



## RICHARD STRAUSS'UN 'BÖYLE SÖYLELİ ZERDÜŞT'<sup>1</sup> ADLI SENFONİK ŞİİRİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

### AN ANALYSIS OF RICHARD STRAUSS' TONE POEM 'THUS SPOKE ZARATHUSTRA'

Ar. Gör. Ayşegül DİKKAYA\*

\* Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi

aysegul3005@gmail.com

#### Özet

Küresel ölçekli büyük yıkım veren iki savaş Avrupa'yı yerle bir etmeden hemen önce, 19.yüzyılın sonu ve 20 yüzyılın başı, özellikle Alman egemenliğindeki coğrafya, felsefi, yazınsal, düşünsel ve sanatsal anlamda anıtsal yapıtlar sunar. Bu yapıtlarda dönemin oturduğu siyasi, sosyal, felsefi zeminin de fikri temelleri görülebilmektedir. Bu fikri temellerin biri de Nietzsche'nin 'Böyle Söyledi Zerdüş' isimli edebi eseri ve bu eserde bahsedilen 'Üstinsan', 'Bengi Dönüş' gibi kavramlardır. Diğer sosyal bilimlere kadar felsefe ile de ortak pek çok noktada buluşan müzik bu düşünmeden Richard Strauss aynı isimli senfonik şiiri ile yararlanmıştı.

Bu çalışmada Alman ruhunun ve müzik geleneğinin parlak temsilcisi Richard Strauss'un, Nietzsche'nin düşüncelerinin bir özeti olan 'Böyle Söyledi Zerdüş' adlı felsefi eserini, aynı isimli senfonik şiiri aracılığı ile nasıl yorumladığı anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Richard Strauss, Böyle Söyledi Zerdüş, Senfonik Şiir, Nietzsche

#### Abstract:

*Just before two destructive wars brought massive destruction in Europe, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, especially German dominated territories presented monumental works in philosophical, literal, and artistic areas. Within these works, it is also possible to interact with intellectual background of this period's political, social, philosophical foundations. Nietzsche's literal work 'Thus Spoke Zarathustra' and concepts of 'Übermensch' and 'Ewige Wiederkunft' could be regarded as examples of these foundations. Music, which intersects in many common points with philosophy just as other social sciences, also benefits from this idea by Richard Strauss' same named tone poem.*

*In this work, it will be aimed to shed light on how Richard Strauss, the brilliant representative of the Germanic soul and music tradition, interprets his philosophical work "Thus Spoke Zarathustra", a summary of Nietzsche's thoughts, through the same name tone poem.*

**Keywords:** Richard Strauss, Thus Spoke Zarathustra, Tone Poem, Nietzsche

<sup>1</sup> Nietzsche'nin 1883-85 tarihleri arasında tamamladığı eserin orijinal adı 'Also Sprach Zarathustra'dır. İngilizce çevirilerinde ise 'Thus Spoke Zarathustra' ismi kullanılmıştır. Bu iki eserde geçen 'Sprach' ve 'Spoke' kelimelerinin anlamları 'konuşmak' fiilinden gelmektedir. Eserin Türkçe çevirilerinin isimleri ise iki farklı şekilde görülmekte: Say, Tutku, Cem, Panama, Kitap Zamanı, İskele, Yeryüzü, Gün, Neden yayınlarından çıkan çevirilerde 'Böyle Buyurdu Zerdüş' ismi kullanılmış, Elips Yayıncılık'ta 'Zerdüş Böyle Dedi', Doğu Batı ise 'Böyle Dedi Zerdüş' ismini kullanmıştır. Hatta Pinhan Yayınları'ndan çıkan kitabın adı ise 'İşte Böyle Dedi Zerdüş'tür. Fakat benim çeviri dili olarak beğenip referans aldığım ve orijinal ismi ile de en yakın çeviri olarak düşündüğüm Türkiye İş Bankası Yayınları'ndan çıkan, Mustafa TÜZEL'in çevirdiği eserdir. Bu yüzden bu çalışmada 'Böyle Söyledi Zerdüş' ismi kullanılacaktır.



## 1. GİRİŞ

Strauss'un (1864-1949) yaşadığı dönemin müzikal dili, büyük geleneklerin değiştiği, kırılma arifesindeki müziğin hemen öncesi, senfonik müziğin zirveye taşındığı ve armonik alternatiflerin çoğaldığı bir dönemdir. Bu dönemde “besteciler tonalitenin geleneksel kurallarının dışına çıkma, bir anlamda alternatif bir dil geliştirme çabasındaydılar. Tonalite 18. ve 19. yüzyılların müziklerini egemenliği altına almıştı ve klasik, romantik dönemler yavaş yavaş sonlarını gerçekleştiriyorlardı.” (Boran ve Şenürkmez, 2010) Belki de bu radikal değişiklikleri yaratan kaygan yapı içindir ki Richard Strauss'un yaşadığı uzun yıllar boyunca müzik stili zaman zaman değişiklik göstermiştir, bazen klasik çizgilerle, kimi zaman da modern etkilerle karşımıza çıkar. Post Romantik Dönemin bir başka katkısı kompozitörlerin ‘program müziği’ açısından oldukça özgür olmalarını sağlamasıydı. Strauss da seçtiği hikâyeleri anlatırken bu özgürlüğü tüm avantajlarıyla kullanır. Seçtiği programı gözler önüne sermek (belki daha anlaşılır kılmak) için bölümlere ayırıyordu. Müziğindeki bu stil, müziğe eşlik eden görüntülerin oluşmasını en uygun şekilde mümkün kılıyordu.

Richard Strauss, Liszt'in ‘senfonik şiir’<sup>2</sup> geleneğine sadık kalsa da, senfonik şiirlerine onunkinden ayrı olarak düşünülmesi için ‘tone poem’ adını vermiştir. Altar (1981) Strauss'un senfonik şiir yazma düsturunu Liszt'inkinden aktardığını yazmaktadır. Liszt'e benzer yazma tekniğini, Wagner'in son yaratılış dönemi ile birleştirdiğini düşünen Altar, Strauss'un senfonik şiir yazma üslubunun yanında klasik geleneğe bağlı kaldığını da yazmıştır. Bu durumu şöyle izah eder:

“Strauss senfonik şiir yazmanın prensiplerini Liszt'ten almıştır ve bu prensipleri, Wagner'in son yaratılış dönemi eserlerinin tekniği ile bağdaştırmıştır ve işin en dikkate değer yönü de, Strauss'un senfonik şiirlerinin, Liszt'in ya da Wagner'inkilerin yanında,

<sup>2</sup> Büyük orkestralar için yazılan, herhangi bir bağlayıcı formu olmayan, bestecinin özgür iradesi ile şekillenen ve genelde tek bölümlü programlı müzik türü. Senfonik şiirler, programlı müzikler türüne bir örnektir. Programlı müzik ise “Bir konuyu ya da olayları ve onların duygular üzerinde yarattığı etkileri müzikle anlatmak amacıyla bestelenen çalgı müziği eserlerine verilen genel ad. Tasvirî müzik (betimleyici müzik) de denir. Bu yönleriyle ‘salt müzik, saf müzik’ (absolut müzik) teriminin karşıtıdır.” (Say, 2010: 90)



daha çok klasik gelenekle ortak bir yapıya sahip olmasıdır. (...) Sanatçının klasik eğilime içten bağlılığı, Liszt'e ve Wagner'e has elemanları, orkestra eserlerinde değişime uğratmıştır.” (Altar, 2009: 372)

Mendl (1932) Strauss'un, senfonik şiir anlamında, tam bir Wagner torunu olduğunu iddia eder. Boran ve Şenürkmez (2010) ise Strauss'un tematik geliştirim fikrinin ve büyük orkestra kullanımının Wagneryan besteciliğe yakın tarafları olduğunu kaydetmişleridir. Strauss senfonik şiirlerinde 'leitmotif'<sup>3</sup> kullanımıyla da Wagner'e yakın bir duruş sergiler. Armonik olarak da Strauss, Mahler'le benzerlikler gösterir. Griffiths'in (2000) deyimiyle, tonaliteyi sürekli bir açılım halinde olan zaman deneyimi içerisinde yorumlayarak yapar ve zaman, majör ve minör tonaliteler sisteminde anlamlı akor ilişkileri ve ton değiştirmelere uygun olarak ilerler.

Strauss, senfonik şiirlerindeki programı kurgularken bizzat kendinden yola çıkmaktadır. Mahler'in de otobiyografik olarak müziğe yaklaştığı düşünülebilir fakat bu Strauss'unkinden farklı bir şekilde, kişisel bir program üzerinden gitmez. Eserlerinin müzikal üslubunun özneliği kadar, konuları yorumlayışında da görülen kendini yansıtma Böyle Söyledi Zerdüş'te de görülmektedir. Fakat Strauss'un, bu senfonik şiirinde de olduğu gibi, programa konu olan yapıtın adını, aynı şekilde kullanması ama buna karşın esere otobiyografik unsurlar katmış olması, programın ve içeriğinin birbiri ile uygun olup olmaması anlamında eleştirilmiş ve çoğu zaman müzik, programın gerisinde değerlendirilmiştir.

## 2. BÖYLE SÖYLEDİ ZERDÜŞT

Strauss'un 1896 yılında 6 aylık bir çalışma sonunda yarattığı senfonik şiir 'Böyle Söyledi Zerdüş'te, Zerdüş figürünün ilk olarak kullanıldığı müzik yaratısı değildi. M.Ö 6. yüzyılda yaşamış İranlı bir din kurucu olan Zerdüş o döneme kadar

<sup>3</sup> “Senfonilerde ya da programlı müziklerdeki simgesel dilin, sezin yoluyla biçimlendirilerek görünürmüşçesine anlama dönüştürülebilmesi, ancak bu eserlerde geçen düşünce, insan tipleri ya da olayların, hatırlatıcı nitelikteki sembolik tema ya da motiflerin, enstrümental ve orkestral dokulara dönüştürülmeleriyle mümkün olmaktadır; onun için bu tema ya da motifler, genellikle, yönetici motif anlamına gelen 'leitmotif' terimleriyle adlandırılır. Bu senfonileri ya da programlı müzikleri dinlemeden önce, bestecilerinin düşüncelerini, açıklamalı metinleri ve programlı müziklerin programlı müziklerin (senfonik şiirlerin) bestecileri tarafından hazırlanmış programlarını okumada yarar var.” (Altar, 2009: 129)



birçok müzik eserine konu olmuştur: Mozart'ın 1791 yılında yazdığı Sihirli Flüt Operası'nda Sarastro ile, Fransız besteci Remau'nu 1749'da yazdığı ve bizzat başkahramanının Zerdüşt olduğu Zoroastre ile; Delius'un The Mass of Life adlı koral eseri ve Mahler'in III. Senfonisinin IV. Bölümü ile...

Birçok kültürün etkileşim halinde olduğu Pers medeniyetine ait mitolojik kaynaklar çok tanrılı dinleri beslemiştir. Zerdüşt inancının yaptığı en devrimsel eylemlerden biri bu çok tanrılı pagan anlayışı düalist bir tanrı fikri ile sistematik bir temele oturtması olmuştur. Kendisinden sonra gelen birçok inancı etkilediği<sup>4</sup> hatta doğurduğu düşünülen Zerdüştlük, özellikle iyi ve kötü kavramını işleyişinin derinliği ile Nietzsche'yi de etkilemiş ve tamamen karşı çıktığı Hıristiyan ahlakı ve inancını Zerdüşt figürü üzerinden sorgulamıştır. Nietzsche'nin 'Böyle Söyledi Zerdüşt' üzerine inşa ettiği Übermensch (üstinsan) kavramı Avrupa'da etkisini başta II. Dünya Savaşı olmak üzere göstermiştir. Strauss'un Nietzsche felsefesini, Avrupa'daki popülaritesinden etkilenerek, kompozisyonunda kullanmış olduğunu anlatan müzik yazıları mevcuttur (Grout ve Palisca, 1996: 661). Mimaroglu (2006) ise kimi kaynaklarda Strauss'un Zerdüşt'ü eserinde kullanmasının müziğe anarşik bir yaklaşım getirdiğini fakat Nazi Almanyası'na olan karşı tutumu ve bu anarşik düşünce nedeniyle kazandığı saygının azaldığını kaydetmiştir.

Strauss'un felsefi bir konuyu, senfonik şiirde işlemiş olması, felsefi bir düşüncenin müzikal yolla anlatılmasının, betimsel bir olayı ya da durumu yansıtmak kadar mümkün olamayacağı yönünde eleştirilmiştir. Program ile müzik malzemesinin birbiri ile olan ilişkisi tartışılmıştır. 1902'deki Neue Freie Presse Gazetesi'ne verdiği bir röportajda, neden felsefeyi eserlerinde kullandığı sorusuna :

“Müzik neden felsefenin kapasitesine ulaşamasın? Tabii ki, metafizik ve müzik iki kız kardeştir. Bir insan diğerinin dünya görüşünü müzikle açıklayabilir. Hatta eğer birisi evrenin

<sup>4</sup> Babil sürgününden sonra Yahudilerin Zerdüştlüğün temel birçok fikrini aldığı düşünülmüştür. Hatta Hıristiyanlıkta İsa'nın bakire bir anneden, bir ışık vasıtasıyla hamile kalması olayının da Zerdüştlükle bağlantısı olduğu düşünülür çünkü Zerdüşt de bakire bir anneden bir ışık vasıtasıyla doğmuştur. Hatta insanların cennete girmelerini için cennetle dünya arasında var olan 'cinvat köprüsü' olgusunun da Müslümanlıktaki 'sırat köprüsü' olgusunun temeli olduğu söylenmiştir.(...)



bilmecelerini kavramaya başlarsa bu sadece müziğin yardımıyla gerçekleştirilir” (Youmans, 2005: 231)

demıştır. Strauss’un anıtsal Zerdüş teması, uzakta duyulan ölüm sesi ve ‘Till Eulenspiel’dekinden çok daha fazlaca kullanılan üflemeliler ve organ ile hayali filozofun diline karşılık kendi dilini kullandığını söylemiş hatta bu yüzden Romain Rolland, Strauss’un ‘Nietzsche’den bağımsızlığı’nı ilan etmiştir (Rollo, 1968: 168). Kendisi de “1896 Aralık ayında Berlin yorumundan önce ‘Böyle Söyledi Zerdüş’ü ‘F.Nietzsche’den esinli özgür’ diye tanımlamıştır (Rollo, 1968: 168). Strauss, konu hakkında şöyle demiştir: “Felsefi müzik yazmayı ya da Nietzsche’nin büyük eserini müzikle anlatmayı amaçlamadım. Daha çok, insan ırkının başlangıcından bu yana geçirdiği dini ve bilimsel gelişim safhalarını, Nietzsche’nin üstün insan anlayışına kadar müzikle iletmek istedim.” (Aktüze, 2007: 2257). Buradan da anlaşılmaktadır ki Strauss’un amaçladığı filozofik içeriği müzik ile birebir görüntüye dönüştürerek anlatmak değil, sezi yoluyla anlatmaktır. Altar’ın (2009) deyimiyle: “ünlü ve çok yönlü bir tıp, fizik ve müzik bilgini olan Helmholtz (1821-1894) boşuna şöyle dememiştir: ‘Sanat eserinin en güzel yönü, tam olarak anlaşılmayan yönüdür.’”

Böyle Söyledi Zerdüş’ün orkestrasyonunda; tahta üflemeliler, pikola, 3 flüt, 3 obua, İngiliz kornosu, si bemol klarnet, mi bemol klarnet, bas klarnet, 3 fagot, double fagot; bakır üflemeliler, 6 korno, 4 trompet, 3 trombon, 2 bas tuba; yaylılar; 16 1.keman, 16 2.keman, 12 viyola, 12 viyolonsel, 8 kontrbas, org, 2 arp; perküsyon, 2 kettledrum, bassdrum, üçgen, glockenspiel ve mi çan kullanılmıştır.

Strauss ‘Böyle Söyledi Zerdüş’ senfonik şiirini, Nietzsche’nin kitabının çeşitli yerlerinden seçtiği başlıklar üzerinden oluşturulmuştur. Richard Strauss’un ‘Böyle Söyledi Zerdüş’ünün bölümleri ise şu şekildedir:



- 1- Zerdüşt'ün Ön Konuşması (Einleitung, oder Sonnenaufgang), (Introduction, Sunrise)
- 2- Öte Dünyacılar Üzerine (Von den Hinterweltern), (Of Those in Backwaters),
- 3- Büyük Özlem Üzerine (Von der groben Sehnsucht), (Of The Great Longing),
- 4- Hazlar ve Tutkular Üzerine (Von der Freuden und Leidenschaften), (Of Joys and Passions),
- 5- Mezar Şarkısı (Das Grablied), (The Song Of The Grave)
- 6- Bilim Üzerine (Von der Wissenschaften), (Of Science and Learning)
- 7- İyileşmekte Olan Üzerine (Der Genesende), (The Convalescent),
- 8- Dans Şarkısı (Das Tanzlied), (The Dance Song)
- 9- Uyurgezerin Şarkısı (Nachtwandlerlied), (Song of the Night Wanderer)

Bütün eser do ve si majörün birbiri içine geçmiş bir şekilde işlenişinden oluşur. Strauss'un eser boyunca bu iki tonu eşit derecede ve birini diğerinin hemen peşi sıra yerleştirerek kullandığı görülmektedir. İlk 34 ölçüde do majörün egemenliği olsa da her iki anahtar da kullanılmıştır. Fakat ilk ölçülerdeki do majör tonun biraz daha güçlü duyuluşu kapanışta (her ne kadar iki ton görülse de) si majörün baskınlığıyla telafi edilmiştir. Do majörün saf tonalite olmasından dolayı Aktüze (2007) doğayı ve si majörün ya da minörün ise 'insan ruhunu simgelediğini' belirtmiştir. Williamson'a (1993) göre ise do majörün anlamlı bir duyguyu anlatıp anlatmadığını anlamak sonundaki si majörden dolayı şüphelidir. Bu durumda do majör ya da si minörden herhangi birinin hakimiyetinden bahsedilemez yani doğa ve insan fikri birbirini bastırmak ve bünyesi altına alıp hükmetmek yerine, birbiriyle uyumlu olarak gelişmektedir. Ayrıca yine Williamson'a (1993) göre aslında 'Böyle Söyledi Zerdüşt'teki temalar kısa, özlü olduğundan leitmotifleri yakalamaya yardımcı olabilirdi. Fakat melodilerin uzunlukları leitmotiflerin kolaylıkla bulunmasına izin vermemektedir.



## I. Bölüm Zerdüşt'ün Ön Konuşması<sup>5</sup> (Einleitung, oder Sonnenaufgang)

Nietzsche'de ilk bölüm, Zerdüşt'ün, bir inzivadan sonra güneşin doğuşu ile ayırına vardığı kendi aydınlanmasını anlattığı monolog ile başlar. Bu bölüm kitap için her şeyin başladığı yerdir ve Zerdüşt'ün kendi farkındalığı ile tüm insanları farkında hale getirmek için geçireceği serüvenin başlangıcıdır. Zerdüşt her şeyi başlatan monologunda Güneş'e şöyle söyler:

“Zerdüşt 30 yaşındayken yurdunu ve yurdunun gölünü terk edip dağlara çıktı. Burada başını dinledi ve yalnızlığın tadına vardı ve on yıl boyunca da bundan usanmadı. Ne var ki sonunda dönüştü yüreği ve bir sabah, tan yeri ağarırken kalktı ve güneşin karşısına geçip şöyle dedi: Ey sen büyük yıldız! Aydınlattıkların olmasaydı, ne olurdu mutluluğun? On yıl boyunca buraya, mağarama geldin; kendi ışığından da bu yolu aşmaktan da usanırdın ben olmasaydım, kartalım ve yılanım olmasaydı. Oysa biz her sabah bekledik seni, hafiflettik yükünü ve kutsadık seni bu yüzden. Bak usandım bilgeliğimden, tıpkı fazla bal toplamış arılar gibi; uzanacak eller gerek bana” (Nietzsche, 2012: 3)

Richard Strauss; Nietzsche'den esinlendiği bu bölümü o kadar muhteşem işlemiştir ki Stanley Kubrick'in yönettiği '2001: A Space Odyssey' gibi birçok sinema filminin soundtrack'i olmuş hatta Zerdüşt'ün giriş bölümünün ihtişamı Nazi Partisi'ni de etkilemiş ve Hitler, Strauss'tan bu bölümün Nazi egemenliği altındaki ulusun marşı olmasını talep etmiştir. Fakat Strauss bunu özellikle reddetmiştir.<sup>6</sup>

Girişte esas olarak dikkat çeken enstrüman düz bir zemin hissi veren aynı zamanda esere dini bir taraf kazandıran orgdur. Strauss, orgu kullanarak, Nietzsche felsefesinin aydınlanmış insan fikrini tasvip ettiğini fakat 'Tanrı Öldü' argümanını ya da Anti-Hıristiyan tavrını kullanmak istemediğini vurgular. Org bu denli önemli

<sup>5</sup> Bu isim Nietzsche'nin kitabındaki ismiyle alınmıştır. Bölümün diğer isimleri 'Giriş' veya 'Güneşin Doğuşu' olarak da adlandırılabilir.

<sup>6</sup> Reddetmesinin temel sebeplerinden biri özellikle 'Gölgesiz Kadın' operasında bir Yahudi olan Stefan Zweig'in eserinden etkilenmiş olması dolayısıyla rejim tarafından eleştirilmesiyle birlikte Naziler'le arasının açık olmasıdır. Ayrıca dostu olan Zweig'in Naziler tarafından büyük zarar görmüş olması söylenebilir.



olmasına rağmen partisyonunun pes bir tonda yazılmış olmasının sebebi basklarnetin ve diğer enstrümanların da duyulmasının istenmesidir. Çünkü orta derecelerde org kullanımı diğer enstrümanların duyulmasını engelleyebilir. Giriş bölümünde çello ve kontrbası bir arada kullanılması kontrbasın etkisini parlatmaktadır. Strauss böylece çok derinden gelen bir fikri anlattığını ima ediyor olabilir. Kontrfagot, basklarnet, tuba ses spektrumu oldukça geniş enstrümanlardır, bu nedenle Post-Romantik dönem senfonilerinde zengin ve dolgun bir dokuyu sağlamak için kullanılırlar. Zerdüş'te de bu enstrümanların egemenliğini görebiliriz.

Williamson'a (1993) göre ilk 21 ölçünün do majör kadansı ve trompet partisinin gidişatı, güneşin yükselişini simgeler. Oktavda tekrar eden Do-Sol-Do (Örnek 1) notaları görülür. Bu motif ise tabiat ve evrensel bilmeceyi simgeler. Ayrıca Strauss do majör tonuyla, tüm değiştirgeçlerden yani tüm fazlalıklardan arınmış ve yükselmiş bir insan olarak Zerdüş'ün yeniden doğduğunu sembolize etmektedir. Bu bölüm doğadan, ruhsal bir dünyadan yeniden doğuşu simgeler. Aynı zamanda kullanılan do-sol-do motifinin (Örnek 1) doğuşkan serisinden hareketle, doğal aralıklardan oluşması sebebiyle 'Doğa Motifi' olarak da görülmektedir. Bu pasaj trompetlerin girişi ardından tutti olarak Do majör ton ile devam eder.



Örnek 1. Doğa Motifi 5-6 cümle.

## II. Öte Dünyacılar Üzerine (Von den Hinterweltern), (Of Those in Backwaters)

“Bu dünya ezelden beri eksik, bengi bir çelişkinin sureti ve kusurlu bir sureti –kusurlu yaratıcısı için mest edici bir haz.- böyle görünüyordu bir zamanlar dünya bana” (Nietzsche, 2012: 12)





2/4lük ritimde, ağır tempodaki bu bölüm, ilk bölümün farkındalık yaratan, parlak yükselişinden sonra aniden bir sessizlik hissi verir bir şekilde duyulur. Bu kısım bağınaz insanı ve hala eski inançlarında ısrar eden insanı eleştiren karanlık ve sessiz bir şekilde ilerlerken, onların yer altından seslerini duyurmak istercesine tremoloları ile çellolar ve kontrbaslar, org ile birlikte ilerlemektedir. Bu bölümün çello ve kontrbaslarla duyulan motifini Williamson (1993) korku motifi olarak adlandırmıştır. Bölüm ilk bölümün aksine minör bir partide karşımıza çıkar. Trompetlere, Tanrı inancını yansıtan kornolar, yaylılar ve org eşlik eder ve bölüm do minörün karanlığında devam eder.

Bu bölümün vurgulamak istediği en önemli şey, Strauss'un Zerdüşt'te tam olarak neyin anlatmak istediğini ortaya çıkarmasıdır. Şöyle ki Strauss Nietzsche'deki 'Tanrı öldü' fikrinden çok, üst insan ve bizzat Zerdüşt'ün kendinden etkilenmiştir. Bu durumu müzikal olarak vurgulayan şey bu bölümde yaylılar ve organın (özellikle Tanrı fikrini bizzat yansıttığı organın) bir 'hymnal' çalma havasında ilerleyişidir. (Williamson, 1993)



Örnek 2. Korku Motifi



Örnek 3. Uzayan Motif<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Uzayan motif genellikle Post-Romantik Dönemde oldukça kullanılan bir motif türüdür.



Örnek 4. İnanç Motifi

### III. Bölüm: Büyük Özlem Üzerine (Von der grossen Sehnsucht)

“Ey ruhum, şimdi her şeyimi, elimde son kalanı da verdim sana ve ellerim boşaldı sende; istedim ya senden şarkı söylemeni, bak buydu elimde son kalan! İstedim ya senden şarkı söylemeni, konuş şimdi konuş; şimdi hangimiz –teşekkür etmeli?- Ama en iyisi; şarkı söyle bana, şarkı ey ruhum! Ve ben de teşekkür edeyim.” (Nietzsche, 2012 : 228)

Bu bölümü Strauss 2/4lük ritimde coşkunluk veren bir ilahi gibi sunar. Girişteki (do-sol-do motifi) doğa motifi tekrar işlenerek karşımıza çıkar. Bu bölümdeki geniş aralıkta yükselen motif, çello ve fagotlarla sunulur. Özlem anlatılırken kromatik bir doku söz konusudur. Bir önceki bölümün karanlık havası sonuçlanır ve lirik bir tema gelir. Bu tema Zerdüş’ün ruhuna anlattıklarını simgeler. (Williamson, 1993)

### IV. Bölüm Hazlar ve Tutkular Üzerine (Vonder Freuden und Leidenschaften)

“Dile getirilemezdir ve adsızdır, ruhuma acı ve hoşluk veren, üstelik yüreğimin açlığını çektiği şey, erdemler ve tutkuların doğar” (Nietzsche, 2012: 30)

Kontrpuan ile zenginleştirilmiş bu bölüm 4/4lük ritimde ve hareketlidir. Oldukça tizlerde ilerler ve bu arada trombonlar homurdanarak eşlik eder. Bölümün kendine ait bir motifi vardır. Havada kimi an hüznü bir melodi duyulurken, trombonlar ve tubalar güçlü motifi vererek hüznü melodiye tepki vermektedirler. Kornolarda ‘Gregorien ilahisi’ olan ‘Credo in unum Deum’<sup>8</sup> duyulur. Bu sırada

<sup>8</sup>“Tek bir Tanrı’ya inanırız”



kemanlar baştan çıkarıcı bir şekilde ilerler. Ve sonunda obuanın yakından şarkısı duyulur. Yalnız bu bölümde organlarla duyurulan Magnificat'a kontrast oluşturacak, şehvetli bir pasaj görülür. Polifoninin yükseldiği bir pasajdır. (Williamson, 1993)



Örnek 5. Tutku Motifi

## V. Bölüm “Mezar Şarkısı” (Das Grablied)

“Ah siz gençliğimin hayalleri ve görüntüleri! Ah siz, tüm sevgi bakışları, tanrısal anlar. Nasıl da çabucak öldünüz! Ölülerim gibi anıyorum bugün sizi!” (Nietzsche, 2012: 106)

Zerdüş'tün hızla ilerleyen zaman karşısındaki hüznüyle, ‘Mezar Şarkısı’ 4/4lük ölçüde ve ismiyle uygun düşen sakin bir havada devam eder. Bir önceki kontrpuan etkisi artık yavaş yavaş homofoniye dönüşmüştür. Bu bölüm bir çeşit kodadır ve bir önceki bölümden gelen tema hissedilir. Tüm orkestra elemanlarının kaynaşmış olduğunu görülür. Mezar Şarkısı’nda obualar ezgiyi yürüten enstrümanlardır ve obuanın teması diğer bölümlerde görülen temalardan türemiştir.

## VI. Bölüm “Bilim Üzerine” (Von der Wissenschaften)

“Seni yaşlı, efkârlı şeytan, senin yakınmaların tuzak kokuyor, bekâreti överken şehvete davet edenlere benziyorsun” (Nietzsche, 2012: 306)

İki farklı tempodan oluşan bir bölüm olarak karşımıza çıkan 4/4lük ritimdeki ‘Bilim Üzerine’ kısmının ilk 38 ölçüsü çok ağır, ciddi bir şekilde ilerlerken, sonrasında oldukça ateşli bir tempoyla devam eder. Bir taraftan Ortaçağ’ın karanlık yüzünü anlatırken, bir taraftan füg olarak yazılan bölüm ile skolâstik bir felsefe metodunu işler. Burada da karşılaşılan doğa teması daha karışık ve kromatik bir şekilde karşımıza çıkar. Arp ve yaylıların ön plana çıktığı yere kadar bu karmaşık yapı süregider. (Williamson, 1993)



Bu kısım için Nietzsche'nin Zerdüşt'te yazdığı deniz yolculuğu Strauss'a büyük bir malzeme sağlamıştır. Bu durumu da kornlarla anlatmaya çalışmıştır. Bilimden bölümünden 38 ölçü fügüdür. Ana motifi ise doğa motifidir. Liszt'in, Faust senfonisinde Mefistofeles de füg kullanılarak gösterilmiştir. Bilim ise Nietzsche'de yaşlı bir şeytan olarak anılır. Burada Strauss, Liszt'e 'şeytan' figürünün işlenişi ile bir gönderme yapmış olabilir. Bu sembol aynı zamanda kendi içlerinde 4 partiye kontrbas ve çellolar ile desteklenmiştir. İğrenme motifinde (150-3 ölçü) özellikle triton kullanarak yani fa-si aralığı ile Faustyan bir bakış açısı sergilenmiştir.



Örnek 5. İğrenme Motifi

## VII. Bölüm İyileşme Safhasındaki İnsanlardan (Der Genesende)

“Şarkı söylemek iyileşmekte olan içindir; sağlıklı olan konuşabilir. Sağlıklı olan da şarkı istediğinde, iyileşmekte olanın istediğinden farklı şarkılar ister o.” (Nietzsche, 2012: 223)

Yaşamı, yenilenmeyi simgeleyen coşkun bir bölüm olarak karşımıza çıkan 2/4'lük bu bölümde füg bir çözüme ulaşmaktadır. Ve çeşitli motifler göze çarparken, zengin bir renklilikle, kornlar ve trompetler gelişigüzel ilerlemektedir. Muazzam pedal vurgusuna kadar bakırlar yukarı doğru marş armonik ilerlemektedirler. Fügün devamı olarak görülebilecek olan bu bölüm devamında dağılmış bir yapıya dönüşür. Bu bölüm 'Dans Şarkısı'nın bir habercisi olarak görülebilir.



### VIII. Bölüm “Dans Şarkısı” (Tanzlied)

“Gözlerine baktım da yakınlarda, ey yaşam! Sanki dipsiz bir suya dalıyormuşum gibi geldi bana” (Nietzsche, 2012: 104)

Dans Şarkısı’nda trompetlerin üst oktavlarda gezindiği görülmektedir. ‘Tanzlied’ ahlaksız bir dans olarak tanımlanmıştır (Williamson, 1993). Aslında Strauss buradan Viyana valslerine bir atıfta bulunuyor olabilir çünkü Strauss’un senfonik şiirlerindeki tek vals bu bölümdedir. Dans Şarkısında en göze çarpan şey ise keman solodur. Solo keman dans temasını sunarken tahta üflemeliler de doğa temasıyla eşlik etmektedirler ve bu noktadan sonra dans ritmini orkestra devralır. Romain Rolland (Myers, 1968: 186) bu bölümü şöyle tanımlar:

“Önce doğanın bilmecesinden sarsılan insanlar görülür; bunlar kurtuluşu inançta arar. Dünya zevklerine şiddetle karşı çıkan bu insanlar sonra da kendilerini çılgınca tutkulara kaptırır. Ancak hem doymuş hem iğrenmiş ve yaşamdan bıkmıştır. Önce bilimle dener, kendini o alanla derinleştirir... Sonunda kurtuluşu gülmekte bulur. Gülmek, tüm insancıl duyguların, dini inançların, karşılanamayan arzuların, tutkuların, iğrenme ve sevincin rol aldığı bu mutluluk dansıdır.”

“Dans Şarkısı” Mahler ve Delius tarafından da işlenmiştir. Strauss’un yansıtmak istediği evrenin dansı Mahler’in 5.Senfonisindeki scherzo kısmında görülebilir. Strauss bu bölümde Orman Perilerinin (wood nymph) yaptığı ‘Cupid Dansı’<sup>9</sup> nı betimlemiştir.

<sup>9</sup> Cupid aşk tanrısı Eros’un diğer bir adıdır.



## IX. Bölüm “Uyurgezerlerin Şarkısı” (Nachtwandlerlied)

“Ey insan! Kulak ver!

Derin gece yarısı ne söyler?

Uyudum, uyudum

Uyandım derin rüyalarından:

Derindir dünya,

Daha derindir, gündüzün düşündüğünden.

Daha derindir acısı-

Haz-daha derindir yürek acısından:

Acı der ki: Yok ol!

Oysa tüm hazların istediği bengilik-

Derin mi derindir bengilik!”

(Nietzsche, 2012: 331-32)

Nietzsche'nin ‘Gecenin Şarkısı’ bölümü ve şiiri birçok eserde kullanılmış ve ilham kaynağı olmuştur. Mahler III. Senfoninin IV. Bölümünde ve Delius ise The Mass of Life adlı koral eserinde bu şiiri kullanmıştır. Fakat bu eserlerde Strauss'unkinden farklı bir işleniş görülür. Mahler bu şiiri III. Senfonisinin ‘İnsanların Bana Anlattıkları’ bölümünde insan sesi için ve keman ağırlıklı bir şekilde yorumlamıştır fakat Strauss'ta çellolarda bir yoğunluk görülür. Ayrıca şiiri bizzat kullanmak, soyut olarak anlatmaktan daha çok anlaşılır olduğundan Mahler'de melodik gidişat durgundur ve orkestra eşlik niteliğindedir. Böylece Mahler tüm dikkati şiire yoğunlaştırmıştır. Fakat Strauss'ta ‘Gecenin Şarkısı’ şiiri tamamen müzikal malzeme ile anlatılmıştır. Bu yüzden Strauss'ta ‘Gecenin Şarkısı’ bölümünün başlangıcından itibaren müzikal grafiğin yoğun bir şekilde hareket ettiği gözlemlenebilir. Sonraki yoğun armonik tutuşlar şiirin yoğun anlamını yansıtan bir dokuyu hissettirmektedir.



Mahler’de yaylılar eşlik partiyonu olarak konumlandırılmıştır. İkisinde de uzun sesler üzerine yerleştirilmiş bir ezgi vardır. Strauss’ta pizzicato olarak kullanılan kontrbas, Mahler’de arpa denk düşer. Mahler de daha efektif yani vokali ön plana çıkaran bir gidişat görülür. Strauss’ta kontrpuan daha net görünmektedir. Mahler’in aksine bu bölüm için Strauss, yeni bir tema üretmek yerine, daha önce kullandığı temaları kullanmaktadır. Bu bölümün son bölüm olması bu tercihin sebebi olabilir. Artık tüm eserin varlığını tek bir bünyede birleştirmek ve eserin tüm felsefesini hatırlatmak istediği de yeni bir tema üretme fikrini alt etmiş olabilir. Yeni bir tema yoktur çünkü artık tüm söylenenler söylenmiştir ve tıpkı Nietzsche’deki gibi her şeyin devam ettiği bengi bir dönüş, yani tüm temaları hissettiren bir son bölüm söz konusudur.

Strauss, doğal aralıkları (beşliler) inatla do majör etrafında dolaştırmaktadır. Sonrasında si majöre geçmesi, si majöre bir önem ve anlam atfettiğinin göstergesi olarak görülebilir. Fakat her ne kadar si majöre dönmüşse de son bölüme kadar pedal sesi do olarak kalır. ‘Do’ sesi, giriş bölümünü ve zaman zaman bu sesin tekrar ettiği bölümleri anımsatıcı görevindedir. Bu ses sürekliliği daimi olan ‘tabiat’ın da bir simgesi olarak da görülebilir. Bu bölümü Aktüze (2007) şöyle anlatır:

“Önce gece yarısı çanları duyulur (sehr schnell) çok çabuk tempoda. İnsan yıldızlı sakın gecede aydınlanan sabaha doğru ağır (langsam) tempoda yürümektedir. Si minöre yürüyüşü yansıtır. Fonda bas seslerde gizemli Do sesi, doğanın tınısını duyururken Zerdüş konuşmasını bitirmiştir. Böylece insanla kâinat arasındaki armonik diyalog sonsuzluğa özlem sona ermiştir.” (Aktüze, 2007 : 2258-2259)

Uyurgezerin şarkısında kemanlar, pikola ve flüt si majör tonda duyulurken, diğer yaylılar do majör tonda pizzicato yapmaktadırlar. Bu kontrastlık insanlığı simgeleyen si majör ton ile evreni simgeleyen do majör tonun birlikteliğinin bir yansıması olarak görülebilir. Si ve do komşu seslerdir çünkü. Bu bölümde saf ve hiçbir değiştirici işaret almayan do majör tonunda anlatılan tabiat ile (her ne kadar



yakın sesler olsalar da aldığı değiştirici işaretlerle do majörden çok farklı olan) si majör tonunda anlatılan insan bir bütünlük sağlar.

Özellikle bitiş kısmındaki “Evren Bilmecesi” ya da Dünya’nın bizzat kendisi olarak atfettiği motif olan do-mi-fa# akoru si majöre çözüldü. Williamson (1993), bu bitişini Liszt’in Si Minör Sonatı’nın bitişini ile benzetmiş hatta Strauss’un aklında bu bitişin kalmış olabileceğini de düşünmüştür. (Williamson, 1993: 77)



Örnek 7a. Strauss ‘Böyle Söyledi Zerdüş’ Bitiş



Örnek 7b. Liszt Si Majör Piyano Konçertosu Bitiş





Bu bölümde olabileceği düşünülen Evrenin Sırrı Teması (World Riddle Theme) için iki farklı düşünce görülmektedir. Birincisi, doğayı simgeleyen ve girişte net bir şekilde görülüp, eserin birçok yerinde de farklı şekillerde karşılaşılan ve en son bu bölümde duyulan Do-Sol-Do motifi, diğeri final bölümündeki Do-Sol-Do-B-F#-B olabileceği yönündedir. Bu akor ne tam anlamıyla do majör ne de si majör olduğundan aynı zamanda bitmemişlik hissi ve çözülmemişlik hissi verdiğinden bunun da olabileceği düşünülmüştür. Ayrıca Strauss'un bu şiiri sonuncu bölüm olarak uygun görmesi de, şiirin kontekstindeki derin uyku ve ölüm fikri ile birlikte düşünülebilir.

## Sonuç

Strauss, felsefi programlı senfonik şiiri 'Böyle Söyledi Zerdüş't' ile Nietzsche'nin bir 'Üstinsan' olarak idealize ettiği Zerdüş'ün felsefi ve varoluşsal ilerleyişini, yine aynı adlı kitaptan seçtiği başlıklarla oluşturduğu 9 bölümle anlatmıştır. Strauss'un 'Tone Poem'lerinin yani senfonik şiirlerinin hemen hemen hepsinde görülen ve 'Böyle Söyledi Zerdüş'te de karşılaşılan kişisel yorum ve otobiyografik anlatımı bu eseri de Nietzsche'nin kitabından farklı bir düzleme taşımıştır. Bu sebeple program ile müzik arasındaki uyum eleştirilmiştir. Gerek Strauss'un yapıtta iki tonu egemen kılarak doğa ve insan düalitesine gönderme yapması, gerek kullanılan enstrümanların yapıt içerisindeki tasnifinde saklı incelikler ile eser, hem Nietzsche'nin yarattığı sembolik anlatımla bir söylem bütünlüğü içerisine girmiş hem de ondan tamamen bağımsız olarak Strauss'un kendi öznel fikirlerini yansıtmıştır. Eserde Wagner estetiğinin devamı olarak 'leitmotif' kullanılmış, 6 temel leitmotifle, Strauss, genel olarak Zerdüş'ün



aydınlanma yolculuğunu ve öznel olarak da ‘Doğa’, ‘Korku’, ‘İnanç’, ‘Tutku’ gibi motiflerle bölümün kendi içerisindeki düşüncelerini sunmuştur.

Post-Romantik dönemin zengin ve dolgun müzikal dokusunu oluşturan orkestrasyonu ‘Böyle Söyledi Zerdüşt’te net bir şekilde görülebilmektedir. Birinci bölümde orgun kullanılması ile dini bir göndermede bulunmayı amaçlaması, üçüncü bölümde kromatik bir doku aracılığıyla ‘özlem’ duygusuna atıfta bulunması, dördüncü bölümde kontrpuanla işlenmiş bir ‘Gregoryen İlahi’siyle birinci bölümdeki dini göndermeyi farklı bir üslupla anlatmaya çalışması ve böylece Nietzsche’nin anti-Hıristiyan tavrından farklı bir noktaya temas etmiş olması, skolastik düşünceyi eleştirdiği altıncı bölümde Liszt vari bir anlatım yolunu seçmiş olması gibi birçok incelik, eserde kullanılan müzikal ve sembolik örgülerden bazılarıdır. Özellikle son bölümde Nietzsche’nin ‘Gecenin Şarkısı’ını tüm eserin felsefi ve müzikal bir özeti olarak do majör ve si majör etrafında kompoze etmiş ve burada ‘evrenin bilmecesi’ isimli bir motif kullanmıştır. Eseri ne tam olarak do majör ne de si minör denilebilecek bir akorla bitirerek doğa ve insanın zıtlığını vurgulamak yerine uyumu ve birbiri içine geçmişliğini simgelemek amacı gütmüş veya doğayla olan bütünleşmenin, insanın aydınlanma yolundaki nihai sonuç olduğunu vurgulamış olabilir.



### KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İ. (2007). *Müziği Okumak Cilt-5*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Also Sprach Zarathustra*. (tarih yok). 10.01.2016 tarihinde Wikipedia:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Also\\_sprach\\_Zarathustra\\_\(Strauss\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Also_sprach_Zarathustra_(Strauss)) adresinden alındı
- ALSOP, M. (2012, 01 13). *Alsop Sprach Zarathustra: Decoding Strauss' Tone Poem*.  
<http://www.npr.org/2012/01/14/145168801/alsop-sprach-zarathustra-the-conductor-decodes-strauss-iconic-tone-poem> adresinden alınmıştır
- ALTAR, C. M. (1981). *Opera Tarihi III*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ALTAR, C. M. (2009). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayınları.
- BORAN, İ., & ŞENÜRKMEZ, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DESJARDINS, J. (1999, 11 1). *Richard Strauss: The Art Nouveau Composer*.  
<http://www.scena.org/lsm/sm5-3/RichardStrauss-en.htm> adresinden alınmıştır
- EDULJEE, K. E. (2005). *Zoroastrian Heritage: Western Composers and Zoroastrianism*.  
Heritage Institute: <http://www.heritageinstitute.com/zoroastrianism/composers/>  
adresinden alınmıştır
- FREED, R. (tarih yok). *Thus Spoke Zarathustra, op.3*. 11.01.2016 tarihinde The Kennedy Center. adresinden alındı
- GILLIAM, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRIFFITHS, P. (2000). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- GROUT, D., & PALISCA, C. (1996). *Western Music*. W.W. New York: Norton Company.
- İLYASOĞLU, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.
- JOCOBSON, B. (2000). *Also Sprach Zarathustra Op.30 (1896)*. 2016 tarihinde American Symphony Orchestra: <http://americansymphony.org/also-sprach-zarathustra-op-30-1896/> adresinden alındı
- LASSERE, P. (2007). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*. İstanbul: Pan Yayınları.
- MENDL, R. W. (1932). The Art of the Symphonic Poem. *The Musical Quarterly*, 18(3), 443-462.
- MİMAROĞLU, İ. (2006). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2012). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2012). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- A.DİKKAYA, RICHARD STRAUSS'UN 'BÖYLE SÖYLEDİ ZERDÜŞT' ADLI  
SENFONİK ŞİİRİ ÜZERİNE BİR İNCELEME



- NIETZSCHE, F. (2012). *Tragedya'nın Doğuşu*. İstanbul: Roman Yayınları.
- PAMİR, L. (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- RIDLEY, A. (2007). *Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- ROLLO, M. (1968). M. Rollo içinde, *Richard Strauss and Romain Rolland Correspondence Diary and Essays* (s. 186). University of California Press.
- SAY, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SELANİK, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- STRAUSS, R. (1935). *Death and Transfiguration*.
- The Richard Strauss Family. (tarih yok). 2016 tarihinde Richard Strauss - A Life Dedicated to Music: <http://www.richardstrauss.at/english.html> adresinden alındı
- THRELFALL, R. (2000). *Mitternachtslied Zarathustras (1898)*. 2016 tarihinde American Symphony Orchestra: <http://americansymphony.org/mitternachtslied-zarathustras-1898/> adresinden alındı
- WHITTALL, A. (1999). *Musical Composition in Twentieth Century*. New York: Oxford University.
- WILLIAMSON, J. (1993). *Strauss Also Sprach Zarathustra*. New York: Cambridge University Press.
- YOUMANS, C. (2005). *Richard Strauss' Orchestral Music and The German Intellectual Tradition*. Bloomington: Indiana University Press.
- mfiles: <http://www.mfiles.co.uk/composers/Richard-Strauss.htm> adresinden alındı (03.01.2016)