

Başvuru Tarihi: 25.11.2018 / Kabul Tarihi: 14.01.2019 / Özgün Makale

**R. SCHUMANN, OP.68, “ERSTER VERLUST” ÜZERİNDE
GÖRSEL BETİMLEME - TONAL YAPI İLİŞKİSİNİN ŞENKERYAN
YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ**

Mehmet YÜKSEL*
Giray KOÇASLAN**

ÖZ

Bu çalışmada R. Schumann'ın Album für die Jugend (Op.68) başlıklı solo piyano yapıtının 16. parçası olan “Erster Verlust- İlk Kayıp” üzerinde bir Şenkeryan analiz gerçekleştirilerek eserin arka planında yatan hüznün duygusunun ve Ludwig Richter'in çizimiyle betimlenen ilgili imgelemin tonal yapı yoluyla nasıl ifade edildiği araştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Şenkeryan analiz, Schumann, Erster Verlust, görsel betimleme

**PICTORIAL DESCRIPTION-TONAL STRUCTURE RELATIONSHIP IN
R. SCHUMANN'S “ERSTER VERLUST”, OP.68:
A SCHENKERIAN APPROACH**

ABSTRACT

In this study, a Schenkerian analysis is carried out on R. Schumann's “Erster Verlust - First Loss” - No.16 in Op.68, Album für die Jugend, - for investigating how the feeling of sadness and the related imagery on the background of the work which is described by Ludwig Richter's drawing are expressed by means of the tonal structure of the work.

Keywords: Schenkerian analysis, Schumann, Erster Verlust, pictorial description

* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı
e-posta: myuksel41@gmail.com

** Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
e-posta: giraykocaslan@gmail.com

1. GİRİŞ

8 Haziran 1847 yılında, Robert Schumann'ın sekiz ölçüden oluşan ve sonradan *Für Ganz Kleine* ismini koyacağı kısacık parçasının -muhtemelen- ilk seslendirilişi yapılır: Piyanoda Schumann'ın küçük kızı Marie, dinleyiciler arasında ise bizzat besteci ve tahminen ailenin diğer fertleri. Marie'nin annesi ile yaptığı piyano derslerine büyük ilgi duyan Schumann'ın zihnini, çocuklar için yazılmış piyano eserlerinde karşılaşılan kaynak yetersizliği meşgul etmektedir ve bu parça, mevcut eksikliği gidermek adına yazacağı albümün “çiçeği” konumundadır (Appel, 1994, s. 171-173). *Für Ganz Kleine* albümde yer almasa da Marie'nin etkilerinin doğrudan yansıdığı *Kleiner Morgenwanderer, Stückchen, Nachklänge aus dem Theater* ile birlikte toplam 43 parça, 1949 yılında *Album für die Jugend* ismiyle basılır (Appel, 1994, s. 183). İki bölümlü albümün ilk 18 parçası çok küçük yaştaki çocuklar için bestelenmişken, bundan sonrası daha büyükler için hazırlanmıştır ve parçalar, geniş bir stil çeşitliliği içinde, melodi-eşlik dokudan çok daha çetrefilli kontrapuntal çalışmalara doğru derece derece ilerler. Tüm bunlar albümün pedagojik önemini gözler önüne sermektedir (Xu, 2006, s. 61). Ancak bestecinin esas aklından geçen, güçlü bir pedagojik çalışmanın çok daha ötesindedir.

Kızıyla ilintili olan esinlenmelerle birlikte daha bir çok olay, Schumann ve müziğinin üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Clara Schumann da kocası R.Schumann'ın, çevresinden etkilenme ve bunu müziğine yansıtma özelliğini çocuklarına şu sözlerle ifade etmiştir (Appel, 1994, s.182):

Babanız gördüğü her şeyi tercüme etti ve müzik üzerine deneyimledi. Eğer ... şiir okuyorsa bunlar anında zihninde bir *Lied*'e dönüştü. Eğer sizi oyun oynarken gördüyse bunlar küçük birer besteye dönüştü. Bir gün *Humoresk* üzerinde çalışırken sokağımıza cambazlar geldi ve çaldıkları müzik, eserin içine işleyiverdi. Ancak bunun bilincinde değildi, hiç kimse bu durumun kasıtlı olarak gerçekleştiğini iddia edemez. Babanız başlıkları eserler tamamlandıktan sonra koymuştur. Şüphesiz ki tamamıyla uygunlar ve parçaları anlamada büyük ölçüde yardımcı olabilirler, ama vazgeçilmez değiller.

Schumann müzikal fikirler açısından albümün yaratılış sürecini oldukça verimli bulur ve memnuniyetini “*Bu albümü yazdığım dönemden daha iyi bir müzikal ruh içinde olduğumu bilmiyorum. İlk minyatürleri en büyük kızımız Marie'nin doğum gününde yazdım ve geri kalanı adeta üzerime yağdılar*” sözleriyle aktarır.” (Appel, 1994, s.182). Schumann albümü (her bir parça için) müzik, metin ve çizimlerin bir arada bulunduğu bir yapıt olarak tasarlamıştı (Appel, 1994, s. 183). Bütün bu verilerin ışığında Appel (1994, s. 184) albümün *programatik* bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Ancak Schumann'ın albüm için tasarladığı metinler hiçbir zaman albüme dahil olamamıştır. Minyatür çizimler ise zaman ve maddi yetersizliklerden dolayı sadece, Schumann'ın seçtiği 10 parça için yapılabilmıştır (Appel, 1994, s.184). Bu çizimleri, albümün ikinci baskısının kapağında (Şekil 1) görmek mümkündür.



Şekil.1 İkinci Baskı Kapağı (Schumann, 1849)

Minyatür resmi çizilen eserlerden birisi de Ludwig Richter'in, açık bir kafesin önünde yatan ölü bir kuş ve onun başında ağlayan bir kız çocuğu biçiminde resmettiği, albümün 16. parçası (ve bu çalışmanın konusu) olan *Erster Verlust*'tur (Appel, 1994, s. 187)¹. Kapak sayfasının sol sütunundaki aşağıdan ikinci çizim aşağıdaki şekildedir:

¹ 1848 yılının haziran ayında aile içinde üzücü bir olay yaşanır: Robert Schumann çocukların florya kuşunu beslerken yanlışlıkla ölümüne sebebiyet verir (Appel, 1994, s. 187). Görüldüğü üzere *Erster Verlust* için yapılmış olan çizim *adeta* bu trajik olayın sonrasını tasvir eder. Ölü kuş çocukların florya kuşu ve açık kafesin önünde duran üzgün kız da, 1848 yazında 7 yaşında olan Marie olabilir.



Şekil.2 Erster Verlust İçin Yapılan Çizim (Schumann, 1849)

Söz konusu çizimler bizzat Schumann'ın denetiminde Richter tarafından yapılır ve bu performansı Appel (1994, s. 185), Richter'in oğlu Heinrich'e dayanarak şu sözlerle aktarır:

Schumann ... Ludwig Richter'den ... *Album für die Jugend*'de yer alan piyano minyatürlerine bir giriş sayfası hazırlamasını ister. Bunun üzerine Clara Schumann Richter'e, ... bu parçaları çalar. Performans sırasında Schumann bizzat karısının yanı başında durur ve her bir parça öncesinde, başlıklarıyla birlikte bazı açıklamalar fisıldar.

Bu noktada (çalışmamız ile ilgili olarak) akıllara şu soru gelir: “R. Schumann çizimler yapılırken eşinin kulağına, *Erster Verlust*’u çalmasından önce ne fisıldamış olabilir?”

Martin, yüksek lisans tezinde Schumann'ın, kendi imgelem dünyasını ifade etmek amacıyla alışlagelmiş müzikal beklentileri (normları) yıkmaktan kaçınmadığını, *Şenkeryan analiz*in de bu noktaların incelenmesi ve açığa kavuşturulması için çok güçlü bir araç konumunda olduğunu vurgulamaktadır (Martin, 2013, s.2)².

Schumann'ın eserlerinde söz ve *tonal yapı* ilişkisini ortaya çıkarma noktasında *Şenkeryan analiz*in kullanıldığı tez ve makaleler bulunmakla beraber³ sözsüz eserlerin arkasındaki olası

² Bilindiği üzere Heinrich Schenker (1868-1935) kendi adıyla anılan *Şenkeryan teoriyi* (*Schenkerian theory*) Bach-Brahms arası dönemde bestelenmiş olan tonal müzik repertuarı üzerinde geliştirmiştir (Cook, 2007, s. 266). Daha önceki çalışmalarımızda vurguladığımız üzere *Şenkeryan analiz*'in esası, tonal müziğin *ön plan*, *orta plan* ve *arka plan* adı verilen hiyerarşik *yapısal seviyeler* halinde incelenmesi esasına dayanmaktadır (Yüksel, 2010, s. 164). Böylelikle müzikte ilk bakışta saptanamayan, tonal yapıya ilişkin bazı (hiyerarşik) incelikler, organik bağlantılar, örüntüler tespit edilebilmektedir. Türkçe literatürde *Şenkeryan teoriye* ilişkin temel kavram ve bilgiler için, atıfta bulunulan “Yüksel, 2010” künyeli makaleye göz atılabilir.

³ Yapılan literatür taraması sonucunda aşağıdaki çalışmalara rastlanmıştır:

- Burkhart, C. (1990). *Departures from the Norm in Two Songs from Robert Schumann's Liederkreis*.H. Siegel (Ed.). Schenker Studies 1. (s. 146), New York: Cambridge University Press.
- Layton, R. D. (1991). *Large-Scale Tonal Connections in Robert Schumann's Dichterliebe*. Doktora Tezi, University of Maryland, College Park.
- Martin, A. (2013). *A Schenkerian Approach To Text-Music Relations In Selected Lieder By Robert Schumann*. Yüksek Lisans Tezi, The University of British Columbia, Kanada.
- Suurpaa, L. (1996). Schumann, Heine, and Romantic Irony: Music and Poems in the First Five Songs of "Dichterliebe". *Integral*, 10, 93-123
- Suurpaa, L. (2006). Schumann's "Das ist ein Flöten und Geigen": Conflicts Between Local and Global Perspectives. L. P. Burstein ve D. Gagne (Ed.). *Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift in Honor of Carl Schachter* (s. 173-178). Hillsdale: Pendragon Press.

“program”lar ile *tonal yapıları* arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya yönelik çalışmaların çok daha az olduğu tahmin edilmektedir⁴. Literatürdeki söz konusu boşluğu doldurmaya katkıda bulunmak ve bir bakıma yukarıdaki soruya yanıt aramak amacıyla, bu çalışmada *Erster Verlust* üzerinde bir *Şenkeryan analiz* gerçekleştirilecektir.

2. ŞENKERYAN ANALİZ

Bu bölümde esere ilişkin *ön plan* ve *orta plan Şenkeryan analizleri* gerçekleştirilmektedir. Söz konusu analizlerin üzerinde eserin *ön planına* ilişkin “cümle”, “periyod” ve “kısım” düzeyinde bölümlenmeler de gösterilmiştir. Bu çalışmada kapsamlı bir form analizi gerçekleştirilmese de, yukarıda anılan bölümlenmeler ve aralarındaki ilişkiler (analizlerin ve analizlere ilişkin metinlerin daha kolay takip edilmesini sağlamak amacıyla, söz konusu analizlerin öncesinde) bir tablo biçiminde sunulmuştur.⁵

| | | | | | | | | |
|----|----------------|------|----------------|-------|-------|-------|----------------|-------|
| 0 | A | | | 16,75 | B | | | |
| | | | | ÇP | 2P | | | |
| mi | | | | Do | mi | | | |
| 0 | a ₁ | 8,75 | a ₂ | 16,75 | b | 24,75 | a ₃ | |
| | P | | P | P | | P | P | |
| mi | | | | Do | mi mi | | | |
| 0 | 1 | 4,75 | 8,75 | 12,75 | 16,75 | 20,75 | 24,75 | 28,75 |
| | | 2 | 1 | 2' | 3 | 1' | 1 | 4 |

-Thym, J. (1980). Text-Music Relationship in Schumann's "Frühlingsfahrt". T&P, 5(2), 7-25.

-Yüksel, M., Özçifci, S., Gürün, G. ve Berki, T. (2012). Bir Schumann Şarkısında Tonal Yapı ve Şiir İlişkisi [Bildiri]. III.

Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Sempozyum Bildiriler Kitabı, s. 536-546.

⁴ Yapılan literatür taraması sonucunda sadece bir çalışmaya rastlanmıştır:

-Lester, J. (1978). Substance and Illusion in Schumann's "Erinnerung", Op. 68: A Structural Analysis and Pictorial (Geistliche) Description. In Theory Only, 4(1), 9-17.

⁵ İki kısım (A, B), dört periyod (a₁, a₂, b, a₃) ve sekiz cümleden (1, 2, 1, 2', 3, 1', 1, 4) oluşan eserin (a₁-a₂) öncül-soncul periyodlarından oluşan “çift periyod-ÇP” yapısındaki “A” kısmı doğal olarak “i” (mi) ile sonlanmakta, (b ve a₃ olmak üzere) iki bağımsız periyoddan (2P) oluşan “B” kısmı ise “VI” (Do) ile başlamaktadır. 3 cümlesi boyunca kısa bir süre (Do) Majör modda kalan eserin bu cümle sonunda tekrar (mi) minör moda dönüp aynı modda sonlandığı görülmektedir.

2.1. Ön Plan

The musical score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system (measures 1-11) is marked 'A' and 'a1'. The piano part includes a figured bass line with notes and figures: i, i⁶₄, 5₃, vii^{o7}, i ii^{o6}, V, i, i⁶₄. The second system (measures 12-23) is marked 'B' and 'b3'. The piano part includes a figured bass line with notes and figures: 5₃, vii^{o7}, i ii^{o6}, V 7, i, VI, I⁶, IV, vii^{o6}, I, i, iv, VI, vii^{o6}, i, VI, i⁶₄, iv. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

24 25 26 27 28 29 30 31 32

V^7 i i_4 V_6/iv iv i vii_6 i_6 ii_6 vii_6/V V_4 i

$\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

I IV V I

2.2. Orta Plan

A $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ B $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

a_1 a_2 b a_3

i V i ii_6 V i V i ii_6 V i i iv V i

I IV V I

Gerçekleştirilen *Şenkeryan analiz* sonucunda dikkati çeken önemli noktalar aşağıda sunulmuştur.

1. Eser 5'li temel yapıya sahiptir.
2. Orta planda "A" kısmı (a_1 - a_2 çift periyodu) kesintiye uğramış 5'li temel yapı özelliği sergilemekte, "B" kısmındaki b periyodunda ise üst partide, tonik (*mi minör*) akoru üzerinde yer alan *Sol* sesi üst komşu sesi (*La*) yardımıyla uzatılmaktadır (*Sol-La-Sol*).

- Eser “B” kısmının ikinci yarısını oluşturan **a**₃ periyodu boyunca sergilenen (*arka plana* ait) kesintisiz bir 5’li temel yapı ile sonlanmaktadır. **b** periyodunda uzatılan *Sol* sesi, **a**₂ periyodundaki 5’li inişin son sesi olan *Mi*’den, **a**₃ periyodundaki 5’li inişin baş sesi *Si*’ye *tırmanışı* (tonik akoru arpeji oluşturarak) sağlamaktadır.
3. Yukarıda anılan 5’li inişler boyunca, baş ses *Si*’yi (5[^]) süsleyen üst komşu ses (*Do*) inisi 3’lü aralık ile *La*’ya (4[^]) bağlanmaktadır. **a**₁ ve **a**₂ periyodları kapsamında, söz konusu *La*’yı (4[^]) destekleyen bas ses olarak *Si* (V) yerine *Re*#’in (vii) *ikame* edildiği görülmektedir. Ancak “B” kısmındaki **a**₃ periyodu incelendiğinde, (eserin *arka planda ana hattını-temel çizgisini* temsil eden 5’li inişteki) söz konusu *La*’yı (4[^]) destekleyen bas sesin *La* (IV-*yardımcı armoni*) olduğu görülmektedir.
 4. Eserin *organik bütünlüğünü* sağlamada “X:*Sol-Mi-Si*” ve “Y:*Sol-Mi*” kökenli yapısal motifler rol oynamaktadır
 5. Ön planda (2., 10. ve 26. ölçülerde gelen) 5’li inişlerin baş seslerine “X¹: *Sol-Mi-Si*” yapısal motifi ile ulaşılmaktadır.
 6. Ön-orta planda, “B” kısmının **b** periyoduna ait 3 cümlesinde, söz konusu arpejin (yapısal motifin) benzerlerinin (X²:*Mi-Do-Sol*, X¹:*Do-La-Mi*) sağ ve sol elde üst üste kullanılması yoluyla oluşan (ve ait olduğu cümleyle birlikte, 20. ölçünün ikinci vuruşuna denk gelen mi minör akorunun üzerinde sona eren) bir paralel 3’lü yürüyüş (*Do-Mi, La-Do, Mi-Sol*) dikkati çekmektedir.
 7. Yukarıdaki maddede anılan üst partideki “X²:*Mi-Do-Sol*” yapısal motifinin her bir sesinin ön planda sırasıyla “Y²:*Mi-Do*”, “Y²:*Mi-Do*” ve “Y¹:*Mi-Sol*” yapısal motifleri ile, paraleli olan alt partideki “X¹:*Do-La-Mi*” yapısal motifinin ilk sesi *Do*’nun “Y²:*Mi-Do*”, son sesi *Mi*’nin ise “X¹:*Do-La-Mi*” yapısal motifleri ile süslediği görülmektedir. Söz konusu “X¹:*Do-La-Mi*” yapısal motifi, yukarıdaki maddede anılan paralel 3’lü yürüyüşün sona erişini yapısal tekrar yoluyla vurgulayarak pekiştirmektedir.
 8. **b** periyodunun ikinci cümlesi olan 1’ de, eserin dokusunun (polifonik olarak) üç sese çıktığı görülmektedir. Alt partide, 21-23. ölçülerde “Y¹:*Do-La*”, orta partide ise 20-24. ölçülerde (iki kere tekrarlanan) “X¹:*Sol-Mi-Si*” yapısal motiflerinin (ön planda) ortaya çıktığı görülmektedir. Üst partide ise, orta planda *Sol* sesini üst komşu hareketi (*Sol-La-Sol*) ile uzatan *La* sesinin, ön-orta planda *Sol-Mi-Do-La* inisi arpeji (iv⁷) ile uzatıldığı görülmektedir.
 9. **b** periyodu bir bütün olarak değerlendirildiğinde, 1’ cümlesine ait söz konusu (iv⁷) arpejinin seslerinin (6. maddede anılan, 3 cümlesine ait) “X²:*Mi-Do-Sol*” ve “X¹:*Do-*

La-Mi” yapısal motiflerinin tüm seslerini kapsamı, **b** periyodunun 3 ve 1’ cümleleri arasında *organik bütünlüğü* sağlayan (*yapısal motifler* dışında) ek bir *organik* bağlantı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, 3 cümlesindeki “X²:Mi-Do-Sol” ve “X¹:Do-La-Mi” yapısal motifleri ile 1’ cümlesindeki “X¹:Sol-Mi-Si” yapısal motifinin son seslerinin mi (minör) akorunu oluşturması ve anılan seslerin tizden pese doğru “X¹:Sol-Mi-Si” yapısal motifinin ses sıralamasına uyması söz konusu **b** periyodunun *organik bütünlüğünü* pekiştiren diğer bir unsur olarak dikkati çekmektedir.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

“İki Kısımlı Lied” formuna sahip, 5’li temel yapı özelliği sergileyen eserin *organik bütünlüğünü* sağlamaya, ilk ölçülerinden itibaren ortaya çıkmaya başlayan “X:Sol-Mi-Si” ve “Y:Sol-Mi” kökenli yapısal motiflerin yardımcı olduğu görülmektedir. Özellikle “B” kısmının ilk periyodunu (**b**) oluşturan iki ve üç sesli polifonik dokuya sahip cümleler (3 ve 1’) söz konusu motiflerin iç içe geçmiş, girift ve ustalıklı kullanımı ile dikkati çekmektedir. Söz konusu cümlelerin (yapısal motiflerin kullanımının yanında) orta planda “i”, ön-orta planda ise “iv⁷” akorlarının seslerinin ortak kullanımıyla birbirlerine (*organik* olarak) daha da kenetlenmiş olmaları dikkat çeken diğer bir noktadır.

Eserin başlığında ifade edilen hüznün (*Erster Verlust-İlk Kayıp*) müzikte minör mod (*mi*) kullanımıyla kendini belli etmekte, “B” kısmındaki **b** periyodunun ilk cümlesinde (3) majör moda (*Do*) geçilse de, takip eden 1’ cümlesinde aynı hüznü moda geri dönülmektedir. Hüznün duygusunun ifadesine katkıda bulunan diğer bir unsur olan inici melodik çizgileri (ki bu inici çizgilerin çoğunluğunu analizimizde ortaya çıkan “X” yapısal motifi oluşturmaktadır) Xu (2006, s.62), kuşunun ölümüne üzülen kızın “iç çekiş”lerine benzetmektedir.

Gerçekleştirilen *Şenkeryan analiz* sonucunda **a1**, **a2** ve **a3** periyodlarında ortaya çıkan 5’li temel yapı görüntülerinin baş seslerine “X¹:Sol-Mi-Si” yapısal motifleri ile “inildiği” tespit edilmiştir. Ancak, *Şenkeryan teorinin* en yaygın, en iyi bilinen normlarından biri, ana hattın baş sesine *tırmanış* hareketi ile (çıkıcı olarak) ulaştırılmasıdır (Cadwalleder, Gagne, 1998, s.123-129).

“Giriş” bölümünde, çalışmada ele alınan eserin içinde bulunduğu albümün programatik bir yapıda olduğu, çevresinden edindiği esinlenmeleri kolaylıkla müziğine yansıtılabilen bir

besteci olan Schumann'ın müziksel ifadeye hizmet amacıyla tonal yapıya ilişkin normları kırmaktan çekinmediği belirtilmişti. Bu nedenlerle, Schumann'ın “temel yapı”nın baş sesine inmek” gibi normlara aykırı bir uygulamaya baş vurmasının altında eserin “konusunu” ifade etme “isteğinin” yattığını tahmin etmek zor değildir.

a1, **a2** ve **a3** periyodlarında ortaya çıkan söz konusu “baş seslere inişler”e destek olan diğer inici melodik hareketler; **b** periyodunun 3 cümlesindeki “X²: *Mi-Do-Sol*” ve *1*’ cümlesindeki *Sol-Mi-Do-La* inişleridir. Şenkeryan analizinin orta plan grafiğinde ifade edilen (eserin) tonal yapısının özü, söz konusu inici hareketlerle bir anlamda kuşatılmış veya çevrelenmiş gibi görünmektedir.

Richter'den *Album für die Jugend* içinden seçtiği on parça hakkında resimler talep eden Robert Schumann'ın, Richter'in huzurunda *Erster Verlust*'u çalmak üzere olan eşi Clara Schumann'ın kulağına neler fısıldadığını şu an kesin olarak bilmemiz mümkün değil. Ancak Richter'in esere ilişkin olarak çizdiği resmi (bkz. Şekil 2) temel alarak, eserin tonal yapısını “kuşatan” (“X” yapısal motifi ve *Sol-Mi-Do-La* inici arpejinden oluşan) “ısrarlı inici hareketler”in kuşun kafesini temsil ettiğini düşünmek ve hatta “X” yapısal motifini “Kafes Motifi” olarak adlandırmak mümkündür.

Hayal gücümüzü daha da ileriye götürerek, eser boyunca ya “X” motifinin yanında ortaya çıkan veya “X” motifi ile birlikte (iç içe geçmiş şekilde) kullanılarak eserin organik bütünlüğünü sağlayan “Y” motifini de kafesin içindeki kuşla veya kuşun ötüşü ile özdeşleştirerek “Kuş Motifi” olarak adlandırmak (kanımızca) yanlış olmayacaktır.

Yukarıda yaptığımız yorumlar bir ölçüde öznel olsa da kesin olan, eserlerinde tonal yapıyı, dinleyiciye kendi hayal dünyasını iletmek için bir araç olarak kullanan büyük besteci Schumann'ın, Şenkeryan analize ilişkin bir norm olan baş sese tırmanış yerine (“X” yapısal motifi ile) “iniş”i tercih ettiği ve bu “ters uygulama”ya eserin “konusunu” ifade etmek amacıyla baş vurduğu, “Y” yapısal motifi ile de söz konusu amacı desteklediğidir.

4. SONUÇ

Bu çalışmada R. Schumann'ın Op.68, *Album für die Jugend* solo piyano yapıtının 16. parçası olan *Erster Verlust - İlk Kayıp* üzerinde gerçekleştirilen Şenkeryan analiz sonucunda, eserin eğitim amaçlı olarak bestelenmiş olmakla birlikte yapısal motiflerin yoğun ve ustalıklı

kullanımından kaynaklanan üstün nitelikli organik bütünlüğü ile yüksek bir sanatsal değer sergilediği görülmektedir. Başlığının yarattığı hüznün beklentisi, eserin minör modu ve *orta plan tonal yapısını* çevreleyip kuşatan inici melodik hareketler ile karşılanmıştır. Eserin (söz konusu inişlerin büyük çoğunluğunu oluşturan) ana *yapısal motifi* ile *temel yapının baş sesine* (*Şenkeryan normlarda geçerli olan tırmanış yerine*) “iniş”i tercih eden besteci, diğer “karakter parçaları (*Alm. Charakterstück*)” veya sözlü eserlerinde olduğu gibi imgelemine müziğe yansıtma amacıyla normlara karşı çıkmaktan çekinmemiştir. Richter’in esere ilişkin çizimine dayanılarak, *orta plan tonal yapısını* kuşatan söz konusu (inici) ana *yapısal motiflerin* çizimde görülen kuş kafesini, kökeni inici küçük üçlüye dayanan diğer yardımcı *yapısal motifin* ise ölen kuşu temsil ettiği düşünülmektedir. Bu düşünceye göre usta besteci Schumann eserdeki tonal yapıya ilişkin söz konusu sıra dışı uygulamadan kaynaklanan *yapısal motifler* yardımıyla dinleyicilere hem kuşu ölen kızın hüznünü iletmiş, hem de Richter’in esere ilişkin çiziminde görselleştirdiği sahneyi betimlemiş olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Appel, B. R. (1994). Actually, Taken Directly From Family Life: Robert Schumann’s Album für die Jugend. (J. M. Cooper, Çev.). R. L. Todd (Ed.). *Schumann and His World*. (s. 171-205). New Jersey: Princeton University Press.
- Cadwallader, A., Gagne, D. (1998) . *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2007). *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siecle Vienna*. Oxford: Oxford University Press.
- Martin, A. (2013). *A Schenkerian Approach To Text-Music Relations In Selected Lieder By Robert Schumann*. Yüksek Lisans Tezi, The University of British Columbia, Kanada.
- Schumann, R. (1848). *Album für die Jugend, Opus 68* (2.bs). Leipzig: Schubert (1849)
- Yüksel, M. (2010). *Schenker Analizi: Robert Schumann, "Askerin Marşı"*, Opus 68/2, Sol Majör. *Akdeniz-Sanat Dergisi*, ISSN:1307-9700, 6 (2010), s. 163-168.
- Xu, D. (2006). *Themes of Childhood: A Study of Robert Schumann’s Piano Music for Children*. Doktora Tezi, University of Cincinnati, Cincinnati.