

## MÜZİK TARİHİNDE KLASİK-ROMANTİK İKİLEMİ: FRANZ SCHUBERT'İN DO-MİNÖR IMPROMPTU'SU (D.899 NO.1) ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Başvuru Tarihi: 22.11.2022 / Kabul Tarihi: 19.01.2023 / Özgün Makale

Erdoğan YALINKILIÇ<sup>1</sup>

Sevinç KESER VAROL<sup>2</sup>

### ÖZ

*Tarihin dönemlendirilmesi, araştırma ve eğitim açısından bazı kolaylıklar sağlamaktadır. Batı müziği tarihi de kendi içinde belirli tarihsel dönemlere ayrılır. Bazen dönemler birbirlerinin içine karışmakta ve sağlıklı bir dönemlendirme yapmak zorlaşmaktadır. Örneğin, geçiş dönemlerinde yaşamış kimi bestecilerin eserlerinin hangi döneme ait olduğunu saptamak, söz gelimi bu eserlerin klasik mi yoksa romantik mi olduğu ya da bestecinin hangi eserlerinin çağdaş ve hangisinin geleneksel üsluplara daha bağlı olduğu konusu güncelliğini korumaktadır. Bu konuya ilişkin akla gelen ilk bestecilerden biri Franz Peter Schubert (1797-1828)'tir. Schubert, eserlerinde pek çok yeni form ve stile yer vererek, Klasik ve Romantik dönemler arasında özel bir konuma sahip olmuştur. Bu çalışmada, Batı müziğinde Klasik ve Romantik ikilemini ele alan literatüre başvurulmuş ve örnek olarak Franz Schubert'in Do-minör Impromptu'su (D.899 No.1), Klasik-Romantik ikilemi açısından incelenmiştir. Ulaşılan sonuçların, müzik tarihi ve piyano literatürü bakımından daha geniş bir bakış açısı sunarak müziğin teorik, pratik ve estetik yönleriyle ilgilenenlere katkı sağlayacağı düşünülmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Franz Schubert, Klasisizm, Romantizm, Impromptu, stil

---

<sup>1</sup> Arş. Gör. Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü  
erdincyalinklic@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0001-6425-7700

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Piyano, Arp, Gitar Anasanat Dalı  
kesers@yahoo.com.tr  
ORCID ID: 0000-0003-0003-6030

**THE CLASSIC-ROMANTIC DILEMMA IN THE HISTORY OF MUSIC:  
AN OBSERVATION ON (D.899 NO.1) C-MINOR IMPROMPTU OF  
FRANZ SCHUBERT**

**ABSTRACT**

*The periodization of history allows for a focused approach to research and education. The history of Western music is also divided into certain historical periods. In the context of Western music, the history of this discipline is also divided into specific historical periods. However, the transition between these periods can be difficult to define, as some composers lived during transitional times and it is not always clear whether their works should be considered classical or romantic, or if they contain elements of both styles. One of the first composers that come to mind in this regard is Franz Peter Schubert (1797-1828). Schubert's works contain elements of both the Classical and Romantic periods, as he incorporated many new forms and styles into his compositions. In this study, the literature on the Classical and Romantic dichotomy in Western music is consulted and Franz Schubert's Impromptus in C minor (D.899 No.1) is analyzed in terms of the Classical-Romantic dilemma. It is thought that the results will contribute to those interested in the theoretical, practical, and aesthetic aspects of music by providing a broader perspective in terms of music history and piano literature.*

**Keywords:** Franz Schubert, Classicism, Romanticism, Impromptu, style

## 1.Giriş

Müzik tarihinde Schubert'in, "Viyana Klasikleri" olarak adlandırılan Haydn, Mozart ve Beethoven ile birlikte bir "Klasik" olarak mı; yoksa Schumann, Chopin gibi bestecilerin yanında bir "Romantik" olarak mı değerlendirilmesi gerektiği sorusu güncelliğini korumaktadır.

Bu çalışmada, Klasik ve Romantik tanımları ve bu tanımların tarihsel konumlarına değinilerek, Schubert'in minyatür formlarından bir örnek olan D.899 Do minör Impromptu'su incelenmiştir.

### 1.1. Müzik Tarihinde Dönemlendirme, Klasik-Romantik İkilemi

Fransızca "période" yani "dönem" kavramı Yunanca "periodos" tan (çember çizen yol anlamında) türemiştir. Bu terimin kullanılışı 14-18.yy'larda "zaman aralığı" veya "asır" anlamındayken, 20.yy'da dönemlendirme "périodisation" kelimesinin de türemesini sağlamıştır. Bu anlamda müzik tarihindeki dönemlendirmeler, basit kronolojik olgular olarak değil, belirli geçiş noktaları olan, müzik değerlerine<sup>3</sup> yönelik bir ifadeyi yansıtmaktadırlar. Bu sebeple müzikteki dönemlendirme; müzik stillerindeki değişimleri de yansıtmaktadır. Ancak müzik tarihinin, hiçbir dönemlendirme yapılmadan yalnızca "yüzyıl" ifadeleriyle ele alınması<sup>4</sup>, stil ve geleneklerin içeriğinin yeteri kadar anlaşılmasına sebep olur. Tarihçi Jacques Le Goff'ün "Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart Mı?"<sup>5</sup> (2015) adlı eserinde belirttiği üzere, tarihin dönemlendirilmesi, tarihi başlı başına bir bilim statüsüne taşıyan unsurlardan birisidir ve tarihçi açısından vazgeçilmez bir araçtır; ancak bunun sınırları ve esnekliğini sağlamak önemlidir.

Müzik tarihinde kalıplaşmış olan Klasik ve Romantik dönemlere ilişkin alternatif bir öneride bulunan ilk müzikologlardan biri Friedrich Blume'dir. Blume'ye göre (1970, s. vii-viii) Klasik ve Romantik dönem; aynı tarihsel dönemin ve aynı müzikal fenomenin iki yönünü ifade

<sup>3</sup> Örneğin, "Klasik Dönem" adlandırmasındaki "Klasik" ifadesinin kendisinin bir değer taşıması gibi.

<sup>4</sup> Örneğin Klasik Dönem yerine 18.yy müziği ya da 13.yy müziği...gibi. Le Goff'ün ifadesine göre (2015, s. 1-4,113-116); teorik olarak "yüz yıllık dönem" fikirleri ancak 16.yy'da ortaya çıkabilmiştir ve daha öncesindeki genel tarih yazımında Latince "saeculum" kelimesi sınırları iyi çizilmemiş ve tarihteki büyük şahsiyetlerin adını taşıyan dönemleri ifade etmektedir: Perikles asrı, Sezar asrı vb. Aslında tarihin dönemlendirilmesi Batı geleneği içinde Yunan düşüncesinin kökenleri (Herodotos, MÖ 5.yy) ve Eski Ahit (Daniel, MÖ 6.yy) dayanmakta olup günlük pratiğe yansımaları ise çok daha sonraları gerçekleşmiştir. Tarih 18 ve 19.yy'larda edebî bir tür olarak değerlendirilmekten çıkıp okullarda öğretilen bir derse dönüşmesiyle birlikte dönemlendirme fikri bir ihtiyacı karşılamak noktasında değeriyle başlamıştır. Bu anlamda, Batı eğitiminde dönemlendirme karakteristiktir.

<sup>5</sup> "Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?"

etmekte ve birbirlerinden çok da kolay ayırt edilememektedir. Bu iki stil, aynı çağın iki yüzünü temsil eder. Müzikte tam olarak birbirlerinden ayrıştırılabilecek kesinlikte “Klasik” ya da “Romantik” bir dönemden bahsetmek mümkün olmadığı gibi, her iki stil sürekli bir arada bulunmakta ve iç içe karışmaktadır. Bu sebeple, Klasisizm ve Romantizm<sup>6</sup> arasında, sınırlarının çizilebileceği net bir kronolojik çizgi bulunmamaktadır.

Müzik tarihindeki büyük dönemler eğer birisi onların arasında yalnızca yeni olarak ortaya çıkanı dikkate alır ve halen sürmekte olan eskiye de sırtını çevirirse ayırt edilebilirler. Ancak bununla birlikte bu dönemlerin bitişleri tanımlanamaz. Çünkü her dönem kendini takip eden dönemin altında yaşamaya devam eder (Blume, 1970, s. viii).

Blume'nin bu yaklaşımı ve Le Goff'un teorisi, müzik tarihinde Klasik ve Romantik dönemleri birlikte düşünmek ve Franz Schubert'i bu noktadan yeniden ele almak için bazı yeni fikirler sunmaktadır.

“Romantik Müzik” kitabının yazarı Arnold Whittall (1987) kitabına doğrudan Schubert'teki Klasik ve Romantik ikilemine dair bir soruyla başlamaktadır. Walter Vetter<sup>7</sup> ve Alfred Einstein<sup>8</sup> gibi müzik bilimciler, yazılarında Schubert'i Klasik veya Romantik-Klasik olarak tanımlamışlardır. Söz konusu bu ikilem ve tartışmaya Blume de işaret etmiş ve kendi sınıflandırmasıyla çözüm önermiştir.<sup>9</sup> Ancak Blume'nin mevcut önerisinden sonra yayımlanan Charles Rosen'ın büyük eseri “The Classical Style” (1971) ve Leonard Ratner'in “Classic Music” (1980) gibi eserlerinde, bu öneri anlaşılmamış ya da tercih edilmemiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde kesin sınırları çizilen “Viyana Klasik ekolü” ve bunun romantik müzikle olan tezatlığı sıklıkla yinelenmiştir (Plantinga, 1997, s. 95).<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Romantik dönem pek çok müzik-bilimci tarafından farklı şekilde alt dönemlere ayrılmıştır. Gültekin Oransay'ın (1977-1978, s. 29-30) bir dönemlendirme çalışması da şöyle örneklendirilebilir:

- Ön Romantik Evre (1780-1810)
  - “Kasırğa ve Atılım” (Sturm und Drang)
- Erken Romantik Evre (1810-1830)
- Doruk-Romantik Evre (1830-1850)
  - Ulusçuluk
- Romantikardı/Romantik Sonrası (Post-Romantik) Evre (1850-1910)
  - Yeni-Alman Okulu (1850)
  - Yeni Romantikçilik (1890)
  - İzlenimcilik (1890-1920)
  - Gerçekçilik (1890)

<sup>7</sup> Der Klassiker Schubert (1953), Leipzig: C.F.Peters

<sup>8</sup> Music in the Romantic Era (1947), New York: W.W.Norton

<sup>9</sup> Sırasıyla “Die Musik in Geschichte und Gegenwart” ve sonrasında İngilizceye çevrilen yayınlarında Klasik-Romantik ikilemiyle ilgili eski paradigmayı revize etmiştir. Blume'nin söz konusu görüşlerine 1970'de M.D.Herter Norton tarafından İngilizceye çevrilen “Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey” kitabından ulaşılabilir.

<sup>10</sup> Webster ilgili eserinde daha çok Joseph Haydn'ın müziğine odaklanmaktadır. “Haydn's ‘Farewell’ Symphony and the Idea of Classical Style (Cambridge: Cambridge University Press, 1991). Webster yapmış olduğu

19.yy'da Klasik-Romantik ikilemi Avrupa müziğinde özel bir problem teşkil etmiştir. Söz konusu kategorik ayırım ilk olarak, 1830'lu yıllarda ortaya konulmuştur. Mevcut ikilem; Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz ile aynı dönemde yaşayan ancak onlara göre daha muhafazakâr besteciler ve eleştirmenler tarafından ortaya atılmıştır (Plantinga, 1997, s. 90). Müzik tarihinde Klasik dönemi saptayan, bunu romantik bir sapmayı betimlerken ortaya koyan ilk isimlerden biri Leipzig'li Amadeus Wendt (1783-1836) ve onun 1836 tarihli “Müziğin Özellikle Almanya'daki Mevcut Durumu ve Nasıl Olduğu: Eleştirel Bir Makale”<sup>11</sup> adlı yazısıdır. Wendt; Chopin ve Berlioz gibi “belirli bir düzeni olmayan” bestecileri eleştirirken, kendisinin onayladığı, makul ve dengeli olarak kabul ettiği müzik türü için Haydn, Mozart ve Beethoven'ın çalışmalarını model almıştır. Sözü ettiği üç Viyana bestecisinin müziği için, yüzyılın başından beri süregelen Almanya'daki hararetli edebi tartışmalardan yola çıkarak, zaten kullanılmakta olan “Klasik” terimini sürdürmüştür.<sup>12</sup> Söz konusu bakış açısı, üzerinde çok fazla tartışılmış olsa da belirli kıstaslardan dolayı tercih edilmeye devam etmiştir (Plantinga, 1997, s. 90-91). Bu kıstaslardan biri, sözü edilen modelin Klasik Apollonyen estetik anlayış ile örtüşmesi; diğeri ise, bu modelin Avrupa uluslararası müziğinin ortak yönlerini tanımlıyor olmasıdır. Yirminci yüzyılın başlarında Viyana'lı müzik tarihçileri, Guido Adler<sup>13</sup> ve öğrencisi Wilhelm Fischer, “Klasik dönem” adı ve kavramına ilişkin anlayışı, müzik tarihinde önemli bir yere sabitlemiştir. Adler ve Fischer, Haydn ve Mozart'ın öncülleri olan bestecileri ve Viyana'lı üç ustanın (Haydn, Mozart, Beethoven) bazı erken dönem eserlerini bile “Klasik” tanımının içine yerleştirmek konusunda temkinli davranmıştır. Müzik tarihçisi Charles Rosen da (1971) “The Classical Style: Haydn, Mozart, and Beethoven” isimli kitabında bu geleneği sürdürmüştür. Böylelikle, Rosen tarafından devam ettirilen ve 1780 yılına tarihlendirilen “Müzikte Klasik Dönem” tanımında karar kılınmıştır. Bu tarih, Haydn'ın Yaylı Dörtlüsü Opus 33 ile hoş bir rastlaşma içermekte ve bu eserin (Op.33) ilk baskısına iliştilmiş

---

çalışmalarda Viyana Klasik Ekolü'nü deneysel bir isimlendirmeye söz konusu dönemi “Birinci Viyana-Avrupa Modern Stili” olarak önermiştir.

<sup>11</sup> “Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden: eine beurtheilende Schilderung”

<sup>12</sup> Tam olarak üç klasik besteci olması gerektiği ise kesinlikle Wendt'in müzik tarihini kavrayışından çok, genel Hegelci felsefi yönelimiyle ilgili bir özellik olmuştur. Hegelciler, diyalektiğin aşamalarına göre şeyleri üçlü olarak görme eğilimindediler; Hegelci görüşlerinden dolayı Wendt, Klasik bestecilerin üçlüsü hakkında yorumlarını bu yönde değerlendirmiştir (Plantinga, 1997, s. 90-91).

<sup>13</sup> Modern müzikoloji ve müzik tarihi çalışmalarının kurucularından kabul edilen Guido Adler'in ünlü makalesi ve Erica Muggleston'e tarihsel bağlamdaki açıklamasını içeren yayının Türkçe çevirisi için bkz. Adler&Muggleston&Yalınkılıç. (2022). Modern Müzikolojinin Doğuşu: Guido Adler'in “Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı” (1885) Başlıklı Makalesinin Çevirisi ve Tarihi-Analitik Açıklaması (E. Yalınkılıç, Çev.), Sahne ve Müzik , 8 (15) , 1-29 . <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/71528/1151102>

tanıtım etiketiyle örtüşmektedir: "tamamen yeni ve farklı bir şekilde bestelendi." (Plantinga, 1997, s. 91)<sup>14</sup>.

## 1.2. Klasisizm, Romantizm ve Stiller

“Klasik” terimi, Antik Roma’da “en çok vergi veren, sınıfının en seçkini, örnek teşkil eden” anlamlarına gelmektedir<sup>15</sup>. Söz konusu terim müzik tarihinde 18.yy’ın ikinci yarısına ait olan Avrupa müziğini karakterize etmek için kullanılmaktadır. Ancak en genel anlamıyla “Klasik eser” denildiğinde bir model ya da standart bir düzen kastedilmektedir. Söz gelimi, Shakespeare eserleri geç Rönesans tiyatrosu için, Walt Whitman’ın şiirleri 19.yy Amerikan edebiyatı için, Palestrina polifonisi kontrpuan tekniği için standart klasik bir model oluşturmaktadır. Aynı şekilde Corelli’nin sonatları da 18.yy için bir klasiktir.

Sıfat olarak klasik, aynı zamanda tarihte “Klasik Antikite” ile ilişkili bir bağlamda kullanılmaktadır. Bu anlamda, stil olarak klasik bir sanat eseri, Antik Greko-Roman döneme öykünen bazı genel niteliklere sahip olmak zorundadır. Elbette Antik dönemde pek çok farklı sanatsal ifade içeren eserler üretilmiştir. Ancak “Klasik” ile kastedilen, Apollonyen estetiğe ait bir niteliktir. Apollonyen estetiğe ait kurallar arasında açıklık ve sadelik, simetri, denge, düzen ve objektivite yer almaktadır (Seaton, 2010, s. 234).

Bu kurallar, Pompeii ve Herculaneum’da ortaya çıkan eserler üzerinde çalışmış olan Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) tarafından ele alınmıştır. Winckelmann 1764’te yazmış olduğu *Antikçağ Sanat Tarihi* ("Geschichte der Kunst des Alterthums") isimli 18.yy’ın son çeyreğinde çok okunmuş olan kitabında Klasik Antik Sanatı *noble simplicity and quiet grandeur* şeklinde tarif etmektedir (Seaton, 2010, s. 234). Winckelmann’ın bu tanımına en uygun örneklerden biri, Atina Acropolis’de bulunan Parthenon olabilir.

Apolloniyen estetik bakış 1760-1800 arasında aktif olmuş pek çok alandan sanatçıyı etkilemiştir. Antik dönemlerin modellerinin kullanımına dair en uygun örnekler mimari

<sup>14</sup> Benzer bir adlandırma Viyana müziğinde “İkinci Viyana Ekolü” olarak bu kez Schoenberg ve öğrencilerinin müziğinin yüceltilmesinde de kullanılmıştır. Bu kez klasik terimi, çağdaş bestecilik tekniklerine yönelik belirli bir ekolü öne çıkartmıştır.

<sup>15</sup> (Etymonline, 2022) <https://www.etymonline.com/word/classic>

alanında kendisini göstermektedir<sup>16</sup>. Söz konusu dönem görsel sanatlar tarihinde “Neoklasik” olarak tarif edilerek, Antik Klasik Dönem’den ayrılmaktadır.<sup>17</sup> Antik dönemden kalan eserler, 18.yy bestecileri için de ilham kaynağı olmuştur (Seaton, 2007, s.237).

Romantizm ise Sanayi Devrimine, aristokratik sosyal ve siyasi düzene, Aydınlanma Çağı ve Klasisizme tepki olarak doğmuş bir akımdır. Romantizmin ortaya çıkışında 1789 Fransız İhtilali sonrasındaki toplumsal, siyasal ve düşünsel yapının etkileri bulunur. 19.yy’a doğru burjuva sınıfının büyümesi ve kendi kültürel zevklerine yatırım yapmasıyla, yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzisyenler için pek çok yeni olanaklar<sup>18</sup> ortaya çıkmıştır.

“Romantik” teriminin kökeni<sup>19</sup>, 18.yy sonunda Alman yazarların Romanesk çağa (11-12.yy) duydukları özleme dayanmaktadır. Bu yazarlar içinde buldukları çağın sığ olduğuna olan inançlarından ötürü Orta Çağ’daki cesur şövalyeler, zarif hanımlar, inançlı keşişlerle dolu bir yaşama özenmişlerdir. İşledikleri konularda gizem, halk sanatı, mitoloji, serüven, karşı konulmaz felaket, kader ve sefalet gibi konulara yer verirler. Longman Sözlüğü’nün (1991, s. 583) “Romantik” maddesinde “güçlü aşk duygularını göstermek”, “uygulanması mümkün olmayan ve kimi zaman da kabul edilemeyecek düşüncelere, ideallere sahip olmak”; Oxford Sözlüğü’nde (1970, s. 769-770) ise “Romantik” ve “Romantisizm” terimleri “gerçekliğin ötesinde olmak”, “hayal gücünden derinden etkilenmiş olmak”, “hayal ve tutkularla hareket etmek, aşka bağlı olmak” şeklinde tanımlanmaktadır.

Bu akım çok geçmeden müzikte de kendini göstermiştir. Romantizm, sanat akımı olarak bütün bir yüzyılı kapsayacak kadar büyük ve geniş bir kavramdır. Siyasi ve sosyal olayların ciddi bir yansıması olarak ortaya çıktığı söylenilebilir. Sanayi Devrimi’nin doğurduğu ekonomik değişimin sonucu olarak insanlar kırsal bölgelerden kentlere göç etmiş; yeni toplum seri üretim ve dağıtım üzerine kurulmuştur. Grout, Burkholder, ve Palisca’nın müzikteki

<sup>16</sup> Fransız mimar Germain Soufflot Paris’de inşa ettiği ve Aziz Geneviève’ye ithaf ettiği eserini Roma’daki Pantheon’u model alarak tasarlamıştır. Amerika’da Thomas Jefferson Rickmond’daki Virginia State Capitol’ü antik tapınakları (Parthenon) örnek alarak dizayn etmiştir.

<sup>17</sup> Fransız ressam Jacques Louis David (1748-1825) “Horas Kardeşlerin Yemini” (1784), “Sokrates’in Ölümü” (1787) ve “Liktörler Oğullarının Cesetlerini Brütüs’e Getirirken” (1789) gibi eserlerinde yalnızca konusunu Klasik Antikite’den almakla kalmamış; aynı zamanda içerikteki asalet, renkteki sükunet ve dizayndaki kontrol gibi Klasik estetiğe bağlı nitelikleri kullanmıştır.

<sup>18</sup> Söz konusu olanaklar; büyüyen konser salonları, müzik notasyonunda daha fazla nüansa yer verilmesi, kullanılan armonilerdeki özgürlük ve yoğun kromatizm, formlarda ise özgün yaklaşımlar ve esneklik gibi unsurlarla kendini göstermektedir (Seaton, 2010, s. 338). Bu dönemde müzisyenler, tutkulu ve coşkulu hisleri yansıtabilmek için virtüöziteye büyük önem vermişlerdir.

<sup>19</sup> (Etymonline, 2022)

[https://www.etymonline.com/word/romanticism#:~:text=romanticism%20\(n.\),spread%20to%20England%20and%20France.](https://www.etymonline.com/word/romanticism#:~:text=romanticism%20(n.),spread%20to%20England%20and%20France.)



değişimlere de değinmiş olduğu şekilde (2014, s. 560), orta-sınıf büyüyerek daha etkili hale gelmiş, müzik zevkleri farklılaşmaya başlamış; seri üretimin artmasının bir sonucu olarak müzik enstrümanlarına ulaşım kolaylaşmış ve yayıncılığın gelişmesiyle birlikte basılı müzikler, bir anlamda müzik-marketini evlere taşımış; orta-sınıfı çekmek için yeni stiller, türler geliştirmeye başlayan besteciler, amatörler için şarkı ve piyano parçaları yazmak konusunda cesaretlenmiştir.

...Romantik dönem müziği 19. Yüzyılın sonuna kadar devam etmiş, klasik dönemin katı denge ve oranları yerini, özünü insan ve doğadan alan bir müziğe bırakmıştır. Romantik dönem müziğinde farklı armoniler, yeni biçimler, virtüozite gerektiren müzikler ve piyano çalma tekniklerinde yeni gelişmeler söz konusu olmuş. Dönemin sanatçıları aynı zamanda, otoriteye ve baskıya karşı duygusal tepkilerini eserlerine yansıtmayı başarmışlardır. (Göktepe, 2020, s. 65)

Daha özgür olana ulaşmayı amaçlayan Romantizm akımı, sanatçının özgünlüğünü kısıtlayan tüm kuralları ortadan kaldırır. Tüm türler yenilenir ve özgürleşir. Aklın üstünlüğünü ve ölçülülük savunan Klasiklerin tersine, Romantikler için en büyük değer, insan duygularıdır ve ölçülülük yerine coşkuyu seçerler. Bundan dolayı, Romantik bestecilerin kullandığı müzikal dil ve ifade Klasik bestecilere göre stil kuralları açısından daha özgün ve bireysel olduğu söylenilebilir.

Geleneksel müzik tarihi sınıflandırmasında, Klasik Dönem; “Erken Klasik” ve “Yüksek Klasik” olarak ikiye ayrılmaktadır. Erken Klasik Dönem, 1770’lerden itibaren başlayarak, “Galant Stil” ve “Hassas Stil” olarak tabir edilen “Empfindsamkeit” a kadar uzanmaktadır. Yüksek Klasik Dönem ise Avrupa müziğinin gramer yapısı (armoni, ritim, melodi, form, türler) ve uluslararası bir stil olarak netlik kazandığı dönemi içerir. Bu anlamda, klasik formları oluşturan bestecilerin, içinde yer aldığı Yüksek Klasik Dönem, Birinci Viyana Okulu bestecilerini kapsar. Viyana Stili, Haydn’dan Brahms’a, Schönberg ve öğrencilerine değin süren Alman müzik dilinin temel yapı taşlarından biridir (Blume, 1970, s. 30-31).

Galant Stil, genelde Barok dönemin sonrası ve plastik sanatlarda “Rokoko” olarak adlandırılan döneme atıfta bulunur. Bu alanda resim ve dekoratif sanatlardaki paralellikler oldukça yakındır. Zarafet, dilsel hassasiyet aynı zamanda ironi ve melankoli, Galant Stil’deki müzikal kompozisyona ve özellikle onun “hassasiyet” (Empfindsamkeit) dönemiyle önemli benzerlikler içerir. Ancak bu paralellik, kronolojik açıdan pek eş zamanlı gitmemektedir.



Plastik sanatlarda Rokoko biçimleri doğrudan Geç-Barok biçimlerinden doğmuş, müzikte ise Galant üslubu, yeni dönem (Klasik) ile eski dönem (Barok) arasında kalan bir boşluğu doldurmaktadır. Malzemenin bilinçli olarak sınırlı tutulması, saf bir açık sözlülük, abartıdan uzak biçimde eşliklenen monodik bir melodinin/temanın önemszenmesi ve öne çıkarılması, bu stilin başlıca özelliklerindedir. Galant Stil'e hâkim olan ruh, Barok'tan çok Klasik estetiğe uygun düşmektedir (Blume, 1970, s. 30-31).

Plastik sanatlarda Rokoko, Klasik stilden ayrılmamakta ve klasik özellikleri bir bakıma içine almakta; müzikte ise Galant, doğruca kendi "hassas dönemine" geçmektedir. "Sturm und Drang" tarzı bir başlangıç ve ardından Yüksek Klasik Dönem gelir. Bir diğer değişle, "Hassas Stil" yani Sturm und Drang ve Yüksek Klasik herhangi bir şekilde Galant'ın bir zıttı olarak değerlendirilmemektedir. Buna karşın plastik sanatlarda Klasisizm genel itibarıyla Rokoko'nun bir zıttı olarak kabul edilir (Blume, 1970, s. 31).

Bunun yanı sıra "hassas" veya "Empfindsam" olarak adlandırılan dönemde, Galant Stil'deki hassasiyeti aktarmaya yönelik elementlere yapılan vurgu ön plandadır. "Sturm und Drang", Yüksek Klasik Dönem'den önce temiz ve sakin bir sessizliğin ardından büyük bir duygusal ifade ve tutkulu hislerle aktarıldığı kısa süren bir bölümdür (Blume, 1970, s. 31).

## 2. Franz Schubert, Biedermeier Dönemi ve Impromptu

Bir sanatçının yaratıcılığı bizi ne kadar etkilemiş olursa olsun, eserleri, içinde bulunduğu toplumun dışında değerlendirilemez. Franz Schubert'in eserlerinin büyüklüğü şüphesiz bizim için aynı zamanda büyük sorular da doğurmaktadır. Schubert'in müzikal yetenekleri ve yaratıcı dürtüsü sürekli olarak sosyal gerçeklikle çarpışmakta ve ondan giderek daha fazla güç almaktadır. Zorluklar, ıstıraplar ve hastalıklarla dolu hayatında, Schubert için dostluk, toplumsal baskılardan kurtulmanın tek sığınağı olmuştur. Besteci mütevazı, iddiasız, kısa ve yalnızca hayal kırıklıklarıyla dolu yaşamında, halktan bir insan olarak hayatını sürdürmüştür.

Schubert'in aile ortamında duyduğu halk şarkılarıyla olan bağı, yaratıcılığındaki önemini hiç yitirmemiştir. Besteci, en yenilikçi özelliklerini geleneksel halk müziğinden almaktadır (Анатољевна, 2017, s. 1). Şarkılar (lieder), dört el için piyano parçaları, halk danslarının aranjmanları (valsler, menüetler, laendler gibi), bestecinin yaratıcı imajını tanımlamada büyük önem taşır. Franz Schubert ona ün kazandıran vokal eserlerin (liederin) yaratıcısı olarak tanır. Bununla birlikte, Schubert'in enstrümantal müziği, içerik zenginliği ve çeşitli türleriyle öne çıkmaktadır.

Müzik tarihinde Franz Schubert'in eserlerinin Klasik ya da Romantik dönemin hangisine dahil edileceği konusu güncelliğini korumaktadır. Avusturyalı müzikolog Alfred Einstein, Schubert'in "Romantik bir Klasik" (Einstein, 1981, s. 270) (Einstein, 1947) olduğunu ifade eder. Yaşamı boyunca Klasik ve Romantik üsluplar ve arasındaki farkları tetkik etmiş Rus müzikolog Pavel Alexandrovich Vulfius'un Schubert üzerine yazdığı "Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта" (Schubert'in Eserlerinde Klasik ve Romantik Eğilimler) (Вульфийус, 1974, s. 11-12) başlıklı kitabındaki cümleleri son derece çarpıcıdır:

"Olgunluk dönemi eserlerinde dahi, Schubert'in tamamen bilinçli bir şekilde Klasiklerin deneyimine yöneldiği sayısız örnekle karşılaşılabılır. Bu yalnızca bir üslup bağımlılığı gerçeğinden ötürü değil aynı zamanda kavramsal düşünceler tarafından da dikte edilmektedir. **Schubert'deki Klasik ve Romantik özellikler arasındaki ilişki incelenirken oldukça dikkat edilmesi gerektiği bir kez daha açığa çıkar<sup>20</sup>**. Bir bütün olarak sanat tarihi için en önemli olan stilistik/üsluptaki süreklilik yasası Schubert'te de kendini gösterir<sup>21</sup>. **Klasizm ve Romantizm arasındaki geçişler özellikle müzik alanında keskin sınırlarla çizilmiş değildir.**

Sonuç itibarıyla, özellikle 19.yy'ın ilk çeyreğinde, Romantik bestecilerin eserlerinde, Klasik ve Romantik eğilimlerinin iç içe geçmesi sonucu son derece açıklayıcı ve verimli bileşimler meydana gelir. **Bu durum, Klasik düşünce ile Romantik ifade araçlarının buluşmasıdır."**

Schubert'in herhangi bir eserini incelerken klasik ve romantik yönlerini tanımlayabilmek için şunlar göz önünde tutulabilir:

- 1.Schubert'in kişiliği, içinde yaşadığı Avusturya-Alman kültürü,
- 2.Eserlerinin Viyana klasik okulu çerçevesinde ele alınması,
- 3.Eserlerinde kullandığı stiller,
- 4.Eserlerindeki form, armoni ve tematik unsurlar incelenerek klasik geleneklerin sürekliliği ve olası yeniliklerin ortaya konulması.

<sup>20</sup> Alıntı metin içindeki vurgulamalar yazarlar tarafından yapılmıştır.

<sup>21</sup> Klasik-Romantik eğilimler hususunda önemli çalışmaları olan Vulfius'ın da müzik tarihinde dönemlendirmenin kurucularından sayılabilecek Guido Adler'i takip eden bir müzikoloji anlayışı çerçevesinde "bir eserin tarihlendirilmesi/dönemlendirilmesi, araştırmacının, eseri tarihsel süreç içerisine yerleştirmesini ve sanatın yaratılmasını yöneten stil/üslup yasalarını belirlemesini" (Adler, Muggleston, & Yalınkılıç, 2022) şart koştuğu görülür.

Sonuç itibarıyla, Schubert'in her iki stilin arasında bir noktada yer aldığını söylemek mümkündür. Vulfius'a göre (Вульфийус, 1974, s. 11), Romantik ve Klasik eğilimler, bestecinin sanatında bir sentez oluşturmaktadır. Schubert'in stili bir bütündür, ancak burada iki ayrı kuvvet (Klasik ve Romantik) bir arada yer alır. Bu iki stilin bir arada bulunmaları bestecinin enstrümental özgünlüğünü açıklar. Ancak Romantik çizgiler daha baskındır. İdeal ve gerçeğin çatışması Schubert eserlerinin özünü oluşturur. Bu çatışmadaki esas amaç ise nihai bir çözüme vardırıılmaz. Einstein(1981) ve Vulfius'un(1974) mutabık kaldıkları şekilde, tutum ve üslup açısından Schubert, tüm romantiklerin en "Klasik" olanı sayılabilir.

## 2.1. Klasisizm ve Romantizm Arasında Geçen Biedermeier Dönemi Viyanası

Schubert'in Viyana Klasisizmine bağlılığı, idolü Beethoven'ın devrimci yenilikleriyle pek çok defa sarsılmıştır. Eski neslin bir temsilcisinin yenilikçiliğinin, genç neslin temsilcisinden daha akılda kalıcı ve daha parlak olması çelişkili bir durumdur. Bu olgunun açıklaması, Beethoven ve Schubert'in insani ve sanatçı kişilikleri arasındaki farklılıklarında, yaşadıkları dönem ve sosyal çevrede aranabilir.

Schubert'in tutumu; Mozart'ın netliği ve Beethoven'ın kararlılığından yoksundur. Arkadaşı Bauernfeld'in de belirttiği gibi Schubert, hayata karşı iyimser bakış açısıyla melankoliyi birleştirmiştir ve Schubert'in bir sanatçı olarak görünüşündeki bu iki yönün Romantik bir dengesizliği yansıttığı söylenebilir (Вульфийус, 1974, s. 6).

Viyana'da Biedermeier Dönemi olarak tanımlanan 1815-1848 yılları, aynı zamanda Franz Schubert'in en üretken çağını kapsar. Müzikolog Carl Dahlhaus "Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit" başlıklı makalesinde (1974), "Biedermeier" teriminin sıklıkla küçümseyici ve aşağılayıcı anlamda kullanıldığını belirtmiş; bu adlandırmanın ayırt edici bir stil ya da formdan ziyâde, daha çok orta-sınıfa ait bir sosyal görünüş ve betimleme olduğunu ifade etmiştir. "Biedermeier" döneminin başlıca özelliği baskıya karşı kültüre sığınıştır. Halkın çoğunluğu, Avusturya'nın dış çıkarlarını ileri süren yönetimin sert düzenine boyun eğerek göze batmamaya çalışmış, evine çekilmiştir (Pamir, 1998, s. 64). Bu sosyal yaşam ev ve salon müziğinin ilgi görmesine neden olmuştur. Yaygın olarak gece düzenlenen müzikli toplantılar orta sınıfın kitap, dans ve şiir okuma gibi kültürel ilgilerinin pekiştirilmesine olanak vermiştir. Sert kanunlarla yönetilen

Biedermeier dönemi Viyana'sında, Schubert'in dostlarıyla birlikte evde toplanması bu baskılardan uzaklaşabilmek içindir. Küçük yaştan beri ailesi ve yakın dostlarıyla beraber müzik yapmayı seven besteci, her yeni yapıtı dostlarıyla paylaşmayı gelenek haline getirmiştir. Biedermeier'in hayat ideali insanın kendi dar çevresinde faydalı olması ve küçük şeylerde mutluluk aramasında yatmaktadır (Pamir, 1998, s. 65).

Franz Schubert'in solo piyano eserlerinde kullandığı türler çok çeşitlidir. Bunlar arasında; Sonatlar, Fanteziler, Varyasyonlar, Impromptular, Moment-Musicaux, dans ve marşlar, iki ve dört el için piyano eserleri, çeşitli topluluk türleri için yazılan eserler (keman ve piyano, arpej ve piyano, yaylı ve piyano üçlüleri, yaylı ve piyano beşli, yaylı dördümler, sekizli), ve orkestra eserleri (uvertürler ve senfoniler) mevcuttur. Bununla birlikte Schubert'in minyatür formlara yönelmesi, içinde yaşadığı tarihsel dönem ile ilişkili görülmektedir.

Schubert'in arkadaşları da opera ve senfoniler bestelemesi gerektiğiyle ilgili baskı yapmış; ancak Schubert ne zaman büyük formda bir eser bestelese bu eserler ya teknik olarak zor, pazarlanamaz ya da yetersiz bulunmuştur. Dolayısıyla çevresinin beklentilerine uygun eserler verememiş olmasının yanı sıra, kendi beklentilerini de karşılayamamıştır. Çünkü orta-sınıf dinleyici, Schubert'in salon müziğini ciddi sanat müziği olarak görmek konusunda isteksizdi (Hanson, 1985, s. 187).

Schubert'in küçük formları tercih ederek piyano minyatürleri ve liedlere yönelmesi, Biedermeier dönemini yansıtır.

Schubert'in bestelediği minyatür formlardan bazıları şöyle sıralanabilir:

- Klavierstücke (Alm): Piyano Parçası (Apel, 1974, s. 455). (Schubert D. 946, *Drei Klavierstücke*)
- Ländler (Alm): 19. yy başlarında Vals egemenlik kazanıncaya kadar popüler olan ve Vals'e benzeyen yavaş bir Avusturya dansı. Mozart (K. 606), Beethoven (11 Mödlinger Taenze, 1819) ve Schubert'in (op. 171) Ländler koleksiyonları mevcuttur (Apel, 1974, s. 463).
- Albumblatt: (Alm) Fr. Feuille d'album; İng Albumleaf; Tr. Albüm Yaprağı. Genellikle kısa ve basit vokal veya enstrümantal parçalardan oluşan diziyeye verilen başlık (Aktüze, 2010, s. 15). (Schubert D.844)
- Lied: Almanca şarkı, ezgi. Kısa bir şiir üzerine bestelenmiş genellikle de piyano eşlikli şarkı olan ya da Almanca daha kesin tanımıyla Kunstlied (sanat şarkısı) halk şarkısı karşılığı kullanılan Volkslied türünden ayrılır. 19.yy da Alman romantik liedi ile özellikle 600 ü aşan örnek veren Schubert ile zirveye ulaşmıştır (Aktüze, 2010, s. 346). (Schubert, *Die Schöne Müllerin; Winterreise...*)

## 2.2. Impromptu Türü

Klasik Batı Müziği'nde "Impromptu" olarak adlandırılan türü ve bu türün müziğin diğer unsurlarıyla olan ilişkilerini anlayabilmek için, öncelikle terminolojisine ve etimolojik kökenlerine inmek gereklidir. Impromptu terimini çeşitli kaynaklar şu şekilde tanımlar:

Impromptu: (Fr.) “İçten geldiği gibi, hazırlanmaksızın”. Terimin kaynağında Latince in promptu: “hazır” sözcüğü vardır. Romantik dönemde doğaçtan bestelenmiş duygusu yaratan çalgı müziği parçası (Say, 2010, s. 99).

Impromptu: Lat. İn promptu: El altında, hazır anlamından. Genellikle lied formunda, içten doğarmış gibi, doğaçlama hissi veren tek bölümlü karakter parçası... (Aktüze, 2010, s. 272).

Impromptu: (fr) Zihne varid olan, içe doğan şey anlamına latince in promptu bileşiminden başka bir şey değildir. Tek kısım halinde, fantezi kabilinden ve irticali mahiyette olan bir musiki parça çeşitinin adı oldu (Gazimihal, 1959, s. 115).

Impromptu: Köken olarak, doğaçlama bir esere verilen isim; ama yazılı hale geldiğinde doğaçlama kabul edilen hiçbir eser yoktur. Terim, doğaçlama icra edilen (ya da doğaçlama karakterinde) piyano kompozisyonları için kullanılmaktadır (Grove, 1904, s. 462).

Bu tanımlardan yola çıkacak olursak, aslen Latince “In Promptu” (hazır, el altında bulunan) kelimesinden Fransızca’ya “Impromptu” olarak geçen kelimenin, örnekleri piyano enstrümanı için verilmek suretiyle, doğaçtan çalındığı yönünde bir izlenim uyandıran, solo enstrüman için yazılan bir kompozisyon çeşidi olduğu kanısına varılmaktadır. Tüm bu tanımlardaki “doğaçtan bestelenmiş duygusu yaratan”, “içten doğarmış gibi, doğaçlama hissi veren”, “irticali mahiyette”, “doğaçlama karakterinde” ifadeleri üzerine yoğunlaşırsa, neye doğaçlama denildiğini açıklamak gereklidir.

“Doğaçlama” sözcüğü, kelime anlamı itibariyle “çok düşünmeden, daha önce hazırlanmadan” anlamlarına karşılık gelmektedir. Say, doğaçlamayı şöyle tanımlamaktadır:

Doğaçlama: İçten geldiği gibi, hazırlıksız olarak beste yapma. Müzikal doğaçlama, bir anda doğan buluşların çalgıyla ya da şarkı söyleme yoluyla özgürce dile getirilmesi, bir melodinin genellikle belirli bir form anlayışı içinde geliştirilmesidir. Terim, Latince ex improviso: “hazırlıksız” sözcüğünden türetilmiştir; batı dillerinde yazım değişiklikleriyle improvisation (Say, 2010, s. 463-464).

Latince “hazırlıksız” anlamına gelen ve “ex improviso” teriminden türetilmiş doğaçlama; pek çok dilde benzer bir şekilde “Improvisation” (Alm. İng. Fr), “Improvisazione” (İt.), “emprovizasyon” gibi yazım şekilleriyle kullanılmaktadır (Aktüze, 2010, s. 272). Söz konusu doğaçlama olgusu, üzerinde doğaçlama yapılacak çalgıya (org veya piyano) hakim olmayı ve bestecilik kurallarında yetkin olmayı gerektirir (Gazimihal, 1959, s. 116).

Bu bilgiler ışığında, doğaçlama ve Impromptu türünün birbirleriyle olan bağlantısı görülmektedir. “18.yy’da doğaçlama yapmak konçerto kadansları sırasında özellikle yaylı sazlara tanınan bir serbestlik iken zamanla konçertoların kadansları da besteciler tarafından partiyonlarda yazılı hale getirilmiş ve bu doğaçlama imkanı kaybolmuştur” (Gazimihal, 1959, s. 116). Eski müzikte yer alan “cantus firmus”lar doğaçlama ile süslenecek icra edilmiş; enstrümantal müzikte ise “sürekli bas” partileri doğaçtan çalınmıştır. Barok dönemden itibaren klavye müziğinde Bach, Haendel, Mozart, Beethoven gibi büyük besteci ve icracılar doğaçlama

yarışmalarında, bu yeteneklerini ve enstrüman hakimiyetlerini ispat etmişlerdir (Aktüze, 2010, s. 272-273).

Gazimihal (1959) ve Aktüze (2010)'nin de belirttiği şekilde, Batı Müziği'nde doğaçlama fikrinin köklerinin 14. yy'daki Gregorien ilahilere dayanan "cantus firmus" 'ların<sup>22</sup> ve Barok dönemin müziğinde eşlik yapısını oluşturan "basso continuo"<sup>23</sup> partilerinin; Klasik Dönem olarak adlandırılan 18. yy'da ise, konçerto kadanslarının çalıcının yeteneğini göstermek adına doğaçlama çalınarak icra edildiği gibi süreçlerden geçtiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte önceden verilen bir melodik tema üzerine varyasyon tarzında yapılan doğaçlamalar, hatta Barok dönemde Bach gibi büyük müzisyenlerin önceden kendilerine verilen bir tema üzerine füg doğaçladığı da bilinmektedir (Kirkindale, 1980, s. 88).

Bu bilgiler ışığında, zaman zaman belirli form ve armoni kalıpları, bir müzik partisinde verilen bas ya da ezgi üzerinde sınırlandırılmış biçimde, bir eserin kadans şeklinde adlandırılan özel bir bölümünde, icracıların doğaçlama yaptıkları sonucuna ulaşılmaktadır. Bütün bunlar Impromptu türünün terminolojisini incelerken kullanılan "doğaçlama karakterinde", "doğaçlama hissi veren", "doğaçtan bestelenmiş duygusu yaratan" ifadelerini anlamlandırmak açısından önem taşır.

Schubert'in Do minör Impromptu'su ele alınırken, "Impromptu" ve "Improvisation" terimlerinin anlamlarındaki paralellik, eserin değerlendirilmesinde önemli bir ipucu verecektir.

### 2.2.1. Impromptu'nun Form Özellikleri

19.yy Romantik Dönem piyano müziği ile ortaya çıkan Impromptu türünün en bilinen örnekleri, Schubert'in D.899 (op. 90) ve D.935 (op. 142) ve Chopin'in op. 29, 36, 51 ve 66 Impromptu'larıdır. Aktüze, Impromptu'nun oluşumuyla ilgili tarihsel süreci şöyle anlatır:

17. yy'da Fransa'da Moliere zamanında, örn. L'de Versailles (1663) gibi sahne eserlerinde o anda yazılan şiir ya da sahne arası parçaları için kullanılan deyim olan sözcüğü, Mattheson 1739'da, anında bestelenivermiş kanon için kullanmış; Liszt 1824'te s sur des themes de Rossini et Spontini ( Rossini ve Spontini'nin temaları üzerine) ile türe yakın bir örnek vermiştir. 1800'lerde orkestra fantezisi anlamında kullanılan, 1822'de Bohemya'da J. Vaclav Vorisek tarafından piyano parçası olarak tanıtılan (p 76) tür, sonunda Schubert (D899,1827; D835, 1835) ve Chopin'in (Op. 29, 36, 51, 66) piyano eserlerinde doruğa ulaşmıştır (Aktüze, 2010, s. 272).

<sup>22</sup> Kontrpuanla yazılmış bir parçaya bütünlüğünü veren ana ezgi.

<sup>23</sup> "Through Bass", "General Bass" gibi "Sürekli Bas" veya "Rakamlı Bas" isimleriyle de bilinir.

Impromptu adıyla görünen ilk piyano eseri, Viyana’da ikamet eden Çek besteci J. V. Vorisek’e aittir. Vorisek, minuet ve trio formunda altı Impromptu (Op.7) bestelemiştir (Ham, 2005, s. 7). Vorisek’i takiben daha çok operalarıyla tanınmış H.A. Marschner, 1820’lerin başlarında op. 22-3 numaralı iki set Impromptu yayınlamış ancak aynı ilgiyi görememiştir (Ham, 2005, s. 6). Impromptu belli bir formu olmamakla birlikte, çoğu zaman katlı şarkı formunda bestelenmektedir (Cangal, 2011, s. 93-94). Chopin’in 1837 yılında Op. 29 La Bemol Major, 1836 yılında Fa Diyez Major, 1843 yılında Sol Bemol Major, 1855 yılında da Do Diyez Minör Impromptuları yayınlanmıştır. Bunların tamamı üç bölmeli şarkı formundadır. Carl Czerny’nin Op.776 Sol Minör Impromptu Füg, Franz Liszt’in S.213 La Bemol Major Valse-Impromptu, Pyotr Tchaikovsky’nin Sol Major Impromptu-Caprice, Herbert Lanyon’ın Fa Major Impromptu-Mazurka, Konstantin Eiges’in Op.25 Impromptu-Etude, Julius Schulhoff’un Op. 33 Impromptu-Polka ve birçok bestecinin farklı türlerin karışımıyla Impromptu karakterini kullanarak yazdıkları eserler bulunmaktadır. Impromptu türüne günümüze yakın bir örnek olarak, Nikolai Kapustin’in caz armonilerini özgürce kullandığı Op. 66 Impromptuları verilebilir.

### 2.3. Schubert’in Impromptuları

Franz Schubert, her biri dörder eserden oluşan iki set halindeki (D.899 ve D.935) Impromptularını 1827 yılında bestelemiştir. İlk setin muhtemelen Ağustos ve Eylül ayları ikinci setin ise Aralık ayı gibi bittiği düşünülmektedir (Ham, 2005, s. 1). Viyanalı yayımcı Haslinger D.899 da yer alan iki Impromptu’yu 1927 Aralık ayında yayımlamıştır. Geriye kalan iki Impromptu ise Haslinger’in oğlu tarafından 1857 yılında yayımlanabilmiştir. Ancak dördüncü Impromptu orijinal olarak Sol bemol Majör tonalitesinden Sol Majör tonuna transpoze edilmiş, aynı zamanda Schubert’in çift alla breve olarak yazdığı ritim, tek alla breve şeklinde değiştirilerek yayımlanmıştır (Ham, 2005, s. 1)<sup>24</sup>. D.935 Impromptuları ise ancak 1838 yılında Diabelli tarafından yayınlanabilmiştir. 19.yy’da yayımcılar amatör çalgıcı ve dinleyicilerin ilgisini çekebilmek adına eserlere ve yayınlara dikkat çekici isimler vermektedir (Grout, Burkholder, & Palisca, 2014). “Impromptu” adı, ilk setin iki eserini yayımlayan Haslinger

<sup>24</sup> Amatör piyanistlerin de daha rahat biçimde çalabilmesi için bu şekilde yayımlanmıştır.



tarafından verilmiş; Schubert, ikinci set olan D.935'i tamamladığında eserlerinde bu yeni başlığı kullanmıştır (Ham, 2005, s. 1).

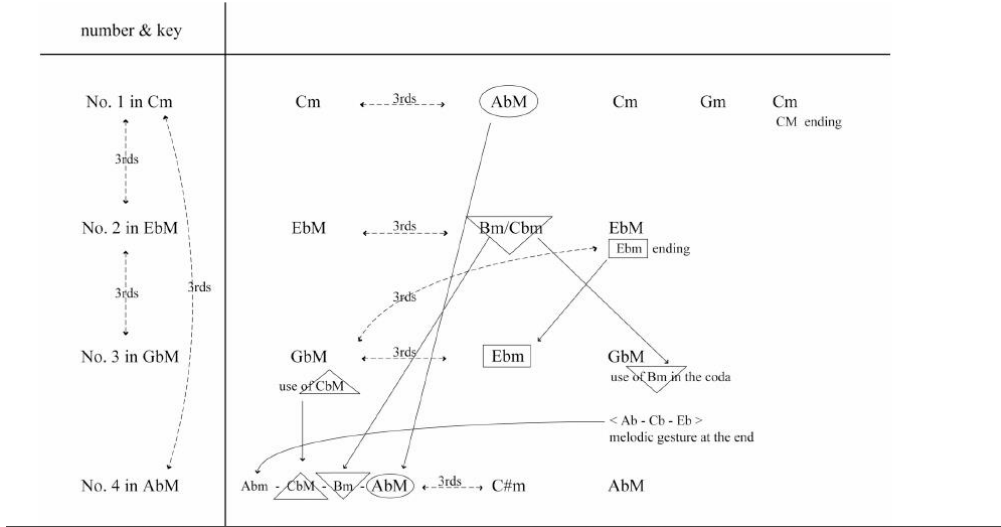
Her iki setin ilk ve son parçaları minör tonda bestelenmiştir. İkinci setteki son parça Fa minör tonundadır, ilk setteki son eser La bemol Majör tonunda işaretlenmiş olmasına rağmen alışılmışın dışında olan La bemol minör tonalitesiyle başlamaktadır. Her iki setteki ilk Impromptular epik bir karakterde ve neredeyse Ballad tarzında bestelenmişlerdir. Bunlar Impromptular arasında en uzunlarıdır.

Op.	D.	No	Tempo	Tonalite
90	899	1	Allegro molto moderato	C minör
		2	Allegro	Mi bemol Majör
		3	Andante	Sol bemol Majör
		4	Allegretto	La bemol Majör
142	935	1	Allegro moderato	Fa minör
		2	Allegretto	La bemol Majör
		3	Andante	Si bemol Majör
		4	Allegro scherzando	Fa minör

*Görsel 1: Schubert'in Impromptuları*

Schubert Impromptuları'nda yer alan tonal bağlantılar yakından düşünüldüğünde, bir bütün olarak icra edilmesi gerektiğine dair ikna edici kanıtlar bulunmaktadır (Ham, 2005, s. 44). Bu minyatürler, tıpkı Schubert'in liedlerindeki gibi bir şiirsel bütünlük içindedir. Söz konusu bütünlükten, tonalitelerin seçimleri ve tonal geçkiler bağlamında da söz edilebilir. Setlerdeki önemli armonilerin çoğu birbiriyle ilişkilidir. Setlerdeki eserler arasında üçlü armonik bağlar ve majör ve minör modların eşitliği söz konusudur (Ham, 2005, s. 45).

Table 1 The tonal design of Schubert's impromptu D. 899



**Görsel 1:** Schubert'in D.899 Impromptularında Armonik Şema (Ham, 2005, s. 28)

Vorisek ve Schubert Impromptuları, aralarındaki doku benzerliğine rağmen büyük farklar içerir. Vorisek Impromptuları daha sıkı biçimde Klasik stile ve hatta Barok geleneğine bağlıdır (Ham, 2005, s. 15). Vorisek Impromptuları 18.yy'ın bağımsız minuetlerini ve trio yazma geleneğinde son bir aşama olarak görülür ve Klasik 18.yy stiline daha yakındır. Başka bir deyişle, Vorisek'in doğaçlaması, bireyselleşme yönünde eğilim gösterirken (Ham, 2005, s. 15), Schubert 'in Impromptuları, 19.yy başlarındaki yeni yönelimlere işaret eder.

Schubert'in D.899 (Op.90) seti dört Impromptu'dan oluşur. Molla'ya göre (1997, s. 84) bu eserler, bir şarkı üzerine inşa edilmiş olan fantezi türünü çağrıştırmaktadır. Yapı olarak doğaçlamaya dayandığından, Impromptu türünü belirli bir formda değerlendirmek her zaman mümkün olmayabilir. Yine de birkaç istisna dışında formları açıkça görülebilmektedir.

### 3. D.899 No.1, Do minör Impromptu'nun Stil ve Form Açısından İncelenmesi

Do minör Impromptu'nun başlangıcında geniş bir aralığa yayılmış "Sol oktav"ları üzerindeki fermatadan sonra ilk temanın birinci cümlesi (2+2) en yalın haliyle, tek ses olarak bir şarkı gibi duyurulur. Birinci tema (ö.1-17 arasında) sekizer ölçüye tam olarak ayrılmış Klasik iki periodtan oluşmaktadır. Her iki period, Re perdesi etrafında dolaşan dominant etkisinde noktalı bir motifle (ö.2-5, 9-12) başlamaktadır.



Görsel 2: Birinci Temanın İlk Cümlesi<sup>25</sup>(s.6)

Birinci periodun ikinci cümlesinde akor şeklinde duyurulmuş olan enerjik noktali ritimler, temaya bir marş karakteri kazandırır.



Görsel 3: Marş Karakteri Taşıyan Noktali Ritimler(s.6)

Schubert bu Impromptu'sunda diğerlerinde olduğu gibi homojen motiflerden oluşan bir materyal kullanarak bütünlüğü korumuştur. Eser, trajik ve epik karakteriyle diğer Impromptular'dan farklılık göstermektedir.

Eserde, birbirlerine yakın iki ana tema bulunmakta ve onların geliştirilmesi dışında yeni bir tematik materyale rastlanmamaktadır. Eserin geneline bakıldığında, zengin bir armoniyle desteklenen "mono-tematik"<sup>26</sup> bir yapıyla karşılaşılmaktadır.

İlk ve ikinci periodun birinci cümleleri tek parti olarak sunulmuş, sonrasında ikinci cümleler armonize edilmiştir. Bu akorlar, en az dört partiden oluşan bir koro etkisi yaratmaktadır (Bar-Elli, 2013, s. 1-2). Franz Schubert'in esas olarak bir şarkı bestecisi olması ve aynı zamanda küçüklüğünde kilisede korist olmasından dolayı, şarkı öğelerine sıklıkla rastlanır.

Her bir periodun armonize edilmiş ikinci cümleleri toniğe (Do minör) geri dönmektedir. İki periodun zengin ve kuvvetli bir armoniyle tekrarlandığı fakat simetri ve dengenin korunduğu

<sup>25</sup> Nota örnekleri G.Henle Verlag yayınevinin Schubert (Impromptus&Moment Musicaux) baskısından alınmıştır.

<sup>26</sup> Tek temadan oluşan.

görülmür (Bar-Elli, 2013, s. 2). Burada Schubert'e özgü tipik hüznü ve trajik karakteri görülmekle birlikte, Beethoven'da olduğu türden bir isyan duyulmaz. Derin bir hüznü ve gerçeğe boyun eğme, Schubert'in stiline en karakteristik yönleri olarak bu eserinde de hissedilmektedir.



*Görsel 5: İkinci Tema (s.7)*

Önceki periodların malzemesini kullanarak oluşturulmuş geçiş pasajı, eseri La-bemol Majördeki ikinci temaya ulaştırır. Daha serbest tasarlanmış ve üçlemelerden faydalanan ikinci tema, iniç altılıdan oluşan (F,Eb,Db,C,Bb,Ab) bir hat ile ilk temanın unsurlarını sergiler (ö.43-46).

Dominanttan toniğe doğru ilerleyen ilk temanın kapalı ve durağan karakteri; 4+4'ten ibaret net period yapısından farklı olarak, ikinci tema dört cümleden (5+5+4+5 ölçüden) oluşmaktadır (ö.42-60). Bunların tümü toniğe çözülmekte, yalnızca ikincisi medyantına (III derece, Toniğin Majör karşıtına-TK) gitmektedir.



*Görsel 6: İkinci Temanın Karakteri(s.7)*

İkinci temada yer alan sol eldeki üçleme kalıbı esere daha neşeli, sevimli ve canlı bir karakter katar. Bu sayede, ilk temanın armonik ve blok akorlarla duyurulması temaya daha durağan bir hal verirken, ikinci temanın sol eldeki üçlemelerle armoninin melodik olarak (kırık akor) sunulması, eserin iki bölümü arasındaki karakter farklılığını doğurur. İki elin rol değişimiyle (üçlemelerin sağ el ve temanın sol elde bulunduğu bölümde) aynı tema çeşitlendirilir.

Bu Impromptuyu bir tema ve onun varyasyonları olarak değerlendirmek mümkündür. Buna göre ikinci tema ve sonrasındaki cümleler onun çeşitlemesi olarak gösterilir. Yine Gilead Bar-Elli (2013) gibi bazı araştırmacılar, 74. ölçüden başlayan B bölümünü bir gelişme

(development, 74-160 arası) olarak da ele alabilmektedir. Böylece bir kez daha iki temanın uzlaştırıldığı görülmektedir. Buna göre, sol eldeki üçlemelerin akor şeklini aldığı (ölçü 74'ten başlayarak) görülmekte ve sağ eldeki melodi (75. ölçüden itibaren) La bemolün altıncısı Fa sesi üzerinden inici biçimde 78. ölçüde La bemol'e çözülmektedir. Bu gelişme bölümü 74-77 ve 78-81'inci ölçüler arası yine 4+4 ölçü yapısındadır.



*Görsel 7: Bar-Elli'ye göre Gelişme Bölümü (s.8)*

82-87'inci ölçülerde modülasyonlu (Ab Majör'den G Majör'e) bir geçiş pasajı bulunur. Pasajın ardından birinci temanın bu kez sol elde dramatik bir biçimde duyulmasıyla (ö.87-123) A bölümüne geçilir. Sağ eldeki "Sol" sesleri ise Schubert'in "Erlkönig" eserini çağrıştırmaktadır. 88-95'inci ölçüler arası yine (4+4) simetrik bir bölüm bulunmaktadır. İkinci cümle, birinci cümlenin oktav şeklindeki tekrarıdır. Her iki cümle de Do minörde çözülmektedir.



*Görsel 8: Birinci Temanın Yeniden Duyulması (s.9)*

A' bölümünün ikinci periodu 96. ölçüde başlamakta ve 103'de sona ermektedir. Tema bir kez daha simetrik bir periodik yapıdan oluşmuştur. Üçlemeler sol elde, melodi ise sağ elde duyulur. İkinci periodun ikinci cümlesi kromatik bir gelişmeyle ve partilerin sayısındaki artışla dramatik bir zirveye ulaşır.



Görşel 9: Kromatik gelişme örneği (s.10)

114-115'inci ölçülerde Napoliten kadans gelir. Aynı kadans bir codetta ile teyit edilerek bölüm sonlandırılır.



Görşel 10: Napoliten kadans örneği

119-123'üncü ölçülerde dominant akorlarıyla ilerleyerek 124'üncü ölçüde Sol minör tonalitesine geçiş yapılmıştır. Büyük ve uzun sayılabilecek "Sturm und Drang" (Fırtına ve Stress) etkisi altındaki pasajın ardından, 125'inci ölçüden itibaren bir rahatlama ve zıt karakterdeki "Galant Stili" andıran ikinci temanın bir varyasyonu duyulur. 125-133'üncü ölçüler arasında sol elde zayıf zamanlara gelen "staccato" sekizlikler, temaya heyecan ve "agitato" karakteri kazandırır. 152'nci ölçüden itibaren gelişme bölümü Sol Majör tonunda sekiz ölçülük sakin karakterde tamamlanır. 160'ıncı ölçüde sonlanan gelişme bölümü yerini ikinci temaya bırakır.

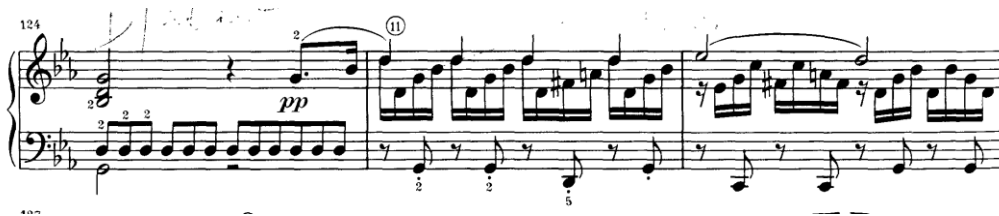
Sekizer ölçülük simetrik bir biçimde sıralanmış olan bölümde Do minör tonunda duyurulan ilk tema, ikinci kez tekrarlanışında, majör adaşı olan tonalite Do majörde duyurulur. Schubert, kendine özgü adaş tonlardaki geçişleri, bu eserinde de kullanmıştır. Minör tonalitede başlayan eser, Do Majör'de sakin bir karakterde son bulur.

FORM	ÖLÇÜ	TON MERKEZLERİ
A	1-41	C minör
B	42-81	Ab Majör
(Köprü)	74-87	

A' (Köprü)	88-110	G Majör
	111-123	
B' (Köprü)	124-151	G minör
	152-160	
A'' (Coda)	160-187	C minör – C Majör
	188-204	

*Tablo 1: Eserin Form Tablosu*

Schubert, enstrümantal eserlerinde (fantaziler hariç) geleneksel biçim ve yapılarla şaşırtıcı derecede bağlılık göstermektedir ve bu enstrümantal eserlerin yapısı klasik normlara dayanmaktadır (Вульфийус, 1974, s. 4). Form açısından Klasik gelenekten fazla uzaklaşmayan Schubert'in müzik dili ve stili değerlendirildiğinde, şarkıya ve insan sesine önem verdiği açıkça görülür. Schubert'in yaşadığı dönemde piyano çalgısının gelişimiyle birlikte, bestecinin enstrümantal eserlerinde şarkı tematizmini kullanabilmesi sayesinde kendine özgü “uzun melodik cümleleri” duyurabilmesi mümkün olmuştur (Ham, 2005, s. 20). Dış partiler bu uzun melodileri çalarken, eşlikler iki el arasında paylaştırılmaktadır. Sağ el, aynı anda lirik melodiyi ve altındaki eşliğin bir kısmını çalmaktadır. Bu durumda, *legato* etkisi yaratabilmek için sağ pedalın (damper pedal) kullanılarak melodiyi desteklemesi beklenir.



*Görsel 11: Schubert'teki Doku Örneği (s.11)*

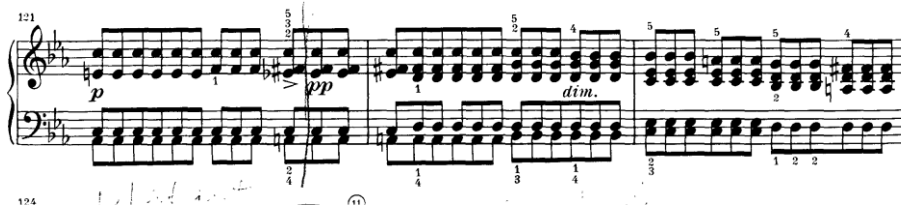
Schubert, piyano eserlerinde zaman zaman orkestra tınısını yakalayabilmek için, orkestranın özelliklerini melodik parti ile birleştirerek, paralel aralıklarla orkestra ya da koro tınısını yakalamayı amaçlamaktadır. Armonik yapıda iç partilerde yer alan bir sesin genellikle melodiye paralel olarak hareket ettiği görülür.





Görşel 12: İç ve dış partilerin dengesi (s.13)

Tekrarlanan çok fazla nota ve akor, metrik birim değerine göre oluşmaktadır. Bu nedenle yavaş tempoda icra edilmesi, hızlı tempoda olduğu gibi zordur. “Pianissimo” nüansı pasajın çalınışını daha da zorlaştırmaktadır.



Görşel 13: “pp” nüansında tekrarlanan notalar (s.11)

Tekrarlanan figürlere genellikle bas notasından hızlı atlamalar eşlik eder. Bas notasından “pp” nüansında tekrarlanan akorlara zaman kaybetmeden hızla geçilmesi pasajdaki teknik zorluğu meydana getirir. Aynı zamanda *pianissimo* olarak yazılmış melodiye eşlik eden akorların temayı bastırmamaları beklenir.



Görşel 14: “pp” nüansındaki bas atlayışları

Majör tonalitede başlayan Impromptu, minör tonda sona erer. Schubert'in pek çok eserinde rastlanılan bu yönü, bestecinin majör ve minör tonalitelere eşit derecede önem verdiği dair bir örnektir<sup>27</sup>.

Schubert'in diğer bir karakteristik özelliği ise piyano eserlerinde diatonik ve kromatik gamlara sıklıkla yer vermesidir. Ancak sözü edilen özellik, Do minör Impromptu'nun genelinde, kromatik aralık ve akorlar şeklinde karşımıza çıkar.

Chopin gibi Romantik bestecilerle karşılaştırıldığında, Schubert'in yazısı icracı için ilk bakışta piyanistik açıdan o kadar da uygun görünmeyebilir. Schubert'in müzikal fikirlerini uygularken, piyanistin karşılaştığı sürpriz kalıplar ve teknik problemler eserlerin zorluk derecesini artırır. Bu nedenle, piyanistlerin Schubert eserlerini çalarken karşılarına çıkan teknik problemleri çözmek için doğrudan bestecinin yazı stilini tanımaları gerekir (Ham, 2005, s. 18). Bu tür durumlarda piyanistler, müzikal ifadeye yoğunlaşarak teknik zorluklara çözüm üretirler.

#### 4. SONUÇ

Schubert'in Klasik ve Romantik eğilimlerini tek bir eser üzerinden değerlendirmek tam anlamıyla mümkün değildir. Ancak bestecinin, "Klasik Viyana" müzik ekolü ile arasındaki benzerlikler (form, stil, armoni) yadsınamaz. Schubert'in, Klasik Ekol müzik dilini devam ettirdiği ve Biedermeier dönemi anlayışıyla (minyatür formlar) sentezlediği görülmektedir. Schubert'i farklı kılan yön; hayal gücünden kaynaklanan lirizmidir. Bestecinin şarkılarında karakteristik bir yer tutan bu lirizm, enstrümantal eserlerine de yansımıştır.

Araştırmada ele alınan "Impromptu"; "Romantik" dönemde ortaya çıkmış enstrümantal bir türdür. Daha önce bazı örnekleri bulunan türe, esas popülerliğini Schubert kazandırmıştır. Impromptu, özünü doğaçlama ve serbestlikten almakla birlikte, incelenmiş olan örnek eserin Klasik normlara bağlı kaldığı görülmüştür. Klasik geleneksel şemaya güvenmek, bestecinin kompozisyonda denge kurmasını kolaylaştırmıştır. Tematik materyali çeşitlendirilmesi, eserin özellikle orta kısımlarında dramanın uzamasına ve geliştirilmesine uygun bir zemin hazırlamıştır. Schubert'e özgü yumuşak, samimi dil, bestecinin lirik yanını ortaya koymuş ve onu Romantiklerle ilişkili kılmıştır.

<sup>27</sup> Minör tonda bir eserin majör tonda sona erdirilmesi Bach'ın kullandığı "picardi üçlüsü"ne kadar uzanmaktadır.

Müzik tarihinde çok önemli bir konumda bulunan Schubert'in incelenmesi, Klasik ve Romantik dönemlendirmeyi daha esnek bir tutumla incelememiz gerektiğini bize hatırlatmaktadır. Besteciler ele alınırken, sınırları keskin tek bir dönem içine hapsedilmeyerek özgün yönleri ortaya konulmalı ve eserlerine daha geniş bir bakış açısıyla yaklaşılmalıdır.

## KAYNAKLAR

- Adler, G., Mugglestone, E., & Yalınkılıç, E. (2022). Modern Müzikolojinin Doğuşu. *Sahne ve Müzik*, 26-27.
- Aktüze, İ. (2010). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music* (8th ed.). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bar-Elli, G. (2013). Schubert: Impromptus. Retrieved from <http://www.bar-elli.co.il/>
- Blume, F. (1970). *Classic And Romantic Music*. New York: W.W.Norton&Company.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Dahlhaus, C. (1974). Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 31(1), pp. 22-41.  
doi:10.2307/930168
- Einstein, A. (1947). *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton.
- Einstein, A. (1981). *Schubert A Musical Portrait*. New York: Da Capo Press.
- Etymonline. (2022, 11 19). Retrieved from <https://www.etymonline.com/word/classic>
- Gazimihal, M. (1959). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Goff, J. L. (2015). *Must We Divide History Into Periods?* New York: Columbia University Press.
- Göktepe, M. (2020). Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Journal of Arts*, 3(1), 45-66. doi:10.31566/arts.3.005
- Grout, D. J., Burkholder, J. P., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Grove, G. (1904). *Dictionary of Music and Musicians*. Massachusetts: Norwood Press.
- Ham, I. (2005). Franz Schubert's Impromptus D.899 and D.935: An Historical and Stylistic Study. University of Cincinnati.
- Hanson, A. M. (1985). *Musical life in Biedermeier Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kirkindale, U. (1980). The Source for Bach's "Musical Offering": The "Institutio Oratoria" of Quintilian. *Journal of the American Musicological Society*, 33(1), 88-141.  
doi:<https://doi.org/10.2307/831204>
- Longman Active Study Dictionary of English. (1991). *Longman Active Study Dictionary of English*. Essex: Longman Group.
- Molla, M. (1997). Schubert'in Solo Piyano Eserleri Üzerine Bir Araştırma. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı.
- Oransay, G. (1977-1978). *Musiki Tarihi ve Stil Bilgisi*. Ankara: Yaygın Yükseköğretim Kurumu.
- Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Plantinga, L. (1997). Classic and Romantic Beethoven and Schubert. In R. Erickson, *Schubert's Vienna* (pp. 81-97). Yale University Press/New Haven&London.
- Rosen, C. (1971). *The Classical Style*. Viking Press.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schubert, F. (n.d.). *Impromptus&Moment Musicaux*. Berlin: G.Henle Verlag.
- Seaton, D. (2010). *Ideas And Styles In The Western Musical Tradition 4th edition*. Oxford: Oxford University Press.
- The Oxford English Dictionary. (1970). *The Oxford English Dictionary* (Vol. VIII). Oxford: Oxford University Press.
- Whittall, A. (1987). *Romantic Music*. New York: Thames and Hudson.
- Winckelmann, J. J. (2012). *Antikçağ Sanat Tarihi*. (O. Özügül, Trans.) İstanbul: Say Yayınları.
- Анатольевна, Т. А. (2017, 3 7). *Стилистические особенности фортепианного творчества Ф. Шуберта*. Retrieved from Образовательная социальная: <https://nsportal.ru/>
- Вульфийус, П. (1974). *Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта*. Москва: Музыка.