

Başvuru Tarihi: 14.09.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

## ARNOLD SCHÖNBERG'İN OP.17 ERWARTUNG OPERASINDA DRAMATİK VE MÜZİKAL KURGU İLİŞKİSİ<sup>1</sup>

Duygu KÜÇÜK ÖZBEK<sup>2</sup>

### ÖZ

*Op. 17 Erwartung (Beklenti) operası (1909), Arnold Schönberg'in geçiş dönemindeki serbest atonalitenin ilk çalışmaları arasında yer alan ve 20. Yüzyıl başında müzikal modernizmin önemli eserlerinden sayılan bir monodramdır. Erwartung operası geçmişten gelen müzik mirasının, konsonans ve disonansın karmaşık bir metin ve müzik yapısı içinde yıkıcı ve değiştirici bir tavırla kullanılıp geliştirildiği bir eserdir. Erwartung'un başından sonuna dek, disonant akorların çözülümünden kaçınılarak eser boyunca devam eden bir gerilim yaratılmıştır. Schönberg'in olgunlaşma dönemi olan on iki ton dönemine girmeden önce sanatını en yüksek seviyeye getirdiği eserin Erwartung olduğu kabul edilir.*

*Bu çalışmada, ilk olarak Schönberg'in Op. 17 Erwartung'u yazdığı dönemde kendini gösteren sezgisel yaklaşımı üzerinde durulacak, müzikal ve dramatik kurgu ilişkisi üzerine odaklanılacaktır. Konuyu süreci içinde açıklamak için tarihsel bağlar oluşturulacak, konu üzerine çalışmış uzmanların analizleri sunulacak, bu analizler üzerine yorumlar ve geliştirici bakış açıları eklenecektir. Sonrasında, Op. 17 Erwartung merkeze alınarak müzikal değerlendirme sonuçlandırılacak, eserin dramatik yapısıyla olan karmaşık ilişkisi daha detaylı olarak açıklanmaya çalışılacaktır.*

*Eserin bahsedilen yönlerden incelenmesinin eserin daha iyi anlaşılmasına katkı sunması, eserin yorumlanmasında yeni bakış açıları geliştirmesi ve eserle ilgili mevcut analizlerin gözden geçirilmesi yoluyla özgün bir araştırma çalışması yaratılması amaçlanan hedeflerdir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden olan tarama, inceleme ve yorumlama yollarını kullanmıştır. Kaynaklardan edinilen bazı veriler ve analizler desteklenerek sunulmuş, bazılarıysa yeni gözlemlerle soruya açık hale getirilmiştir.*

**Anahtar Sözcükler:** Arnold Schönberg, Op. 17 Erwartung, 20. Yüzyıl Operası, operada modernizm

<sup>1</sup> Bu çalışma, Temmuz 2015'te, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda tamamlanan aynı başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

<sup>2</sup> Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalı,  
E-mail: [duygukucukozbek@gmail.com](mailto:duygukucukozbek@gmail.com)  
ORCID ID: 0000-0002-7741-6587

## RELATIONSHIP BETWEEN DRAMATIC AND MUSICAL FICTION IN ARNOLD SCHOENBERG'S OP.17 ERWARTUNG OPERA

### **ABSTRACT**

*The opera Op. 17 Erwartung (Expectation) (1909) is a monodrama that is among the first works of Arnold Schönberg's free atonality transition period and is considered one of the important works of musical modernism at the beginning of the 20th century. Erwartung opera is a work in which the musical heritage from the past, consonance and dissonance, are used and developed in a destructive and changing manner within a complex text and musical structure. From the beginning to the end of Erwartung, the resolution of dissonant chords is avoided, creating a tension that continues throughout the piece. It is accepted that Erwartung is the work in which Schönberg brought his art to the highest level before entering the twelve tone period, which was his maturation period.*

*In this study, firstly will be focused on Schoenberg's intuitive approach which showed itself during the period when he wrote Erwartung, and on the relationship between musical and dramatic fiction. In order to explain the subject in its entirety, historical connections will be created, analyzes of experts who have worked on the subject will be presented, and comments and developmental perspectives will be added on these analyses. Afterwards, the musical evaluation will be concluded by focusing on Op. 17 Erwartung, and its complex relationship with the dramatic structure of the work will be explained.*

*The aims of examining the work from the mentioned aspects are to contribute to a better understanding of the work, to develop new perspectives in the interpretation of the work, and to create an original research study by reviewing existing analyzes about the work. This study used scanning, analysis and interpretation, which are qualitative research methods. Some data and analyzes obtained from the sources are presented with support, while some are made open to questions with new observations.*

**Key Words:** Arnold Schoenberg, Op. 17 Erwartung, 20th Century Opera, modern opera

## 1. GİRİŞ

Klasik dönemden itibaren Batı müziğinde o zamanlar adı daha konmamış bir yönelim başlar. Önceleri bestecinin el çabukluğu ile dinleyiciye yapılmış bir sürpriz veya müzikal bir espri niteliğinde karşımıza çıkan tonalitenin bir süre askıya alınması veya kısa belirsizlik anları, zaman ilerledikçe kendine müzikte kalıcı bir yer edinir. Bu belirsizlik anları ilk ortaya çıkmalarından itibaren tonalitenin taşıyıcı sütunları olan akorlar temelinde inşa edilmiştir. Romantik dönemde içinde simetri barındıran eksik yedili (minör üçlü) ve artık altılı (majör üçlü) gibi akorların da yardımıyla sözünü ettiğimiz belirsizlik anlarının artmaya başladığını görürüz. Ve nihayetinde bu durum 19. Yüzyılın sonlarına yaklaştıkça tüm yapıyı oluşturan temel malzeme haline gelir. Muhtemelen dönemin icracıları ve bestecileri için başta gelen enstrümanın piyano olmasının Batı müziğinin bu yönde gelişmesinde etkisi büyüktür; çünkü akor bünyesindeki simetrikler piyanoda virtüözlere belli kolaylıklar sağlayarak, bu pozisyonların anlık yer değişimi ile çok uzak tonlar arası ilişkileri mümkün kılmaktadır. Bu süreçte gözden kaçırılmaması gereken diğer bir yönelim, temel akorlar ve ulus adlarıyla anılan daha yeni isimlendirmelerin (örneğin Fransız altılısı, Napoliten vb.) yerini giderek bestecilerin kişisel ses seçimleriyle oluşturulan akorlara bırakmasıdır. Çözülmekte kararsız kalan, farklı zamanlarda farklı tonlara çözülen veya çözülmeyerek dinleyicinin ilgisini canlı tutmaya çalışan bu akor yapılarının birbirlerine bağlanması bir yandan eserlerdeki tonalite duygusunun giderek azalmasına bir yandan da kendine özgü bir mimari olarak düşünülen müzik formlarının devasa boyutlara ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Peki, bu kararsızlık veya çözülmeme hali ne kadar sürecektir? Başka deyişle, bir paragrafta son noktayı koymak ne kadar geciktirilebilir? 1900'lü yıllara geldiğimizde, Schönberg'in bestecilik çalışmalarının başladığı yıllarda müzik dünyasının içinde bulunduğu durum bu soruyu akla getirir. Birbirine zincirleme bağlanan döngülerin ardında tonalite halen varlığını sürdürmekte, ancak daha farklı simetrikler içeren akorlar (örneğin 7'lilerle, 4'lülerle kurulan akorlar vb.) sayesinde daha uzak olan tonları bir araya getiren ana unsur olarak kullanılmaktadır. Yani başlangıçta, -her ne kadar söz uzatılmış ve yeni kelimeler ile bezenmiş de olsa- bir paragrafın başı vardır, sonu vardır ve

nokta ile bitmelidir. Uyulması gereken genel yasa budur. Merak edilense bu yasanın nasıl delineceğidir.

### 1.1. Ana Hatlarıyla Schönberg'in Müziğinde Tonaliteden Çıkış Döneminin Özellikleri

Arnold Schönberg tıpkı çağdaşları gibi tonalitenin sınırlarını ve iç ilişkilerini kendi müziğinde araştırmış ancak belli bir yerde tonalite yerine temele koyabileceği kişisel bir sistemin arayışına başlamıştır. Çalışmalarının başında sezgileriyle ilerleyen Schönberg'in tonalite dışına çıkışı bu yüzden bir anda olmamıştır. Başlangıcı 1908-1909 olarak tarihlenen ve askerliği sebebiyle 1913-1914 yılına kadar süren bir geçiş dönemi bulunur. Bu dönemde yaptığı çalışmalar özetle tek bir şeyi, tonalitenin yerine ne koyabileceğini bulmayı amaçlar. Yaptığı deneyler sonucu Schönberg iki temel çözüm üzerinde odaklanmış görünür. Ya müzikal yapının yükünü libretto yani metin üzerine yaslamak ya da yükü azaltmak.

Bu dönemin başlangıcı için çoğu kaynakta 1908 yılı gösterilmektedir. *Op. 10 İkinci Yaylı Kuartet*'in son bölümünde, Stefan George'a ait *Entrückung* (Coşku) şiirinin "Başka gezegenlerin esintisini hissediyorum" dizesi ile başlayan bölüm ve takip eden mezurular o güne kadar yazdığı eserlerden oldukça farklıdır. Karmaşık kromatik ses birliktelikleri ve artık dörtlü akorlarla dolu bu final Schönberg'in müziğinde, günümüzde yani bir yüzyıl sonraki çoğu araştırmada serbest atonalite olarak adlandırılan dönemin başlangıcı olarak kabul edilen bölümdür. Stefan George şiirlerinin kendisini elindeki diğer işleri bırakıp atonale yönelmeye ittiğini, tüm zamanını *Streichquartett Op. 10* ve *Das Buch vom hängenden Garten Op. 15* eserlerini bestelemeye verdiğini Schönberg'in kendisi de ifade etmektedir (Shaw, Auner, 2010: 212). Tonaliteyi ortadan kaldırdığı pasajlarda yapının yükünü libretto üzerine yasladığını görürüz. Final, sunulan motifin çıkıcı modülasyonları ile başlar. Bu modülasyonlar Schönberg'in tasviri ile "dünyadan başka bir gezegene doğru hareketi" sembolize etmektedir. Deyim yerindeyse, yer çekiminden kurtulan motif yükselir, bulutlar geçilir, atmosfer giderek incilir ve varış noktasına ulaşıldığında "başka gezegenlerin esintisini hissediyorum (Muxeneder, 1937: 1)" dizesini duyarız. Anton Webern bu bölümü "tüm tonal yüklerinden kurtulmuş, daha önce hiç duyulmamış armoniler (Muxeneder, 1937: 1)" sözleriyle tasvir eder. Schönberg bu kuartette atonal olarak adlandırılan eğilime tam olarak geçilmediğini not düşmüş ve her ne kadar ara bölümlerinde komşu tonlara değinilmiş

olsa da dört bölümün hepsinin tonik akoru ile sonlandığını söylemiştir. Bununla birlikte bu eserin atonale doğru bir “geçiş” olduğunu da ifade etmiştir (Simms, 2000: 43).

Ne gariptir ki bu şarkılar (İki Numaralı Yaylı Kuarteti), hiç beklemediğim bir biçimde, daha önce yazdığım her şeyden oldukça farklı bir üslupta olmuşlardı. Bu, o tarihten beri ‘atonalite’ denen üsluba doğru atılmış bir adımdı... Yeni sesler çıkarılmaya başlanmış, yeni bir melodi anlayışı doğmuş, duyguları ve mizaçları müziğe dökmek konusunda yeni bir yaklaşım keşfedilmişti (Schoenberg, 1969: 49-50).

Diğer yandan, 20. Yüzyılın başından itibaren atonal teriminin de dönemin teknik makalelerinde sıkça kullanılmaya başlandığı görülür (Simms, 2000:7). Terimi Schönberg’in müziğini tanımlamak için ilk kez kullanan kişi muhtemelen öğrencisi Egon Wellesz’dir. Wellesz, 1911 tarihli makalesinde Schönberg’in yapıtlarını stil açısından üç ayrı dönemde ele alır ve *Op. 11 Drei Werke für Klavier*’i atonal dönemin başlangıcı olarak belirler. Bu makalede de atonal terimini 1908 sonrasına tarihlendirmektedir (Simms, 2000:8).

Atonalite sadece belirli bir ton ekseninden kopuşu ifade etmez. Tonaliteden ayrılmanın kaçınılmaz sonucu aynı zamanda formdan uzaklaşmaktır. Çünkü armoni öncelikle yapısal bir araçtır. Yani formu oluşturmak için gereken parçaların ve ilişkilerin belirleyicisi tonalitedir. Schönberg, tonaliteyi inşa eden akorları kişisel seçimleriyle ve eserin iç gereklilikleri doğrultusunda değiştirmeye, bunların içlerine yabancı unsurlar eklemeye veya asıl karakteri verecek unsurları çıkarmaya çok daha önce başlamıştır. Şöyle ki, 1900’lerin başından itibaren bu yapıları Gustav Mahler veya Richard Strauss gibi geç dönem Romantik bestecileri ardında bırakacak ölçüde döngüler içinde tanınmayacak derecede yabancılaştırmıştır. Strauss, Alma Mahler’e yazdığı mektupta bu durumu eleştirir şekilde Schönberg için “...müzik yazacağına eline kürek alıp kar kürese daha faydalı olur” notunu düşmüştür. Max Reger *Op. 11* için “Bu tür şeylerin müzik olarak adlandırılabileninden emin değilim” diye yazmıştır. Mahler, Schönberg’in *Op.9 Kammer-symphonie*’sini dinledikten sonra eseri anlamadığını eşine itiraf etmiştir (Simms, 2000: 72).

Schönberg’in 1909 yılı öncesinde özellikle enstrümanlar için bestelediği müziklerde açıkça görülebilecek şekilde bilinen müzikal formlardan türetilen yeni formlar kullandığını görürüz

(Küçük, 2015: 21-26). Bu eserlerin her birinde ortak bir tema, cümle veya bir motif grubu; sergi, geliştirme veya yeniden sergi (exposition, development, recapitulation) geleneksel terimleriyle ifade edilebilecek tarzda ele alınmış ve bu ilişkilerin belirlediği noktalarda kompozisyon öğeleri birbirine bağlanmış veya bölümlere ayrılmıştır. Ancak bahsi geçen geleneksel yöntemin devamında, bu yöntemlerin değiştirilip türetilerek yerleşmiş müzikal algının bulandırıldığını görürüz. Bu bulanma, serbest atonalitenin kendini duyurması olarak değerlendirilir. Ancak Schönberg'in erken döneminde serbest atonalitenin özü, o dönemdeki çağdaş yönelimin aksine sadece seslerin veya eseri oluşturacak olan fikrin izleyeceği yolun kestirilemez olması değildir; bunların formu oluşturacak temaların oluşmasına dahi izin vermeyecek şekilde düzenlenmesidir.

Peki, elimizde tema olmadığında formu meydana getirecek malzeme nasıl oluşturulabilir? Bu bölümler birbiriyle ne şekilde ilişki kurabilir? İşte bu sorular bu dönemde Schönberg'in cevap üretmeye çalıştığı sorulardır. Atonalitenin ortaya çıkışında, Schönberg'in müziği tonalitenin taşıyıcı sütunları olan akor işlevleri üzerine değil, metin üzerine yaslayarak müzikal yaratımın geleneksel sınırlarını aştığını söylemiştik. İşte bunun gerçekleşmesinde *Lied* türü besteciye iki türlü kullanışlılık sunar. Öncelikle Lied türü her zaman dinleyicisi olan, salonları dolduran bir türdür, diğer yandan şiir dizeleri tüm müzikal yapıların yaslanacağı bir temel kaynak görevi görmektedir. Yine de yaptığı çalışmalarda Schönberg'in hala sezgileriyle ilerlediği 1909 yılının şubat ayında tamamladığı *Op. 15 Das Buch der haengenden Garten*'in prömiyerine eşlik eden program notunda açıkça görülmektedir. Yeni türde melodiler ve yeni ifade biçimleri keşfettiğini yazdığı bu program notunda durumu “Geçmişe ait bir estetiğin tüm kısıtlamalarını aştığının bilincindeyim... Bu yönde ilerlemeye mecbur bırakıldım... Eğitimimden daha güçlü içsel bir zorunluluğa itaat ediyorum (Shaw, Auner, 2010: 23)” şeklinde ifade eder.

Bu dönemin bestecinin tüm kariyeri boyunca en kafa karıştıran ve gizemli kırılmalardan biri olduğunu belirten Ethan Haimo ise Schönberg'in kompozisyon dilinin sadece birkaç kısa gün içinde radikal bir şekilde dönüşüme uğradığını yazmıştır. Kırılmanın yaşandığı tarihi Ağustos 1909 olarak belirler. Bu dönemin öncesinde ve sonrasında gerçekleşen değişimlerin her zaman kademe kademe oluştuğunu ancak 1909'un Ağustos ayında tüm dönüşümün birkaç gün içinde gerçekleşmiş görüldüğünü belirtir. Piyano için üç parçadan oluşan *Op. 11*'de *No1* ile *No3*'ü aynı

kişinin yazmış olması nasıl mümkün olabilir diye sorar. Tekrar eden motiflerin, temaların ve hazırda bulunan tüm kompozisyon tekniklerinin bu bölüm bestelenirken bir kenara bırakıldığını ifade eder (Shaw, Auner, 2010: 41).

Schönberg'in bu geçiş döneminde bulduğu diğer çözüm, yani tonalite yerine kullanacağı sistemi oluşturuncaya kadar yükün kendisini ortadan kaldırma, yine 1909 gibi erken bir tarihte ele alınmış görünür. Bu çözüm seçeneğinde Schönberg büyük yapılardan vazgeçmiş ve müziği aforizma gibi kısa ve özlü bir hal almıştır. Arnold Schönberg ve Ferruccio Busoni arasındaki yazışmada bu ikinci çözümün ortaya çıkışını görürüz. 1909 yılının ağustos ayında Schönberg, Busoni'ye yazdığı mektupta besteleme inancından şöyle bahsetmektedir:

Şunun için çabalıyorum: Tüm formlardan, tüm sembollerden, bağıntılardan ve mantıktan tam olarak kurtulmak. Böylece: Motif ile çalışmaya son. Yapının çimento ve tuğlaları olan armoni ile çalışmaya son. Armoni dışavurumdur. Başka bir şeyi ifade etmez. Öyleyse Pathos<sup>3</sup> benden uzak olsun. Devasa eserler, inşa edilmiş kuleler, kayalar ve diğer palavralar benden uzak olsun. Benim müziğim kısa olmalı. Öz olmalı! İki kelimeyle: İnşa edilmemiş, aksine dışa vurulmuş (Shaw, Auner, 2010: 94).

Büyük söylemleri küçük formlar içinde ifade etmeyi müziğe uyarlanmış aforizmalar olarak kavramlaştıran Schönberg daha sonraki yıllarda yazdığı *Kendime Dair Bir Çözümleme* başlıklı makalesinde aforizma türü yazıyı meydana getiren iki temel yapıtaşından bahseder. Bunların ilki son derece kısaltılarak öz hale getirilmiş motifler, ikincisi ise bu motifleri birbirine bağlayan gelişime dair tüm öğelerin ortadan kaldırılmasıdır (Simms, 2000: 83). Günümüzde yapılan araştırmalar Schönberg'in kısa süre de olsa kullandığı aforizma tarzında yazdığı kısa bestelerde Anton Webern'in büyük bir etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Schönberg birkaç yıl gibi bir süre içinde bu üslubu geride bırakmıştır. Alma Mahler bu dönemin çok sonrasında, Webern'in getirdiği zorlu yenilikler karşısında Schönberg'in oldukça etkilendiğini, kendisine Webern'in tehlikeli etkisi altında ne kadar acı çektiğini ve ondan kurtulmak için tüm gücüne ihtiyacı olduğunu anlatmıştır (Simms, 2000: 83). Schönberg bu üslubu “bir kitaba sığabilecek bilgiyi birkaç cümle içinde söylemeye çalışmaya” benzetir ve kendisine kattıklarını şöyle açıklar:

<sup>3</sup> Pathos: Konuşmayı inanılır kılan duygu yüklü biçim. Böylesi bir konuşma genelde dinleyicinin duygularına hitap ederek onu etkilemeye çalışır. Bu özelliğiyle pathos, tiyatral bir biçimde sergilenen ve bazı durumlarda da belirli cümlelerin abartılı bir telaffuz ile iletildiği bir konuşma biçimidir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Pathos>).

Böylece çok kısa bir süre sonra aşırı derecede kısa eserler yazmaya başladım. Bu üslupta kısa bir süre boyunca oyalanmış olsam da bana iki şeyi öğretti: İlk olarak fikirleri aforizma tarzında ifade edebilmek; ki bu form gereklilikleri dışında fikri sürdürme zorunluluğunu ortadan kaldırıyor. İkincisi ise formu oluşturan gereçleri kullanmadan fikirleri yan yana sıralayarak birbirine bağlayabilmek (Simms, 2000: 83).

Savaşın hemen öncesinde, 1914 yılında yazmaya başladığı *Chorsymphonie*'nin eskizlerinde *on iki ton sistemine* ait en temel araçların keşfedildiği ve on iki tonlu diziyi oluşturduğu teknikleri kullanarak temel materyalden yeni materyaller üretmeye çalıştığı açıkça görülmektedir (Shaw, Auner, 2010: 9). Alma Mahler'e yazdığı mektupta bu eserin devasa boyutlarından, icra etmek için gereken orkestranın büyüklüğünden ve ortaya koyacağı yeniliklerden söz eder. Bu koral senfonide dikkati çeken diğer bir husus, keşfettiği atonal tekniklerin seçtiği metinlerdeki temalara ve maneviyat, ölüm, aşkınlık ve ölümsüzlük hakkındaki kişisel kavramlarına sıkı sıkıya bağlanmış olmasıdır. Büyük ölçekli bir eser yazımında metin yeniden müziğin tutunacağı temel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Op. 17 Erwartung* üzerine odaklanmadan önce sözü geçen geçiş sürecinin daha iyi anlaşılması için kısa bir süre öncesine göz atmak bu eserin incelemesinde kullanılacak terminolojiyi anlamaya yardımcı olacaktır. Takip eden bölümde Schönberg'in yazdığı liedler üzerinden temel armonik fonksiyonların kademe kademe değişimi, *gründergestalt*<sup>4</sup> kavramının ortaya çıkışı ve *Zweites Streichquartett* üzerinde gelişen varyasyon fikri kısaca incelenmiştir.

## 1.2. Schönberg'in Müziğinde Tonalitenin Fonksiyonlarının Zayıflaması ile Ortaya Çıkan Yeni Yapının Lied Türü Üzerinden İncelenmesi

20. Yüzyılın başında *Lied* türü Avrupa'nın Almanca konuşulan bölgelerinde oldukça popüler bir türdür. 1900-1914 yılları arasında sadece Berlin'de her hafta yirmi kadar Lied Resitali verilmekte

---

<sup>4</sup> Gründergestalt: Kurucu figür (<https://de.wiktionary.org/wiki/Gründergestalt>). Schönberg'in geleneksel tema fikrine karşılık olarak geliştirdiği terim.



ve genellikle tüm biletler satılmaktadır. Schönberg'in *Lied* türünü ve potansiyelini dikkate alıp ondan beslendiğini 1912 tarihli ünlü makalesi *The Relationship to the Text*' de açıkça görebiliriz. Schubert'ten Mahler'e uzanan bu köklü Alman geleneğini makalesinde baş köşeye oturtan Schönberg, şiir ve müziğin tıpkı beden gibi organik bir bütün oluşturduğunu öne sürer. Bedenin bir parçası kesildiğinde kanayacağını, bir şiir dizesi ile belli mezurdaki müziğin beraberce bedenin bir parçası gibi bütünlük oluşturduğunu söyler (Schoenberg, 1912: 1-3).

Schönberg'in erken dönem liedlerini incelediğimizde şöyle bir yönelim karşımıza çıkar: şiir dizelerinin bütünleştirici etkisinden faydalanarak tonal bağlar ve kadanslar kademeli olarak geri plana itilmektedir. Bunların kronolojik olarak incelenişi bahsedilen yönelimi açıkça ortaya koyar. Schönberg'in öncelikli olarak tonal ilişkileri belirleyen dominant akor (V) üzerine odaklandığını görürüz. İlk liedlerinde sıklıkla kadans dizilişlerinde ya dominant akoru hasıraltı etmiştir ya dominant hazırlığındadır ya da başka bir akordan doğrudan toniğe geçmiştir.

Schönberg, kadans oluşturacak dominant akorun kaldırılması ve böylece elde edilen ani ancak tutarlı akor geçişini *eliptik*<sup>5</sup> olarak adlandırmıştır. Formun bölümlerini tayin eden kadansları da zayıflatan bu eliptik ve tamamlanmamış armonik yürüyüşlerin giderek artması Schönberg'e kendine özgü bir dışavurum gücü kazandırmıştır. Bestecinin ilk liedlerinde sıkça Richard Dehmel şiirleri üzerinde çalıştığını görürüz. İlk çalışmalarından biri olan *Mannesbagen* üzerinde Schönberg'in kullandığı eliptik akor yürüyüşü aşağıda gösterilmiştir. Walter Frisch tarafından yapılan çalışmada her iki örnekte de dominant akorun olması gereken yerden nasıl çıkartıldığı gösterilmektedir (Frisch, 1997: 85).



**Görsel 1:** Mannesbagen, 1899, mezurlar 20-21, 23-24 (Frisch, 1997: 85).

<sup>5</sup> Eliptik: Elips biçiminde olan, elips ile ilgili (<https://tr.wiktionary.org/wiki/eliptik>). Schönberg bu terimle müziğinin geometrik görüntüsünü işaret eder.

Bir diğer Dehmel şiiri *Mädchenfrühling* üzerine bestelediği lied birçok sembolün iç içe geçtiği bir eserdir. Örneğin baharın gelişi, aşk ve cinselliğin ortaya çıkışı için bir metafordur. Schönberg bu şarkıda akıcı bir anlatıma geleneksel tonik-dominant ilişkisini sorgulayan veya onların yerini alan, eksiltilmiş bir yedili akoronun (*Tristan Akoru*'nun<sup>6</sup> çevrimi) hakimiyeti sayesinde ulaşır (Shaw, Auner, 2010: 19). Bu eserde dominant akoronun ortadan kaldırılmak yerine benzer işlevdeki farklı bir akor ile değiştirildiğini görürüz.

Richard Dehmel'in şiirleri üzerine bestelediği *Op. 2 Vier Lieder* serisinin ilki olan *Erwartung* isimli lied, Schönberg'in bir diğer buluşunu bize tanıtır. Buluşmayı bekleyen bir erkeği sembolik olarak tasvir eden şiir, çeşitli fiziksel fenomenleri (deniz yeşili gölet, opal yüzük, bir kadının beyaz eli) tanımlayan renkli kelimelerle doludur. Şiiri karşılayacak bir armonik içeriğin kaynağı olarak belirlenen ve beş sestem oluşan bir *renk akoru*<sup>7</sup> lied boyunca dönüşerek ve tonik ile etkileşerek geliştirilir. Dahası, eseri oluşturacak itkiyi de ortaya çıkaran bu buluş daha sonra Schönberg'in müziğinde temel model olan *gründergestalt* kavramıyla adlandırılmıştır. Aşağıda alıntılanan örnekte mi, la, re, sol bemol ve do bemol seslerinden oluşan renk akorunun tonik akorunu nasıl takip ederek çözüldüğü gösterilmektedir.



<sup>6</sup> Tristan Akoru: Bir bas notanın üzerinde artık dördütlü, artık altılı ve artık dokuzlu tonlarla kurulmuş akor. Richard Wagner'in *Tristan und Isolde* operasının Tristan'la ilgili ana motifinin bir parçası olarak açılış cümlesinde duyulduğu için bu adı almıştır ([https://en.wikipedia.org/wiki/Tristan\\_chord](https://en.wikipedia.org/wiki/Tristan_chord)).

<sup>7</sup> Renk Akoru: Kromatik akor. Eserin tonuna özgü olmayan en az bir nota içeren akordur. Bu nota, tüm kurucu notaların ton içinde yer aldığı diyatonik akorların aksinedir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Farben\\_chord](https://en.wikipedia.org/wiki/Farben_chord)).

**Görsel 2:** Erwartung, Op. 2 No.1, mezurlar 1-2 (Shaw, Auner, 2010: 20).

*Gründergestalt* motif gibi dar anlamlı bir kavram değildir, tek bir partisyonda bulunma zorunluluğu da yoktur. Ancak eseri oluşturacak motif veya *leitmotiv*<sup>8</sup> gibi eserin başında gereken itkiyi sağlar. Bu terime dair daha farklı bir örneği *Verlassen Op. 6, No.4*'te görürüz. Eserin temel malzemesi tek bir tema veya motif değil, piyanonun iki eli ve vokal arasında dağıtılan (görselde a, b, c olarak işaretlenmiş) bir kontrpuan kompleksidir. Eserin asıl tonalitesi olan mi bemol minör ikinci mezurda karşımıza çıkan D7 akoru ile görünürde ilişkisi olmayan bir akordur. Schönberg bu tür akorları *Vagrant* (göçebe) olarak kategoriler ve tonun etrafında ilişkiler kurmayı mümkün kıldıklarını söyler. Buradaki re dominant yedili akoru da asıl tonun yani mi bemol minörün komşu tonlarını içerir ve ait olduğu sol majöre çözülmeyen eser içinde istikrarlı bir şekilde varlığını sürdürür (Shaw, Auner, 2010: 23).



**Görsel 3:** Verlassen, Op. 6, No.4, mezurlar 1-3 (Shaw, Auner, 2010: 21).

Armoninin yapısal belirleyiciliğini azaltmak için Schönberg'in kullandığı diğer bir teknik, iki tonu aynı anda kullanarak armonik merkez hissini azaltmaktır. Bir yüzyıl öncesinde formu oluşturan öğeleri belirleyen ve birbirine bağlayan, daha sonra çözüme ulaşmayan ve bir türlü nihayete ermeyen belirsizlikleri ifade eden eksik yediliyi artık Napoli altılısı gibi akorları birbirinden uzak iki tonu bir araya getirmek ve eserin iki merkezli temeline dönüştürmek için kullanır. Bu tür akorlar hem üzerlerindeki değiştirme işaretleri sayesinde hem de bir sesin değişimi ile dominant akoruna

<sup>8</sup> Leitmotiv: Bir müzik eserinde, bir duyguyu, düşüncüyü ya da kişiliği göstermek için, yapıt boyunca sürekli yinelenen motif, ana motif (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Leitmotiv>).

dönüşebilmeleri sayesinde birçok tonda ortak olarak bulduklarından, en beklenmedik armonik ilişkileri aynı anda mümkün kılarlar. Schönberg iki merkezlilik üzerine şunları söylemiştir:

Eğer tonalite kararsız hale gelirse bir yerde yeniden kurulması gerekecektir. Ancak bu çok kesin şekilde gerçekleşmemelidir ve yerini terk etmeye hazır olmalıdır. Bu nedenle, Napoliten altılı veya artık altı-beş akoru gibi bazı ortak akorlara sahip iki tonalite seçmek avantajlıdır. C majör ve D $\flat$  majör veya A minör ve B $\flat$  majör bu şekilde ilişkili tonalite çiftleridir. C minör ve A minör, D $\flat$  majör ve B $\flat$  minör arasındaki kararsızlıkları içeren ilgili minör anahtarları eklersek, yeni ilişkiler ortaya çıkar: A minör ve D $\flat$  majör, C majör ve B $\flat$  minör; mesela B $\flat$  minörün dominantı, A minörün artık altı-beş akorudur vesaire. Burada göçebe (vagrant) akorların başrolü alacağı açıktır: yani eksik ve artık yedililer, Napoliten altılılar, artık temel akorlar (Schönberg, 1983: 385).

*Op. 6 No. 7 Locklung* iki merkezli bir örnek eser olarak sunulabilir. Asıl tonalite mi bemol majör olduğu halde bu akor merkezi gizlemek amacı ile eserin ne başında ne de sonunda açıkça ifade edilmiştir.



**Görsel 4:** Locklung, Op. 6, No. 7, mezurlar 1-4 (Schoenberg, 1983: 112).

### 1.3. Gelişen Varyasyon ve Tekniğin Op. 10 İkinci Yaylı Kuartet Üzerinden İncelenmesi

Varyasyon, Schönberg'in müziğinin belkemiğidir. Schönberg'e göre birebir tekrar müziğin erken dönemlerinde kullanılan bir tekniktir, gelişme ve varyasyon ise daha yüksek ustalık gerektiren tekniklerdir. Eserin başında duyurulan öğelerin ton dahilinde veya dışında gelişmesi Schönberg'in müziğinde göze çarpar. Şu sözler konuyu gereği kadar açıklığa kavuşturacaktır:

Bir müzik parçasında olup bitenler temel bir modelin sonsuz bir şekilde yeniden şekillendirilmesinden başka bir şey değildir... başka bir deyişle, müzikte bir temadan elde edilen, kaynağını ondan alan veya ona kadar geriye izlenemeyecek hiçbir şey yoktur. Daha ciddi bir şekilde söylemek gerekirse, tema dışında bir şey yoktur (Schoenberg, 1950: 290).

Berk Sirman temel model (veya motif) ile tema terimlerinin değişimli kullanıldığına özellikle dikkat çeker (Sirman, 2006: 10). Schönberg'in tam olarak ne kastettiği açıkça ifade edilmemiş olsa da temanın modern dönemde dönüşüm geçirdiğini ve formun epeyce değiştiğini görürüz.

Varyasyonu iki temel kategori altında inceleyen Schönberg ilk kategoriye aldıklarının süsleme amaçlı olduğunu, çeşitliliği yarattıktan ve işlevlerini böylece yerine getirdikten sonra gözden kaybolduklarını kaydeder. İkinci kategoride ele aldığı varyasyonlar ise gelişen varyasyonlardır. Bunlar yeni fikirler üreterek eseri boydan boya kat ederler. Schönberg bu her iki kategori için dört ayrı yapısal prensip belirlemiştir: tekrar, farklılık (çeşitleme), gelişme ve kontrast (Dudeque, 2006: 152). Varyasyon fikrinin Schönberg'in yazılarında farklı şekillerde kavramlaştırıldığını da görürüz. Örneğin Ferruccio Busoni'ye yazdığı bir notta besteyi oluşturan motiflerin gelişimini hem metaforik olarak embriyonik<sup>9</sup> bir sürece hem de dramatik bir eylemin ortaya çıkışına benzetmektedir: "[Bir oyunun] üçüncü perdesinde vurulacak olan bir kahraman, birinci perdede tasvir edilmelidir ki, zeki gözlemci onun kaderini önceden görebilsin. Ancak, ilk perdede zaten vurulmuş olarak sahneye çıkarılması gerekmez- yani önce yumurta sonra tavuk (Simms, 2000: 34)".

Temel motifin veya modelin biçimlendirici gücü Schönberg'in müziğinde kompozisyonun tüm kapsamı boyunca uygulanır ve bu motifin geri gelişi dinleyicinin dikkatini çekecek şekilde vurgulanır. *Op. 10 Zweites Streichquartett*'te ana motifin üçüncü ve dördüncü bölümlerde gelişen varyasyon tekniğiyle nasıl dönüştüğüne göz atalım. Örnekte kuartetin *Litanei* olarak adlandırılan üçüncü bölümündeki 43-45. mezurlar arasında yer alan keman melodisinin (a) *Entrückung* başlıklı

<sup>9</sup> Embriyonik: Embriyonik gelişim, eşeyli üreyen canlılarda görülen ve canlının döllenme ile doğumuna ya da yumurta veya kozadan çıkmasına kadar geçen süredeki gelişimidir. Embriyonik gelişimin safhaları ve yeri canlıdan canlıya farklılık göstermekle birlikte, bu süreç genelde annenin veya annenin ürettiği bir yapının koruyuculuğunda geçer ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Embriyonik\\_gelişim](https://tr.wikipedia.org/wiki/Embriyonik_gelişim)).

dördüncü bölümde 51-55. mezurlar arasındaki yardımcı temayı nasıl oluşturduğu (b) gösterilmektedir.



**Görsel 5:** İkinci Yaylı Kuartet, Op. 10, mezurlar 43-45, 51-55 (Simms, 2000: 43)

## 2. OP. 17 ERWARTUNG'UN İNCELENMESİ

*Op. 17 Erwartung (Beklenti)*, Arnold Schönberg'in geçiş döneminde serbest atonalitenin ilk çalışmaları arasında yer alır ve müzikal modernizmin önemli eserlerinden biridir. Aynı zamanda Schönberg'in ilk operasıdır. 1909 yılında soprano ve arp, çelesta, vurmali çalgılar ve yaylı grubundan oluşan orkestra için bestelenmiştir. Eserin toplam süresi yaklaşık yarım saattir. Dört perdeden oluşan bir monodrama olarak tasarlanmıştır. Librettosu Marie Pappenheim tarafından yazılmıştır. Eserin sinopsisi özetle şu şekildedir:

1. Sahne: Ay ışığı altında bir ormanın kıyısında, bir Kadın (soprano) sevgilisini arar. Gecenin içinde gizli bir tehlike sezmesine rağmen cesaretini toplar ve ormana girer.

2. Sahne: Tamamen karanlık ve yüksek ağaçlarla çevrelenmiş bir yolda duran Kadın, karanlığın içinde gerçek ve hayal gücü arasında salınan imgeler görür. Kadının psikolojik dünyası ve gerçek arasında süren bu sahne sevgilisinin vücudu sandığı şeyin bir ağaç kütüğü olduğunu fark etmesiyle sona erer.

3. Sahne: Ay ışığıyla aydınlanan bir açıklığa ulaşan Kadın, derin bir nefes alır ve sakinleşmeye çalışır. Ancak halüsinasyonlar artmaya devam eder.

4. Sahne: Ay ışığı altındaki bir yolda ilerleyen Kadın, sevgilisinin kendisini aldattığını düşündüğü diğer kadının evine giden yola girer. Ağaçlar boyunca ilerlerken ayağı bir şeye çarpar. Bu şey kanlar içindeki sevgilisinin ölü bedenidir. Sevgilisinin cesedine sarılır ağlar, iç hesaplaşmasını yapar, ardından sevgilisini orada bırakır ve sahneden ayrılır (Dudeque, 2006: 390).

Müzik tarihi açısından bakacak olursak *Op. 17 Erwartung* yapısal unsur olarak tonaliteyi kullanmayan ilk operadır. Schönberg bu eser ile ulaştığı noktayı “bir metin veya bir şiiri takip eden büyük müzikal yapıları nasıl kuracağını keşfetmek” olarak niteler (Schönberg, 1969: 205). *Op. 17 Erwartung* ile başlayan opera kariyerinde müzik tarihinde de bir ilk gerçekleştirmiş, metin ve müzik arasında kurduğu ilişkilerle geleneksel formu tonal işlevlere dayalı olmaktan tamamen kurtarmıştır. Schönberg serbest atonalite evreninde geleneksel yapılar ve akor yürüyüşleri ortadan kalktığı için müziğin uyarlanabileceği bir metne sahip olmanın form oluştururken yardımcı olacağını bizzat belirtmiştir (Shaw, Auner, 2010: 23). 1909 yılında Busoni’ye gönderdiği mektupta eserin bir dışavurum taşkınlığından kaynaklandığını, tematik gelişim gibi geleneksel yapısal formları göz ardı ettiğini açıkça söylemektedir (Simms, 2000: 95).

Eserin librettosu her ne kadar Marie Pappenheim tarafından yazılmış olsa da Schönberg’in metne birçok yerde müdahale ettiğini görürüz (Simms, 2000: 91). Bu müdahalenin muhtemel sebeplerinden biri metnin tüm yapının üzerine kurulacağı temel olmasıdır. Pappenheim’in sıkça kullandığı sözcük tekrarlarının Schönberg tarafından elenmesi, müzikteki motiflerin eserde kullanılan sembollerle sıkı sıkıya bağını göstermektedir çünkü hisleri ifade eden sözcüğün tekrarı motifin de tekrarını gerektiren bir durum yaratabilir. Bir diğer müdahale ise Schönberg’in orijinal metinde bulunan Kadın’ın sevgilisinin cesedinin üzerine kapandığı, onu okşadığı ve sonunda onu öptüğü nevroitik pasajları operadan çıkarmasıdır. Muhtemelen bu eylemlerin sebebi Strauss’un *Salome* operasına çok benzediğini düşünmesidir. Schönberg’in bu pasajları elemesi, şiirin realist veya klinik bağlamının geri plana itilmesini ve monodramadaki kâbus etkisinin öne çıkmasını sağlamıştır (Simms, 2000: 94).

*Op. 17 Erwartung*’da Gustav Mahler etkileri hem orkestrasyonda kullanılan enstrümanların seçiminde hem de katmanlar halinde düzenlenmiş ön plan ve arka plan ilişkilerinde görülür.

*Hauptstimme* (ana ses) ve *Nebenstimme* (ikincil ses) terimlerini ifade eden H ve N harfleri eserdeki motifleri öncelik sıralamasına göre düzenler. H asıl partiyonu ve önceliği ifade eder, işaretlediği motifi başrole getirir. N ona yardımcı olacak figürü işaretler. Schönberg eğer nota kağıdında insan sesi varsa her zaman H önceliğini taşıdığı söylemiştir (Leinsdorf, 1982: 179).

Malcolm McDonald eseri, oluşturucu akor parçalarıyla, gelişen embriyonik motiflerle, varyasyonla, soprano partisinin belirleyiciliğiyle vb. açıklamaya yönelen çabaların tümünün de başarısızlığa uğradığını öne sürer. Bu analizler mutlaka bir detayda tökezler; bu yüzden *Op. 17 Erwartung* müzik tarihinde karşımıza çıkan en şaşırtıcı bestelenmiş doğaçlamadır (MacDonald, 2008: 131). Schönberg'in sezgilerle serbest atonalitenin kurallarını keşfetmeye çalıştığı dönemin başında yazılan bu eser belli bir bütünlük ve gelişme mantığına sahip olsa da üzerine yapılan analizlerin pek çoğunda tam bir başarıya ulaşılamamıştır. Ancak her bir çalışma kısmen de olsa esere farklı yönlerden ışık tutmaktadır. Bu yüzden elimizdeki mevcut analizlere kısa da olsa değinmek yerinde olacaktır.

*Op. 17 Erwartung* atematik bir eserdir. Bu eserde tema fikri terk edilmiş, temanın yerini devingen ve daha küçük yapılar almıştır. Bununla birlikte içinde hiçbir tema yoktur da denilemez çünkü bünyesinde Schönberg tarafından bestelenen *Op. 6 No.6 Am Wegrand* adlı liedden alıntılanmış temalar barındırmaktadır. Bu temalar eserin atematik karakterine bir etkide bulunmazlar çünkü kurucu unsur özellikleri yoktur, ayrıca duyulduktan sonra herhangi bir dönüşüm geçirmeden ortadan kaybolurlar. Re minör tonunda yazılmış olan lied'in bu opera ile arasındaki en belirgin tematik bağ 411-412. mezurlar arasında kurulur. Bryan Simms'in araştırmasında gösterildiği üzere Schönberg bu temayı bambaşka armoniler ve yapılar eşliğinde alıntılamıştır. Schönberg'in burada her zaman zihnini meşgul eden tonal-atonal problemini ele aldığı ileri sürülmüştür çünkü alıntılanan melodi açık bir şekilde re minör akoru seslerinin çıkıcı bir figürde sunulmasıdır. Bu zorluğu, görselde belirtildiği gibi mevcut ilişkileri arka atonal planda kademeli olarak çoğaltıp öne taşımakla aşmıştır (Simms, 2000: 98).





**Görsel 6:** Am Wegrund, Op. 6, No. 6, mezurlar 3-4 (Simms, 2000: 98).



**Görsel 7:** Erwartung (piyano Redaksiyonu), Op. 17.<sup>10</sup> (Pappenheim, Schoenberg, 1922: 44).

Schönberg bir metin müziğe uyarlanırken ve daha geniş formlar oluşturulurken metnin karakter ve duygulanımındaki değişikliklerin kompozisyonda ses gürlüklerinin değişimi, tempo, figürlerin değişimi, enstrümantasyon ve orkestrasyon teknikleri ile karşılanması gerektiğini açıkça söylemiştir. Daha önce bu araçların yeri öncelikli olarak armoni ve tonal fonksiyonlara aittir (Schoenberg, 1950: 105-106). *Op. 17 Erwartung*'da libretto ve müzik benzer şekilde kısa yapılardan oluşmaktadır. Libretto tıpkı müzik gibi kesik ve kısa ifadelerle hikâyeyi anlatır. Birbirini eş zamanlı ve ardışık olarak izleyen kısa motifler tıpkı libretto gibi bazen ses gürlükleri ani olarak artarak bazen kısık sesle arka planda yer alan detaylarla ilişkiler kurarak eser boyunca ilerler. Bu figürlerden biri de sıkça karşımıza çıkan ostinato<sup>11</sup> motifleridir. Bu tekrarlanan kısa motiflerin yapısal bir özellik taşıdıklarını ileri süren Diane Penney, ostinatoların metinle olan ilişkisini çalışmasında detaylı olarak incelemiştir (Penney, 1998: 399).

<sup>10</sup> Motifin bas partisinde (H) önceliği ile alıntılanması.

<sup>11</sup> Ostinato: Aynı müzikal ses içinde, genellikle aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifade (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ostinato>).

- Introduction or prelude, three measures (mm. 1-3)  
I. ostinato, m. 4, harp, begins with the voice  
II. ostinato, m. 9, harp, violas, cellos, bassoons  
III. ostinato, mm. 16-18, harp and celeste  
IV. ostinato, mm. 24-26, cellos and basses  
Postlude or interlude, five measures (mm. 31-35), falling, rising sequences

Figure 6: Scene I, Outline of Structural Ostinatos

**Görsel 8:** Yapısal ostinatoları dış hatlarıyla gösteren tablo (Penney, 1998: 399).



**Görsel 9:** Orkestra notasyonundan yaylılar ve arp partileri, mezurlar 9-10<sup>12</sup> (Schönberg, 1923: 2).

Eserin girişinde *Hauptstimme* ile işaretlenen ve onlara eşlik eden diğer motiflerin yardımıyla birbirini ardışık olarak takip eden fagot ve obua figürlerinin yapısal belirleyiciliğinin, eserin tamamını oluşturacak itkiyi sağladığı muhtemelen tüm analizlerin üzerinde fikir birliğine vardığı konudur. Burada bulunan çok katmanlı yapı değişerek, parçalanarak, yeni birliklikler oluşturarak tüm eseri kat eder. İçindeki bazı öğeler gelişen varyasyon fikrine uygun şekilde dönüşüm geçirerek kademe kademe değişir, bazı öğeler ise süsleme amaçlıdır, zamanla kaybolur. H önceliği ile işaretlenen obua melodisi de fagot melodisini oluşturan g#-b (minör 3) intervalinin invert çevrimi ile başlar (c#-a#), fagot figürünü süsleyen arka plan figürlerinde minör 2 intervali belirgin şekilde duyulur ve bu interval obua motifinin de genel hatlarını çizer (c#-b#).

<sup>12</sup> Ostinatoların bölümün sonunda ortaya çıkarak yapısal bölümlemeyi sağlaması. Hemen ardından gelen mezur "gece çok sıcak" sözleri ile başlayacak ve hem orkestrasyon hem de figürler farklılaşacak.



**Görsel 10:** Fagot ve arp partileri, mezurlar 1-2 (Schönberg, 1923: 1).



**Görsel 11:** Oboa ve kor angle partileri, mezurlar 1-3 (Schönberg, 1923: 1).

Bryan Simms yaptığı analizde d, f, c# seslerinin (bu sesler aynı zamanda *Op. 6, No. 6 Am Wegrund* adlı eserin alıntılanan temasında ortak olarak bulunan seslerdir) bir temel çekirdek oluşturduğunu, oboa motifinin de bu çekirdek motifin birkaç farklı halinin bir araya gelmesiyle oluşturulabildiğini öne sürer. Ancak bu sunuşta d, f, c# sesleri henüz asıl hali ile ifade edilmemiştir (Simms, 2000: 98). Simms bu çekirdekle oluşturulan motiflerin varyasyonlarını detaylı olarak takip eder. Aşağıda Simms'in çalışmasından alıntılanan örnekler sıralanmıştır. Varyasyon oldukları ifade edilen ve küçük farklılıklar barındıran motifler üstten gruplanmıştır.



**Görsel 12:** Oboa figürü ve sopranoda çekirdek motifin varyasyonlarının gösterilmesi, [d, a#, c#] ve [d, c, c#] ile başlayan mezurlar (Schönberg, 1923: 2).

Simms' e göre üç notadan oluşan bu çekirdek kademeli olarak ortaya çıkar. Önce aralarına eklenmiş seslerle beraber duyurulur (mezur 15) sonra 38. mezurda bakır üflemelilerde çıkıcı bir hareket yaparak ilk kez sahneye çıkar. Bu çıkıcı hareket, takip eden mezurlarda giderek daha sık göze çarparak belirginleşir. Örneğin 152-53. mezurlardaki zirve noktasında baslarda altı kez ostinato tarzında tekrarlanır. Kadın bulduğu bedenin sevgilisinin vücudu olduğunu fark ettiği sırada (153. mezur) eserin başlangıcından doruk noktasına kadar motifin ve varyantlarının temsili oluşumlarını göstermektedir. Örnekte köşeli parantez içinde gösterilen üç notadan oluşan motife ait seslerin serbestçe yeniden düzenlendiği, çevrimlere maruz bırakıldığı (retrograde ve invert) açıkça görülmektedir (Simms, 2000: 98). Simms'e göre bu çekirdek öyle sık ve vurgulanarak tekrar edilir ki 401. mezurda bulunan *Op. 6 No.6 Am Wegrand* alıntısında motifin içeriğindeki materyaller dikkatli bir dinleyicinin dikkatinden kaçmayacak şekilde daha önceden tanıtılmış olur.



**Görsel 13:** d, f, c # çekirdeğinin 153. mezurda “İşte bu o” sözleriyle ortaya çıkışı<sup>13</sup> (Simms, 2000: 99).

Harder'ın yaptığı analizde *Op. 17 Erwartung*'da neredeyse bütün akorlar iki tane üç-nota akoru şeklindeki altı notadan oluşur ve bunlar yedinci sesin çerçevesini oluştururlar. Bu tutarlılık, eserin armonik yapısındaki bütünlüğü yaratmada yardımcı olur. Akorlar; dörtlüler, beşliler ve tritonlardan oluşan bir küme olarak nitelendirilir (Harder, 1979: 24).

*Op. 17 Erwartung* üzerinde yapılan çalışmaların anlaşmazlığa düştüğü noktalardan biri eserin atematik oluşu hususundadır. Eseri geleneksel şekilde bir tema üzerinde inşa ederek yapısal fonksiyonlara göre bir analizinin mümkün olmayışı bu eserin atematik olarak değerlendirilme

<sup>13</sup> Ancak burada çevrim halindedir çünkü kadının sevgilisi sandığı şey gerçekte ağaç kütüğüdür. Ancak bas partisinde bu figür kendisi olarak ostinato tekrarlarıyla vurgulanmaktadır.

sebeplerinden biridir. Örneğin Jan Maegaard'a göre *Op. 17 Erwartung*'un atematik yapısı mutlak bir denklik ile armoni ve melodinin takasının dolaysız sonucudur (Rosen, 1996: 39). Diğer yandan, eseri *on iki ton sistemine* ait sistemler üzerinden inceleyen araştırmacılar bu eserde *on iki ton sistemine* dair yeteri kadar kanıt bulduklarını düşündükleri noktada eserin atematik oluşunu içsel bir zorunluluk olarak ileri sürer. Ancak Mac Donald bu yaklaşımları saçmalık olarak değerlendirir (MacDonald, 2008: 257-258) ve eseri tüm rasyonel açıklamalara direnecek yarım saat süren bir doğaçlama olarak tanımlar (MacDonald, 2008: 131). Diğer yandan başka eserlerde bulunan tematik yapıların *Op. 17 Erwartung*'da alıntılanmış olması öne sürülen itirazlar arasındadır. Elbette bu temaların kısa süre içinde yıkıma uğrayarak ortadan kalkması mevcut tartışmalara yeni tartışmalar ekler.

Aslında sorunun çözümü Schönberg'in temel model (veya motif) ile tema terimlerini değişimli kullanmasında gizlidir. Bilindiği gibi, geleneksel anlamıyla tema, armonik temeller üzerinde inşa edilmekteydi. Üzerinde yapıların kurulacağı ve birbirine birleştirileceği bir temel olmadığında tema daha hafif desteklerle ayakta tutulacak kadar küçülmüş, motif benzeri bir görünüm kazanmıştır. *Op. 17 Erwartung*'un ilk mezurlarından itibaren duyulan motiflerin embriyonik bir şekilde geliştirilmesi ve içerilen sesler arasında bulunan ilişkilerin kompozisyon süresince açıklığa kavuşturulması, sunulan bir temanın kademeli olarak tanınmayacak şekilde deforme edilişi olarak da yorumlanabilir.

Diğer bir yorum Jack Boss tarafından ileri sürülmüştür: "Geleneksel" bir temanın bulunmayışını vurgulamak için kelimeyi özellikle tırnak içinde kullanan Boss, embriyonik bir gelişim gözlemler, motifin var olduğunu, değişmeden varlığını her yerde sunduğunu, eseri oluşturan bir atomvari işlevi olduğunu ileri sürer (Rosen, 1996: 152). Boss'un çalışmasında, interval vektör grupları metinde yar alan duygularla eşleştirilmiş, librettoda ifade edilen duygular ve müzik arasında yer alan ilişkiler titiz bir şekilde incelenmiştir. Boss daha da ileri gider, Schönberg'in saniyelik maksimum heyecanının işaret ettiği şeyin *Op. 6 No. 6 Am Wegrand* olduğunu ve bu eserdeki birkaç mezurun eser boyunca esnetilerek işlendiğini öne sürer (Rosen, 1996: 160).

Bu görüşe katılmak birçok açıdan mümkün görünmez. Öncelikle analizde yapılan bölümlenmeler oldukça keyfidir, yazar tezini desteklemek için çok uzak öğeleri zaten bir aradalarmış gibi aynı kümeye toplamaktadır. İkinci olarak eserdeki ön plan ve arka plandaki öğelerin oluşturduğu kademeli derinliği görmezden gelmektedir. En arka planda duyulan arka plan sesini ön plandaki solo motifin kapsamına almaktan çekinmez. Alıntılandığını ve esnetildiğini iddia ettiği eser ile *Op. 17 Erwartung* arasında kurduğu ilişkiler oldukça zorlamadır. Elimizdeki materyali bu şekilde atomlarına ayırdığımızda herhangi iki eser arasında sonsuz sayıda paralellik kurulabilir. Yine de Boss'un çalışması o dönemin koşullarında incelenmesi mümkün olmayan detaylı interval vektör analizleri ve libretto-müzik arasında yer alan ilişkilerin detaylı incelemesi açısından *Op. 17 Erwartung*'un iç yapısal işleyişine farklı bir ışık tutmaktadır.

The image displays a complex musical score analysis for Richard Strauss's *Op. 17 Erwartung* and Am Wegrand. It features multiple staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The analysis is annotated with various mathematical notations and symbols, such as  $\langle -1, +2 \rangle$ ,  $\langle +2, -1 \rangle$ , and  $\langle +1, -1 \rangle$ , which represent vector intervals. These notations are used to identify and compare specific intervals across different parts of the score. The analysis is divided into sections labeled 'm. 4', '5', and '6'. A section at the bottom is titled 'Possible sources for "Fear" motif' and includes a 'Double score for Fl., Vln., and beginning of voice, m. 5'. The score is presented in a standard musical notation with treble and bass clefs, and includes dynamic markings like *pp* and *ppp*.

**Görsel 14:** Erwartung ve Am Wegrand, vektör interval gruplarının karşılaştırmaları (Rosen, 1996: 163).

Richard Taruskin de *Op. 17 Erwartung*'un tüm armonik dilinin atonal üçlüler üzerine kurulu olduğunu kabul eder ancak eserle ilgili akılcı bir müzik analizi yapılmasına imkân olmadığını belirtir. Mezurlara ayrı ayrı bakıldığında bunların her birinin ayrı bir öykü anlattığını ve böylesi bir eserin nasıl bu kadar kısa sürede bestelendiğini anlayamadığını ifade eder. Mevcut eserin akılcı

bir müzik analiziyle kavranılmaya çalışılan, ancak tamamen sezgilerden kaynaklanan bir varlık olduğuna dikkat çeker (Taruskin, 2005: 330-331).

### 3. SONUÇ

Bu çalışmanın başında, Schönberg'in serbest atonalite dönemine geçişte müziğinde meydana gelen değişimler, çağdaşlarının müziğine etkileri, metin-müzik ilişkisinin ortaya konması dikkatle incelenmiş, böylece *Op. 17 Erwartung* operasına giden müzikal değişim ve yönelimin operanın yaratımında gösterdiği sonucu daha anlaşılır kılmak hedeflenmiştir. Ardından, *Op. 17 Erwartung* üzerine yapılmış araştırmalar ve analizler gözden geçirilerek, farklı fikirler arasındaki çatışmalardan örnekler verilmiş ve bunların değerlendirilmesiyle, kurulabilecek olası yeni ilişkilere kısaca değinilmiş, özgün fikirler de üretilerek eserin anlaşılabilirliğine katkı sunmaya çalışılmıştır.

Schönberg'in tonaliteden sapan ve yoğun bir dışavurumla yarattığı *Op. 17 Erwartung*, bestecinin yeni müzikal dilinin bir ifadesi olarak sanatsal değeri yüksek ve radikal bir iddia ile ortaya çıkmış, hem dönemin müziğinde hem bestecinin sanatında büyük bir kırılmaya sebep olmuştur. Eserin geleneksel armonik analizlerle açıklanamaz yapısının kendine destek bulduğu başlıca yapı ise librettodur. Schönberg bunu geleneksel lied formuna verdiği parçalanmış, çeşitlenen ve tekrar birleşen bir yapının etrafında kurmuştur. Bunu yaparken de müzik ve metin arasındaki ilişkiyi daha karmaşık ama daha bağlı bir şekilde sokar. Başlıca göze çarpan ve operanın yapısında yer edinen

özelliik, değişmeyen bir motif yapısından vazgeçilmesidir, yani aynı motif form değişmeden eser içinde varlığını sürdüremez, mutlaka geliştirilmektedir. Geleneksel anlamıyla tema ortadan kaybolmuştur çünkü onu taşıyacak temel armonik fonksiyonlar kaldırılmıştır. Metin de aynı bu süreci izleyerek sezgisel bir karakterde ve sürekli değişen duyguları barındıran bir görüntüye sahiptir.

Schönberg'in operası çevresinde süren tartışmalar gün geçtikçe eseri daha iyi anlamamızı sağlayacak ipuçlarını gün ışığına çıkarmaktadır. Eserin bestelenme sürecine dair üzerinde uzlaşmış, her şeyi belirleyen temel bir yasa ortaya konmamış olsa da eseri kat eden bir gelişim fikrinin olduğu açıktır ve bu fikrin de çoğu kez başına buyruk şekilde izlenmediği, belli yasalara uyulduğu görülür. Şimdilik bu yasaların Schönberg'in de uymak zorunda kaldığı sezgisel yasalar olması gerektiğini kabul etmeliyiz. Bu eser sahnelendikçe ve üzerinde çalışıldıkça çok daha fazla iç ilişki keşfedilecek ve bunlar yeni çalışmaların ufkunu açacaktır.

## KAYNAKÇA

- Dudeque, N. (2006). *Music Theory and analysis in the Writings of Arnold Schoenberg 1874-1951*. US: Routledge.
- Frisch, W. (1997). *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. California: University of California Press.
- Harder, K, E. (1979). *Erwartung by Arnold Schoenberg*. A New Translation and Proposed Production. US: The University of British Columbia Press.
- Küçük, D. (2015). 20. *Yüzyıl Başı Modernizmi Kapsamında Arnold Schönberg'in Op. 17 Erwartung Operasının İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Leinsdorf, E. (1982). *The Composer's Advocate. A Radical Orthodoxy for Musicians*. US: Yale University Press.
- MacDonald, M. (2008). *Schoenberg*. US: Oxford University Press.



- Muxeneder, T. (1937). *Zweites Streichquartett Op. 10 1907-1908*. Arnold Schönberg Center. Erişim: 23.12.2022, <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/zweites-streichquartett-op-10-1907-1908>
- Pappenheim, M, Schoenberg, A. (1922). *Erwartung (Monodram)*. New York: Associated Music Publishers.
- Penney, D. (1998). *The Method Behind the Madness: Schoenberg's Erwartung*. Kassel: Barenreiter Verlag.
- Rosen, C. (1996). *Arnold Schoenberg*. US: University of Chicago Press.
- Schoenberg, A. (1912). *The Relationship to The Text*. Erişim: 22.12.2022, <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/onText.pdf>
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. US: Philosophical Library.
- Schoenberg, A. (1969). *Structural Functions of Harmony*. US: Norton Company.
- Schoenberg, A. (1983). *Theory of Harmony*. Berkeley: University of California Press.
- Schönberg, A. (1923). *Erwartung Op. 17*. Wien: Universal Edition.
- Shaw, J., Auner, J. (2010). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simms, B. (2000). *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. New York: Oxford University Press.
- Sirman, B. (2006). *Developing Variations. An Analytical and Historical Perspective*. Uppsala: Institutionen för Musikvetenskap Uppsala Universitet.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music*. Music in the Early 20th Century. London: Oxford University Press.
- Wikipedia. Erişim: 22.12.2022, <https://www.wikipedia.org>