pek umursamıyordu. Bu yüzden babasıyla arası açıldı, babası müziği bırakmasını istiyordu. Ancak, küçük Schubert besteci olmak istediğini belirtti ve babasından yediği bir tokat yüzünden evini terketti. 1813'de ergenlik çağı dolayısıyla soprano sesini kaybettiği için koro okulundan ayrılarak babaevine döndü.

1818'de Macaristan'da Kont Esterhazy ailesi tarafından davet edildi. Burada bestelediği eserlerini Kont'a adadı. Bu arada, liedlerini seslendirecek olan tenor Michael Vogl ile tanıştı ve onunla turnelere çıktı. Avusturya'nın birçok kentinde resitaller verdi ve her gittiği yerde başarı kazandı. 1823'de yeniden Esterhazy'lere gitti. Viyana'ya dönünce kendini sadece bestelerine verdi.

Yaşamı boyunca yoksulluk çektiği halde sevgi dolu bir yaratılıştaydı. Bu yüzden dost toplantılarında özel bir yeri vardı. Arkadaşlarıyla birlikte özel müzik toplantıları düzenledi. Bu toplantılar, "Schubertiade" adıyla ün yaptı ve müzik tarihine geçti.

Mozart gibi Schubert'de genç yaşta gücünün çöktüğünü görmüş ve acı sonu önceden sezmişti. Son eseri olan, "Kış Yolculuğu"nu yazdıktan sonra tifüs hastalığına yakalandı ve 31 yaşında öldü.

5.2.SCHUBERT'İN ENSTRÜMANTAL MÜZİĞİ

Schubert enstrümantal müziğe geçiş yapmasıyla, sekiz yıl içinde pekçok eserler yazmıştır. Bu eserlerin özellikleri; yoğun bir lirizizmi, kromatik modülasyon ile bir tonal sistem içerisinde gerçekleştirip, metinsel detaylar ve hayal gücüyle kendi formel yapısını ortaya koymasıdır.

Schubert yaylı çalgılar için yazdığı eserlerinde, viyola ve çello'ya alışılmışın dışında büyük önem vermiş ve çoğu zaman ezgiyi bu çalgılara seslendirtmiştir. Bu durum daha önceleri birer eşlik çalgısı konumundaki viyola ve çello'nun, romantizmdeki yeni renk arayışları içerisinde solo çalgı görünümüne bir başlangıç olarak nitelendirilebilinir.

Schubert'in bitiremediği si minör senfonisinde iki teknik göze çarpar; bunlardan birincisi, ana temanın sürekli yinelenmesi,,ikincisi ise ikinci bölüm için ton seçimidir.

1824'te yazdığı 3 oda müziği eseri vardır. Fa majörde yazdığı üflemeli ve yaylı çalgılar oktet'i ile lâ minör ve re minörde yazdığı quartetleri arasında benzerlikler vardır. Tipik melodilerle dolu olan bu eserleri, besteci 2 ay gibi kısa bir sürede yazmıştır.(şubart-mart1824)

Piyano için Schubert 6 sonat yazmıştır, bunların 5'i solo biri düo'dur. Ayrıca bestecinin İmpromtu ve Moment Musicaux ile iki el piyano için albümleri de vardır.

Schubert'in en ünlüsü si minör tonunda yazılan, "Bitmemiş Senfoni"siyle beraber, toplam sekiz tane senfonisi vardır.

Bestecinin en büyük eseri kabul edilen Do Majör Senfonisinin önemli özelliği, eserin ritmik canlılığıdır. Bu esere göz attığımızda; 1.bölümün gelişme bölümünde, farklı motif ve cümleciklerin iyi bir şekilde birleştirildiği göze çarpar. Andante con moto, eserin en güzel bölümüdür, burada çello ve obuanın ilginç bir düosu vardır.

Schubert'in gelişmişlik çağındaki eserlerin bazı tipik özelliklerini sayacak olursak;

5.2.1.Witerreise(kış gecesi) eserinden sonra, armonideki kalitenin artması, Napoliten akoru ilişkisinin daha geniş kullanılmasıdır.

5.2.2.Schubert, büyük çaptaki eserlerin iki bölümüyle daha çok ilgilenmiştir. Bunlar, 3.bölümün trio'su ve eserin finali'dir.

5.2.3.Gelişme bölümünün ilk temasını Schubert, alışılagelen şekilde 1.bölümün teması üzerine kurmamıştır.

5.3.SCHUBERT'İN LİED(ŞARKI) SANATI

Müzikolog Leyla PAMİR, "Müzikte Geniş Soluklar"(1989) adlı eserinde Schubert'in Lied Sanatı'nı ustaca yorumlamış tır:

"Schubert, kendinden önceki lied sanatçılarıyla ilişkisini kurmuşsa da onlara bağlanmamıştır. Alman Edebiyatı'nın şiirsel değerleri, Alman Sanat Şarkısı'nı ortaya çıkartmıştı. 17. yüzyılın "sürekli bas"larıyla armonize edilen şarkılar, yerlerini 18.yüzyılın Rokoko ve Klasik üslûbuna, Kantat, Arya ve Resitatif'lerine bırakmışlardı. Bu üslupta besteleyen Haydn, Mozart ve Beethoven lied'in gelişimine büyük katkıda bulunmuşlardır. 18.yüzyılda gelişim süreci tamamlanmış olan "sonat formu"ndaki senfoni, sonat ve yaylı çalgılar dörtlüsüne karşı, gerçek olgunluğa varamamış tek bir alan vardı. O da "Sanat Şarkısı" ya da "Lied"di.

Schubert'in hızla gelişen kişiliği; onu yeni arayışlara, ezgilerde üstün duyarlığa ve ince nüanslar içinde yoğunlaşan eşliklere itmekteydi. Şiirin ve müziğin ritminden işe başlayan sanatçı, seslerle resimler çizebileceğini, duyguların ve müzik gereçlerinin geliştirileceğini öğreniyor, söz ve şarkıyı birbiri içinde özümlüyordu. Şiirin esiniyle yepyeni armonileri elde ederken, "yalın dize"nin yanısıra, "çeşitlemeli dize" biçimini oluşturan Schubert, bu türü 19.yüzyılın lied türü haline getirdi.

Çeşitlemeli Dize'de tümüyle eşdeğerde olan eşlik ve şan, şarkıda tam bir bütünlüğün içindedir. 1820'de Beethoven'in Op.106 sonatıyla, Schubertin aynı zamanda bestelediği "Beni Düşün" şarkısı, bestecinin tüm ruhsal ve teknik olasılıklarına karşın, bu biçimsel bütünlüğe varamamış tır. Schubert'in özgün buluşlarından kaynaklanan, bu karmaşık beste bileşiminde çalgıyla şan kesinlikle birbirinden ayrılmaz. Şarkı ister "yalın dize" ister "çeşitlemeli dize" de bestelenmiş olsun, yoğunlaşmak istediği bölümlerde Schubert piyanonun kendine özgü tanı değerlerini sonuna kadar kullanır.

Ayrıca burada önemli olan, sadece özgür bir eşlik değildir. Çalgısal bölümün, şanın içine yerleştirilmesi yöntemidir. Gerektiğinde şanın ezgi çizgisi, eşlikde sürdürülür, ama yeni imgelerin, yeni motif ve ezgilerin doğmasına hep açıktır eşlik. Belirli bir şarkıda, hangi ögenin o anda önemsenmiş olmasıdır önemli olan. Piyano eşliğinin girişte ya da bitişteki işlenişi de bu ögeye göre değişir. Bu küçük bölümler kimi zaman çok geniş, kimi zaman da bir iki ses içine sığdırılmıştır.

Örneğin, Goethe'nin "Kır Gülücüğü" şarkısının girişi yoktur bile. Piyano partisi sadece bir iki basit akordan oluşmuştur. Çünkü burada amaç, sâde bir halk şarkısının estediğidir. Schubertin piyano girişi olmayan veya kısa olan bu türde çok liedleri vardır. Örnek.55

Örnek.55.

Ölçü toplamının tek sayılı olduğu girişler çoktur. Bunlar yarım kadanslı bitişler yaparlar ve şana dolayımsız olarak girerler. Şan'ın ortaya çıkması tatlı bir sürpriz yaratır. Özgürce ayakta duran, sekiz ölçülük girişler de çoktur. Örnek.56. 57.

Örnek.56.

Örnek.57.

Şarkıcı açısından yapıtın ruhu, daha çok bu eşliklerde belirlenir ve bestecinin amacı açıklanır. Eşlik hiç bir zaman kendini zorla kabulettirmeye çalışmaz, piyano zaman zaman ön plâna çıksada, şan bundan zarar görmez, tam tersine önemi daha da çok belirlenir. Lied sanatında Beethoven'den çok daha büyük bir etkinlik göstermiş olan Schubert'in, eşlik-şan ilişkisi'nin anlatımında varmış olduğu bütünlük, Beethoven'in sanatıyla kıyas edilmeyecek kadar büyük bir farklılık gösterir.

Schubert'in bestelediği 600 kadar lied, üç zaman kesitine bölümlenebilir: 1811-1816 arası çıraklık dönemi, 1816-1818 arası geçiş dönemi, 1818-1828 arası da ustalık dönemidir. Bestelediği şarkı tipleri; Lirik Şarkılar, Halk Şarkıları, Baladlar, Törensel Şarkılar ve Şarkı Dizileridir."

Schubert'in şarkılarının sevilmesinin en büyük nedeni, diğer motiflerin yanısıra en basit şarkılarında bile melodik bir motifin eksik olmamayışıdır. İkinci bir neden de günlük yaşayış ve deyimlere bağlı olarak yaratılmasıdır. Schubert'in şarkılarında gerçekleştirdiği mucize, gerçekçi bir müziksel şiir ile insanların duygularının derinine inibilmesidir. Schubert'in bunu gerçekleştirmesinde ki iki önemli faktör, 18.yüzyılda lirik şiirin patlak vermesi ve piyanonun resimsel anlatımda kullanılmasıdır.

5.4.SCHUBERT'İN ARMONİSEL ÖZELLİKLERİ

5.4.1.Schubert, sadece tonik ve dominant akorlarını kullanarak liedler yazmıştır.Örnek.58

Wohin?

Örnek.58.

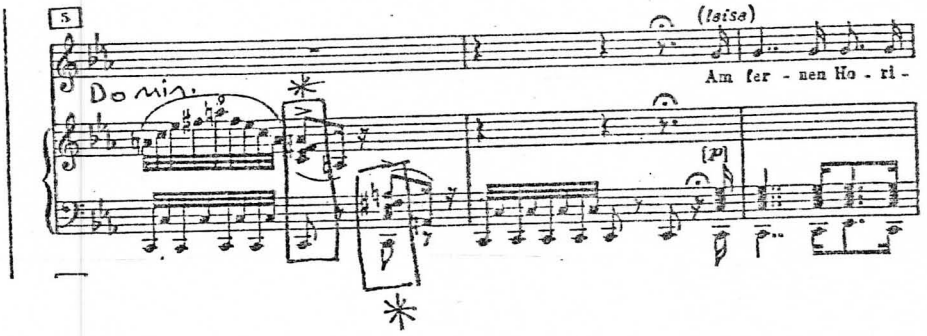
5.4.2.Schubert, tonik pedali üzerinde değişik akorlar kullananrak yeni renkler elde etmiştir.Örnek.59.

Schubert."Der greise Kopf"

Örnek.59.

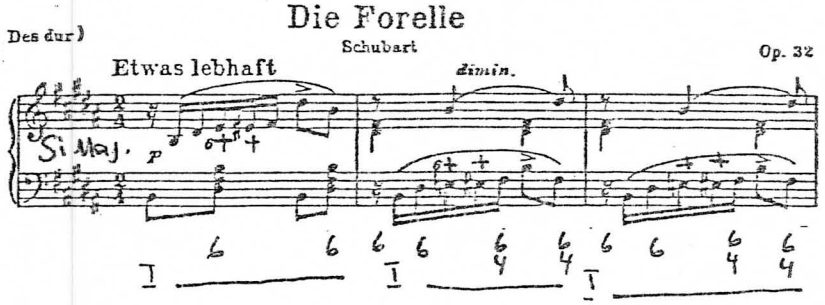
5.4.3.Schubert; gününün armonisinden farklı olarak, eklenmiş altılı(beşli akora ikili ekleme) ve eksik yedili akorunu kullanmıştır.Örnek.60.

Schubert."Die stadt"



Örnek.60.

5.4.4.Schubert, kromatik sesleri geçit ve işleme notaları olarak çok kullanmıştır.Örnek.61.



Örnek.61.

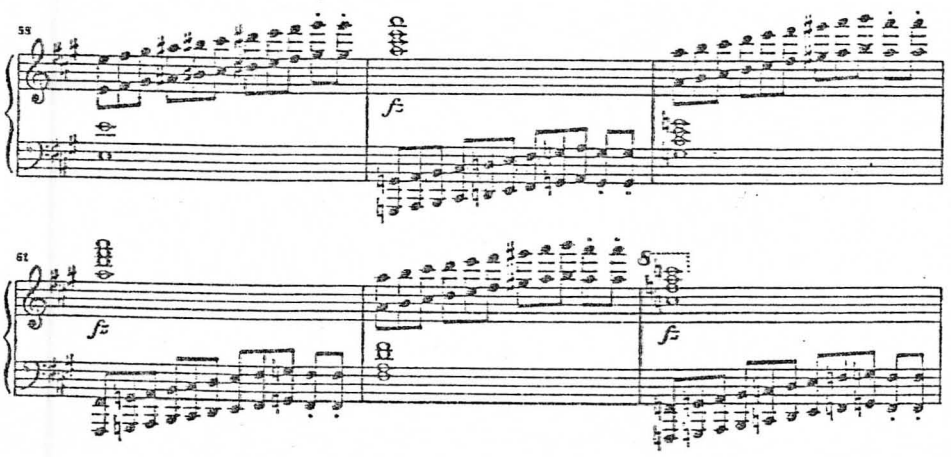
5.4.5.Schubert, tempo ve tema geçişlerinde, kromatik diziciklerle köprüler kurardı.Örnek.62.

Schubert.op.122

Örnek.62.

5.4.6.Schubert; dikey armoninin yanında kontrapuntal armoniyi kullanırken, özellikle imitasyonlu yazım tekniğini çok kullanmıştır.Örnek.63.

Schubert.op.120



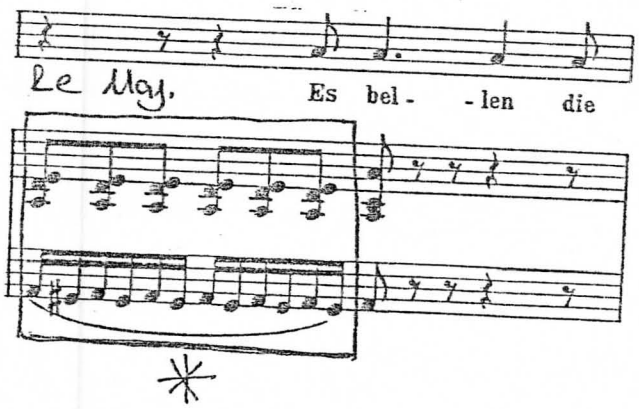
Örnek.63.

5.4.7.Schubert üçlüsüz akorlar kullanarak, klasik anlamdaki üçlüsel akora bir alternatif getirmiştir. Schubert, akor olarak açıklanmayacak bu salkım notaları(tınaşları) kullanırken, belkide yüz yıl öncesinden Expresyonizm sanatının ilk tohumlarını atmıştı. Örnek.64.65.

Schubert."ölüm ve genç kız"

Örnek.64.

Schubert."Im Dorfe"



Örnek.65.

5.4.8.Schubert, lirik ve armonik canlılığıyla yararlandığı şairin sözünü alarak, o'nun duygusunu görünür bir şekilde müziğiyle bağdaştırabiliyordu. Alabalık eserinde olduğu gibi, bir şiirin müzikle anlatımı ancak bu kadar somut bir hale getirilebilir. Örnek.66.

Örnek.66.

5.4.9.Schubert armonik yazısında en çok aşağıdaki "Altération" ları kullanmıştır.

5.4.9.1.Schubert, dizinin ikinci sesini pesleştirerek, yeni renkler ve kadanslar elde etmiştir.Örnek.67.

Schubert."The meid of the Mill"

Örnek.67.

5.4.9.2.Schubert, majör dizilerde dizinin ikinci sesini tizleştirmiştir.Örnek.68.69.

Schubert."Die Krahe"

Örnek.68.

Schubert."Do Maj.senfoni"

Örnek.69.

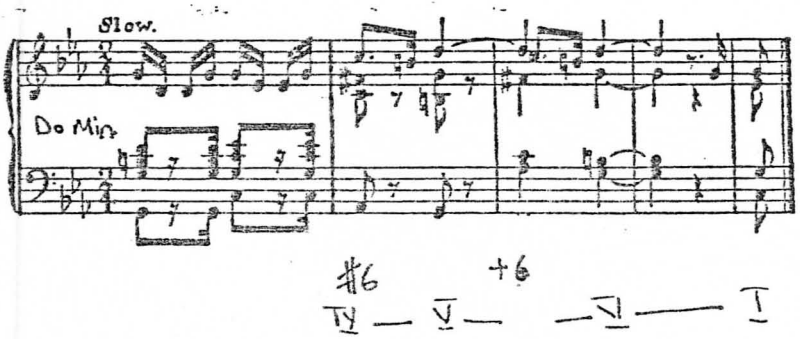
5
3#
VII

5.4.9.3.Schubert, dizinin dördüncü sesini tizleştirerek, dominant akorunun dominant akorunu elde ederek gerilimli yeni renkler kullanmıştır.Örnek.70.71.

Schubert.op.164

Örnek.70.

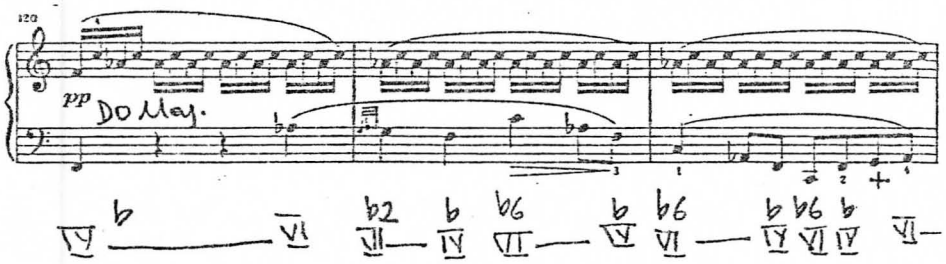
Schubert."Trockue Blumen"



Örnek.71.

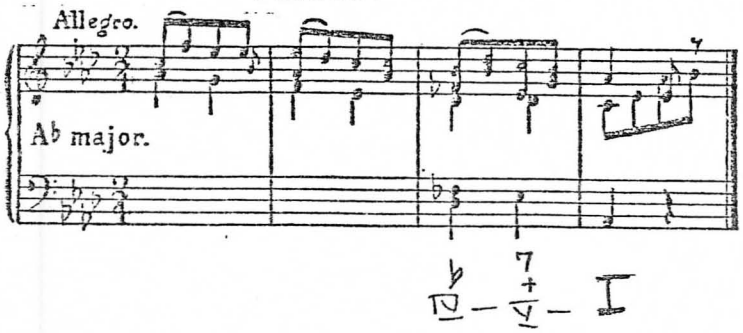
5.4.9.4.Schubert, dizinin altıncı sesini pesleştirerek, IV.derece akorunu minör olarak alıp dominanta hazırlık olarak bu akoru kullanmıştır.Örnek.72.73.

Schubert.op.42



Örnek.72.

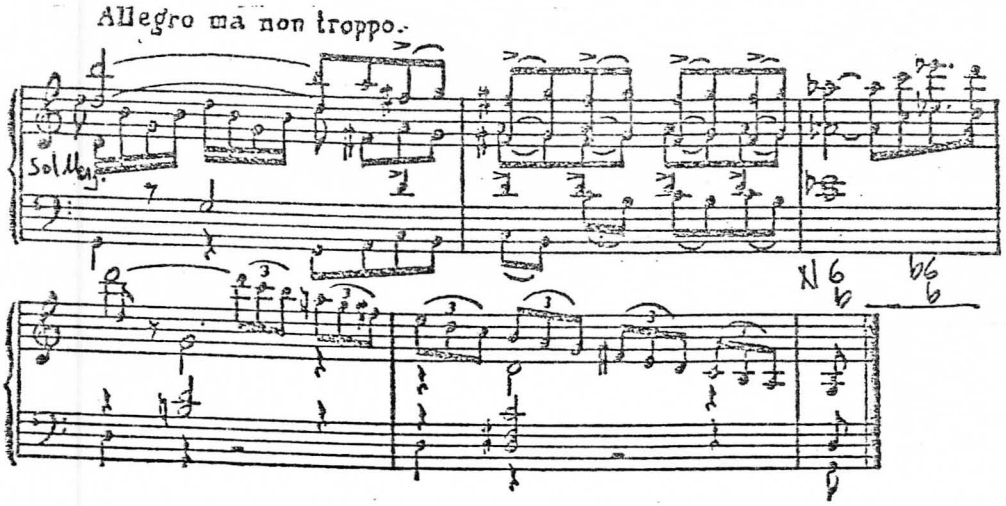
Schubert."Lachen und weinen"



Örnek.73.

5.4.9.5.Schubert altérationlarında özellikle "Napoliten" akorunu sıkça kullanmış ve bu akorun kullanım alanlarını genişletmiştir.Örnek.74.75.

Schubert."Do Maj. quartet"



Örnek.74.

Schubert.op.42.

Örnek.75.

5.4.10.Schubert'in Armonisinde Kullandığı Modülasyonlar Genellikle Aşağıdaki gibidir.

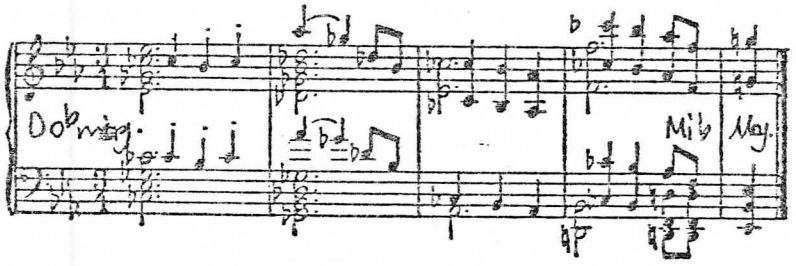
5.4.10.1.Schubert modülasyonlarında, özellikle minör tondan majör tona, seyrek olarakta majör tondan minör tona adaş modülasyonlar yapardı.Örnek.76.

Schubert."serenade"

Örnek.76.

5.4.10.2.Schubert, bulunduğu tondan üçlü aşağı veya yukarı modülasyon yapmasını çok severdi. Barok ve Klasik armonideki "beşli akrabalığa" karşı bir alternatif olarak yapılan bu "üçlü akrabalığı", Beethoven'de görmemize rağmen, Schubert daha da çok kullanmıştır. Örnek.77.

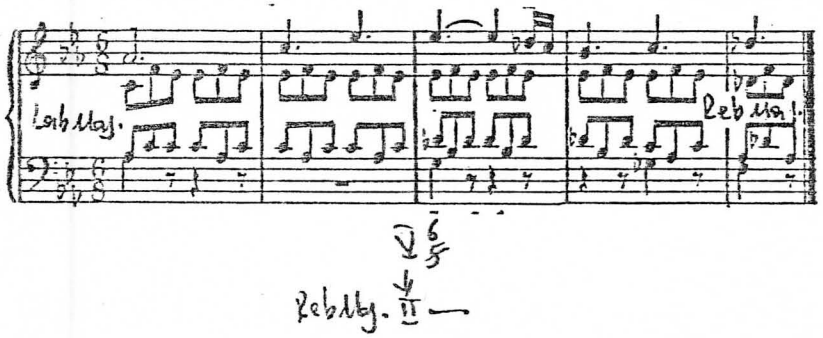
Schubert."Mi Maj. trio"



Örnek.77.

5.4.10.3.Schubert, çıktığı tonun dominant yedilisi ve gideceği tonun II.derece yedili akorunu ortak alarak, yakın tonlara modülasyon yapar.Örnek.78.

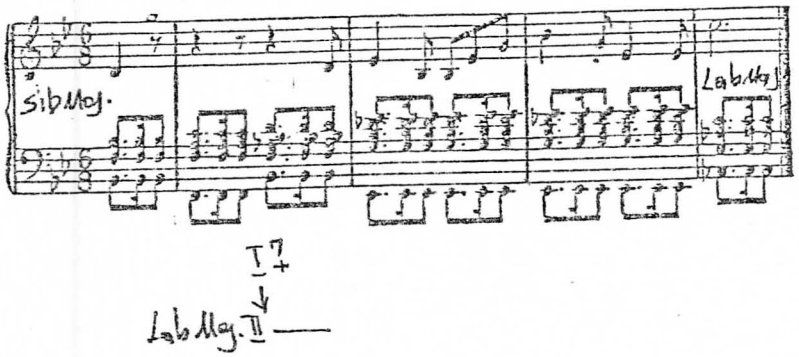
Schubert."quartet satz"



Örnek.78.

5.4.10.4.Schubert çıktığı tonun tonik yedili akoru ve gideceği tonun 11.derece yedili akorunu ortak alarak uzak tonlara modülasyon yapar.Örnek.79

Schubert."Die Post"



Örnek.79.

5.4.10.5.Schubert, çıktığı tonun Napoliten akoru ile gideceği tonun IV.derecesini ortak alarak uzak tonlara modülasyon yapar.Örnek.80.

Schubert."Winterreise IV"

Örnek.80.

5.4.10.6.Schubert çıktığı tonun IV.derecesini, gideceği tonun Napoliten akoru olarak ortak alıp modülasyonlarında çokca kullanmıştır.Örnek.81.

Schubert."Winterreise IV"

Örnek.81.

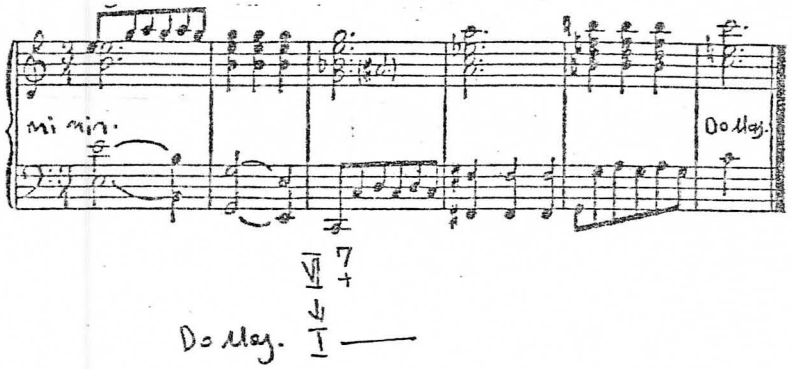
5.4.10.7.Schubert, çıktığı tonun tonik akorunu, gideceği tonun Napoliten akoru olarak ortak alıp, uzak tonlara modülasyonlar yapar.Örnek.82.

Schubert."la min. quartet"

Örnek.82.

5.4.10.8.Schubert, altérationlu akorlar kullanarak, enarmonik modülasyonla yakın tonlara modülasyonlar yapardı.Örnek.83.

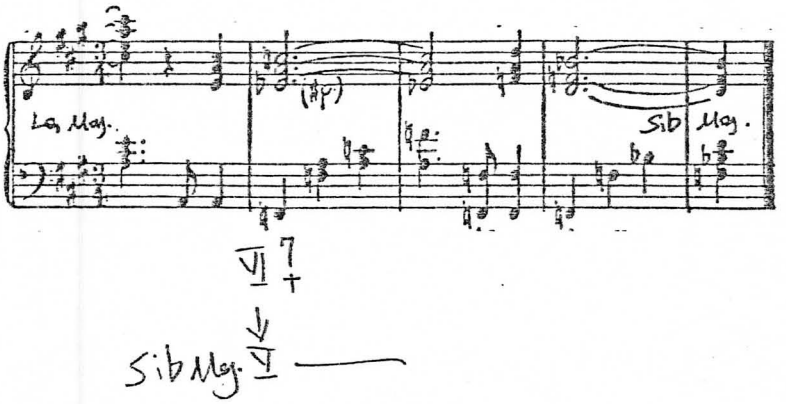
Schubert."Do Maj.senfoni"



Örnek.83.

5.4.10.9.Schubert, altérationlu akorlar kullanarak, enarmonik modülasyonla uzak tonlara modülasyonlar yapardı.Örnek.84.

Schubert."Do Maj.senfoni"



Örnek.84.

6. SONUÇ

Bulgular sonucu; Schubert'in armonisini Romantik Dönem armonisi içinde değerlendirecek olursak;

6.1.Schubert; Klasik Dönem Armonisini geliştirerek, tonal armoniyi bozmadan bu armoniye yeni renkler getirmiştir.

6.2.Schubert; Klasik ve Romantik Dönem arasında bir köprü konumundadır. Fakat bir Beethoven'in hem Klasik hem de Romantik olarak tanımlanmasına karşın, Schubert'te böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü Schubert'in armonisi Klasik Dönem Armonisiyle büyük çapta farklılıklar göstermektedir.

6.3.Schubert, yeni renk arayışlarında yan derecelere değişik kullanım alanları sağlamıştır.

6.4.Schubert'in ilginç bir yanıda, enstrümantal müziğinde hiç konçerto ve konçerto grosso yazmamış olmasıdır.

6.5.Schubert, müzik tarihinde bir lied(şarkı) bestecisi olarak tanınır. Besteci döneminde bu türü geliştirerek önemli bir yere getirmiştir.

6.6.Schubert, Romantizmin bir gereği olarak, eserlerinde çok çabuk değişen nüanslar kullanmıştır.

6.7.Schubert, armonisinde özellikle altérationları alışılmışın dışında kullanarak, kendisinden sonraki Romantiklere bu konuda yeni ve değişik metodlar (armonisel açıdan) hazırlamıştır.

6.8.Schubert, Napoliten akorunun değişik biçimlerini kullanarak, bu akoru alışılmışın dışında geliştirip, kendinden sonraki bestecilere Napoliten akorunun kullanılmasına dair yeni teknikler kazandırtmıştır.

6.9.Schubert modülasyon yaparken; özellikle altérationlu akorlar kullanıp, uzak ve yakın tonlara diatonik, kromatik ve enarmonik yollarla yeni teknikler ortaya çıkartmıştır.

6.10.Schubert; ilk olarak belirgin bir şekilde Beethoven'de gördüğümüz "üçlü akrabalık" tekniğini eserlerinde sıkça kullanarak, bu tekniği kendisinden sonraki Romantiklere kabul ettirmiştir.

6.11.Schubert; lied eşliklerinde, piyanoyu resimsel anlatımda kullanarak, söz ile ezgiyi bütünleştirmiştir. Ayrıca, piyanoya bir eşlik çalgısı olarak yeni eşlik teknikleri kazandırmıştır.

6.12.Schubert; arayışları içinde, özellikle "salkım nota" (tınaş)lar kullanarak, yüz yıl öncesinden Expresyonizm sanatının ilk tohumlarını atmıştır.

6.13.Schubert; getirdiği tüm yeniliklere rağmen ölümünden 30 yıl sonra unutulmaya başlamıştır. Çünkü, armoni alanında gelişen yeni teknikler, Schubert'ten sonra gelen Romantiklerin elinde yoğrularak Schubert aşılmıştır. Bu yüzden, müzik tarihinde bir Wagner'den, bir Chopin'den, bir List'ten söz edildiği kadar, bir Schubert'ten söz edilmez. Çünkü Romantik Dönem Müziği Schubert'ten sonraki besteciler tarafından zirveye çıkartılmıştır. Schubert ise bu bestecilerin yeni teknikler, yeni armoniler kullanmalarına bir hazırlayıcı konumundadır.

KAYNAKLAR

Kütahyalı, Ö.: Müzik Ansitlopedisi (Müzik Tarihi Maddesi) Senem Matbaası, Ankara.(1985)

Sashs,C.: Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Çev. Usmanbaş, İ. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul (1965)

Mimaroğlu, İ.: Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, (1987)

Özbek, Ö.: Haydn ve Beethoven'de Genel Armoni Çözümlemesi Ve Sonat Biçimi Yapıtlarındaki Biçimsel Farklılıklar, Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, (1989)

Grabner, H.: Allgemeıne Musıklehre, Barenreiter-Verlag Kassel und Basel, (1988)

Claudon, F.: Çev:İnce, Ö. Usmanbaş, İ.: Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul,(1988)

Pamir, L.: Müzikte Geniş Soluklar, Özal Matbaası, İstanbul,(1989)

Sadie, S.: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, London,(1989)

Zuckmayer, E. Cangal, N. Atalay, A.: Müzik Teorisi(Armoni ve Kontrapunt) Sınıf lll, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara,(1977)

Andrews, H.K.: The Oxford Harmony, London Oxford Unıversty Press, Volume ll,(1964)

Grabner, H.: Handbuch der funktionellen Harmonielehre, Gustav Bosse Verlag Regensburg,(1977)

Hindemıth, P.: Aufgaben Für Harmonieschüler, Schott, Mainz, (1989)

Maler, W.: Harmonielehre 1.11. Vierzehte Auflage, München,(1987)

Woodford, P.: Schubert, Omnibus Press, London,(1984)

Motte, D.d.l.: Harmonielehre, Barenreiter Verlag-Kassel, (1990)

ÖZGEÇMİŞ

1965 yılında Malatya'nın Akçadağ ilçesinde doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Akçadağ'da tamamladı. 1985 yılında 9 Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Lisans eğitimine girmeye hak kazandı. 1990 yılında buradan mezun olduktan sonra, aynı yıl İnönü Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı'na başladı. Kısa bir süre orta öğretimde çalıştıktan sonra, 1991 yılında İnönü Üniversitesi'nde Araştırma Görevliliği sınavını kazandı. Hâlen bu bu görevde, Doç. Kadir KARKIN ile akademik çalışmalarını sürdürmektedir.