

T.C
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
OPERA PROGRAMI



19.YY ROMANTİK DÖNEM
ALMAN LİED SANATINDA
FRANZ SCHUBERT

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

82391

Hazırlayan:
Aşkın METİNER
(97600017)

Danışman:
Prof. Güzin GÜREL

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İSTANBUL- 1999

Ö N S Ö Z

Araştırmamın konusu, Franz Schubert'in Lied Sanatıdır. Bu konuyu seçmemin nedeni, konuya duyduğum ilgiden ve bu konuda Türkçe yazılmış kapsamlı bir kaynak bulunmayışındandır.

Özellikle, 19. yüzyılda Avrupa'nın sosyal ve politik yapısını, bu yapının sanata etkisi sonucu Romantizmin doğuşunu ve Romantizmin müzik sanatına yansımalarını inceleyerek bir alt yapı oluşturmak gereğini duydum. Daha sonra, Lied (Sanat şarkısı) kavramının oluşumu, gelişimi, şiir-müzik etkileşimi piyano eşliği kavramı Lied yorumlarını değerlendirip, Lied formunu ele aldım.

Schubert'in hayatı, yaşadığı dönem, sanatı, şairleri, duyarlılığı ve stilini inceleyerek geliştirip tamamladığım bu çalışmamın Lied'e ilgi duyan genç öğrenci arkadaşlara ve konser şarkıcılarına bir kaynak olacağını umuyorum.

Çalışmalarına başından beri engin deney ve bilgileriyle ışık tutarak, beni yönlendiren, sanat yaşamım boyunca hep izlerini taşıyacağım sevgili öğretmenim ve tez danışmanım, Sayın Prof. Güzin GÜREL'e (MSÜ Devlet Konservatuarı) teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Aşkın METİNER
İstanbul- Haziran 1999

İÇİNDEKİLER

	Sayfa no:
ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZET	IV
SUMMARY.....	VI
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: 19. YÜZYIL ROMANTİK DÖNEM	2
1.1. Romantizm	2
1.2. Romantizm Öncesi ve Fransız Devriminin Etkileri.....	2
1.3. Müzik Sanatında Romantizm	6
1.3.1. Ses Gücü ve Çalgıların Gelişimi	11
1.3.2. Romantik Piyano	12
1.4. Alman Edebiyatında Romantizm	13
1.5. Romantik Besteciler	15
2. BÖLÜM: LIED	17
2.1. Lied	17
2.2. 19. yy. Alman Şarkısında Şiir ve Müzik	20
2.3. 19. yy. Alman Şarkısında Piyano	28
2.4. 19. yy. Alman Şarkısında Form	35
2.4.1. Biçimsellik İlkeleri	35
2.4.2. Lied Biçimselliği ve Tarihsel Yapılagelişi	37
2.4.3. Kıtasal Form (Dörtlüksel Biçim Strophic Form).....	38
2.4.3.1. Basit Kıtasal Form	39
2.4.3.2. Değiştirilmiş Kıtasal Form	41
2.4.4. Üçlü Form(ABA)	41

2.4.4.1. İki Bölümlü (A/B) Formları	44
2.4.5. Rondo ve Refrain (Dönüşlü Form).....	44
2.4.6. Tekrarsız Form (Non-strophic Form).....	46
2.4.7. Şarkı Dizisi	47
3. BÖLÜM: FRANZ SCHUBERT	50
3.1. Franz Schubert'in Hayatı	50
3.2. Franz Schubert'in Lied Sanatı ve Etkileri	58
3.3. Franz Schubert'in Duyarlılığı	64
3.4. Franz Schubert'in Şairleri	66
3.5. Franz Schubert'in Stili	79
SONUÇ VE ÖNERİLER	91
KAYNAKLAR	98
EKLER	100
EK 1: SCHUBERT'İN USTALIK DÖNEMİ	
LIED DİZİLERİ.....	101
EK 2: "WINTERREISE" LIED DİZİSİNİN	
ÇÖZÜMLEMESİ.....	107
EK 3: FRANZ SCHUBERT'İN ŞARKILARININ	
LİSTESİ.....	123
EK 4: FRANZ SCHUBERT'İN ŞAİRLERİNİN LİSTESİ....	144
EK 5: FRANZ SCHUBERT'İN ESERLERİNİN LİSTESİ...	155
EK 6: SCHUBERT'İN "LIED DER MIGNON"	
ADLI ŞARKISININ İNCELENMESİ	158
ÖZGEÇMİŞ	166

ÖZET

Endüstri Devriminin tüm Avrupa'ya yayılmasıyla oluşan toplumsal değişim Burjuva sınıfını ortaya çıkarmıştır. O güne kadar Aristokrasinin egemenliğinde olan güzel sanatlar yeni bir üslup olmaktan öte insan yaşamının bütün alanlarını kapsayan bir bilinç değişimi olarak karşımıza çıkar. "Romantizm" olarak adlandırılan bu akım bir orta sınıf hareketidir. Artık, sanatçı esin kaynağını Antik dünyanın klasik kültür yapıtlarında değil; kişinin kendinde, duygularda ve düş gücünde bulur. Bireysellik ön plandadır.

Güçlenmekte olan Burjuva sınıfı hemen hemen yalnızca maddi değerlere önem vermektedir. Geleneksiz ve kültürsüz bir kent yaşamı doğmaktadır. Sanatçılar, bir yanda kendilerini hor gören, küçümseyen, bir yanda da değer verip öven iki aşırı ucun ortasında kalmışlardır. Kendilerini güven içinde hissetmezler. Bu ortam, Romantik sanatçıda olumsuz dünya görüşüne neden olur. Gerçek dünya ile duygular arasındaki uçurum, sanatçıyı düş dünyasına, geçmiş özlemlerine, maceracılığa ya da mistik alanlara doğru iter. (isyanat!)

1789 Fransız Devrimi ile özgürlük ve eşitlik ilkesi sloganlaşmıştır. Demokrasi kavramının tüm Avrupa toplumuna yayılması bütün sanat dallarını da etkilemiştir. Müzik, saray odalarından konser salonlarına taşınmaktadır. Besteciler, amatörlerin çalabilecekleri kolaylıkta yapıtlar bestelemektedir. Çalgıların sınırlarını zorlayan besteler de yaparlar. Sanat formu yerini daha az ciddi ve şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakmaktadır. Seslerle resimler çizebilen, duyguların coşkusunu, yaşamdaki küçük şeyleri, doğadaki ayrıntıları, sıradan insanları anlatan küçük sanat şarkıları bestelenir. "Lied"

↓ yaşamın zevki → her bir icat için
+ ulusal

sıradan insanları anlatan küçük sanat şarkıları bestelenir. "Lied" adı verilen bu sanat şarkılarının en usta bestecisi Franz Schubert'tir.

Schubert, klasik dönemin bitip Romantik akımın başladığı dönemin başında Avusturya'da dünyaya gelmiştir. (1797-1828). Schubert, kısa yaşamı boyunca sanatçı gruplarla hep iç içe olmuştur. Altı yüzden fazla şarkıdan oluşan bir miras bırakmıştır. İnsan sesinin tüm niteliklerine hakim muhteşem bir anlayışla bestelerini yapmıştır. Müzikte şiirin ruhunu ve özünü yakalar.

Günümüzde bütün dünyada şarkıcıların kendilerini tanıtmaları açısından Lied konserleri önemli olmuştur. Sanatçılar, teknik donanımlarını eleştirmenlere ancak konserlerde göstererek kendileri için bir fırsat yaratırlar. Bu tez konusu, Lied Sanatını ve onun oluştuğu dönemi F. Schubert'le birlikte ele almaktadır.

SUMMARY

The changes in society brought about by the industrial revolution as it spread throughout Europe gave rise to the bourgeoisie class. The subsequent change in fine arts, which up to that had been exclusively in the hands of the aristocrats, went beyond that of simply a new trend to a conscious change that reflected the totality of man's life. Termed "Romanticism", this new art movement basically developed out of the middle class. With this fundamental change, the inspiration for art forms shifted from that of the classical cultural works of the Antique Age to that of the feelings and dreams of the individual himself. Individuality and singularity thus became of utmost importance.

The new strengthening bourgeoisie class limited its valuations to that of the material world. A new urban lifestyle without tradition and without culture appeared. Artists found themselves in a dilemma for on the one hand they were ridiculed and mocked and on the other they were revered and emulated. Artists could not feel secure in this kind of situation. This sense of insecurity had a negative effect on the romantic artist who began to perceive of a threatening world. The big discrepancy between the real world and the imaginary world led the artist to a longing for the past and a desire for adventure or mysticism.

With the French Revolution freedom and equality came to the fore. The concept of democracy that began to spread throughout all European societies also had a profound effect on all branches of art. Music moved out of palace salons and into concert halls. Composers began to compose music that could easily be played by amateur musicians while other compositions tested the limits of the day's instruments. Traditional artistic forms were replaced by systems that were neither as serious nor as schematic. The little artistic songs and melodies composed were those that one could paint by,

that boosed the spirits, that symbolized the minor details of life and nature and represented elements with which the common man could identify. Franz Schubert was the master of these kinds of art songs termed "Lied".

Schubert was born and lived in Austria at a time that marked the close of the Classical Period and the beginning of the Romantic (1797-1828). In his short life Schubert immersed the world of arts and artists and left the world a cultural heritage consisting of more than sixhundred songs. The songs he composed were finely attuned to the full capabilities and range of the human voice. His music captures the spirit and character of poetry.

Today in every part of the world Lied concerts represent a significant opportunity for serious singers to prove themselves and their art. It is only at concerts of this kind that artists can exhibit their technical skills to critics. This thesis is an investigation both into the art of the Lied and that of the composer Franz Schubert who developed this art form.

GİRİŞ

Franz Schubert'in yaşamı ve Lied sanatındaki yerini araştırdığım bu tezin altyapısı; önce 19.yy.'ın sosyo-politik yapısı, bu yapının sanata etkisi sonucu romantizmin doğuğu ve romantizmin müzik sanatına yansıması incelenerek oluşturulmuştur.

Daha sonra Lied (Sanat şarkısı) kavramı ele alınmıştır. Oluşumu, gelişimi, şiir-müzik etkileşimi, piyano eşliği, besteci ve yorumcuları değerlendirilirken Lied formu da incelenmiştir.

Üçüncü ve son kavramsal bölüm, F. Schubert üzerinedir. 19.yy. romantizmi ve Lied incelemesinin temellendirdiği araştırma; Schubert'in hayatı, yaşadığı dönem, sanatı, şiirleri, şairleri, duyarlılığı, stili ele alınarak geliştirilmiştir.

Tarafımdan yapılan sonuç ve öneriler ile araştırma noktalanmıştır. Araştırma bitiminde ek olarak; Schubert'in "Lied Der Mignon" adlı şarkısının incelenmesi, ustalık döneminin Lied dizilerinin açıklamaları, "Winterreise" (Kış Yolculuğu) Lied dizisinin çözümlenmesi, F. Schubert'in Liedlerinin ve şairlerinin listesi de verilmiştir.

Araştırma fotoğraf ve notalarla desteklenmiştir.

1. BÖLÜM: 19. YY. ROMANTİK DÖNEM

1.1. Romantizm

Romantizm, eski Fransızca'daki "romanco" (şiir yazma) sözcüğünden kaynaklanmıştır. 17. ve 18.yy. edebiyatında "masalsı", "fantastik" özellikleri dile getirmiş ve "usçu" anlayışın karşıtı olarak kullanılmıştır. Müzikte bu terimi ilk olarak E.T.A. Hoffmann, Beethoven'in "5. Senfonisi"ni değerlendiren bir yazısında kullanmıştır.¹

Düşünsel planda romantizm, öznelliğe (Sübjektivizm), kişiselliğe, kişinin öznel duyarlılığına dayanır. Bireyselciliğin geliştirilmiş biçimidir. Romantizm, bir orta sınıf hareketidir. Klasizmin kurallarından, saray aristokratlarına özgü yapmacıktan, yüksek düzeydeki üsluptan ve ince dilden ayrı bir doğrultuda gelişmiş, yetkin bir orta sınıf sanat okulu olmuştur. Romantik akım, burjuvanın insanlık ölçülerine uyduğuna inanan ve onu insan örneği olarak gören ilk adımdır.²

Düşünsel planda romantizmi anlayabilmek için dönemin sosyal yapısı ve özellikle Fransız Devriminin etkilerini incelemek gerekmektedir.

1.2. Romantizm Öncesi ve Fransız Devriminin Etkileri

1769'da Watt'ın buhar makinesini icat etmesiyle başlayan Endüstri Devrimi tüm Avrupa'ya yayılmaktadır. 1830'da buharla işleyen ilk lokomotiflerle demiryolları oluşturulmuştur.

¹ Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ans. Yay., Ankara 1995, s.337.

² Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitapevi, İst. 1984, s.160.

Böylece, yöreler ve ülkeler arası ulaşım, iletişim artmıştır. Büyük kentler gelişmeye, sanayileşmeye başlamıştır. Artık köy yaşamının sessizliği yerine, büyük kentlerin hızlı ve gürültülü yaşamı gündemdedir. Burjuvazi, Fransız Devrimi ile birlikte bir sınıf olarak ortaya çıkmış ve güçlenmiştir.

Fransa'da Devrim hareketi, 1794'e kadar sürmüştür, ama Yakın Çağı açan bu toplumsal dönüşüm sadece 1789'un birkaç yıl öncesi veya sonrasıyla sınırlı değildir. Kültürel ve düşünsel akımın etkileri ve en az elli yıl öncesi başlamıştır. Fransız Devrimi, tüm Avrupa ve Dünyayı bugüne kadar derinden etkilemiştir. "özgürlük" ve "eşitlik" ilkeleri, modern ulus ve devletlerin temel sloganı olmuştur.³

Demokrasi kavramının temeli, insanların özgür ve kendi aralarında eşit oldukları düşüncesidir. Bütün toplumsal sınıf ve katmanlar, yasalar çerçevesinde eşittir.⁴

Demokratik düşüncenin toplumda uygulanması, tüm sanat dallarını da etkilemiştir. Müzikte demokratikleşme demek; tüm halk tabakalarının katıldığı bir müzik anlayışına yönelmek demektir. Artık müzik, sarayların ve salonların duvarları içinde değildir. Devrim öncesi ve sonrası giderek halka yakın bir müzik anlayışı vardır. Vatan şarkıları, din dışı kantatlar ve korolar artık halkın duygularının simgesi haline gelmiştir.

Besteciler de elbette devrime kayıtsız kalmamışlardır. Devrimin şarkısını söyleyen müzikleri, yeni bir toplum düzeninin getirdiği kaygısız sevinci yansıtmaktadır.⁵

³ Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitapevi, İst. 1984, s.160.

⁴ E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kit., İst. 1976, s.376.

Çalgısal müzikte François-Joseph Gossec, operada Luigi Cherubini devrimin Fransa'daki temsilcileridirler. Ztienne Nicholas Méhul ve Jean François Lesueur de etkili isimlerdendir. Özellikle Méhul, 1790'dan sonra yirmiyi aşkın "Grand Opera" (Büyük Opera) ve komik opera yazmış ve "yurtseverlik" temasıyla sivrilmiştir.⁶

18.yy.'ın ilk yarısında Viyana, devrimden etkilenen başlıca kültür sanat odaklarından biridir. Viyana Klasik Müzik Okulunun üçüncü bestecisi Beethoven, Viyana'da, demokrasinin ilkelerini yaratıcı kişiliğinde özümseyebileceği ortamı bulmaktadır.⁷

Romantik dönem sanatçıları, politik çalkantılardan ve toplum sorunlarından uzak durur. 19.yy. toplumunda sanatçı, yaşamın gerçeklerinden kaçmayı, kendi sanatına sığınmayı tercih eder. Uluslararası ortak kuralları sanata uygulamaktansa; ulusal ve özel bir sanat yaratmak idealini taşımaktadır.

Beethoven ile sanatçı, toplum içinde yeni bir işlev kazanmıştır. Yapıtlarını geniş halk kitlelerine ulaştıran bir kahramandır. Besteci, bir yanda küçük bir kitlenin istekleri doğrultusunda, sınırlı zevklere göre beste üretmekten kurtulmuş, dilediği özgürlüğüne kavuşmuştur; öte yanda hiç tanımadığı geniş bir kitleye seslenebilme kaygısına kapılmıştır. Şimdi yükselen kişiler, politikacılar, generaller, bankerler ve sanayiciler

⁵ İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, Varlık Yay. 4.basım, İst. 1990, s.77.

⁶ A. Say, Müzik Ansiklopedisi., cilt 3, s.809.

⁷ Curt Sachs, Kısa Dünya Muzikisi Tarihi, çev:İlhan Usmanbaş, MEB, İstanbul 1965, s.204.

olmuştur. Bu insanların sanata ayıracak zamanları yoktur. Besteci ve yönetici kitle arasında derin bir uçurum oluşur. Dinleyenine hiçbir zaman ulaşamadığını düşünen besteci, esin kaynaklarını kendi iç dünyasında aramaya başlamıştır. Düşüncesi, elbet bir gün değerlendirilecek olduğudur. Bu yüzden de besteleri, düşlerinde yaşattığı ideal kitle içindir.

“Tanımlanamayan düşlem” romantizmin niteliğidir. Doğaüstü, bilinçsiz imgelemi; köktencilige, mantıksallığa yeğ tutar. Örneğin Berlioz, fantastik Senfonisinde olağanüstü düşlerini yansıtır.

Kentleşmenin dışında kalan doğanın saflığı övülmekte, sanayileşmenin, örgütlenmenin, kalabalık kent yaşantısının getirdiği bunalımdan kaçan sanatçı doğaya sığınmaktadır. Doğa, en güvenli sığınaktır. Doğaya övgü, resimde, şiirde ve müzikte de özel bir yer tutar. Besteciler, doğa seslerini, doğa özelliklerini notalarına aktarırken, müzikle resim yapmayı Romantik Dönemin bir geleneği haline getirmişlerdir. 18.yy.'da olduğu gibi, sadece güzelliğine tapınılan bir doğa değil, olduğu gibi her yönüyle; fırtınası, kışı, dikenini, bulutu, korkunç mağaraları, dev dalgası, yırtıcı hayvanlarıyla doğa, sanatın her dalında işlenmektedir.

Besteciler artık hem amatörlerin çalabileceği kolaylıkta yapıtlar bestelemekte hem de Chopin, Liszt ve Paganini gibi besteciler, çalgıların olanaklarını çok iyi tanıdıklarından, kendi parlak yetenekleriyle çalgının sınırlarını zorlayan besteler de yaparlar. Bütün bu parlak yorumlar, büyük konser salonlarında, her çeşit insanın dinlediği ortamda gerçekleşmektedir.

1.3. Müzik Sanatında Romantizm

Müzik tarihinde 19.yy. "Romantizm Çağı"dır. Romantizm üç evreden geçmiştir:

- 1- Pre Romantik dönem (1800-1830)
- 2- Romantik dönem (1830-1850)
- 3- Post Romantik dönem (1850-1890)

Müzikte romantizmin ilk örneklerinden biri E.T.A Hoffmann'ın "Undine" Operasıdır (1816). Weber'in "Freischütz"ü ilk büyük romantik yapıt kabul edilir. Schubert'in Liedleri, Avusturya'ya özgü romantik akımın parlak örnekleridir. Pre romantizm, İtalyan hafif operasının son ve en büyük temsilcisi Rossini'nin "oyunsu" ve "yapay" operasıyla Avrupa'nın tüm ülkelerinde kitlelere mal olmuştur.

Romantik dönem (Hochromantik) olarak adlandırılan ikinci evre, 1830 Temmuz Devriminin politik etkileriyle yönlendirilmiştir. Romantizmin merkezi artık Paris'tir. Fransız edebiyatının ünlü romantik yazarları (Victor Hugo ve A. Dumas vb.) yükseliş evresini derinden etkilemiştir. Berlioz'un "Fantastik Senfoni"si (1830), müzikte bu evreyi temsil eden ilk "başyapıt"tır. Paganini'nin çalgı ustalığını inanılmaz bir pratiğe ulaştırması, Liszt'in de aynı paralele piyanoda virtüoziteyi olağanüstü geliştirmesi gibi etkenlerin yanı sıra, Chopin'in büyüleyen tınıları, Schumann'ın şiirsel müziği ve düşünsel ağırlığı, Mendelssohn'un romantik dönemi çağrıştıran eserleri bu evrenin temel taşlarıdır.

Post Romantik Evre, 1848 Devriminin duraklattığı kısa bir süreçten sonra ivme kazanmıştır. Mendelssohn'un 1847'de, Chopin'in 1849'da, Schumann'ın 1856'da ölmesinden sonra, yeni

dönemi açan başyapıtlar Liszt'in "Senfonik Şiirleri"dir. Wagner'in "Musikdram" kavrayışı, Verdi'nin operaları, bu olgun dönemi yansıtır. Sonra da S. Franck, A. Bruckner, J. Brahms, G. Mahler, R. Strauss ve Rus Beşleri ile kişiliğini bulan yeni bir kuşak gelmiştir.

Post Romantik Evre, düşünsel ve estetik açıdan "Tarihçilik, Doğalcılık ve Ulusalılık" akımlarını içinde barındıran dinamik bir çağdır.

Günümüzde modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen, lirizmi, ölçsüz, kısıtlanamayan teşhirciliği de romantizmden kaynaklanmıştır.⁸

Müzikte romantizm, biçimsel bütünlük ilkesini temsil eden klasizme bir "karşı akım olarak" ortaya çıkmıştır. Dramatik doruk noktaları üzerine temellendirilmiş olan müziğin yoğun yapısı, romantizmde parçalanarak eski müzikteki "yığma kompozisyon"un geri gelmesine yol açmıştır. Sanat formu paramparça olarak yerini, giderek eskisi gibi şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakmıştır. Bunlar Fantezi ve Rapsadi, Arabesk ve Etüd, Empromptü ve Emprovizasyon gibi küçük, lirik parçalardır.

Romantik dönemde müzik, sadece Burjuvazinin (orta sınıf) malı durumuna gelmiştir. Orkestraların, şatolarla sarayların şölen salonlarından çıkıp Burjuvazi tarafından doldurulan konser salonlarına geçmesi gibi, oda müziği de soyluların salonlarından çıkıp, Burjuva sınıfının çalışma odalarına kadar girmiştir. Müzik eğlencelerine giderek daha büyük bir ilgi duymaya başlayan

⁸ Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitapevi, İst. 1984, s.160.

kitleler, daha hafif, daha bütün halinde olan, daha az karmaşık müzik istemişlerdir. Bu talep, bir yandan, daha kısa, daha eğlenceli, daha çeşitli formları gerektirirken, öte yandan, müzik yapıtlarının ciddi müzik ve hafif müzik diye ikiye ayrılmasını getirmiştir. Schubert ve Schumann'ın yapıtlarında böyle bir ayırım kolayca iddialı olmayan kesimi için beste yapmaları, yapıtlarından her birini etkilemiştir. Berlioz ile Wagner'de ise bu durum, toplumu aydınlatma ve eğitme işine dönüşür. Schubert, "neşeli müzik" diye bir şey tanımadığını söylerken, kendisini değersiz yapıtlar bestelemiş olma suçuna karşı savunuyor gibidir. Ayrıca romantizmin hüzün dolu egemenliğinden sonra neşeli olmak, yapaylık ve hoppalıkla bir tutulmaktadır.⁹

Toplumun beğenisine bu kadar boyun eğmenin yanı sıra, ifade sanatında gözle görülür bir uyumsuzluk ve başına buyrukluk başlamıştır. Daha da önemlisi, bir yapıtı çalarken, karşılaşılan teknik güçlükler artmıştır. Schumann, Chopin ve Liszt, konser salonlarının virtüozleri için müzik yapmaya başlamışlardır.

Romantizm, en büyük zaferini müzik alanında kazanmıştır. Meyerbeer'in, Chopin'in, Liszt'in ve daha sonra Wagner'in kazandığı ün tüm Avrupa'ya yayılmış ve en tanınmış şairlerin başarısını gölgede bırakmıştır. Müzik, 19.yy.'ın sonuna dek romantizm olarak kalmıştır ve öteki sanatlardan daha katıksız bir biçimde romantik olma özelliğini korumuştur.¹⁰

⁹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, a. g. y., s.339.

¹⁰ Arnold Hauser, a. g. y., s.201.

Romantik akımın müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayıran başlıca özellikler şöyle sıralanabilir:

Metin ön plandadır. Uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu çalgı yapılarına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin farklılığını (nüans) duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması.

Klasik bestecinin gözettiği denge, oran ve ılımlı yaklaşım; romantik müzikte abartı, düşlem ve coşkuya dönüşür. Klasikçinin biçimi özü yönetirken, romantiğin özü biçime karar vermektedir. Tempo ve nüans işaretlerini belirten sözcükler de karmaşık ve kalabalıklaşmaktadır. Yalın bir allegro temposu yerine; anlaşılmasından korkan Romantik Sanatçı; allegro'nun ölçüsünü kendine göre şu şekilde niteleyebilmektedir: *molto allegro non troppo*. Aynı şekilde gürlük (dinamik) işaretleri de güçlendirilmiştir. Daha önce basit bir *forte* ile "güçlü" çalma öngörülürken "fff" ya da tersine "ppp" gibi abartılı işaretlemelerle yorumcuya yol göstermekte, gürlük ögesinde geniş özgürlük tanıdığını belirtmektedir. Bu özellikler daha önce Beethoven'da görülmektedir.

Klasik armonide belirli bir ton doğrultusunda yer alan müzik, parçanın sonunda yine baştaki temel tona döner. Klasik biçimde, en baştaki motifin en sonda yinelenmesine *réexposition* (yeniden-serim) adı verilir. Romantik armonide ise müziğin dokusu daha yoğundur. Melodik çizgi, yoğun ses kütesinin üstünde, havada yüzercesine yer almaktadır. Müzik, sona yaklaşır gibi olup birkaç kez yeniden düşlere dalar; ana temadan yeniden uzaklaşır. Kadans, durak noktası klasik biçimdeki bir yapıt için çok yalın ve belirgindir. Oysa romantik yapıtta akorlar,

gerilim içinde kadansı oluştururlar ve bir türlü parçanın sonuna, durak noktasına ulaşamıyormuş gibi bir duygu egemen olur. Romantik armoni, klasik armoniye kromatizm, alterasyon, anarmonik ile sürdürerek atonalite'nin sınırlarına dayanmıştır.

Melodi çok önemsenmiştir öyle ki, iki kuşak sonra Richard Strauss bile "Schubert müziğinin incelenmesi" gerektiğini söylemiştir. Eski kurallar bırakılmış, "ruhsal açılım"ın ifade edilmesi önemli olmuştur. Tema oluşumu, Schubert'in "Bitmemiş Senfoni"sinde, "tehlike", "sıkıntı", "ateş" gibi olguların anlatımında, aralıkların daraltılması ve kromatik çizginin yinelenmesiyle sağlanmıştır.¹¹

Ritmik oluşum ise, "psikolojik durum"ları belirginleştiren vurgularla, senkoplarla zenginleştirilmiştir. Çoksesliliğin ritmik dilimleri, modern müziğin sınır bölgesine kadar ulaşmıştır.¹²

Klasik besteci yapıtını yazmaya başlamadan önce biçimini tasarlamış, armonik yapıyı, giriş, gelişme, durak noktasını belirlemiştir. Romantik besteci için böylesi kalıplar söz konusu olmadığından, içinden geldiği gibi duygusunu aktarmaktadır. Anarmonik dokuda uyumsuz akorlardan kaçınmaz. Kromatik aralıkların yardımıyla dramatik bir anlatım ortaya koyar. Majör tonlar yerine, minör tonları kullanmak, bir tondan diğerine hazırlıksız geçişler yapmak; dramatik ve gizemli bir hava yaratmak adınadır.

¹¹ Arnold Hauser, a. g. y. s. 201.

¹² Ahmet Say, a. g. y. s.341.

1.3.1. Ses Gücü ve Çalgının Gelişimi

Romantik müziğin sonoritesindeki özellik katıksız, saf sese yönelmiştir. Sonoritede tatlı ve huzurlu bir ses yoğunluğu yaratma çabası, çalgı ve insan sesinde yeni tını arayışlarına yol açar. Av borusu, Şövalyelerin, kalelerin ve av'ın anlatımında; flüt, kırsal tabloların belirlenmesinde; klarnet ise ilk çağın çağrıştırılmasında kullanılmıştır. Büyük orkestralar ve kalabalık korolar "tınısal büyüme"yi doğurmuştur. Dinsel ve törensel anlatımlar için de tuba ve trombonlar kullanılmıştır.

Özellikle Barok çağ, romantiklerin ilgisini çekmiştir. Liszt'in ve Busoni'nin Bach uygulamaları bu yaklaşımın örnekleridir. Cesar Franck, Barok Çağ'ın prelüd, koral ve füg'üne öykünerek piyanoda "org tınısı"na yaklaşmayı deneyen yapıtlar yazmıştır.¹³

Sachs, bu dönemde ses gücünün artması yolundaki eğilimi şöyle betimler: "Bu yola girilmesinin nedenini yalnızca dış olaylara bağlamak kolaydır. Örneğin saraylardaki küçük salonların yerine geçmeye başlayan büyük konser salonları, Fransız Devrimi'nden ve Napolyon savaşlarından gelme bir büyüklük ve yığın duygusu..." Ama bunlardan daha içten gelme ve çok daha önemli nedenler, 1760 ile 1810 arasında gelişen bir anlayışla, eski çağa özgü o dengeli, alçakgönüllü, kendini bilirlilik duygusunu bir yana itmek, anlatımın en ucuna varmak, anlaşılması güç bir oda müziği yapıtında duyulamayacak gibi hafif *pianissimi'ler* elde etmeye çalışmak, ya da gürültülü, yüklü, hareket dolu *fortissimi'ler* ile dinleyiciyi sağır edercesine ezmeye

¹³ Ahmet Say, a.g.y. s.341

çalışmak gibi eğilimlerdi. Dev yapılı orkestralarla konserler vermek moda olmuştu.¹⁴

Ses hacminin artmasına duyulan eğilim veya ses gürlüğünün denetim altında tutulması yolundaki müziksel yaklaşımlar, çalgıların yeniden ve hızla gelişimini getirmiştir. Özellikle üflemeli çalgılar, çağın gereği olarak değişmiş ve gelişmiştir.

1.3.2. Romantik Piyano

Romantik çağın gözde çalgısı, piyano olmuştur. Bestecinin tüm fırtınalı, hırçın duygularını en güzel ifade eden çalgıdır. Piyanonun, en küçük sestene en büyük sese dek, ses gürlüğündeki duyarlılık, bestecinin değişken durumları için elverişlidir. Piyano için en güzel eserler bu çağda gelişmiştir. Piyano çalma tekniği açısından üç okul ortaya çıkar:

- 1- Clementi öğrencilerinin zarif, duyarlı ve temiz çalma yöntemleri
- 2- Gottschalk'ın gösterişli ve etkin çalma yöntemi
- 3- Liszt ve Rubinstein gibi besteci piyanistlerin, teknik ve yorumda virtüoziteyi gözetken parlak yöntemleri

Piyano yapıtlarına Chopin'le gelen *rubato* çalma tekniği, zamanın sanatçısının duygusallığını aktaran bir anlatımdır.

¹⁴ Ahmet Say, a.g.y., s.325

Piyanist, bir an için verilen ölçüyü bırakır ve kendi içinden gelen bir zamanlama ile çaldıktan sonra yeniden tempoya döner. *Rubato*, “zamanı esnetmek” anlamındadır. Bestecinin yorumcuya tanıdığı bir “soluk alma özgürlüğü”dür. Rubato dengeli yapıldığında dokunaklı, şiirsel bir anlatım getirir. Fazla abartılmış rubatolar, eseri özünden farklılaştırabilir.

Birçok romantik piyano yapıtları küçük dans biçiminden oluşan lirik parçalardır. Konçertolar, fantaziler, sonatlar ve çeşitlemeler ise piyano için yazılan daha uzun soluklu biçimlerdir.

Schubert’in *Impromptu*, *Moments Musicaux* ve sonatları; Mendelssohn’un sözsüz şarkıları ve piyano konçertoları; Schumann’ın konçertosu ve demet halinde yazılmış etüdlere, fantazileri, “Kelebekler”, “Karnaval” gibi dizileri; Chopin’in iki konçertosu, noktürnleri, *impromptüleri*, valsleri, baladları, prelüdlere, mazurka, scherzo, barkarol, polonez ve sonatları; Liszt’in iki piyano konçertosu, Macar dansları, prelüdlere, etüdlere, sonat ve fantazileri; Brahms’ın konçertoları, çeşitlemeleri, rapsodileri Romantik Dönemin piyano yapıtlarındaki başlıca örnekleridir.

1.4. Alman Edebiyatında Romantizm*

19. yüzyılın romantik müziği, edebiyat ve plastik sanatlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Her şeyden önce şiir ve müziğin yalın ilişkisi, tüm ülkelerde, tüm kuşaklarda kendini gösterir; özellikle Schubert ve Schumann, ’ın *Liedlerinde* uygun bir esin kaynağı bulmuştur. Örneğin; resimleriyle Eugène

* Alman Edebiyatı , Wolfgang Langenbacher – Frank Auerbach

Delacroix (1798-1863), "Faust" Operası (1859) ile Gounod, Goethe'den esinlenmiştir. Goethe ve Schiller gibi ön romantiklerden başka Heinrich Heine (1797-1856) ve Morike gibi yazarlar Alman romantizminin temsilcileridir.

Zamanın en önemli politik olayı, 1789 Fransız Devrimi ile daha sonra Alman devletlerini de hegemonyası altına alan Napoleon'nun yükselişidir. Goethe ve Schiller gibi büyük düşünürler, bu olaylar karşısında tepkisel tavır almışlar fakat daha çok felsefi düşüncelerle meşgul olmuşlardır. Manevi kültür, insanın ahlaki eğitimi ve dünya çapında bir hümanite düşüncesi, politik yararlarından daha önemli sayılmıştır.

Romantizmin atmosferi duygu, sezgi, rüya, hasret ve tam anlamıyla belirlenmesi mümkün olmayan amaçlar gibi ruhsal güçlerle beslenir. Romantik akımın şiiri, sınırlı biçimlere ulaşma yolunda çaba harcamaz. Klasik devrin aksine biçim endişesinden uzak, sanki tamamlanmamış bir form niteliğindedir. Değerli olan mantık değil, duygu ve akıl ötesinde kalan şeylerdir Şiir, bireyci ve orijinaldir. ①

Doğaya aykırı ilişkilerin yergisi ve doğal insanın övgüsü en kuvvetli ifadesini, ihtiras dolu bir biçimde yaratılan bu akım (1770-1785) yılları arasında Friedrich Maximilian Klingler'in bir dramından dolayı "Fırtına ve Coşkunluk Çağı" olarak adlandırılmıştır.

19.yy. ikinci yarısında büyük edebiyat ürünleri daha çok roman ve hikayelerde edebi gerçekçilik diye nitelendirilir. Hayatın metafizik açıdan yüceltilmesinden kaçınılır. ①?

Dünya yaradılış? Ölüm?

Bu dönemin önde gelen edebiyat isimleri:

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich von Schiller (1759-1805), Joseph von Eichendorff (1788-1857), Ludwig Uhland (1787-1862), Heinrich Heine (1797-1856), Schultze Delitzsch 1808-1883)'dir.

1.5. Romantik Besteciler

L. v. Beethoven (1770-1827), Klasik ve Romantik akımları birbirine bağlayan bestecidir. Beethoven'in çağdaşları; Jan Ladislav Dusek (1760-1812), Louis Spohr, Carl Maria von Weber, Franz Schubert ve Rossini ilk romantikler olarak bilinir. Bu bestecilerin ölümüyle ikinci kuşak romantikler ortaya çıkmaktadır. (1803-1813) doğumlu olan ve kendilerini 1830'larda tanıtmaya başlayan besteciler; G.Meyerbeer, H. Berlioz, G. Donizetti, V. Bellini, F. Chopin, N. Paganini, M. I. Glinka, F. Liszt, F. Mendelssohn, R. Schumann, G. Verdi ve R. Wagner'dir. 1850'de bu bestecilerin çoğu ölmüştür. Liszt ve Wagner'in müziğinin yapısal, çalgısal ve armonik renkleri gelişerek geleceğin müziğini duyurur. Öte yandan R. Schumann'ın klasik biçim yapısına dönmesi, Brahms'ın yapıtlarında da görülecektir. A. Dvorak, Cesar Franck, Saint-Saëns ve P. I. Tschaikovsky, R. Schumann ya da J. Brahms'ı sonat ve senfonilerinde izlerler. Bruckner, Brahms, Franck ve Tschaikovsky 1890'da post-romantizmin sona ermekte olduğu dönemde ölürlür.

Post romantik besteciler arasında modern müzikle uğraşanlar da vardır. G. Fauré, E. Grieg, G. Mahler, R. Korsakof gibi bestecilerden sonra R. Wagner'i izleyen H. Wolf, Liszt'i izleyen Skriyabin; J. Brahms'ı izleyen M. Reger ve S. Rachmaninoff, R. Strauss gibi besteciler, romantik akımı bırakmayan bestecilerdir. 20.yy. başında Debussy, C. Ives,

Janàcek, Ravel, Schönberg yeni çağın çeşitli yeniliklerinin bulucuları oldukları halde romantik müzik kökenlidirler.



2. BÖLÜM: LIED

2.1. Lied

Şarkıyla müziğin kökleri dinsel tapınışlara, dua ve ayinlere uzanır. Çok eskilerde “konuşma”nın gelişimiyle insan sesinin adeta sihirli bir nitelik kazandığı bilinmektedir. Eski Yunan uygarlığında bu “nitelik” gereğince kullanılmaktadır; dinsel ayinlerde gelecek konusundaki kehanetlerin, kaya yarıklarına seslenerek yankılı ve etkili olması sağlanmakta, dinsel dramalarda sesler maskelerin yardımıyla değiştirilmektedir. Yahudi rahipleri ise yazılarını bir tür “şarkılı konuşma” biçiminde okumaktadırlar. Kilise bu tarzı daha sonra alıp uygulayacak, 6. Yüzyıl sonlarında Papa Gregor, aynı tarzdan “Gregor şarkısı”nı üretecektir. Bu “Troubadour” ve “Trouvére”lerin çıkışına dek sürecek, belirli özelliklere sahip tek “şarkı tarzı” olarak kalacaktır.

O çağların dindışı müziği kağıda geçirilmediği için ne olduğu kestirilemiyor, yalnız “Gregor şarkılarının 9. yüzyılda yaygınlaşmaya başladığı ve iki ana türün doğduğu biliniyor. “Solo şarkı” ve “koral şarkı”

“Solo şarkı”nın en eski örneklerine, 11. ve 12.yy.’da Fransız ozan müzikçileri olan “Troubadour” ve “Trouvére”lerde rastlanmaktadır. Bunların şarkıları bir tür “soylu eğlencesi” ögesidir; türlü biçimlerde bestelenmekte, çalgı eşliğinde çok sayıda ezgi içermektedir. Yazılı olmadıkları için bu şarkıların müziği bilinmemektedir.

Üç başlıca tür, “ballade”, “rondeau” ve “virelai” 14. ve 15. yy.da Fransız şarkısının başlıca modelleridir. Çok sesliliğin

yayılmaması “solo şarkıcı”yı da etkilemiştir. Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay ve Johannes Ockeghem bu türün güzel örneklerini vermişlerdir. Son ikincisi “franko-flaman” okulundandır. Pek çok sanatçı ayrıca “solo şarkı” sanatını öğrenmek amacıyla İtalya’ya gitmiştir. Bu şarkı türünün başlıca örnekleri çok sesli “frottola”lardır. Bunlar da bir tür “madrigal”lerdir.

“Rönesans”la birlikte “solo şarkı” kendini göstermeye başlayan opera ve kantatlardan sonra etkisini yitirmeye başlamıştır. Yüzyıllar sonra Schubert, solo sanat şarkısını tüm “dramatik” etkinliğiyle tekrar yüzeye çıkarmıştır.

Schubert’in biçimlendirip, yeni bir karakter verdiği Alman sanat şarkısı Lied 19.yy. sonuna dek hiç değişmeden kalmıştır ve dindışı bir tür müziğin simgesi sayılmıştır. Viyanalı besteci Lied’e bir sanat niteliği ve Bach, Händel, Mozart, Haydn ve Beethoven’ın sağlayamadığı bir anlam kazandırmıştır.

Schubert’i izleyen R. Schumann, H. Wolf ve J. Brahms daha çok biçim üzerindeki bazı gelişmelerle yetinmişlerdir.¹⁵

Şiir dizelerinin piyano eşliğinde şarkıya dönüşmesi olarak tanımlanabilecek olan Lied’de piyano, şiirin içeriğindeki dramatik baladlardan esinlendiği sanat şarkısıdır. Balad ise, halk şiirlerinin belli bir ezgi ile okunmasıdır. Romantik çağda bir yanda çalgı müziği ile kendini daha iyi anlattığına inanan besteci, öte yanda insan sesindeki yakınlık ve içtenlik nitelikleriyle Lied’i bu dönemin en gözde vokal biçimi yapmış,

¹⁵ Faruk Yener, a.g.y., s. 57

böylece şiir ve müziğin birleşiminden doğan dokunaklı “şarkı”yı yaratmıştır.¹⁶

Haydn, Mozart ve Beethoven tarafından oluşturulan enstrümental müzikteki kendiliğinden oluşan stilistik reform ve lirik şiirdeki stilistik değişim özellikle Lied bestesinde kendini belli etmiştir. Bu değişimin kökleri kemikleşmiş biçimselcilikten kopmaya ve basit doğa ve kendiliğindenciliğe (doğallığa) dönüşte görülebilir. Bach ve Händel'den sonra, ki onlar önemli içerikleriyle geçmişin vokal formunu son kez oluşturarak iki çağ arasındaki sınırı çizmişlerdir, müzik sanatında bir çeşit çocukluk devresi gözlenmiştir. Bu devrin operasında ruhani isyan havası ağır basmıştır: İtalyanlar, daha öncekilerle karşılaştırıldığında dialektik operaları için daha çok folk-temelli şarkı'dan yararlanmışlardır. Bunu, Fransız komik operası ve İngiliz balad operası (yöresel opera) izlemiştir. Almanlar ise, *Singspiel*'le (Alman operasının başlangıcı sayılan küçük, lirik, şarkılı oyun) asıl gelişmeyi başlatmışlardır. Çünkü, *Singspiel*, Alman lirik şiirinin yeniden doğuşuna katkıda bulunmuş ve yeni bir dal olan sanat şarkısının yükselmesine sebep olmuştur.

Önemsiz, artistik ustalık döneminden sonra başka ifade biçimlerinin şiddetle aranması, piyano eşliği üzerinde konsantrasyonun artmasını sağlamıştır. Melodi ve Continuo'nun (sürekli bas) eşlik armonisi birkaç temel eleman, kendi başlarına artık yeni ihtiyaçlara cevap verememektedirler. Bunun yerine, eşlik, artık, bestenin ayrılmaz bir parçasıdır. Piyano ile birlikte şarkının artistik (sanatsal) bir ifade biçimi olması 19.yy'a kadar gerçekleşmemiştir.¹⁷

¹⁶ Evin İlyasoğlu, Zaman içinde Müzik, s.85.

¹⁷ Dietrich Fischer-Dieskau

2.2. 19.yy. Alman Şarkısı'nda Şiir ve Müzik¹⁸

19.yy. Alman şarkısı orijinini ve esintisini Alman şiirinden almaktadır. Büyük Johann Wolfgang von Goethe ve çağdaşlarının lirik dışavurumları, Mozart'ın "Das Veilchen"inden Wolf'un elliden fazla Goethe şiirleri bestelerine kadar, besteciler üzerinde uyarıcı etki yapmışlardır.

Lied, genelde şiir ve müziği eşsiz bir ilişki içinde karıştıran bir tarz olarak tanımlanır. Piyano ve vokal, şiir pasajına yakından bağlıdır. Melodi, armoni ve ritim yorumladıkları şiirin anlam ve havasını yansıtmak için biçimlendirilirler. 19.yy'ın her şarkı yazarı, bu elamanların birbiriyle bağlantılı ve görelî önemini vurgulamakta oldukça bireysel davranmışlardır. Ama şiir ve müzik gibi iki ayrı sanatın birleştirilmesi, 19. ve 20.yy'da da devam edecek bir tartışmayı doğurmuştur. Şairler, müzisyenler ve eleştirmenler, bu ilişkide en başarılı dengeyi neyin oluşturduğunu bulmaya çalışmışlardır. Bu tartışmacılardan biri olan besteci Arnold Schoenberg, "Tekste Bağlılık" adlı makalesinde şuna işaret eder.

"İyi bildiğim Schubert şarkılarında şunu fark ettim ki, bu şarkıların dayandığı şiirler hakkında kesinlikle hiçbir fikrim yoktu. Ama şiirleri okuduğum zaman da onların şarkıyı anlamamda bana hiçbir şey katmadıklarını gördüm... ne zaman şiir benim müzikal yorumu bakışımı (konseptimi) değiştirir... aksine, şiiri bilmeden içeriği kavradım. Gerçek içeriği, belki de kelimelerle ifade edilen saf düşünceleri onlarsız daha derinden anladım..."

¹⁸ Lorraine Gorrell, The Nineteenth-Century German Lied, 1. Poetry and Music, (Hizmete özel çeviri; Evrim Şahinkaya)

Schoenberg, görüldüğü gibi aslında, “deklamasyon, tempo ve dinamiklerde gösterildiği gibi müzik ve tekst arasındaki dış uyumun, iç uyumla az ilgisi vardır ve dış uyum, doğanın primitif yapaylığını kopyalayan bir model olarak, o primitif yapaylık katmanına aittir, onun içindedir” diyerek şarkı bestelemesindeki mekanik karşılaştırmaları asgariye indirir, Şiiri, hala konu nesnesine bağlı bir sanat olarak değerlendiren Schoenberg, müziğin soyut doğasına değer verir ve şarkı bestelemesinde şiiri, ikinci planda ele alır.

Müzik tarihçesi Paul Henry Lang, şarkı bestelemesindeki müzikal derinliğe ayrıca önem vermesine rağmen, Schubert’in 19.yy. şarkısındaki tekst ve müziği birleştirmesindeki rolüne değişik bir perspektiften bakmamızı sağlar:

”Kişi neden Lied’in pre romantik çağda bu denli parladığını anlayabilir... bir şarkıda, opera libertosu gibi ele alınması olanaklı değilken; şiir, inkar edilemeyecek derecede önem kazanmıştır... Schubert... müzikal hissediş anlamında, Schumann ve Brahms’ın olağan görüşlerine oranla daha yaratıcı olmuştur... Tamamen armoni, şiir ve melodiyle eşit olarak dengelemiş, şarkıyı neredeyse müzikli bir organizma haline getirmiştir. Şiir ve müzik arasındaki dengeleyici gücü ortaya çıkarmıştır.”

“Robert Franz’ın şarkılarının bir baskısında Schumann; şiir müziğin yanında derinden yürür... Robert Franz iyi ya da kötü duyulan müzikten başka bir şeyle ilgilenir; o bizim için şiirin gerçek ruhunu, özünü tekrar yaratmak için uğraşır...” diyerek ilk Lied bestecilerini eleştirir ve şarkıdaki şiirin rolüne bakışını ortaya koyar.

Müzik tarihi boyunca tartışmalar vokal kompozisyonda, tekste ne kadar önem verilmeli konusunda şiddetlenir. Vincenzo Galilei ve Cristoph Willbald Gluck gibi besteciler, müziğin tekstin yerine geçmesini araştırarak, reform hareketlerinde rol alırlar. Diğer yanda Mozart ise , müziğin ikinci planda olması gerektiğini savunur. 19.yy. Alman sanat şarkısı şiir ve müziği çok yakın bir şekilde bağlayan bir tarzıdır. Öyle ki birçok eleştiri, hangi şiirin seçildiği ve bu şiirin nasıl işlendiği üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Bir besteci müziğinde, kelimelerin anlamını yoğunlaştırmayı seçebilir ve hatta bazı kelimelerin yansılama özelliklerini vurgulayabilir. Kelimeler, kompozisyonun bir parçası olduğu sürece, dinleyicinin düşünceleri belli (spesifik) fikirlerle yönlendirilecektir. Sergei Rachmaninoff, Ralph Vaughan Williams, Maurice Ravel ve Nicolai Medtner gibi birkaç besteci, kelimeleri kullanmadan ses için, soyut bir müzikal enstrümanmış gibi, bir şeyler yazmışlardır ama süregeldiği gibi (geleneksel olarak) kelimeler, melodi ve ritim gibi, vokal müziğin temel taşlarıdır.

Kelimeler dinleyicinin beyinde spesifik imajlar oluşturur ve belirli anlamları vardır. Bu yüzden bir müzikal bestede kullanıldıkları zaman, müzik tamamen enstrümantal olan müzikten daha az soyut hale gelir. Enstrümantal müzik, dinleyicilerine değişik duyguları çağrıştırırken, bir şarkının sözleri dinleyicinin düşüncesini direkt olarak etkiler.

Johann Friedrich Reichardt gibi ilk Lied bestecileri şiirleri müzikli olarak yaratmışlardır. Bunlar, bir şiirin sunumunda, müziğin arka planda tutulduğu küçük bestelerdir.

Goethe, Reichardt ve Zelter'in müziğe değil de şiiri ön plana çıkartan bu tür bestelerinden hoşlanmıştı.

Birçok ilk Lied bestelerinde, şaire besteciyle eşit hatta daha fazla önem verilmiştir. "Lenore" şarkısı 1798'de basıldığında, *G.A. Buerger gesetzt von I.R. Zumsteeg* yazısı vardır kapağında: Johan Zumsteeg'in adı şairle aynı ölçüdeki karakterlerle yazılmıştır.

Ama Schoenberg ve Medtner gibi besteciler ağırlıklarını müzikten yana koymuşlardır. *The Muse and the Fashion* adlı kitabında, Alman şarkısı da besteleyen Rus Kompozitör Nicolay Medtner, şairin emri altında olmadığını altını çizer:

"Şiirsel metin; kendi başına akıp giderken, bazen tekstle birleşen ama kendi müzik çizgisini asla terk etmeyen bir forma getirebilir..."

Wolf'un biyografisinin yazarı Ernest Newnan, Wolf'un büyük bir besteci olduğunu söyler. Çünkü Wolf şairden "emir" almıştır: "O şairin, şarkıyı tümüyle şekillendirmesine ve renklendirmesine, en küçük ayrıntılarına kadar izin vermiştir."

Müziğin, şiir ve müzik ilişkisinde potansiyel olarak daha güçlü bir etkisi vardır çünkü kelimeleri örtme veya öne çıkarma yetisine sahiptir. Kelimeler, en açık ifade biçimlerini şiir ve düzyazıda bulurlar. 19.yy. Lied'inin tarihi, bestecilerinin şiir ve müzik güçlerini nasıl dengelemeyi seçtiklerinin öyküsüdür.

Bir şiirin ritim ve ölçüsüne saygı gösterirken besteci, şiirsel yapıdan müzikal motifler de çıkarabilir. Beethoven "Der Wachtelschlag" (Bildircinin Şarkısı) adlı Lied'inde "Fürchte Gott!"

kelimelerinden çıkarılan ve bir bildircinin seslenişini yansıttığı varsayılan bir motif kullanır. Brahms, çoğu zaman, şarkılarının başlangıcında, ritmik rehberlik açısından, şiirin ölçüsel yapısını kullandığını belirtir.

Bazı eleştirmenler, müzisyenin iyi bir şiiri bestelemeye hakkı olup olmadığını bile sorgulamışlardır. Eğer şiir kendi başına bir sanat eseriye, neden onu bestelemeli? Şiir zaten kendi başına bir varlıktır. Bestede, dinleyici şiirin tek bir okunuşuna kilitlenmiştir; bestecinin Hugo Wolf ve Robert Schumann'ın aksine Gustav Mahler bestelemek için özellikle en iyi, en uygun şiiri aramıştır. Şarkılarını orkestralamaya başladıktan sonra, şiirin yoğun ve zengin bir orkestranın arkasından duyulmasına önem vermiştir. "Das Lied von der Erde" (Yeryüzünün Şarkısı) adlı eserde tınıları kelimeleri aktarmak için kullanmıştır ve şiiri opera besteleri gibi işleyerek sesin geniş bir orkestranın üstünde duyulmasında izin vermiştir. Arthur Seidl'a yazılan bir mektubunda Mahler şunu belirtmiştir.

"Ne zaman büyük bir yapıt planlasam, her zaman öyle bir noktaya geliyorum ki "kelime"ye başvurmak zorunda kalıyorum; müziğinin ifadesinde bir araç olarak..."

Diğer yandan, Goethe'nin "Heidenröslein"ı gibi birçok büyük şiir müzikal besteleriyle daha çok tanınırlar. Yine de bunun gibi sanatsal soruların gerçek bir cevapları yoktur. Örneğin, Schubert'in harika bestesi ve aynı ölçüde harika olan Goethe'in "Wanderers Nachtlied" adlı şiirinden nasıl yoksun bırakılabilir?

Oldukça edebi bir besteci olan Robert Schumann karşıt soruyu sorar: "Neden, kendini müzikte de aynen aksettirecek

alelade bir şiiri seçmeli?" Bu sorunun da kesin bir yanıtı yoktur. Schumann gibi düşünen besteciler şarkıları için mükemmel şiirler seçerlerken, Brahms ve benzerleri gibi düşünenler de böyle yapmamışlardır. Her iki seçim de Lied'e büyük yararlar sağlamıştır.

Schubert ise her iki durumda da yer almıştır. Çok büyük şiirlerin yanı sıra banal şiirler de seçmiştir. Goethe'nin altmış şiirini müziklemiş ama arkadaşları olan tanınmamış şairlerin şiirlerini de bestelemiştir. Onun yüce müziği, şiirin kendi zayıflığına dikkat çekmeden içinde bulunan evrensel düşünceyle iletişim kurar ve onu ortaya çıkarır.

19.yy. bestecileri açık bir biçimde seçimlerini lirik şiirden yana kullanmışlardır. Ama nasıl bir lirik şiir? Müzik tarihçisi Max Harrison şöyle söylüyor:

"Bana şarkı yazarı için en uygun ve en iyi olanakları sağlayan dizeler; etkileyici içeriklerinde kelimeler ve notaların işbirliğine izin verecek yollar açan dizelerdir."

W. H. Avden ve Chester Kallman, *An Elizabeth Song Book* adlı kitabın girişinde, müzikal kurguya (bestelemeye) en uygun olan şiirin belli özellikleri olduğunu öne sürüyorlar:

"Beste için en uygun olabilecek şiirsel sözler, anlaşılması için yansıması en az olanlardır. Öte yandan anlaşılması uzun süren ve tartışmalı didaktik mesajlar içeren komplike metaforlar uygun değildir."

Bir besteci tekstinin herhangi bir yerini çıkarabilir, ona bir şeyler ekleyebilir veya tekrar düzenleyebilir. "Dichterliebe" de

Schumann, Heine'nin altmış beş şiirden oluşan "Lyrical Intermezzo"sundan on altı tanesini almış ve onları değişik bir sırayla yeniden düzenlemiştir. Kendisi müzikal fikirlerini tamamlamak için besteciler, şiirin kelimelerini tekrar etmeyi gerekli bulabilirler. Örneğin Schubert, "Gretchen am Spinnrade"nin sonunda, "Meine Ruh ist hin..." cümlesi tekrarlanmıştır. Bu da Goethe'nin şiirinin biçimsel yapısını değiştirmiştir. Schubert'in bitirişte çıkık çevirme sesini piyano ile vermesi bile Goethe'nin şiirinde ne kadar özgürce davrandığını gösterir. Schubert, şaşırtıcı müzikal hüneriyle, şarkının ortasında Margaret, Faust'la ilgili düşüncelerinde kaybolmuşken, çıkık sesini durdurur ve kendine geldiği zaman Schubert, çıkık sesini yeniden başlatır. Orijinal metinde hiçbir yerde Goethe, bu olayı belirtmemiştir. Bu essiz bakış, Schubert'in hayal gücünün ürünüdür. Artık şiir Schubert'e aittir.

Schubert'in, Goethe'nin şiirinin biçimsel organizasyonunu değiştirme kararı şiirin anlamı ve amacını değiştirmiştir. Besteci, müziği için gerekli olan ve şiirin yapısal bölümleriyle örtüşen veya örtüşmeyen biçimsel ayarlamalara karar vermelidir.

Lorraine Gorrell, "19.yy. Alman şarkısı"nda bazı şairlerle belli bestecileri birbirlerine yakıştırır. Schumann'la Heine ve Eichendorff'u, Schubert'le Goethe ve Müller'i, Wolf'la Morike, Eichendorff ve Goethe'yi. Bir bestecinin belli bir şaire olan eğilimi, o bestecinin psikolojisini yansıtır. Aslında, bir bestecinin müziğinin karakteri, o şairden aldığı esin'le ilişkilidir. Besteci kendi müzikal diline en çok uyan şiirsel dünyada kendi esinlerini, duygulanımlarını bulabilir.

Bir besteci tekst için uygun olan ruhu saptayabilir ve hatta kuş sesi gibi sesleri taklit edebilir. “Cennet” gibi bir kelime tiz bir notaya, “cehennem” gibi bir kelime de kalın bir notaya yerleştirildiğinde; tiz bir nota kendi başına cenneti düşündüremez ama kelime ve ton kombinasyonu ile, düşündürebilir. Bu durumda bir besteci ironi’yi nasıl elde eder? Schubert “Der Doppelgänger”de, “Wohnte mein Schatz (Benim tatlı aşkım otururdu)” ve “auf dem selben Platz (aynı yerde)” cümlelerinden sonraki vokal bölümünde piyanoyla eko vererek ironi mi yapıyordu yoksa bu sadece tekrarlanmış bir müzikal motif miydi? Schumann’ın “Dichterliebe”den, “Das ist ein Flöten und Geigen”in de ironiyi bulmak mümkündür. Sevgili (kendi) aşkının, düğün dansını başka bir erkekle yaptığını fark ettiği zaman müzik, sol el piyano partisinde gürültülü, sarsıntılı bir şekildedir. Tabii performansçının, şarkıyı yorumlamadaki rolü de ironiyi ifade etmede önemlidir.

Bir şarkı, daima kendi kavramları içerisinde incelenmelidir. O, bir şiir veya şiirin hikaye edilmesi değildir. Ama aynı zamanda kelime ile ilişkisi olmayan, tamamen müzikal bir iş de değildir. Bu, kendi artistik kuralları olan yeni bir araçtır. Tıpkı romandan uyarlanan bir filmin, artık başka bir artistik ve farklı bir eser olduğu gibi. Bu yüzden besteci de bir şarkı yaratırken şiiri, yeni bir bütünün parçası olarak kullanır. Lied, kendi başına değerlendirildiği zaman şiir ve müzik ilişkisine dair sorulan birçok artistik soruya cevap verecektir.

2.3. 19.yy. Alman Şarkısı'nda Piyano¹⁹

19.yy. Alman şarkısının yükselişinde piyano temel aktördür ve Lied'in ses, şiir ve piyano eşliğinden oluşan eşitliğinin de başlıca faktörüdür. Yaşayan bir müzik enstrümanı olarak müzik sahnesinde geç belirmesine rağmen, Alman sanat şarkısının ne zaman ve nasıl geliştiği yönünde önemli bir faktör olmuştur.

18.yy. başında İtalyan Bartolomeo Cristofori tarafından icat edilen piyano, klavsen ve harpsikord biçiminden kendine özgü karakteristiği olan karmaşık ve ileri bir müzik enstrümanına dönüşmüştür. Dinamiklik derecesi çalgıcının, parmaklarıyla kontrol edildiği için orijinal ismi *pianoforte* (hafif-kuvvetli) olan enstrüman ilk olarak klavsen, harpsikord veya org zanaatçıları tarafından yapılmıştır.

Piyano, yaklaşık 1770'e kadar tanınmış besteciler arasında kabul görmemiştir. 18. yüzyılın son çeyreğinde, daha esnek, etkileyici ve dinamik olarak çok yönlü hale geldikçe piyano, hem solo enstrüman olarak hem de şarkılar için eşlik aracı olarak harpsikord ve klavsenin yerini almıştır. Besteciler arasında piyanonun tamamen kendine ait müzikal etkilerinin olduğu ve üretilebileceği düşüncesi giderek yerleşmiştir. Wolfgang Amadeus Mozart'ın piyano için yazdığı besteleri bu yeni enstrümanın büyüyen repertuarına olan büyük eğilimi temsil eder. Mozart solo şarkı yazmaya az ilgi gösterdiği halde, piyano ve ses için 1767 ve 1791 arasında otuz altı tane Lied yazmıştır. En ünlüsü de teksti Goethe'ye ait olan "Das Veilchen" (Menekşe)dir.

¹⁹ Lorraine Gorrell, a.g.y.

Mozart'ın çağdaşları Johann Friedrich Reichardt, Johann Zumsteeg ve Carl Zelter'de bu dönemde piyano eşlikli şarkılar yazmışlardır. Bu manzara Schubert'in altıyüzün üzerindeki şarkılarının da arka planı olacaktır; bu şarkılar ise piyano ve ses için tamamen farklı bir görünüşü temsil edecektir. Schubert'in şarkıları, kendinden sonraki besteciler için büyük bir keşif haline gelecektir.

18.yy.'ın son yarısında ve 19.yy.'a doğru şarkı söyleme ve piyano çalma Alman orta sınıfının sosyal yaşamında oldukça önemli hale gelmiştir. Buna bağlı olarak klavyeli enstrümanlar, yani piyano ve harpsikord, evde çalınabildikleri için özellikle tercih edilmişlerdir.

Birçok besteci bu yüzden çok kolay piyano eşlikleri olan şarkılar bestelemişlerdir ve genellikle ses partisinin bir oktav aşağıdan yazmışlardır. Bunun nedeni de hem ses için ekstra destek sağlamak hem de şarkı, piyano-solo olarak, şarkıcısız da çalınabilmesi içindir. Bir bakıma ironiktir ki Felix Mendelssohn daha sonra "Lieder ohne Worte" (Sözsüz şarkı) adında bir tarz da geliştirecektir.

Bestelenen ilk Lied'lerin eşlikleri tamamen piyano için değildir; harpsikord ve klavsenle de çalınabilmektedir.

18.yy.'ın sonunda aristokrasinin müzik ve müzisyenler üzerindeki himayesi azalmıştır. Büyüyen orta sınıf, kendini eğlendirdikçe kültürel cesaretini sergilemeye başlamıştır. Müzik artık sadece genç kadınlar için değil, tüm aile fertlerini içine alacak şekilde ve amatör müzisyenin yeteneklerini zorlamayacak bir tarzda yazılmakta ve algılanmaktadır. İlk bestelenen Alman

şarkılarıyla Schubert'in şarkıları karşılaştırıldığında, Schubert'in ses, piyano ve şiir arasındaki sıkı beraberliği kesinlikle başarmış olmakla daha fazla saygıyı ne kadar hak ettiği görülecektir. Onun şarkılarının orijinalliği, üstün ve erişilmez güzelliği, Schubert'in vokal literatüre olan olağanüstü bağışını ortaya koyar.

Orta sınıf, piyano üreticileri, müzik ve dergi yayıncıları ve öğretmenler için de kazançlı bir pazar oluşturmuştur. 18.yy.'ın sonunda, periyodik *Allgemeine Musikalische Zeitung* sadece Viyana'da üç yüzden fazla piyano öğretmenin bulunduğunu yazmıştır. Ses öğretmenleri de büyük rağbet görmektedir.

19.yy. boyunca, şarkı ve solo piyano müziği besteciliğin ayrı büyük kategorileri haline gelmişlerdir. Piyanonun inceltmişliği ve saflığı, bu yeni alan için tesadüfi bir durumdur. Bu yüzden bireysel ifade için en uygun araç haline gelmiştir. Piyanonun yapabilirliklerinin artması, bu türlerin gelişmesinin bir bölümünü açıklıyor olsa da önemli bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır.

Schubert, Schumann ve Brahms; her biri solo piyano için yazarken enstrümanın hakimiyetini, insan sesiyle muhteşem bir beraberlik içinde işlemişlerdir.

19.yy.'ın büyük Lied bestecileri, şarkılarında piyanoyu tam bir katılımcı olarak kullanmışlardır. Mozart ve Haydn ise piyano ağırlıklı beste yapmakla ilgilenmişlerdir.

Elbette, kendini ifade etmeyi sağlayan bir türün gelişmesinde, o dönemde bireyin önemine verilen değerin artmasının da rolü vardır. Amerikan ve Fransız devrimleri,

toplumun dikkatini her bireyin tek başına, karakteristik ve haklarının gücüne ve önemine yönlendirmiştir. Bunun 19.yy. müzik dünyasındaki karşılığı ise; besteci, virtüöz veya orkestra şefini ifade eden “sanatçı”nın yüceltilmesidir.

Viyana’da gelişen piyanonun sığ bir klavyesi vardır, yumuşak dokunuş ister ve aşağıdan yukarıya değişmez bir ton kalitesi vardır. Tonu güzel ama zayıftır.

Tonun berraklığı, sıcaklığı ve güzelliği bu zarif, aynı zamanda coşkun stilde her şey demektir. Hatta “Seeligkeit”ın nispeten kolay olan eşliği harpsicord için değil, açıkça piyano için tasarlanmıştır. Sağ-el piyano partisi, tüm güzelliğini ortaya çıkarmak için dinamik olarak çalınmalıdır. Schubert’in ustaca yerleştirilmiş dinamik ve armonik kontrastları piyano için yazdığı “Dass sie hier gewesen” de görülebilir.

Schumann şuna işaret eder:

“Schubert’te diğerlerine göre önerilecek ve sunulacak daha fazla şey var, hatta Beethoven’den bile fazla. Bu üstünlük onun piyano için, daha üslupsal, adeta ana dili gibi yazma yeteneğidir. Sesler sanki enstrümanın en derininden çekiliyor, süzülüyor gibi duyulur.”

Schubert aynı zamanda Beethoven’in besteciliğini karakterize eden tonal derinlik ve zengin ses dolgunluğundan da istifade etmiştir. Schubert’in “Nacht und Träume” (Gece ve Rüyalar) için yazdığı eşlik, tamamen piyanonun bas bölümündedir. Dalgalı (titreşimli) ve rüya gibi bir ton denizidir. Bu denizdeki melodik çizgiyi, eşliğin yoğun yapısından ayırıp, anlayabilmek için dinamik olarak ifade etmek gerekir. Ses partisi

ise, eşlikteki mırıldanan ses dalgacıklarının yanında akıp giderken, özellikle etkileyicidir.

Schubert dönemindeki Viyana yapımı piyanoların bas bölümü özellikle çok temiz sese sahiptir. Schubert bu berraklığın getirdiği avantajı, eşliğin melodik yapısını bas bölümüne vererek kullanmıştır. Örneğin, "Fischerweise" (Balıkçının Yolu) da eşliğin bas çizgisinden daha yukarıdaki seslerine kadar, önde ve arkada küçük ve çekici bir melodi hareket eder. Bununla beraber, "Die Junge Nonne", "Der Atlas" ve "Erlkönig" gibi tüm şarkıda baskın, dramatik bas partileri olan birçok şarkısı da vardır.

Piyanonun gelişen yetenekleriyle, 19.yy.da, Franz Liszt, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Marie Moke Pleyel, Sigismond Thalberg ve Clara Wieck Schumann gibi büyük virtüöz icracıların yükselişleri, aynı döneme rastlar. Besteci icracı, çoğu zaman ikisi de aynı kişidir. Piyanonun gelişiminin paylaşımcılarıdır. Çünkü onlar, bu yeni enstrümanı yapan kişilere, bu enstrümanın sınırlarını ve hünelerlerini göstermekte heveslidirler. Piyanonun uyumu, ton kalitesi ve dayanıklılığı ile ilgili görüşler ileri sürmüşlerdir. Tüm bunlar piyano üreticilerinin enstrümana sürekli yenilikler ve gelişmeler yapmalarını sağlamıştır.

Piyano üreticileri, piyanoyu ilgilendiren her şeyi sorgulamış ve deneylemişlerdir: Piyanonun şekli, tellerin sürekli gerilimine dayanacak güçte kafes (iskelet) yapmak; tellerin nereye yerleştirileceği; tellerin sayısı ve kalınlığı; en titreşimli (vibratolu) ton için çekicinin tellere nerede çarpacağı; gövde, tel ve çekiç için hangi materyalin en iyi olduğu; çekicinin tellere tekrar vurup, yankı yapmaması için ne yapılması gerektiği; tellerin titreşiminin gövdeye nasıl aktarılacağı...

Robert Schumann'ın "Neue Zeitschrift für Musik" için editörlük yapması, açıkça piyano için bir besteci kazandırmıştır. Çağdaşlarının piyano yapıtlarını, metotlarını ve tekniklerini bir araya toplamış, eleştirileri yayınlamış ve tüm bunları, bu harika enstrümana, 19.yy. romantik müziğine mükemmel derecede uyacak şekilde yansıtmıştır. Schumann çağın en yenilikçi iki bestecisi Chopin ve Liszt'in derin müzikal birikimlerine sahiptir. Liszt'in bazı bestelerindeki virtüozite gerektiren dışavurumu, kendi estetik ideallerine ters düşmesine rağmen Schumann, Liszt'in piyanonun potansiyeline dair yaratıcı keşiflerine saygı duymuştur. Onun piyanistik etkileri açığa çıkararak sergilemesi, dönemin tüm bestecileri için bir keşif olmuştur ama Liszt'in de piyanonun dramatik potansiyeline dair fevkalade (aşılamayacak) bir anlayışı vardır.

Piyano, eşliklerde sestense hızla ilerleyen melodik materyali öne çıkarırken, arka plandaki armoni yapısını kolayca kontrol edebilmeyi olanaklı kılmıştır.

Piyanonun uzatma pedalı sayesinde her armoni hem de lirik melodiyi doğurabilmesi onu, romantik besteci, özellikle de Lied bestecisi için ideal enstrüman haline getirmiştir. Tarihçiler bu dönemde melodi ve armoninin böylesine kaynaşmış olduklarını, ayrı ayrı dinlendiği takdirde birinin önemini yitirdiğine işaret ediyorlar, "bütün, kendini oluşturan parçalardan daha fazla öneme sahiptir". Schubert'in bağımsız, ahenkli melodileri artık Lied'in karakteristiğine sahip değildir. Schumann'ın güzel melodileri sadece piyano ve sesle oluşturulmamış; armonik olarak tanımlanmışlardır. Bu armonik temeller olmadan daha az etkileyicidirler. Örneğin, "Liederkreis"dan "Mondnacht"da, ses armonik tanımlama ve bastaki eşlik melodisi olmaksızın ölgün tınılar Schubert piyano

eşliğinin ritmini; sesin köşeli, ritmik modelinin aralarına çok ince bir zekayla yerleştirilmiştir.

Schumann ve Liszt'i izleyen besteciler ikisinin de teknik başarı ve kazanımlarından yararlandılar. Örneğin, Hugo Wolf müziğinde armoni ve melodiyi tamamen iç içe geçirmiş ve şiirsel anlamın en derin ifadesi için onları yönlendirmiştir. Onun zengin armonik dili piyanoyla desteklenmiştir ve vokal satırlarının kendi başlarına ayakta durma güçleri yoktur. Sadece tekstin varlığında bir bütün olup, açığa çıkarlar.

Brahms ve Strauss piyanoyu büyük bir hassasiyet ve sadelikle kullanma yeteneğine sahip olmakla beraber, neredeyse bir orkestranın ihtişamına yakın ses dolgunluğuna sahip, bir çok şarkı da bestelemişlerdir. Brahms'ın "Meine Liebe ist Grün"ü zengin armonisi ve ağır piyano dokusuyla veya Strauss'un "Liebeshymnus"u, piyano partisinde beş-oktavlık bir alanı işlemesi ve dokuzlu akorlarıyla icracıların, ses ve piyano arasındaki dengeyi dikkatli kurmalarını gerektirir. Şarkılarındaki şiirsel seçimin çok önemli olmaması sürpriz değildir; çünkü şiir sık sık arka plana doğru çekilir.

1880'e kadar piyanonun gelişiminde, büyük teknik değişiklikler tanımlanmıştır. Materyallerle olan tüm deneyler, pedallar, teller, iskeletler (kafesleme) ve gövde modern piyanoda sonuç vermiştir. Bu piyano güçlü, parlak sesi üretebilecek ve büyük orkestraların arasından kendini duyurabilecek güce sahiptir. Yüz seksen yıllık arayış, kendi zengin ve eşsiz sesini üretebilen, teknik açıdan mükemmel bir müzik enstrümanı yaratmıştır. Şimdi piyano, geniş alanı, dinamik bütünlüğü ve farklı renkleriyle şarkının emrindedir. İronik olan ise, yüzyıl

sonuna doğru Mahler ve Strauss gibi bestecilerin piyanoyu terk edip, şarkı eşliği için orkestrayı seçmeleridir.

2.4. 19.yy. Alman Şarkısı'nda Form²⁰

Müzikte “form” kavramı, özellikle müzik en küçük birimden, en büyük ve geniş beste bütününe kadar analiz edilebilir hale geldikten sonra çeşitli anlamlara gelebilmektedir. Biçimsel organizasyon, cümlelerin şekli ve karşılıklı etkileşimiyle ilgilenir. İncelenecek olan ise, müziğin yaşamsal ve zamansal akışını oluşturan ve şekillendiren biçimsel organizasyondur.

Lied'de form, diğer müzik dalları arasında bazı farklılıklar gösterir. Lied küçük bir formda bestelenir, genelde daha geniş ve büyük formlarda bulunan gelişimsel bölümlere daha az rastlanır. Lied dizisi, senfoniler ve opera tarzında bulunan büyük ve hareketli form ile kısmen benzerlikler gösterir. “Die Schöne Müllerin”, “Winterreise” ve “Dichterliebe” gibi Lied dizileri olabildiğince genişken, bu ve başka dizilerdeki şarkılar arasındaki ilişki büyük ölçüde farklılık gösterir. Kabul edilmiş ortak bir biçimsel ilişki yoktur.

2.4.1. Biçimsellik İlkeleri

Aynen şiirlerin beyit ve kıtalar halinde, ikiden sekize ve daha fazla satırlar halinde sıralanması gibi, hemen hemen tüm şarkılarda ikiden yirmi cümleye kadar olan kısa birimleri içerir. Bu birimler veya kesitler birbirleriyle tekrar edilerek veya kontrast hale getirilerek birleşebilirler. Kesitler; kontrast ve çeşitlilikle beraber birlik ve bağlılığı yaratarak, bütün bir

²⁰ Deborah Stein, Robert Spillman, Poetry into Song, Performance and Analysis of Lieder Form in the German Lied. (Hizmete özel çeviri; Evrim Şahinkaya)

bestedeki, etkili yapı blokları haline gelirler. Biz formu öncelikle kendi kendine yeten ve açık bir müzik diliyle ifade edilmiş birimler olan kesitleri ele alarak inceleyeceğiz. Her birleştirilmiş kesit bir harf etiketiyle işaretlenmiş veya isimlendirilmiştir. Böylece kesit A, bir bestedeki ilk birimdir, kesit B ikinci ve devam eder. Kesitlere ayrılan bu alt bölünmeye birçok faktör katılır. Bu bağıllık ve bütünlük tonal olabilir: Kesit A tamamen bir motifte (ögede) ilerlerken, kesit B farklı bir motifte ilerleyebilir. Veya yapıdaki bir değişiklik bir işi farklı kesitlere bölebilir. Örneğin; kesit B'deki eşlik figürasyonu, kesit A'ninkilerden dört kez hızlı olabilir veya kesit A'daki melodi, B'dekinden önemli derecede farklı olabilir.

Farklı müzikal kesitlerin, ayırt edici bu özellikleri neredeyse her zaman kulakla duyulur ve ayırt edilebilir. Sonuç olarak herhangi bir kesite geri dönüş, dinleyicide tanıdık hissi yaratır. Eğer bu dönüş, materyalin kısaltılmasını içeren, bir varyasyon veya değişiklik içeriyorsa, harften sonra özel bir işaret kullanılır: Örneğin, kesit A' veya ABCA'.

Müzik sanatında biçimin merkezindeki konu, hareketi de içeren dönüşüm ve dönüştür. Biçimsel "dönüşüm"; kontrast (zıtlık) ve konu-dışılık (ara-söz) yaratır, biçimsel "dönüş" ise birleşim ve sonunda da kapanışı yaratır. Bir beste, tekrarlayıcı veya kontrast elemanları; küçük seviyede, nota derecesinde veya geniş ölçüde, tüm blokları veya müzikal kesitleri kullanarak; ortaya çıkarabilir. Örneğin, beş dörtlüğü olan bir şiirde, aynı müzik beş kez tekrar edilebilir veya her sonraki kıtada yeni bir müzik sunulabilir. İlk seçenek şöyle gösterilir: AAAAA ve ikincisi de : ABCDE. Başka çözümlerde mümkündür. ABABA veya ABACA. Bu göstergelerin bir çoğu B ile gösterilen en az bir tane

dönüşüm veya kontrast yaratan eleman içermektedir ve bir çoğu da şarkının kapanışı için A'ya dönüşle son bulmaktadır.

2.4.2. Lied Biçimselliği ve Tarihsel Yapılagelişi

19.yy.'ın büyük Lied bestecileri, tarafından geliştirilen az sayıdaki biçimsel tasarımlar, daha önceki "tarihsel örnekler" temelinden yükselmiştir. Tekrar eden "AAAAA" modeli, Alman kültüründeki kilise, ilahi ve kutsal şarkılarında yaygındır. Bu modelde, bir topluluğun kolayca izlemesi zor olan sayısız satır basit tek sesli bir stilde bir araya getirilmiştir. Materyalin bir kesitinin her yeni şiirsel kıta için sistematik şekilde devamlı tekrar edilmesine, "KITASAL FORM" (Dörtlüksel Biçim-Strophic Form) denir. Bir piyano ön-çalışı (prelude) ve/veya son-çalışı (postlude) eklenebilir ama basılı kağıt üzerinde, tekrar işaretlerinin kullanımına bakılarak, form kolayca fark edilebilir.

Özellikle, J. S. Bach, Händel ve Alessandro Scarlatti gibi geç barok bestecileri tarafından kullanılan ve vokal müzikte oldukça yaygın olan bir başka form da "DA CAPO" aryadır. Bu formu basitçe ABA olarak gösterebiliriz. Aşağı yukarı bir bütün olan A kesiti, kontrast yaratan materyali içeren B kesiti tarafından izlenir; bu kontrast anahtarda, melodide, ritim ve/veya yapıda olabilir. B kesitinin karar kısmında, A kesitinin tamamına veya bir parçasına tekrar dönülür. 18.yy. bestecileri bu dönüşü, tekrar yazmak yerine, "da capo" (baştan itibaren) direktifini vererek sağlamışlardır. Formun adı da böylece doğmuştur. Bu ABA veya ÜÇLÜ form birçok Lied bestecisi, özellikle de Brahms tarafından kullanılmıştır.

Dönüşümün ve dönüşün daha dikkatle işlenmiş ve kapsamlı hale gelmiş bir başka çeşitlemesi (varyasyonu) ise

RONDO'dur. Bu form daha çok 18.yy. enstrümantal müzikle anılsa da, 17.yy. Fransız ve İtalyan opera aryalarda da görülebilir. Rondo formunun ana prensibi her ara-sözden (konu-dışılık) sonra, A temasına veya kesitine geri dönmektedir. Şu şekilde gösterilir: ABACABA ve ABABA. Rondo formu, görüldüğü gibi üçlü ABA formuyla yakın akrabadır.

Barok dönemi boyunca yaygın olan bir başka vokal formu da "monodik reçitatif" dir. Burada vokal, basit bir eşlik üzerinde konuşur gibi devam eder; herhangi bir müzikal değişiklik ve tekrar yoktur. Müzik A noktasında başlar ve örneğin B veya E noktasında sona erer. Bu bakış açısıyla kurgulanan müziğe "TEKRARSIZ" (*Through composed: Almanca: durch komponiert veya Non-strophic veya non-repeating*) form denir. Bu formu kullanan Lied bestecileri, biçimsel tekrar boşluğunu bitirişteki ritmik, motifsel ve armonik veya tonal birlik veya bağlılığı oluşturarak doldururlar.

2.4.3. Kıtasal Form (Dörtlüksel Biçim - Strophic Form)

Daha önce de belirtildiği gibi bu formda ana prensip şudur: şiirin her dörtlüğü için aynı müzik tekrarlanır. Çok mısralı veya kıtalı bir şiir için en kolay biçimsel tasarım olarak görülse de bu form besteciye, birçok şiirsel mısrayı ifade edecek, sade bir müzikal tasarım bulmaya mecbur eder. Bu yüzden, bu formun incelenmesinde, bestecinin uygun ilgi ve ilişkilendirmeyi ve müzikal gerilimi dörtlüksel kurgulamada nasıl yarattığına önem verilecektir. Ayrıca müzikal dörtlüğün ABA veya ABA' tasarımı gibi altbölünmelerine veya piyano sololarının, kıtalar arasında ara-müziği (interlude) ve şarkının sonunda bitiş müziği (postlude) olarak kullanılmaları da göz önünde bulundurulacaktır.

2.4.3.1. Basit Kitasal Form

İki Schubert Lied'i "Wiegenlied" ve "Litanei" dörtlüksel kurgu açısından karşılaştırmak için iyi örneklerdir. "Wiegenlied" en basit dörtlüksel formu temsil eder; tekrar işaretleri, ara ve bitiş-müziğini de içererek, tüm şarkıyı kuşatmıştır. Şarkının bu başarısı, şiirsel dörtlüklerin paralel şekilde yapılanmasının sonucudur: Her üç kıtadaki hece sayısı aynıdır, bu yönden ana melodi hepsi için kullanılabilir.

"Litanei"da aynı planda gider ama birinci kıtadan önce bir giriş eklenmiştir. Yine her şiirin her kıtasında eşit sayıda hece vardır ve böylece her ayrıntıda müzikal tekrar, kesinlik kazanır. Yine de, armonik ve melodik dil, "Wiegenlied"dekinden daha komplekstir. A kesiti dua edeni ifade ederek, B kesitiyle kontrast teşkil ederken, kurgu, tonal kararsızlık ve kromatikliğiyle acı çeken ruhların değişik durumlarının hikayesidir ve açık bu ABA formunu oluşturur. Ayinsel A kesitleriyle, gerilim-dolu B kesitleri arasındaki kontrast, tekrarlanan duyularını çağırarak zengin bir form yaratır. Gerçektende, bu ABA tasarımı; hem dua edenin ve duanın yöntemsel doğasının hem de şiirin içsel tanımlamalarının dramatik geriliminin altını çizmek için dörtlüksel formu kullanır. Yapılan üç tekrarda da aşinalığın getirdiği yaratıcı etki, "Wiegenlied"ın müzikal diliyle birlikte bir ninniye çağırır.

Schubert'in "Morgengruss"u daha da kompleks olan ABA dörtlüksel kurguyu sergiler. Genelde olduğu gibi, dört kıtayı da tekrar işaretleri çevreler ve açılış kıtasından önce bir ön-müzik (prelude) vardır. Bu şarkının kurgusunda Schubert, şiirdeki metrik varyasyonlarla da karşı karşıyadır. Şiirin dört kıtasında değişik sayıda heceler vardır. Bu da, tüm müzikal tekrarı sağlamak için nota ve ritim eklemeyi veya çıkarmayı gerektirir.

“Die Schöne Müllerin”deki diğer şarkılar; “Das Wandern”, “Ungeduld” ve “Des Müllers Blumen”de dörtlüksel kurgudadır. “Tränenregen”de dörtlüksel biçimdedir ve yedi kıtası vardır. Ama son kıta, en son şiirsel durumu resmetmek için hem vokaldeki hem de eşlikteki farklılıklar kullanılarak ve minör tona geçilerek, dramatik olarak değiştirilir.

Bir Lied yayınlandığında, eğer tekrar işaretleri açıkça gösterilmişse, dörtlüksel biçimi tanımak kolaydır. Bestecilerin ve yayıncıların, tekrar bölümlerini tam olarak yazdıkları, dörtlüksel şarkı örnekleri de vardır. Brahms’ın “Der Schmied”i, her zaman ilk iki kıta beraber yazılmış olarak basılmıştır. Üçüncü kıta ise, özdeş olmasına rağmen ayrı yazılır. Bu, üçüncü kıtanın, değişik vurgu ve yorumla icra edilmesini ifade etmek içindir. Tam olarak yazılmış dörtlüksel örnekler Schumann’ın eserleri arasında da görülebilir. “Im wunderschönen Monat Mai” ve “Erstes Grün”.

Dörtlüksel biçime kesin olarak karar verirken basılı partiturların dörtlüksel kurguyu gizleyebileceği de unutulmamalıdır. Önemli olan form’un araştırılması ve doğru anlaşılmasıdır. Biçimsel analiz, klişe ABA gibi içsel alt bölünmeleri ve piyano sololarının fonksiyonlarını dikkate almalıdır. Son olarak, şiir ve müzikal biçim arasındaki ilişki karşılaştırılmalıdır. Şiirde hangi şey dörtlüksel formu gerektirir ve hangi şiirsel öğeler, tekrarlanan müzikal dörtlükteki ilgiyi yaratan melodik, armonik ve metrik belirsizlikleri veya gerilimleri çağırır.

2.4.3.2. Değiştirilmiş Kıtasal Form

Bu form, basit kıtasal formdan oluşturulmuş bir çeşitlemenin (varyasyon) bir sonucu olarak ortaya çıkar. Besteci geniş-ölçekte, dörtlüksel tekrarı korumuştur ama dörtlüklerin arasına değişiklikler ekler. Bu değişiklikler, şiirsel hecelerin uygunluğunu sağlamak için vokal cümlelerinin düzenlenmesinden de öte şarkının bir değeri haline gelir. Schubert'in "Winterreise"sinin ilk şarkısı "Gute Nacht" iyi bir örnek teşkil eder. 1. ve 2. kıtalarda tekrar işaretleri vardır, 3. Kıtada vokal cümlesinin yönü ve dinamiği dışında aynı şekildedir. 4. Kıtada ise Schubert, dramatik bir değişiklik yaratır ve şarkı D majör'de sona erer. Bu çarpıcı değişikliğe rağmen, dinleyici için bu izleği takip etmek kolaydır. Dört kıtada neredeyse tamamen paraleldir ve majör-tonda olan kıta ise aslında sadece ilk üçün bir değişiğidir. "Gute Nacht" şiirsel değişmeyi nakletmek için aslında dörtlüksel kalıbı oldukça zorlar ama tekrarlamamanın yapıldığı tüm biçimsel yapıyı bozmaz. Daha önce işlenmiş bir çeşitleme Brahms'ın "Vergebliches Ständchen"inde görülebilir. Burada farklı kıtalar bir erkek (E) ve bir kadın (K) tarafından söylenir: EK. Brahms her kıta için neredeyse aynı melodik ve armonik yapıyı kullanır; bir istisna dışında 3. Kıta çoğunlukla paralel minör tondadır ve piyano eşliğinin yapısında çeşitli değişiklikler vardır. Bununla beraber dinleyici, ilk duyuşta şarkının dörtlüksel biçimini anlayabilir.

2.4.4. Üçlü Form (ABA)

Dörtlüksel formda üstünde durulan "Litanei" ve "Morgengruss" şarkıları ABA formunda da tasarlanabilirdi. Bu form, başlangıçtaki A kesitinin tekrarını (A veya A'), B kesitine kontrast olarak kullanılır. A'ya dönüş hem tekrarı, hem de geniş-

ölçüde dengeyi sağlar. ABA formu, üçlü form olarak da isimlendirilir: Tekrar A veya onun çeşitlenmiş bir tekrarı olan "A" ya dönen üç alt bölünme vardır.

ABA formunun basit bir örneği, Schubert'in "Die Schöne Müllerin"den "Mein!" şarkısıdır. A kesitinde, değirmenci kızın aşkından emindir. B kesitinde, doğadaki hiçbir sesin kendi aşkını ifade edemeyeceğini düşünür ve böyle kendi kendine söylemesi gerektiğine karar verir. Bu yüzden A kesitine dönmek ve tekrar söylemek tamamen mantıklıdır. Sadece son satır vurgulu bir şekilde tekrarlanır. Kontrast olan kesit B, değirmencinin duygularını değiştirmez ama doğa betimlemeleri ve retorik* sorulara geçişi sağlayarak onları kuvvetlendirir ve coşkusunu kendi kendine de ifade edebileceğini bulması sonucuna götürür. A kesitine dönüş ilk şiiri tekrar vurgular ama daha inançlı ve coşkulu olduğu kabul edilerek.

Yine "Die Schöne Müllerin" de son bir önceki şarkı olan "Der Müller und der Bach" bu formun daha kompleks bir örneğidir. Üç kesitten oluşan bu şarkının üç kesiti de birbirlerinden, açık bir şekilde ayrılmıştır. Tekstte konuşmacılar da ayrıdır : önce değirmenci, sonra ırmak ve yine değirmenci. Şarkının kurgusu; değişik konuşmacıları ani, anlaşılır, melodik cümleler ve paralel ton değişiklikleriyle ortaya çıkar. Değirmencinin birinci ve üçüncü ifadelerinin, ayırt edici melodileri vardır ve minör tondadırlar. 2. kıtadaki ırmağın ise farklı bir melodik çizgisi vardır. Hem ses hem ritim farklıdır, hem de majör tondadır. İlk iki kıta piyano eşliği anlamında da farklılaştırılmışlardır. 2. kıtadaki ırmağın konuşmasındaki akıcı eşlikselel figür (ırmağın akışını simgeleyen), 1. kıtada

* Retorik: Güzel söz söyleme sanatını oluşturan yöntemlerin tümü.

değirmencinin matemine eşlik eden, duraksayan akorlarla kontrast oluşturur. Bununla birlikte 3. kıta, birincinin basit bir tekrarı değildir. Melodide, armonide ve özellikle 2. kıtanın devamı olan ve minör tonda devam eden akıcı eşlik gibi, bazı değişiklikler içerir.

Eşliksel figürün 3. kesite doğru ilerlemesi ve şarkının kapanışı, şiirsel gelişmedeki değişimi taşıyan önemli bir biçimsel varyasyonu temsil eder. 3. kıta değirmencinin, yoldaşının verdiği ölüm mesajına olan tepkisini ifade ederken; ırmağın figürasyonunun devamı, değirmencinin kabul edişini onaylaması anlamına gelir. Bu değirmencinin yolculuğundaki dramatik değişimin altını çizer ve 3. kıtanın sonunda değirmencinin intihar etme isteği açıkça ortadadır.

Bu üçlü formun popüler bir değiştirilmiş biçimi, A kesitinin, B kesitine geçmeden önce tekrar edilmesidir: AABA veya AABA'. AABA', biçimine klasik bir örnek; Schubert'in "Die Forelle"sidir. Şiir altı dördlükten oluşur. Schubert, alabalığın suda gidişini izlemenin zevkini anlatan ilk iki dördlüğü, kesit A olarak kurgular. Anlatıcının, balıkçının balığı yakalamayacağına dair güven verdiği ikinci iki dördlük, neredeyse aynı müzikte kurgulanmıştır. Ama ne zaman, balıkçı hile yapıp, alabalığı yakalar, Schubert B kesitini ve onun kontrastlığını ortaya koyar; yeni bir melodi, yeni armoniler ve yeni bir yapıyla. Öyküdeki trajedi son dördlüğe doğru devam eder ve B kesiti şiirin altı satırını kapsar. Böylece A malzemesine dönüş, şiirin son iki satırı ve orijinal A kesitinin son iki cümlesiyle sağlanır. Schubert'in kurgusu, tekstin duygusal yolculuğuna; mücadele bittiğinde ve anlatıcının öyküyü moral açısından üzüntüyle sonuçlandığında, A kesitindeki tanıdık yapı, armoni ve melodiye yeniden dönüş yapar.

ABA üçlü formunu değiştirmenin bir başka yolu da kontrast oluşturan B kesitini genişletmektir. Bu Wolf'un ünlü Lied'i "Verborgenhert"da görülebilir. Morike'nin şiiri, her biri ABBA şemasını oluşturan kafiye yapısıyla üç dördlükten oluşur. Wolf tüm Lied'i aynı formda oluşturmaya karar vermiştir. Müzikal yapı, şiirsel yapıyla paralel olacaktır. Bunu yapmak için dördüncü bir müzik kesitini eklemek gerekir, şiirin sadece üç kıtası olduğu halde, Wolf bunu B kesitinin formunu değiştirerek tekrar eder: Yeni tekst için farklı müzik kullanır, A kesitindeki aynı kelimeleri ve müziği tekrar kullanarak. Sonuçtaki form şu şekildedir : ABB'A. A'ya dönüş tekrar duygusunu yaratırken, "B" kesiti şairin, yaşam stresinden kaçıp, huzura kavuşmak için kendi içselliğine yönelişini ifade eder.

2.4.4.1. İki Bölümlü (A/B) Formları

Bilinen iki biçimsel öğeden (A/B) meydana gelen bir başka etkili bileşim, bir çiftleme olan "ABAB" dir. Bu form tekrar eden iki kesit arasındaki duruşa izin verir ve kapanış için tamamen "A"ya dönmeyi gerektirmez. Schumann'ın "Waldesgespräch"ı bunun için iyi bir örnektir.

Bir başka ama sık kullanılmayan bir form da "AAB" dir. Bu form, orijinal A kesitine dönmeden nasıl bir kapanış yapılabileceğini etkili olarak ortaya koyar. Schubert'in "Klage an den Mond"u bu formu örnekler.

2.4.5. Rondo ve Refrain (Dönüslü Form)

İki veya daha fazla ögenin kullanılarak çeşitlendiği ve daha çok enstrümantal müzikte ifadelenen bir başka form da

rondo'dur. Bu formda A kesiti, her birden fazla olan ve kontrast oluşturan kesitten sonra geri dönülen kesit olarak karşımıza çıkar. Örneğin, ABACA. Schubert'in "Der Musensohn" u bunun için iyi ve basit bir örnektir. Goethe'nin şiirinin beş kesiti, iki farklılaşan kesit halinde kurgulanmıştır. Farklılaşma melodik satırlarda ve tonolitelere aittir. "ABABA" şeklinde gösterilir. Schubert bu değişiklikleri B kesitinde uygular. Bunda amacı, gençliğin dışarıda, dünyaya dair genel izlenimlerinden daha spesifik imgelere kayan şiirsel değişimini yansıtmaktır.

Rondo formunun temeli, eseri açan ve kapatan açıkça ifade edilmiş A kesitinin, bir veya iki ara-söz yerine devamlı tekrar edilmesine dayanır. Tekrarlanan müzik genelde değişik kıtaların bestesidir. Şiirsel teksti tekrarlayan müziğin tekrarı, daha derin bir pekiştirme boyutu ekler. Bunun gibi, hem tekstin hem de müziğin tekrarlandığı kesite Refrain (Tekrar) denir.

Bu araç, şairler tarafından, genelde uzun bir eseri birleştirmek için, her kıtanın ardından, bazen ironik; iki veya daha çok satırlık bir sloganı veya sözü tekrarlayarak kullanılır. Refrain'den faydalanılan bir esere örnek olarak Wolf'un "Wenn du zu den Blumen gehst" gösterilebilir. Bu Lied "Spanischesliderbuch"tan bir şarkıdır ve ilk dörtlük şarkı boyunca tekrarlanarak Refrain haline gelir. Bir başka İspanyol şarkı "Mögen alle bösen Zungen"de de, her yeni kesitin sonunda, Lied'in ilk iki cümlesine geri dönülür. Tekstin şakacı ve ironik doğası, müziğin canlılığıyla birleşmiştir ve Lied'deki çeşitli değişiklikler ortaya bir çeşit rondo-tekrar (rondo-refrain) formu çıkarır.

Schubert'in Liedleri, "Gretchen am Spinnrade" ve "Erlkönig", refrain kullanıldığı iki eseridir. Brahms'ın "Die

Mainacht”i ise tekrar geniş-ölçekte üçlü formla kullanımına örnek teşkil eder.

2.4.6. Tekrarsız Form (Non-strophic Form)

Şimdiye kadar Lied’de bütünlüğün sağlanması ve kapanışın yapılabilmesi için biçimsel tekrarın gerekliliği üstünde duruldu. Ama incelendiği takdirde görülecektir ki, tekrara gerek duyulmadan yaratılmış kompozisyonlarda vardır. Bu şarkılar, duygusal bir yolculuğu, geri dönüşe imkan ve gerek kalmadan, son derece direkt ve tam olarak tarif ederler. Bu eserlerde, şiirsel gelişmeyi nakletmek, belirli döngüsel bir müzikal form yaratmanın yerini alır.

Schubert’in “Wandereres Nachtlid I” şarkısı bu form için mükemmel bir örnek teşkil eder ve “ABC” şeklinde gösterilebilir. Bu şarkı birleştirici olan ritim, melodik hareketler, tonalite, ses uyumu ve aralık gibi öğelerin, varyasyonlarını biçimsel tekrarlama yerine kullanır. Bu öğelerin bütünlüğü ve kapanışı, A kesitinin biçimsel tekrar edilmesi kadar inandırıcı olarak sağlaması, bu şarkının mucizelerinden biridir.

Schubert’in bestelediği Goethe’nin metafiziksel şiirleri “Ganymed”, “Prometheus” ve “Grenzen der Menschheit” Liedleri de baştan sona, kesitsel tekrarlar olmadan ama küçük tekrarlardan yararlanarak ilerler. Bunun amacı, kahramanın dünyadan cennete olan yolculuğuna paralel olarak, kurgunun vurgulamasıdır. Müziğin, şan ve piyano eşliğindeki tekrarda birleşmesine rağmen Schubert’in kesitsel tekrar kullanmamasından kaynaklanan boşluk etkili ve başarılıdır. Dinleyici bu tekrarların belirsiz olduğunu düşündüğü takdirde, icracılar bu tekrarları ortaya çıkarmak, yansıtmak için elinden

geleni yapmalıdır ama bunu yaparken de bütünlüğü bozmamalıdır.

2.4.7. Şarkı Dizisi

Bu terim, basit bir grupta bir araya getirilen şarkıların herhangi bir kombinasyonunu belirtmede, genellikle yanlış kullanılmıştır. Bazı 19.yy. yayınevleri, yayınlamak daha kolay olduğu için şarkıları bir arada gruplamışlardır. Ama şarkıları yapıt (opus) numarasıyla veya bir başlıkla gruplamak bu şarkıların bir bütün olarak icra edileceği veya bir şekilde ilişkilendirileceği anlamına gelmez. Schubert'in "Schwanengesang" ve Wolf'un "Lieder" ciltleri bunun için iki mükemmel örnektir.

"Schwanengesang"ı bir şarkı dizisi veya Wolf ciltlerini bir bütün olarak icra etmeyi gerektiren sadece iki müzikal neden vardır : Birincisi, Schubert'in "Schwanengesang"ı onun son Lied dizisidir ve dizi doğal olarak tamamlanmamasına rağmen, grubun anlamlı bir tarihsel ilişkisi vardır. İkincisi, Wolf'un ciltlerinin benzer tarihsel önemleri vardır: birçoğu aynı zaman diliminde yazılmışlardır ve her cildin şiirin doğasıyla birlik sağlayacak karakteristik stilleri vardır. İtalyan şarkılarından oluşan bir resitalin stilistik açıdan birliği söz konusudur. Wolf'un sadece "Michaelongelolieder"i üç şarkılık bir dizi olarak ele alınabilir; dinsel etkileşimleri olan şiirlerin besteleridir, ayrıca tonal bir birleşim de vardır.

Şarkı dizisinin daha açık ve anlamlı bir tanımı yapılacak olursa; "bazı spesifik yollarla ilişkilendirilmiş "şarkı grupları" dır." denilebilir. Schubert'in "Die Schöne Müllerin" ve "Winterreise"si

tek bir şaire, Wilhelm Müller'e ait olan ve spesifik bir öyküyü anlatan bir şiir grubunun besteleridir.

Schumann'ın "Dichterliebe"si ve "Frauenliebe und Leben"i Heine ve Chamisso'nun seri şiirlerinin besteleridir ve birleşik grup halinde "sevgi" subjesini ele alırlar. Şairlerin ve şiirsel tema veya öykünün birliği dışında bu şarkı dizilerinde tonal ve motifsel bağlantılarla müzikal olarak ta bir birlik sağlanmıştır.





FRANZ SCHUBERT

1797-1828

3. BÖLÜM: FRANZ SCHUBERT

3.1. Franz Schubert'in Hayatı

31 Ocak 1797'de Viyana yakınlarındaki Himmelpfortgrund kasabasında Çek asıllı bir babayla, Polonyalı bir annenin oğlu olarak dünyaya gelen Franz Schubert, dört kardeşten en küçüğüdür. Schubert'in yeteneği ilk olarak babası tarafından keşfedilmiştir. Babası kendi açtığı okulda öğretmenlik yapan kendini iyi yetiştirmiş bir küçük burjuvadır. Viyolonsel çalmaktadır ve müzikle iç içedir. Oğlu Franz'ın da müzisyen olarak yetişmesini ister ve ona keman çalmayı öğretir. Evde bir yaylı çalgılar dördlüsü de kurmuşlardır.

Biraz büyüyünce Franz, yöredeki kilisenin orgcusundan org ve müzik kuramı dersleri alır. On bir yaşında İmparatorluk kilisesindeki çocuk korosuna alınır; aynı zamanda Viyana'daki yatılı bir müzik okuluna devam eder. Burada Beethoven'e de ders vermiş olan, o sırada ününün doruğunda Antonio Salieri, öğretmeni olur. Ergenlik yaşındaki ses değişiminden sonra, 1812'de, on beş yaşındayken okuldan ayrılmak zorunda kalır. Aynı yıl annesi ölür. Salieri ile çalışmaları ise üç yıl daha devam eder ve onun yönlendirmesiyle bu kez kendini bütünüyle bestecilik çalışmalarına verir.

Şarkıları, piyano parçaları ve babasıyla birlikte kardeşlerinin de çalabilmeleri için yaylı çalgılar dördlülere besteler. 1813'de ilk senfonisini yazar ve bir opera bestelemeye girişir. 1814'te babasının okulunda öğretmen yardımcısı olarak

hayatını kazanmaya başlar. Boyu kısa olduğu için askere alınmayan Schubert, 1818'e kadar görevi sürdürür.²¹

Goethe'nin "Faust"undan esinlenerek yazdığı "Gretchen am Spinnrade" (Gretchen Çıkrık Başında) adlı şarkısı, ileride bu alanda ne kadar başarılı olacağıнын göstergesi olur.

Okula müdür olduğunda henüz 18 yaşındadır. 1815-1817 yılları arasında beş yaylı çalgılar dördlüsü, üç misa, üç senfoni, 150 kadar şarkı ve dört küçük opera yazar. Schubert küçük yaştan beri yakınlarıyla birlikte müzik yapmayı sevdiği için, her yeni bestesini dostlarıyla paylaşır ve ilk defa onlara dinletir. Bu nedenle 1826'dan sonra kendi evinde, dost çevresini bir araya getirdiği *Schubertiade* adlı müzik geceleri düzenlemeye başlar. Şiirin, müziğin, dansın, sohbet ve şarabın yer aldığı bu düzenli özel toplantılara dostları sanata ilgi duyan ve bohem yaşamayı seven, orta sınıf gençler katılır.



Viyana'da şürekli olarak düzenlenen müzik akşamlarında piyanodaki Schubert'i daima mutlu bir dinleyici topluluğu izlerdi.

²¹ Boyut Müzik, Klasik Müzik Koleksiyonu, Franz Schubert, 1996 ., s. 8

1817 de ünlü bariton Johann Michael Vogl ile tanışır. Vogl, Liedlerini ilk yorumlayan ve Viyana salonlarında seslendirerek "moda" haline getiren kişi olur. 1918 ilkbaharında Do Majör Altıncı Senfonisi'ni besteledikten sonra, Kont Esterhazy'nin iki kızına müzik dersi vermek üzere Macaristan'a gider.

1818-1824 yılları arasında, iki yaz Kont Esterhazy'nin malikanesinde özel müzik dersleri verdiği dönemde, geçirdiği hastalık; zaten içine kapanık biri olan besteciyi daha da yoğun bir tempo içine iter. 1819'da kendisine bir piyanolu beşli ismarlanır. Bu "Alabalık Beşlisi"nin doğuşudur. Dostu Schober'in desteği ile çalışmalarını sürdüren ve Lied besteciliğinde verimli yıllar geçiren Schubert, bir yıl sonra Viyana'ya dönüşünde "Die Zwillinsbrüder" (İkiz Kardeşler) operetini besteler. Michael Vogl, onun İkiz Kardeşler Opereti'nin *Kärntnerthor Theater*'da oynamasını sağlar. Operet 1820'de sahnelenir. Bunu "Die Zauberharfe" (Sihirli Arp) izler. Bu oyunun uvertürü daha sonra "Rosamunde" adıyla ünlenmiştir.

Schubert, yakın arkadaşlarından Johann Jenger ve Anselm Hüttenbrenner ile (ortada). Schubert, arkadaşı ressam Kuppelwieser'in tablosunda, Arzenbrunn'da dostlarıyla bir kır gezisinde görülüyor (altta).



1821'de Schubert yüzlerce Lied bestelemiştir. Bunlardan bir bölümü halka açık olarak, Erbkönig Müzik Derneği'nin dinletilerinde seslendirilir ve büyük ilgi uyandırır. Bu başarılar üzerine nota yayıncıları bestecinin Liedlerini yayınlamaya başlarlar. Schubert'in maaşlı bir göreve getirilmesi istense de bütün girişimler sonuçsuz kalır. 1822'de "Si minör (Bitmemiş) Senfoni" başlıklı yapıtını besteler. Aynı yıl zührevi bir hastalığa yakalanır. Hastalık yüzünden kendisini çevresinden soyutlayıp, gece gündüz beste çalışmalarına devam eder. Hasta ve parasız durumdadır ve başarısız olduğu düşüncesindedir. Operalarının Viyana'da sahnelenmemesine karşın Liedleri seslendirilmektedir. Bu sayede maddi durumu biraz düzelir. 1824'de Salieri, sarayın müzik yönetmenliğinden ayrılır. Aynı yıllarda Schubert'in, yönetmen yardımcılığı için yaptığı başvuru geri çevrilir.

Kısa hayatına sığdırdığı inanılmaz sayıdaki eserlerini besteci, yaşınının üç ayrı döneminde oluşturmuştur.

İlk dönemde, Beethoven'in ezici baskısını üzerinde hissetmesiyle senfonik müzikten uzak kalmış ve daha çok Lied üzerinde yoğunlaşarak, kısa bir zaman içinde bu türe değişik bir karakter ve form kazandırmıştır. Genç yaşta, Goethe'nin lirik anlatımını, şairin 80'e yakın şiirini besteleyerek dinleyicilere aktarmıştır.

Hasta olmasına rağmen beste çalışmalarına var gücüyle devam eder. Büyük eserlerinin çoğunu bu dönemde (1828'de) bestelemiştir.



1827'de "Winterreise" (Kış Yolculuğu) dizisinin 12 Lied'ini besteler. Bir yıl sonra piyano ikililerinin en önemli eseri olan "Mi minör Fantezi"yi besteler. Beethoven'in eserlerinden çok etkilenen Schubert, O'nu hasta zamanında tanıma fırsatı bulur, bestecinin ölümünden sonra da cenaze töreninde meşalesini taşır.

1828'in başlarında piyanolu "trio"ları, yaşam dolu "impromptü"leri ve "Moments Musicaux"ı (Müzikli Anlar) yayımlanır. Bu arada Viyana Müzik Dostları Derneği ilk kez, tümüyle onun eserlerine ayrılmış bir konser düzenler. Schubert bundan oldukça iyi bir gelir elde eder.

Çok çalışmış, bedeni yorgun düşmüştür. Buna rağmen hızla beste yapmaktadır. "Schwanengesang" (Kuğu Şarkıları),

yeni bir senfoninin taslakları, piyano sonatları ve yaylı algılar beşlisi peş peşe yaratılır. 19 Kasım 1828'de, henüz 31 yaşındayken, tifo hastalığına tutulur ve yaşama veda eder.



Franz Schubert'in Viyana'daki Mezarı

Arkadaşlarının eşliğinde, Viyana'nın Währinger Mezarlığı'nda, Beethoven'in yanında toprağı verilen besteci, genel karakteri hakkında ipuçları verebilecek yazılı hiçbir belge bırakmamıştır. Dostlarının, besteci hakkında yazdıklarına bakıldığında, Schubert'in her zaman mutlu, neşeli ve tasasız bir

kişilik sergilediği kanısına varılabilir. Ancak, arkasında son derece kırılğan ve hassas bir kişiliğin saklandığı bu maske, çok nadir olarak bestecinin gerçek kişiliğini dışarıya yansıtmıştır. Bestecinin sözlü ifade gücü, eserlerinin çarpıcı anlatımları karşısında, son derece zayıf kalmaktadır. Kadınlara karşı son derece utangaç ve sıkılğan olan Schubert'in, aşk ilişkileri somut bir şekilde belgeleyecek hiçbir yazılı kaynak bulunmamaktadır. İlk aşkı olarak bilinen Threse Grob ve daha sonra ismi geçen Caroline Esterhazy hakkında söylenen her şey sadece birer tahmin olmaktan ileri gitmez.

Franz Schubert'in müzik dünyasına bıraktığı miras, bir çok ünlü besteci için vazgeçilmez bir kaynak olmuştur. Şarkı dizileri Schumann'ı etkilerken; bestelediği Goethe'nin eserlerinin büyük bir bölümü Hugo Wolf tarafından yüzyılımızda bestelenmiştir. Oda müziği alanındaki çalışmaları da, J. Brahms'ın eserlerinde derin yankılar bulmuştur. "Op.18.Yaylı Çalgılar Altılısı", "Op.26, Klarnet Beşlisi" ve "Op.8 Piyano Üçlüsü", Schubert'in etkisi olmaksızın düşünölemeyecek eserlerden bazılarıdır. "Do Majör Büyük Senfoni" ile "Bitmemiş Senfoni"si, Schubert'in, Anton Bruckner'i en fazla etkilediği yapıtlardır. Bestecinin halk ezgilerini kullanmadaki tarzı ve melodi çizgilerini oluşturmadaki yaklaşımı, Gustove Mahler'in "Wunderhorn" başlıklı senfonisinde, tüm niteliğiyle belirir.

Müzik dünyası, Schubert'in eserleri hakkındaki en çok bilgiyi, 1963 yılında Tübingen'de (Almanya) kurulan Uluslararası Schubert Derneği'nin 2. Başkanı Otto Erich Deutsch'a borçludur.



Franz Schubert

Nach dem Aquarellbild von Wilh. Aug. Rieder

3.2. Franz Schubert'in Lied Sanatı ve Etkileri²²

Franz Schubert (1797-1828), bu tarzın sınırlarını ve olanaklarını geniş şekilde ortaya koyan altı yüzden fazla şarkıdan oluşan bir miras bırakmıştır. Schubert'e kadar hiçbir büyük besteci müzik ve şiirle derin bir ilişki kuramamıştır: "Ave Maria" gibi dörtlüksel şarkılar, "Im Frühling" gibi değiştirilmiş dörtlüksel ve dörtlüksel olarak çeşitlenmiş şarkılar, "Erlkönig" ve "Der Zwerg" gibi dramatik öykülerini oldukça etkileyici bir şekilde anlatan tekrarsız şarkılar. Sadece "Die Schöne Müllerin" ve "Winterreise" gibi şarkı dizileri değil, elliye yakın Schubert Lied'i, bugünkü konser programlarının parçalarını oluşturur. Schubert Lied sanatını büyük bir şarkı türü statüsüne yükseltmiştir ve kendinden sonra gelecek Lied bestecilerine sanat şarkısına gerekli ilgiyi göstermelerinin yolunu açmıştır.

Johann Friedrich Reichardt, Johan Zumsteeg ve Carl Friedrich Zelter, Schubert'ten önce şarkılar yazan ve Schubert'e temel hazırlayan ünlü bestecilerden birkaçıdır. Schubert, Zumsteeg'in (1760-1802) şarkılarını takdir etmiş ve üstünde çalışmıştır; hatta bazı aynı şiirleri kendi müziklemiştir. Schubert'i izleyen tüm 19.yy. bestecileri, onun şarkılarını çıkış noktası olarak ele almışlardır. Schumann, Brahms ve Wolf, Schubert'in şarkılarını övmüşler ve bestelerinde onun etkisinde kalmışlardır. Schumann, Schubert'in şarkılarını evrimsel bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Çünkü o müzik ve büyük şiirselliği birleştirme çabalarının Lied'i yeni ufuklara taşıyacağına inanmaktadır. Brahms da Schubert'in şarkıları üzerinde çalışmıştır. Hugo Wolf,

²² Lorraine Gorpell, 19. Century German Lied, Franz Schubert, Hizmete Özel. Çev.; Evrim Şahinkaya

Schubert'i incelemiş ve bestecinin başarılı bulduğu eserlerinin şiirlerini ele almaktan kaçınmıştır.

Bestecinin, "Gretchen am Spinnrade", "Lachen und Weinen", "Du bist die Ruh" ve "An Die Musik" adlı Lied'leri Schubert'in zamanına göre modern izleyiciler tarafından daha çok dinlenmiş ve tanınmışlardır.

Schubert'in ölümünden yedi yıl sonra, 1835'te, Schumann üç Schubert piyano sonatını incelemiş ve bu incelemeyi yayınladığı "Neue Zeitschrift für Musik"de şunları ifade etmiştir: "Çoğu insan onun adını bilmiyor... Onun dehasını ayrıntılarıyla yazmak kitaplarca yer kaplar. Belki bir gün bunun için zaman gelecektir." Deutsch, yazdığı Schubert biyografisinde, Schubert yaşarken 600 şarkısından 187'i basıldığı halde; dokuz senfonisinden hiçbiri, beşlilerinden hiçbiri, on operasından hiçbirinin basılmadığını ve on dokuz yaylı çalgılar dördlüsünden sadece bir tanesinin, yedi kilise müziğinden bir tanesinin ve yirmi bir piyano sonatından üç tanesinin basıldığını belirtir. Çağdaşı Louis Spohr'un (1784-1859) besteleri ise genelde basılmıştır ve yaşamı boyunca da çok popüler olmuştur. Nedeni ise; Spohr keman virtüozüdür, festival yöneticisidir ve şeftir. Adı basında sayısız kez çıkar ve ününden dolayı bestelerini tüm Avrupa'da duyurmakta hiç zorluk çekmez. Oysa ki Schubert tanınmış bir icracı ve şef değildir.

Schubert ayrıca çok alçak gönüllü bir insandır ve para veya şöhret uğruna artistik çizgisinden taviz verecek biri değildir. Arkadaşı Josef von Spaun, Schubert öldükten sonra yazdığı kısa biyografisinde, Schubert'in önemli patronlar tarafından desteklenen çeşitli organizasyonlara katılmak yerine,

arkadaşlarıyla açık havada sohbet etmeyi yeğlemiştir. Her şeyin ötesinde o, müziği sevmiştir ve kıskançlıktan tamamen uzaktır.

Müzik yayıncıları zaman zaman Schubert'e, halkın eşliklerini çalmayı zor bulduğunu, ifade etselerde o asla taviz vermez. Ve düşüncelerini şöyle açıklar: "Bestelerimi çalamayan onlara dokunmasın."

Schubert, "Seligkeit" ve "Heidenröslein" gibi son derece sade, çok sayıda kıtasal (dörtlüksel) şarkı yazmıştır. Bu sadelik Schubert'in tekst için düşündüğü artistik bakışın ifadesidir. Sadece Franz Liszt gibi başarılı bir besteci nadiren böyle bir sadeliği derinlikle oluşturmuştur.

Schubert, hem şarkıcının hem de piyanistin tekniğine meydan okuyan sayısız şarkı bestelemiştir. Örneğin; "Die Allmacht", "Der Hirt auf dem Felsen"; "An Schwager Kronos", "Die Forelle" ve "Erlkönig" ,gibi..

"Balad" terimi, Alman Lied'inde ifadesini "hikayesel şiir" kavramında bulmaktadır. Şiir sade ve dramatik bir dille bir öykü anlatır. Öykü genellikle diyalog şeklinde aktarılır ama bazen de anonim bir anlatıcının aracılığıyla. Romantik dönem boyunca birçok şair, çevirmen ve besteci, baladın dramatik yapısından etkilenmiştir: Heine'nin şiirleri "Die beiden Grenadiere", Morike'nin "Der Feuerreiter", Collin'in, "Der Zwerg" ve Uhland'ın "Das Lied vom Herrn von Falkenstein" adlı eserleri; Schumann, Loewe, Wagner, Wolf, Liszt, Schubert ve Brahms gibi bestecilerin müziklediği birçok baladdan birkaçıdır.

Tüm büyük 19.yy. Lied bestecileri opera yazmakla da ilgilenmişler ama çoğu başarısız olmuştur. Schubert de

operalar yazmıştır ama bu eserler kalıcı olamamışlardır. Şarkı bestecilerinin hem şarkı hem de opera yazmada başarılı olmaları yüzyıl sonunda, Post romantik dönemde R. Wagner'le ve R. Strauss'la gerçekleşmiştir.

Schubert'in müziğinin bir savunucusu Liszt'in rolü göz ardı edilemez. Schubert, 1828'de öldüğünde kendi çevresi dışındaki çok az müzisyen O'nu tanımaktadır. Liszt, O'nun elli yediden fazla şarkısını piyano için uyarlamakla kalmamış; icralarıyla Schubert'in müziğini tüm Avrupa'ya duyurmuştur.

1850'de, Schubert'in üç yüz altmıştan fazla şarkısı Fransa'da basılmıştır. Schubert'in müziğine değer veren Hector Berlioz, "Erlkönig" in tenor ve orkestra için güçlü bir orkestra aranjmanını yapmıştır, 1860'da, Frits Noske ise Schubert'in şarkılarının Fransa'daki "Mélodie" nin ortaya çıkışını sağlamıştır.

"Erlkönig", Schubert'i İngiltere'de tanıtan bir Lied dir. 1831'de ünlü soprano Wilhelmina Schröder Devrient, "Erlkönig" in Londra'da ilk seslendirilmesini yapmıştır.

Lied bestecileri için de önemli olmuştur. Viyana'da 1876'da opera şarkıcısı Gustav Walter'ın başlattığı, Schubert'in şarkılarına adanan ve senede bir yapılan "Liederabend" düzenlenmektedir. Daha sonra Gustav Walter, Beethoven, Schumann ve Brahms için de geceler düzenleyecektir.

Schubert, insan sesinin tüm niteliklerine hakim olan besteler yapmıştır. Örneğin; "Gretchen am Spinnrade" vokal cümlesi kısa ve nefessiz hale gelir ve ses çılgın, kendinden geçmiş bir dereceye yükselir.

Schubert kendi şarkılarını daha çok arkadaşlarının ve hayranlarının evlerinde çalmış ve söylemiştir. "Schubert: Dokümantal Biyografi" adlı kitabında "Schubertiade"leri (Schubert geceleri)'ni tarif etmiştir. "Schubertiade", Schubert'in müziğinin sadece dostlar ve aileleri arasında verilen bir müzik şölenini ifade eder.

Schubert'in müzikte, şiirin ruhunu ve özünü yakalaması sihirseldir. Örneğin, "Der Tod und das Mädchen"deki ölümün sakin ve karşı konulmazlığı, "Im Frühling" deki nostalji ve pişmanlık duygusu, "Der Musensohn"daki şairin neşesi ve sadece yaşamaktan duyduğu sevinç, "Die Krähe"nin ürkütücü ve gizemli atmosferi, "Frühlingsglaube" deki gelecek için duyulan ümit duygusudur.

Schubert bir çok arioso karakterli Lied de bestelemiştir. Bunlar: "Gruppe aus dem Tartarus", "Prometheus", "An Schwager Kronos", "Dem Unendlichen", "Die Junge Nonne", "Die Almacht", "Aufenthalt", "Der Atlas" ve "Rastlose Liebe"dir. Bu şarkıların çoğu, tekrarsız formda tasarlanmıştır ve tekst üstünde çalışırken bu form, Schubert'e önemli ölçüde esneklik sağlamıştır.

Bestecinin bazı tekrarsız formda yazılmış şarkıları şiirle bir bütünlük içindedir. Örneğin, "Ganymed"de Schubert, müziği Goethe'nin şiirindeki her şiirsel nüansta değiştirir. Bunun şarkıdaki yansıması; eşlikte yedi değişik motif, üç ton değişikliği (A majör; E majör, F majör) anarmonik değişiklikler ve başladığı tonun üçlü minör ilerisinde kararlar bitirir. Tüm şarkı boyunca kelimeleri değişik bir biçimde müziğe aktarır. Örneğin "Unendliche" (Sonsuz) de kelimeleri dokuz vuruş boyunca uzatır ve rüzgarı tasvir etmek için uzun triller kullanır. Parça, kesitsel doğasına ve düzenleyici bir bütünlükten uzak olmasına rağmen yine de bir şekilde hoş giden bir şarkıdır.

Birçok şarkısında, Schubert'in büyüleyici, kelimeyi ifade etme hüneri, son derece doğal ve içtenlikle şarkıya yansımıştır. Örneğin, aşağıda belirtilen su teması; "Auf dem Wasser zu singen"deki (Su üstünde şarkı söylemek) "Die Forelle"deki veya "Wohin"deki bu simgeleri oluşturmadaki şaşırtıcı becerisi henüz aşılamamıştır. Bunun yanında, başka çok çeşitli imgeler de yaratmıştır: "An die Nachtigall"de seken ritimler ve bir kuşun seslenişi, "An die Leier"de lirin sesi, "Gretchen am Spinnrade"de çıkırtının sesi, "Erlkönig"de dört nala giden at ve "Ständchen"de gitarın sesi sadece birkaç örnektir.

Schubert'in şarkıları için şiirdeki eklektik* zevk seçimi kusursuz olandan sıradan olana, değişik ölçüdedir. Goethe'nin elli beş şiirini, hatta birkaçını birkaç kere bestelediği halde, daha az iyi olan şiirleri seçmesinin sebebi de günün tanınmamış şairleriyle olan dostluğundan kaynaklanmaktadır. Örneğin yakın arkadaşı Franz Schober ünlü "An die Musik"ın şairidir. Schubert,

* Eklektik : Seçmeci

birçok önemsiz şiiri büyük bir şarkı coşkusuyla ele almıştır. Anıtsal şarkı dizisi “Winterreise” ve en güzel şarkılarından biri olan “Im Frühling” de muhtemelen bu kategoride değerlendirilebilir.

Schubert, öncellerinin birçok müzikal özelliklerini kendi stilinde bir araya getirmiştir. Mozart ve Haydn’dan geriye kalan melodilerindeki denge, berraklık ve saflık sürpriz armonik yenilikler içerir ve bunlar tarafından desteklenir; aynı zamanda yeni bir çağı da müjdelemektedir. Belirgin bir şekilde tarif edilmiş formları şarkılarında kullanması da onu kendinden önceki bestecilere bağlayan bir faktördür. “Der Zwerg”de kullandığı serbest form bile, Mozart’ın “Das Veilchen”inde olduğu gibi, daha önce kullanılmıştır.

3.3. Franz Schubert’in Duyarlılığı

Schubert, klasik bir dönemin bittiği ve yeni bir romantik akımın başladığı tarihsel bir gelişim döneminin başında bulunur (1797-1828), Şiirin ve müziğin ritminden işe başlamış, seslerle resimler çizebileceği, duyguların ve müziğin devamlı geliştirileceğini öğrenip, söz ve şarkıyı birbirleri içinde özümlemiştir.

Schubert’te müzikal öğeler kesinlikle mekanik değildir. Onun müziğinde doğa hiçbir zaman göz ardı edilmemiştir. Akan suyun ve yeşeren otların şaşırtmayan doğallığı ile çeşitliliğini bir arada bulundurur. Schubert, hiçbir zaman soru sorarcasına bakan yetişkin gözlere maruz kalmamış gibidir. Sanki çevresindeki tüm insanlar gençtir.

Pastoral şiirin* amacı, hayatın güzel anlarını, Mayıs sabahını, gençlik zamanını olduğu gibi korumak ve hayatın akışını durdurmaktır. Oysa mayıs sabahı her zaman güneşli değildir. Yaşamak acı çekmektir; ama gençlik acı çekmeye katlanabilir ve belli bir şekilde bu acıdan zevk de alabilir. Schubert'in samimiyetini ifade etmek için gözümüzde sıra dışı bir kırsal kesim canlanmalıdır. Bu toplumlarda zaman çabuk ilerler.

Schubert, hiçbir zaman şarkıcı olmak istememiştir. Şarkı söylemesi önerildiğinde isteksizce kabul etmiş ve bu durumdan olabildiğince çabuk kaçmaya çalışmıştır. Sanatçı şarkılarını yalnızca onu dinlemek isteyen delikanlılar ve genç kızlar için söylemiştir. Besteleri arkadaş toplantılarında beğenilere sunulmuş ve onların görüşü alınmıştır.

Schubert gösterişsiz, mütevazı halk tabakasına ait olan ve her zaman orda kalan ilk önemli müzisyendir. Onun zamanına kadar bilinen tüm müzisyenler tarzlarını, sosyal statüleri kendilerinden üstün kişilerden almaktadırlar. Saray tarafından himaye edilen sanatçılardan değildir o.

Schubert'te müziğini takip edenlerden Mendelssohn, Schumann ve Brahms'ın müziklerinde görülen sevgi dolu mizaç yoktur. Ailevi bağlardan uzaktır. Kendi isteği ile avare dolaşmaktadır. Evle olan bağlantılarının getirdiği ve sosyal olmanın verdiği sorumluluğa sahip değildir. Fakat aynı zamanda yufka yürekli, kalbin dürtülerine karşı daha az eleştircidir.

* Pastoral şiir : Köy yaşamı üzerine yazılmış şiirlerdir.

Oldukça mahçup biri olan Schubert, her saatin bitiminde ve bitmeyecekmiş gibi gelen her günün sonundaki günbatımı görüntüsünde yoğun melankoliye kapılmıştır.

Doğanın sahip olduğu her tatlı şeye bir tepkisi vardır. Schubert masum, samimi, alaycılığı bilmeyen ve zulmedemeyen bir ergendir. En yüksek anlatım gücüyle ödüllendirilmiş ve aynı zamanda bu özelliklere sahip yegane sanatçıdır. Schubert'in şeffaf sanatı, güzelliklerle dolu ve bilinçsizce yaşanmış gençliğini mucizevi bir şekilde muhafaza etmektedir.

3.4. Franz Schubert'in Şairleri

Ortaçağda Schubert'ten bir önceki nesle kadar hiçbir Alman şair yoktu. Onaltıncı ve onsekizinci yüzyıllar, şair bakımından tamamen fakirdi. Daha sonra, Klopstock'u görüyoruz. (1724-1803). Schubert, gençliğinde (1815-16) Klopstock'un onüç şiirini bestelemiştir. Bunlardan en önemlisi "Dem Unendlichen"dir. Klopstock'un çağdaşı J. P. Uz (1720-1796) İtalyan ve Fransız şairleri taklit ederek rokoko stilinde yazmıştır. Schubert bu şiirlerin beş tanesini bestelemiştir. Rokoko stili yerine pastoral bir büyüü yeğlemiştir. Şair, J. G. Jacobi'nin (1740-1814) "Litanei" şiiri bestecinin sonsuzluğa uzanmasını sağlamıştır. Önemsiz bir şair, devrimci ve müzisyen olan C. F. Schubart (1739-1791) da benzer bir şansa sahip olmuştur. "Die Forelle" ve "An mein Klavier"i yazmıştır. Bu küçük şarkının her duyuluşunda siyasi düşünceleri yüzünden Würtemberg kalesinde on yıl tutuklu kalan şanssız, müziksever şair hatırlanır.

Goethe'ye gelmeden önce Schubert'in yararlandığı bu iki önemsiz şairden bahsetmek gerekir. L. H. C. Hölty (1748-1776) yirmi altı yaşında veremden ölmüştür. Schubert onun yirmi

üç şiirini bestelemiştir. Buna rağmen bu şairin anısı daha çok Brahms'ın "Die Mainacht" ve "An die Nachtigall" besteleriyle yaşatılır. Aynı şiirleri Schubert de bestelemiştir fakat bu eserler hemen hemen hiç bilinmez. Schubert, Höltz'nin şiirlerini de diğer eski şairlerin şiirleri gibi gençliğinde bestelemiştir. (1813-16). Bunlardan biri de, küçük bir şaheser olan "An den Mond"dur. Mathias Claudius (1740-1875) halk şarkılarına söz yazmaktadır. Schubert'in on iki Claudius şarkısından özellikle ikisi oldukça övgü almıştır. "Der Tod und das Mädchen" ve "Wiegenlied".

Edebiyatla uğraşan iki kardeş, Christian ve Friedrich Leopold, Goethe'nin arkadaşlarıdır. Homeros, Eflatun, ve Ossian çevirileri yapmış olan Friedrich Leopold, Schubert'in de seçtiği yedi şiir yazmıştır. "Auf dem Wasser zu singen"i okuyan hiç kimse onun büyük bir şair olduğunu söyleyemez ancak Schubert'in müziği bu şairi ölümsüzleştirmiştir. 1815'de Haziran ve Ekim arasında L.T. Kosegarten'in (1758-1818) yirmi beş şiirini en basit stiliyle kıtasal formda besteler. Bunlardan yedi tanesi bir günde, 19 Ekimde bestelenir. Kosegarten, bir Kuzey Almanya rahibidir. Şiirleri genel olarak hatırlanmayan Schubert bestelerine ilham olmuştur. "Andie untergehende Sonne" diğerlerine kıyasla daha üstündür. Friedrich von Matthisson (1761-1831) Schubert'in gençlik yıllarında (1813-16) ele aldığı bir başka saygıdeğer ancak önemsiz bir şairdir. Matthisson'un şiirlerinden bestelediği yirmi beş şarkının hiçbiri birinci sınıf besteler değildir. "Adelaïde", Schubert'in gerçek kalitesi hakkında bir ipucu verir ancak Beethoven'in bu ünlü bestesiyle kıyaslanamaz. Bu şiirde Alman aşk dizeleri diye tabir edilebilecek tipik imgeler kullanılmıştır. Schubert, bir önceki nesilden bir başka önemsiz şair İsviçreli J. G. von Salis-Seewis'den (1762-1834), onüç şiir seçmiştir. Bunların çoğu, Schubert'in ikinci sınıftan bile düşük seviyede bestelerini

oluştururlar. Ancak, 1821'de bestelenen on dördüncü Salis bestesi, "Der Jüngling an der Quelle", en kısa ve en basit formda olmasına karşın zarafetin ta kendisidir. Goethe'ye geldiğimizde Alman şiirinin onunla birlikte adeta büyüdüğünü görüyoruz .

Schubert'in şarkılarının yetmiş bir tanesi Goethe (1749-1832) tarafından yazılmıştır. Goethe, Alman edebiyatının sivrilmiş bir şairidir. Ondan başka hiçbir şairin bu kadar çok bestelenmiş eseri bulunmamaktadır. Schubert, doksandan fazla edebiyatçının eserini kullanmıştır. Fakat bunlardan pek azı Alman şiirinin göze çarpan şairleridir. Buna rağmen, J. von Eichendorff'un hiçbir dizesini bestelememiştir. Bu lirik şair, Schumann şarkıları yoluyla tanınmıştır.

Şiirlerinin besteciler sayesinde popüler olacağını ve yayılacağını hiç kimse hatta Goethe'nin kendisi bile tahmin edememiştir.

18.yy. bestelerinde sözler müzik için bir araçtır. Fakat Goethe ve Schiller'le yeni Alman Edebiyatının doğuşu, bu iki öge arasında yeni bir ilişkinin doğması demektir. İncelenirse Goethe'nin "Das Veilchen"ini bestelerken Mozart'ın şiiri ön plana çıkarttığı görülecektir. Goethe en çok müziğin şiire göre alçakgönüllülükle geri planda tutulduğu Zelter bestelerini de takdir etmiştir.

Goethe'nin şiirlerinin Schubert için anlamı, Goethe şarkıları, diğerleriyle karşılaştırınca görülür. Daha önce de söylediğimiz gibi Schubert'in yetmiş bir Goethe bestesi vardır. Goethe'nin fikirlerinin, zekasının, aklının Schubert'i yücelttiği görülür.

Schubert, Schiller'in (1759-1805) kırkiki şiirini bestelemiştir. 1817'de bestelenen "Gruppe aus dem Tartarus" Schubert'in doruk noktalarından biridir. Diğer Schiller bestelerinin de karakteristik bir özelliği vardır, ancak belli bazı besteleriyle kıyas bile edilemezler. Gençlik yıllarında tüm şairlere aynı ilgiyi göstermesine karşın hemen hemen tüm Schiller bestelerini 1818'den önce yapmıştır. 1823'den sonra ise hiç Schiller bestesi görülmez. Goethe'nin etkisi daha güçlü olmuştur ve daha uzun sürmüştür. 1826'da Schubert, ilk olarak 1815'de denediği "Nur wer die Sehnsucht kennt"i tekrar besteler.

Schubert gençliğinde Schiller'in dizelerine geniş yer vermiştir. "Die Erwartung" bir şarkıdan çok bir kantattır. "Der Taucher" ve "Die Bürgschaft" gibi baladlar, opera gibidir. Bu bestelerin formları da metinleri de J. R. Zumsteeg'den (1760-1802) esinlenerek oluşturulmuştur. Zumsteeg, Schiller'in bir arkadaşıdır ve büyük bir şevkle onun şiirlerini bestelemiştir. 1815'de metinleri Schiller'e ait olan 15 şarkı yazmıştır. Fakat aynı dönemde bunun iki katı kadar Goethe şiiri bestelemiştir. Schiller'in Schubert üstündeki etkisinin 1817'den sonra azaldığı görülür. Sonraki yıllarda Schubert onun sadece yedi şiirini bestelemiştir. Sonuncusu "Dithyrambe" oldukça zarif ve canlıdır.

Alman romantik şiirinin iki özelliği, ortaçağ ruhu ve pastoral çizgi üzerinde durduğumuz özelliklerdir. Özellikle ikincisinden Schubert çok etkilenmiştir. Yeni katolik ruhu, onun pek ilgisini çekmemiştir. Ona göre Tanrı yıldızlardır, dağlardır, mevsimlerdir, çiçeklerdir. Tanrı, bizimle doğa arasındaki bağıdır. Doğayla her bütünleşmemizde hissettiğimiz kendinden geçme duygusudur. Bu düşünce sık sık ve çeşitli şekillerde şarkılarında

ortaya çıkar: Tüm ihtişamıyla "Die Allmacht", alçakgönüllülükle "Grenzen der Menschheit", sessiz bir huşuyla "Im Abendroth". Schubert'in tanrısı bazen müzik (An die Musik), bazen aşktır. (Du bist die Ruh). Tanrı güzelliştir ve Schubert için güzelliği güzellikle birleştirmek ibadetle eşdeğerdir ve böylece Schubert en güzel melodilerini ortaya koymuştur. "Ave Maria" gibi bir parça da böyle bir anlayışla doğmuştur.

Shakespeare çevirileri yapan kardeşi August Wilhelm (1767-1845) gibi Friedrich Schlegel (1772-1829) de Bürger'in "Lenore" ve Goethe'nin "Wilhelm Meister" adlı eserleriyle başlayan Alman romantik akım yazarlarından. İkisi de büyük şairler değillerdir. Schlegel'in belirsiz bir düşü yansıtan; "Yıldızları seyret, hayatın tüm zorlukları eriyip gidecektir." dizelerinin, zarafet ve incelik örneği olan "Die Sterne" gibi bir eserin yaratılmasına sebep olmuştur.

Bu şairin, Schubert tarafından 16 şiiri bestelenmiştir. Bunlar; "Im Walde", "Das Mädchen", "Fülle der Liebe", "Die Rose" ve "Der Wanderer"dir. Schubert'in yaşça büyük olan Schlegel'den bestelediği on eserden (bunların arasında Petrarch'dan çeviriler de vardır.) "Lob der Thränen" en ünlüsüdür ve Schubert'in cana yakın yumuşak huylu yanını yansıtır. Diğer bir iki tanesi de adına yakışacak seviyede eserlerdir- "Sprache der Liebe" gibi.

Schubert, ruhanilik teması gibi, kahramanlık temasına çok az değinmiştir. 1815'de K. T. Körner'in (1791-1813) birkaç şiirini bestelemiştir. Bunların çoğu tanınmamıştır. Napoleon'un ilerleme ve geri çekilme dönemlerinde Körner, vatansever Alman gençliğinin sesi olmuştur. Kendisi bir asker olarak ölmüştür. Schubert'in Körner bestelerinden hiç biri çok tanınmış değildir ve bir bütün olarak bakıldığında belki de en az ilginç olanlardır.

Bunlardan biri bir ninni, diğerkleri aşk şarkılarıdır. "Aus der Riesenkoppe" bir dağ manzarasının coşkusu anlatımıdır. En iyi savaş şarkılarından "Gebet während der Schlacht" yalvaran bir ağlayıştır. Bu şarkı bize Schubert'in müziğinde bulunan korku ve merhamet uyandırma gücünü yansıtır. Örneğin "Kriegers Ahnung" adlı parçada, bir çatışma arifesinde kriz halinde evini özleyen bir savaşçı anlatılır. Aynı güç "Schiffers Scheidelied" de de görülür. Açıkça görülüyor ki askeri erdemler Schubert'i pek etkilememiştir. Dokuz şiirini bestelediği E. K. F. Schulze (1789-1817), Schubert'in en genç ölen şairlerindedir. Bu bestelerin en iyisi "Im Frühling"dir.

Schubert'in döneminin göze çarpan bir şairi; J. L. Uhland'dır.(1787-1862) Schubert tek bir Uhland şarkısı bırakmıştır: "Frühlingsglaube" (1820). Uhland'ın şiirleri 1815'de yayınlanmıştır.

Doğu dilleri, edebiyatı ve tarihi uzmanı ve şair Friedrich Rückert (1788-1866) 1823'de bir şiir kitabı yayınladı ve aynı yıl Schubert beş Rückert şarkısından dördünü besteler. Bu beş bestenin hepsi de çok başarılı eserlerdir. Bu eserler şunlardır: "Sei mir gegrüsst", "Das sie hier gewesen", "Du bist die Ruh", "Lachen und Weinen" ve "Greisengesang". Ruh olarak bu tutkulu ve çok renkli bestelere yakın olan iki beste daha vardır. Bunlar, Kont Platen'in (1796-1835) şiirlerinden bestelenmişlerdir. Platen genel olarak kendine hakim ve soğuk bir parnasyen* şair olarak görülse de Schubert'in Platen şarkıları "Du liebst mich nicht" ve "Die Liebe hat gelogen" (1822) olağandışı bir duygu yoğunluğuna sahiplerdir. Schubert'in Fransız ismine rağmen tipik bir Alman romantik olan, Friedrich de La Motte Fouqué'nin (1773-1843)

* Parnasyen : Parnasse okuluna bağlı şair için kullanılır. Bu okul, Fransa'da romantiklerin duygusallığına tepki olarak kurulmuştur.

besteleri önemsizdir. Beş La Motte Fouqué şarkısından en iyisi “Der Schäfer und der Reiter”dir. (1817).

Schubert 1827’de Friedrich Rochlitz’den (1769-1842) iki şiir bestelemiştir. “Alinde” ve “An die Laute” ikisi de hafif fakat büyüleyici şarkılardır. Carl Lappe (1773-1843) bilinmeyen bir şair olmaktan Schubert’in iki ünlü bestesi sayesinde kurtulmuştur: “Im Abendrot” ve “Der Einsame”. Dört Alois Schreiber (1763-1841) şarkısı çok kaliteli değildir. Bunlardan en popülerleri “Blumenbrief”dir.

Viyana’da edebiyatın üstün kişisi, ilk dramatist Franz Grillparzer’dir. (1791-1872). Schubert onu Fröhlich kızkardeşler vasıtasıyla tanımaktadır. Tüm fertleri müzikle ilgili olan aile daha yayınlanmadan Schubert’in şarkılarını söylerler. Grillparzer aynı zamanda bir piyanisttir. Schubert’in şairlerinden biri olan şair ve roman yazarı Caroline Pichler, onun doğaçlamalarından övgüyle söz eder. Schubert’in sadece bir tane Grillparzer şarkısı vardır. Bariton ve erkek koroso için yazılmış olan “Ständchen” (1827)dir. 1828 tarihli “Mirjams Siegesgesang” kantatı da Grillparzer’den bir metin üzerine yazılmıştır.

Schubert’in Viyanalı şairlerinden Joseph von Spaun’dan (1788-1865) sadece bir şarkısı vardır: 1818 tarihli “Der Jüngling und der Tod” (Bu şarkıda aynı yıl yazılmış bir Claudius şarkısı olan “Der Tod und das Mädchen”den ölüm teması alıntı yapılmıştır).

Collin (1779-1824), kendinden daha fazla tanınan ve Beethoven’nin uvertür olarak bestelediği “Coriolan”ın şairi H. J. von Collin’in (1771-1811) kardeşidir. Collin şarkılarından en

ünlüleri, "Wehmuth", "Der Zwerg" ve Collin'in ölümünden bir yıl sonra bestelenen "Nacht und Traume"dir.

Operacı bariton Michael Vogl (1768-1840) ilk olarak Schubert'in "Augenlied"ini daha sonra "Memnon" ve "Ganymed"'i seslendirmiştir. Vogl'un ilkesi, "Eğer bir şey söz olarak söylemeye deymiyorsa, şarkı olarak da söylemeye değmez" dir. Schubert'in ününün arkadaş çevresinden öteye taşması, Vogl'un 1821'de Kärntnertor tiyatrosunda "Erlkönig"i söylemesiyle olmuştur. Vogl daha sonra onun iyi bir arkadaşı ve sanatının büyük bir destekçisi olmuştur.

Schubert, Schober'in şiirlerinden oniki tanesini bestelemiştir. Bunlardan ilki "Genügsamkeit" (1815), sonuncusu "Schiffers Scheide"dir (1827). 1821-22'de arkadaşının, opera librettosu "Alfonso und Estrella"yı bestelemeyi kabul etmiştir.

Besteciyle, genç sanatsever arasındaki bu arkadaşlığı edebileştiren ve Schubert'in Schober bestelerinden en evrensel olarak tanınan eser "An die Musik"tir.(1817) "Viola" ve "Vergissmeinnicht" çiçeklerle ilgili şarkılardır. Aynı yıl yazılan "Pilgerweise", "Am Bach im Frühling" ilk zamanlarda yazılmış güzel Schubert şarkılarından.

Schubert ile Schober'in dostlukları Schubert'in kendi sözlerini bestelediği tek şarkısı olan "Abschied"i (1817) bestelemesini sağlamıştır.

Schubert'in Viyanalı şairlerinden en önemlisi Johann Mayrhofer'dir (1787-1836). Melankolik bir kişiliğe sahiptir. Her şarkısında, bunalmış şairin hayattan bıkkınlığı, ıstırabı görülmektedir. 1814'te bir Mayrhofer şarkısı olan "Am See"

bestelenmiştir. "Erlafsee" ise Schubert'in yayınlanan ilk bestesidir (1817). Schubert 1824'den sonra hiçbir Mayrhofer şiiri bestelememiştir.

Kırk yedi iyi Mayrhofer şarkılarından en iyileri şunlardır: "Memnon, Orest auf Tauris, Der entsühnte Orest, Freiwilliges Versinken, Sehnsucht, Der zürnenden Diana, Heliopolis I ve II, Der Sieg, Auflösung, Abendstern, An die Freunde, Auf der Donau, Philoctet, Am Strome, Nachtviolen". Mayrhofer şarkılarından belki de tek tanınmış neşeli "Alpenjäger"dir.

Schubert Konvikt'teki Spaun dışında bazı okul arkadaşlarının dizelerini de bestelemiştir. Bu arkadaşları şunlardır: Albert Stadler, Josef Kenner, Franz von Bruchmann ve Johann Michael Senn. En iyileri Bruchmann şarkılarıdır. Beşi de ustalık dönemine aittir (1822-3) ve en iyi şarkılarıdır. İlki "Schwestergruss" sonuncu büyüleyici barcarolle (Venedik gondolcularının söylediği şarkılar) "Am See" dir. "An die Leier" en popüler olanıdır. "Im Haine" zarafetli, "Der zürnende Barde" en canlı parçadır. Bruchmann, kasabada yaşayan zengin bir ailenin oğludur. Bu ailede Schubert çok sevilir. İki Senn şarkısı "Selige Welt" ve "Schwanengesang" aynı döneme aittir.

Konviktli arkadaşlarından Randhartinger vasıtasıyla Schubert, Büyük Macar Ailesinin oğlu Kont Louis Széchenyi ile tanışmıştır. 1817'de onun iki şiirini bestelemiştir: "Die abgeblühte Linde" ve "Der Flug der Zeit".

Caroline Pichler (1769-1843) çalışmaları 60 ciltte toplanmış, oldukça revaçta olan verimli bir romancıdır. Schubert'in, üç Pichler şarkısı çok dikkat çekici olmamıştır. Schubert, aynı çevrede şair ve piskopos Johann Ladislav Pyrker

von Felsö Eör (1772-1847) ile tanışır. Bu kişi 1818'de Zips'in piskoposu, 1820'de Viyana'nın patriği ve 1827'de Erlau'nun başpiskoposu olur. Schubert 1821'de Op.4'ü -"Der Wanderer"i de içeren üç şarkıyı- Pyrker'e ithaf etmiştir. Schubert, Pyrker'in iki şiirini bestelemiştir: "Das Heimweh" ve ünlü ilahi "Die Allmacht". Aristokrat bir çok Schubert severden biri maliye bakanlığı yetkilisi, Baron Franz von Schlechta'dır. "Die Zauberharfe" prodüksiyonunun Theater-an-der-Wien'de 1820'de sergilenmesinin ardından, Schlechta, Schubert'in müziğine övgüler yağdırmış, Viyana'daki *Konversationsblatt*'ta onu öven yazıları basında çıkmıştır. Schubert'in altı "Schlechta" şarkısı vardır. 1815'deki "Auf einen Kirchhof", 1819'daki "Widerschein", 1825'deki "Des Sängers habe" ve popüler "Fischerweise" (1826) bunlardan bazılarıdır.

Johann Gabriel Seidl (1804-1875) bir okul müdürüdür. Ayrıca Haydn'in Emperial ilahisine yazdığı dizeler için eyalet ödülü kazanmış bir şairdir. Schubert'in hepsi ilginç olan Seidl şarkılarının çoğu 1826'da yazılmıştır. Bunlar, "Im Freien"i ve güzel "Zügensglöcklein"i de içerir. 1818 Ağustosunda yayınlanan "Vier Refrain-Lieder"i, Schubert, şaire ithaf etmiştir. Son şarkı "Die Taubenpost"da Seidl'in bir şiirinden bestelenmiştir. "Wiegenlied"ı da içeren, daha önce bestelenmiş dört Seidl şarkısı, Op.105 olarak Schubert'in cenaze gününde yayınlanmıştır.

Schubert'in, "Drang in die Ferne, Des Fischers Liebesglück" ve "Die Sterne" gibi, parçaları içeren sekiz Leitner şarkısı vardır. Graz doğumlu Carl Gottfried von Leitner (1800-1890) 1825'te yayınlanan ilk dizeleri ona *Styrian Uhland* lakabını kazandırmıştır.

Schubert'in, "Die Junge Nonne"nin yazarı Jacob Nicolas'tır. Schubert, ilk olarak 1824'te Craigher'in çevirisiyle, Coley Cibber'in "Blind Boy"unu, bir sonraki sene "Todtengräbers Heimweh"i ve çok fazla takdir toplayan "Die Junge Nonne"yi bestelemiştir. Gabriele von Baumberg, Schubert'in anlaşılması güç Avusturyalı şairlerinden bir başkasıdır. Beş Bäumberg şarkısının hepsi 1815'e ait ve önemsizdir. Birkaç şair Schubert'in şarkı kitaplarında tek eserle yer alır. Örneğin, J. F. Castelli'nin (1781-1862) librettosuna, Schubert, 1823'te tek perdelik opera olan "Die Verschworenen"i bestelemiştir. Tek Castelli şarkısı "Das Echo"dur. Eduard von Bauernfeld (1802-1890) "Der Vater mit dem Kind" Lied'inin şairidir.

Schubert'in "Schwanengesang" şairlerine gelmeden önce, bahsedilmesi gereken çeviri metinleri vardır. Bu çeviriler İtalyanca ve İngilizce'dendir, ayrıca birkaç İtalyanca metnin besteleri vardır. "Verklärung" (1813) Pope'un eseri olan "Vital Spark of Heavenly Flame"nin Hender versiyonunun bestesidir. Schubert'in ilk dönemlerine rastlamakla beraber gerçekten ilginç bir yapıttır. 1815-1817 arasında Schubert, Ossian'n uzun dizelerini besteler. Bu bestelerden dokuz tane vardır ve hemen hemen hepsi kahramanlık üzerinedir.

Schubert'in Sir Walter Scott'tan şarkıları 1825 (yedi tane), 1826 (bir tane), 1827'de (iki tane) bestelenmiştir. "The Lady of the Lake"den solo şarkılar şunlardır: İlk bölümden Ellen'in şarkıları "Soldier, Rest ve "Huntsman, Rest", üçüncü bölümden Norman'ın şarkısı "The heath this night must be in my bed" ve Ellen'in "Ave Maria"sı altıncı bölümden "My Hawk is tired of perch and hood". Schubert'in mutlu 1825 yazında yazılmış mektuplarında Scott'tan sık sık bahsedilir. Artaria, 20 pound

karşılığında Schubert'den yedi "Lady of Lake" şarkısı alır. Ayrıca, 1825'de Erkek korusu için "The Lady of the Lake"nin ikinci bölümünden "Hail to the Chief" ve kadın korusu için üçüncü bölümünden "He is gone on the Mountain"ı bestelemiştir. 1826'da Schubert, Ivanhoe'dan kralın şarkısı "High deeds achieved"i bestelemiştir. Bu şarkı, 1828'de Diabelli tarafından yayınlanmıştır. (Op. 85 ve 86). Aynı ay "A legend of Montrose" dan Annot Lyle'in şarkısı "Wert thou, like me" ve The Pirate'dan Norna'nın şarkısı "For Leagues along the Watery Way" Op.85 olarak yayınlanır.

Petrarch sonelerinin W. Schlegel tarafından yapılmış çevirilerinin yanı sıra çeşitli zamanlarda birçok İtalyanca şarkılar bestelemiştir, Schubert. Bunlardan Salieri'nin teftişi için yazılmıştır. Dört önemli şarkısı 1820'lerde Viyana'da çokça söylenen Napolili Büyük Luigi Lablache için yazılmış üç bas aryası son döneme aittir.

Schubert'in şairlerinden ikisi, Ludwig Rellstab (1799-1860) ve Heinrich Heine (1797-1856) Schubert'in ustalık dönemi şairlerindedir. Babası gibi müzik eleştirmeni olan Rellstab Berlin'de *Vossische Zeitung'da* eleştirmenlik yapmaktadır ve aynı zamanda iyi bir romancıdır. Schubert tarafından yapılmış on Rellstab şarkısı vardır. "Schwanengesang"ın ilk bölümünü oluşturan yedi tanesi dünyaca tanınmıştır. Görüldüğü kadarıyla bitmemiş "Lebensmut", "Schwanengesang" dizisinin ilk şarkısı olacaktır. "Lebensmut", kıtasal biçimde yazılmış, basit bir parçadır. "Herbst", bir başka alışılmadık Rellstab şarkısıdır. Üçüncüsü, "Auf dem Strom", Schubert'in 26 Mart 1828'deki konseri için aceleyle bestelenmiştir.

Rellstab'ın yeteneği dönemin genç ve ateşli ozanlarıyla hemen hemen aynıdır. Schubert'in Rellstab şarkıları;

Liebesbotschaft, Kriegers Ahnung, Frühlingssehnsucht, Ständchen, Aufenthalt, In der Ferne, Abschied, "Schwanengesang" şarkı dizisinin ilk yedisini oluşturur (1827).

Heine, Schubert'e diğer birçok şairin veremediğini, yani açıklıkla anlatılmış mizansen ve duygusalılık, şairane düşünüşün özünü vermiştir. Schubert'in buna tepkisi, o son Ağustos'da hayatının son harikasını yaratmasını sağlamıştır. Belliki Heine, Schubert'i sanat dolu dizelerindeki duygu ve tecrübe yoğunluğu ile etkilemiştir.

Eğer Schubert'in şiirle olan ilişkisinin bir özetini yapmaya kalkarsak, onun önce on sekizinci yüzyıl önemsiz şairleriyle ve Schiller'le ilgilendiğini görürüz. 1814'ün sonunda bu kişilere Goethe de eklenmiş ve 1815-16'da Schubert'e heyecan veren bir kaynak olmuştur. Bu iki verimli yılda Schubert önemsiz on sekizinci yüzyıl şairlerini serbestçe kullanmaya devam etmiş ve Viyanalı çağdaşlarının çalışmalarına bir başlangıç yapmıştır. Bu yıllardan sonra birkaç sene içinde birçok Mayrhofer şarkısı bestelemiştir.

Schubert, Goethe'nin "Westöstlicher Divan"daki iki şiiri "Versunken" ve "Geheimes" için, oldukça güçlü ve yoğun bir beste yapmıştır. Platen ve Rückert'in şiirleriyle yine aynı tarzda (1822-23)de bestelenmiş güzel aşk şarkıları da vardır.

1823'de, W. Müller'in şiir olarak ifade edilmiş pastoral tablo ile karşılaşırız. 1827'de Müllerin şiirleriyle bestelenen "Winterreise"'nin tarzı, "Die Schöne Müllerin"'nin zamanla zenginleşmiş halidir. Bu arada 1820'lerde Viyanalı arkadaşlarının ve diğer çağdaşlarının akıcı romantik dizelerini, o yılların

özelliğine uygun olarak oldukça serbest, çoğu zaman esnek bir stille bestelemiştir.

Schubert çok genç yaşta ölmeseydi belki Eichendorf, Uhland ve Morike'nin eserleri üzerinde çalışabilir. Rückert ve Heine'nin şiirlerinin daha derinine inebilirdi. Tabii ki Goethe'nin eserlerini bestelemekten asla vazgeçmezdi. Ancak kısa yaşamı buna izin vermedi.

600 kadar bestelemiş olduğu bu şarkılar üç ayrı zaman kesitinde değerlendirilir:

- 1- 1811-1816 : Çıraklık dönemi
- 2- 1816-1818: Geçiş dönemi
- 3- 1818-1828: Ustalık Dönemi

3.5. Franz Schubert'in Stili

Müzik, Schubert'in ana dili gibidir. En yorgun olduğu zamanlarda bile hayran olunacak bir üretkenlikte bestelerini yazmıştır. Çevresi ve yaşamla kurduğu iletişim, ifade biçimindeki estetik duyarlılık ve coşku, düş gücünün zenginliği, esnek bir zihinsel yapıya sahip olması; Schubert'e Tanrı tarafından verilmiş bir armağandır. Şarkılarının toplu baskısının başındaki ilk parçaları olan "Hagars Klage" ve diğerlerini, henüz on dört yaşındayken bestelemiştir. Bunlar çok ilginç olmasalar da onu yazan çocuğun gelecekteki stilinin habercisidir. Bu eserler akıcıdır. Örnek aldığı Zumsteeg'in parçaları kadar doğru ve onlar kadar canlıdır.

Schubert'in erken yaşta konuşma dili gibi akıcı yazdığı müzik çağdaş bir dilde yazılmıştır. Müzik dünyası Viyana'dır. Viyana'nın üç büyüklerinden Mozart'ın ölümünden fazla zaman

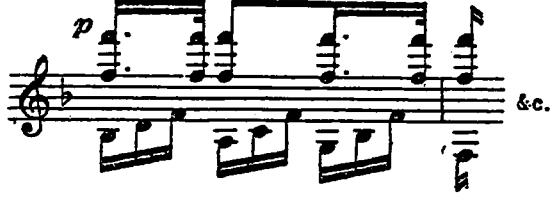
geçmemiştir (1791). Haydn, Schubert, doğduktan on iki yıl sonra ölmüştür. Beethoven, 1827'ye kadar yaşamıştır.

O dönemde, Viyana'da en popüler müzik, senfoni sonat ve quartet idi. Opera daha çok İtalyan etkisi altındaydı ama Gluck, Mozart ve daha sonra Weber'le opera national bir karakter kazanmıştır. Bir de sokakların, tavernaların ve dans alanlarının popüler müziği vardır; bu müzik her zaman Viyana'da, Habsburgların Alman olmayan tebaalarının orijinal dilinden çok etkilenmiştir.

Schiller'in "Sehnsucht"u bir piyano sonatı olarak bestelenmiş gibidir. İlk şarkılarından olan Schmidt'in "Wanderer"inde halk şarkılarından esinlenmeler hissedilir. Alman şarkısının Schubert'in zamanına kadar çok muhteşem bir tarihi yoktur. Saraylı İtalyan okulunun Viyana'daki egemenliği henüz sona ermiştir. Händel ve Mozart, vokal stilinin büyük ustaları, yarı İtalyan tarzında yazmaktadırlar. Almanların başarılı oldukları alan genellikle enstrümantal müzikteydi. Beethoven ile Schubert'in şarkıları arasında bir iki ilginç paralellik mevcuttur. Beethoven'in Matthison'un "Adelaïde"sini kendi klasik tarzında besteledikten sonra Schubert'in gençliğinde (1814) aynı şiir üzerine denemeler yapması ilginçtir. Bu belki de Zumsteeg egzersizleriyle aynı kategoriye girer. Schubert'in yirmi beş yaşındayken, Sauter'in "Wachtelschlag"ını ondan yirmi yıl önce Beethoven'ın bestelediğinden pek de farklı olmayan bir stilde bestelemesi de ilginçtir. Bildircının sarsak ötüşü her iki şarkıda da mevcuttur. Beethoven bunu şu şekilde:



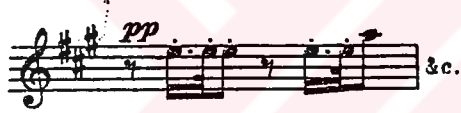
ve



verirken, Schubert'in bildircini 6-8 kere şöyle öter:

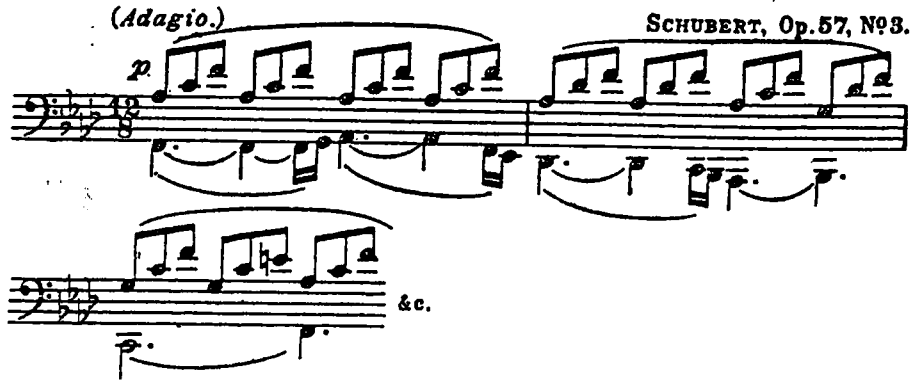


ve tekrarlar:



Schubert, şarkıyı belli ve özel bir form olarak görmemiştir. O kendi içinde yaratılan tüm müziklerin şairlerle olan ilişkileri üzerinde durmuştur. Sanatı, şiirsel mekan ve hareketi iyi algılamasından dolayı, müzikal esinlenmelerden kaynaklanan şekil ve renklerin olağanüstü çeşitliliği üzerine kuruludur. Onun sihri, doğaya ve insani duygulara gösterdiği reaksiyonda yatar.

Bir iki örnek, Beethoven'in Schubert'i nasıl etkilediği açısından yararlı olabilir. 1815'de "An den Mond" (Ay'a) adlı bir şiiri ele alır. Hareketli tonun ve armonilerdeki sözel çağrışımların on beş yıl önce yazılmış ünlü C # minör sonatı andırdığı çok açıktır.



Schubert'in "Erlkönig" adlı şarkısının bestelenişinde şiir, besteciye olumlu bir doğaüstü güç gibi cezbetmiştir Schubert'in benzersiz ve şaşırtıcı başarısından önce, bunun Beethoven'dan esinlenmiştir. Aynı zamanda, Schubert'in "Fidelio"yu – özellikle zindan sahnesindeki "Nur hurtig fort" düetini hiç duymaması bile inandırıcı gelmez.

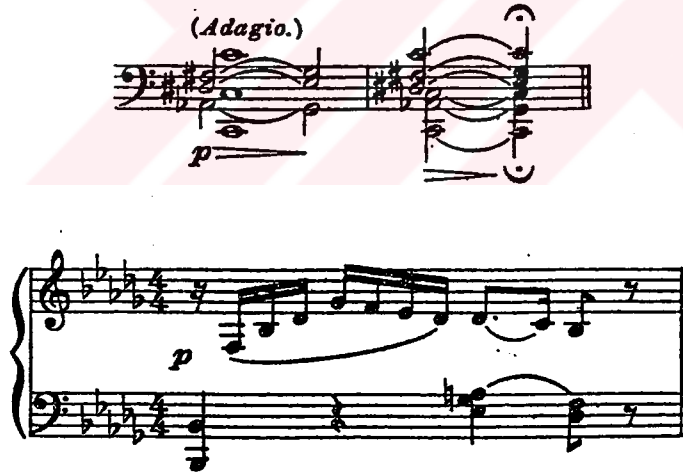


Beethoven'in genel önemi, onun sınırlandırılmayan evren anlayışında yatar. Onun karmaşık ve çeşitlilikler içeren doğası, birçok şeyin yanında Schubert'e ait coşku unsuru ile

benzeşir. Schubert'in ise ondan öğrendiği ilk şey olasılıkların sınırsızlığıdır.

Schubert'in dramatik şarkılarının sayısı fazladır ancak şarkılarının önemli bir kısmı belli bir düşünce düzeni içindedir. Bunlarla dünyaya hitap etmez; kendi lirik yolunda ilerlerken kendisi için bir şeyler bulur ve bunları kendi ilgisi için zihninde evirip çevirir.

Schubert'in şarkılarının piyano bölümüne eşlik olarak bakılmaması gerekmektedir. Birçok konser performansından memnun kalınmamasının nedeni piyanist ve şarkıcının farklı çizgilerde bulunmasıdır. Schubert'in özellikle lirik şarkılarındaki giriş müziğinde piyano, hayali bir tablo çizerek şarkıcıyı hazırlar.



Şarkıcı da hayal gücü ile kendi ruhsal konsantrasyonunu oluşturur. Schubert tekniğinin aradığı özellikler şarkıcının piyano parçasının farkında olması gerekliliği ve sözleri hissederek düşünmesidir. Enstrümanla uyum zordur. Schubert'in sanatında her şey arkadaşlar arasındaki uyuma dayanır. Usta bir şarkıcı ile silik bir piyanist birlikte uyumlu bir performans gösteremez.

Schubert'in şarkılarını söylemenin yolu duyguları denetim altında tutmaktan geçer. Şarkıcı ve dinleyen her zaman sessizce ve meraklı bir şekilde keşfedilmemiş duygular dünyasına giriyormuş gibi olmalıdır.

Şarkıcı, bu şiir dünyasının derinliğine ne kadar girerse kendi rolünü oynamak için o kadar çok cesarete ihtiyacı olduğunu hisseder.

Schubert'in yalnızca kadınlar tarafından söylenmesi gereken birkaç şarkısı vardır. Daha fazla sayıda da yalnızca erkekler tarafından söylenebilen şarkıları vardır.

Kadınların, erkeklerin bazı şarkılarını söylemeye istekli olduklarında uygunsuz ifadeler ortaya çıkabilir. Örneğin: kadınların, yukarıdaki şahsı bahçede serenat yapan kişiye katılmaya davet eden Rellstab'ın "Ständchen"ni söylemeleri Erkek sesi için yazılmış olan bu şarkıda komik ve uygun olmayan bir durum yaratır.

Mozart ve Beethoven zaman zaman Goethe'nin şiirlerini kullanmışlardır. (Örneğin, "Das Veilchen" ve "Wonne der Wehmut"). Goethe, 1814'de bir gün, müzik dehasına sahip ve şiire eğilimli bir çocuktan, olgun bir kişi yaratmıştır. O gün on yedi yaşındaki Schubert'in "Gretchen am Spinnrade"sini bestelediği gündü (14 Ekim). O zamanlar ve çok sonra bestelenen Schubert'in tüm enstrümantal müziklerinin ne kadar mütevazı ve denemeci nitelikte olduğu unutulmamalıdır. En beğenilen şarkılarının çoğu senfoni, kuartet ve sonatta kendini tam bulduğu zamanlardan çok önce yazılmıştır bunlar arasında

ilk akla gelenler 1820'de yazdığı bitmemiş C minör quartet ve 1822'de yazdığı bitmemiş B minör Senfonidir.

Schubert'in melodileri, şairin ses uyumundan ortaya çıkar. Bazen bir ifade etkileyici bir cümleciğin sınırlarında, bazen de bir ölçünün genel canlılığında aranabilir. Schubert uyaklı* şiirlerden büyük bir coşku duymuş, kelimelerin uyumuna olan duyarlılığı yazdığı hemen her şarkıda kanıtlanmıştır.

Herze, das sehrende
Auge, das thränende,
Sehnsucht nie endende,
Heimwärts sich wendende
Busen, der wallende
Klage verhallende,
Abendstern bilnkender,
Hoffnungslos sinkender!

Müzikle metni birleştirirken kurallara uymuş aynı zamanda da esnek davranarak bestelerini yapmıştır.

O, kelimelerin önemine inanmayan yorumculara güvenmemiştir. Onun şarkıcıdan istediği genel şartlardan biri kelimeler üzerinde düşünmektir, bu olmadan şarkıların gerçek müzikal etkisinin zayıfladığına inanmaktadır.

Schubert'in şarkılarını söyleyen bir şarkıcı, ifade açısından nefes alacağı yerleri dikkatle incelemelidir. Bu konu

-
- Uyak : Şiirde genellikle dize sonunda bulunan sözcüklerin son heceleri arasındaki ses benzerliği
 - Uyaklı: Kafiye

Schubert'in duygusal ifadeyi canlandırmak için kullandığı büyük araçlardan biridir.

Schubert için "tempo" neşeli ama o kadar hızlı olmayan sağlıklı ve düzenli bir nabız atışıdır. Schubert, Mozart ile Wagner arasında ortaya çıktığı için temposu Mozart'ın bahar canlılığı ile Wagner'in muhteşem düşünceli hali arasında bir yerdedir.

Schubert şarkılarını çok ağır değil, ama çok hızlı söyleyerek büyük hata yapılabilir. Ritmik cümlelere dikkat edilmezse ve şarkı ağır söylenirse, tepkisiz ve ifadesiz olur; ama haddinden fazla hızlı bir tempoda söylemek de Schubert'in özelliklerinin tümünün baş aşağı edilmesi anlamına gelir.

Bazı şarkılarda temponun dışına çıkıldığında ifadeler anlamsızlaşırlar. Önemli olan doğru tempolarda ifadeyi yakalayabilmektir. Schubert tempoların gösterilmesinde çoğunlukla Almanca kullanmıştır. "etwas geschwind", "geschwind" veya "schnell" gibi..

Dokusunda zenginlik, armoni bütünlüğü ve özellikle güzel, kuvvetli baslar bir fren görevi görür. O baslarına ağır görevler yüklemiştir. Bu sayede insanlar Schubert'i müziğinde hayatın özünü bulmuşlardır.



"Totengräber Heimweh"deki gibi bir bas şarkı oluşturur:



Almanca yazılmış şiirler için ilk müzik yazan besteci olan Schubert stilini dilin olağanüstü yeteneğinden almıştır. Alman dili zor ve serttir. Ancak dilin formlarının sertliği, Schubert'in müziğinin bütününde bir değer oluşturur. Onun müziğinde bu sertlik hissedilmez. Kelimelerin yarattığı imgeler her zaman şarkıcı ve dinleyiciler tarafından hissedilmeli, gözlerinin önünden geçmelidir. Schubert'i tam anlamıyla algılamak için Almancaya hakim olmak gerekir.

"Nacht und Traume, Im Abendrot, Du bist die Ruh, Litanei, Freiwilliges Versinken ve Am Meer" gibi.. Şarkılarındaki kelimelerin melodik uzantıları iyi icra edilince kulağa saf ve ince bir zevk verir. Bu müzikte Schubert, kasten olmamakla birlikte şarkıcıya, *vocal* sanatındaki en ince teknik problemlerden birini sunmuştur. "Litanei"yi en yavaş (*adagio*) şekilde, yumuşak ama tok bir tonda vokallere tam değerini vererek ve bunların tümünü hatasız bir dinginlikte söyleyen sanatçı, şarkı söyleme teknikleri konusunda en fazla bilgiye sahip olan şarkıcıdır. "Du bist die Ruh"un sonuna doğru Bb'den Ab'ye yavaş *crescendo* çıkış, şarkılar için zordur ve daha fazla bir teknik birikim ister.



Schubert'in müziksel içgüdüleri ona her defasında farklı ses tipleri için mükemmel şarkılar yazdırmıştır. "Die Rose"nın

notalarına ufak bir bakış bile büyü lü lirik bir soprano sesinin çağrışımını yaparken “Grenzen der Menschheit” zengin bir bas sesini akla getirir. “Allmacht” ise parlak bir dramatik soprano sesi gerektirir. Ancak bestecinin uygulamaları da hiç hatasız değildir. Schubert’in erken dönem şarkılarının bazıları sesi yoracak derecede yüksektir. Buna bir örnek “Die Entzückung an Laura”dır (1816). “Das Abendrot (Schreiber, 1818)’daki pes notalar özel bir şarkıcı düşünülerek yazılmış olmalı (Kont Johann von Esterhazi) iki oktavlık ses aralığı müstesna bir şeydir. Bazı şarkılarda Schubert’in sesin atlamasını istediği büyük aralıklar bulunmaktadır. Ona göre orijinal ton, değiştirildiğinde bestenin ifadesi kaybolmaktadır. Bu yüzden bazı şarkıların tonlarını değiştirmiş olsa da bunu isteyerek yapmamıştır. Bazı yayıncılar ondan daha kolay ses aralığı içinde şarkılar bestelemesini istediye de o çoğu kez reddetmiştir.

Schubert “Winterreise”yi bestelerken “Die Schöne Müllerin” için düşündüğünden daha pes bir ses düşünmüştür. Eser yüksek bariton aralığındadır.

Schubert tarla kuşu, bülbül ve bıldırcın gibi kuşların seslerinden, çığırığın sesinden, tekerleğin dönüşünden, ırmağın çağıldamasından hoş efektler yaratmıştır. Bir örnekle şöyle görebiliriz:

Irmak belki de yarı uykudadır:



Bazen de taşarak akan bir şelale ortaya çıkar:

(Moderato) 'Mahomets Gesang' I.

ff

twice

İrmak "Die Schöne Müllerin"i sırasıyla değişik ruh halleri içinde etkiler. Bütün bu su motifleri piyanodadır. Ağaç dallarının

sallanması (Abenbilder ve Lindenbaum)'daki benzer motifler ve çağrışımlar, arpejler ile kırık akorların birçok figürleri harikadır. "Auf dem Wasser zu singen"i ve son dönem bestesi "Lebensmut"u (1828) coşkunun bir ruh haliyle bestelenmiştir. Das Lied im Grünen, ise gerçek bir nehir şarkısıdır.

Akorların tekrarı Schubert'te sıkça rastlanan bir şeydir. Bu bir piyano efektidir. Staccato'lar ile dinamik bir çeşitlilik kazandırmıştır. Schubert bu tekrarlanan akorlara sanata övgü niteliği taşıyan "An die Musik"de yer verir; burada ifade ettiği şeyi en sade ve öze indirgemeye çalıştığı görülür. Tekrarlanan akorlar sese bütünlük ve duygusal bir vurgu katan özelliklerdir.

Schubert'in piyanonun gelişim döneminde yaşamış olması biçim için bir şarttır. Gelişen enstrüman, özünde bugün neyse oydu. Sadece onun ses genişliği bugünkü kadar gelişmemiştir. TONU daha ince, üst tiz notaları iyi değildi. Schubert enstrümantal çalışmalarında ses genişliğini kullanmıştır. Ama "Die Schöne Müllerin"de notaların iki oktav içinde hareket ettiğine pek rastlanmaz. Nehrin çağılması klavyenin ortasında tutulmuş ve bas anahtarında yazılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Lied

Lied, şiir dizelerinin piyano eşliğinde şarkıya dönüşmesidir. Şiir dizeleri, müzikle öyle beslenmelidir ki, şiirin anlamının daha da vurgulandığı bu birliktelik ile, bir uyum içinde yoğunlaşıp, bize şiirin içeriğindeki etkinliği en iyi şekilde yansıtın.

Her ülkenin kendine has şarkıları ve kendi zevklerine uygun söyleyiş şekilleri vardır. İlk kez Rönesans ruhu ile ortaya çıkar Lied. Fransa'da çok sesli din dışı şarkılar olarak şarkı *chanson*, İtalya'da *frottola* ve Almanya'da *Lied* olarak nitelendirilmiştir. Lied, Almanların baladlardan esinlendiği sanat şarkısıdır. Balad ise halk şiirlerinin belli bir ezgi ile seslendirilmesidir.

Lied'i diğer vokal müziklerden ayıran özelliği, kısa şiirler üzerine besteler yapılmasıdır. Bu çalışma, bestecinin daha titiz çalışmayla bu kısa diziler üzerinde duygu olarak yoğunlaşmasına neden olur. Böylece küçük bir şiirden büyük bir duygu yumağı elde edilir. Besteci, şiiri bestelerken onu dili, ritmi, melodik dinamizmi ve vokal yapısıyla ele alır. Müzik-söz birleşmesini bu verilerden yola çıkarak gerçekleştirir. Şiirin yapısının müziği bu denli etkilemesi, besteciye biçim araştırmalarına yönlendirir. Besteci, şiiri çalışma aracı olarak kullanmış olur. Besteciler, insan sesindeki duyarlılık, içtenlik ve nitelikleriyle Lied'i dönemin en gözde vokal biçimi yapmışlardır. Lied aynı zamanda enstrümantal müzikteki lirik temaların esin

kaynağı olmuştur. Piyano için yazılan birçok biçim, kökünü Lied'in şiirselliğinden almıştır. Örneğin, (prelüd, intermezzo, noktürn ve sözsüz şarkı) gibi. Brahms, Schubert, Schumann, Wolf Romantik çağın Lied ustalarıdır.

Franz Schubert'in biçimlendirip yeni bir karakter sağladığı Alman sanat şarkısı "Lied", 19.yy. sonuna dek hiç değişmeden kalmıştır. Bir tür din dışı müziğin simgesi sayılmıştır.

Franz Schubert, 19.yy. Lied sanatında yarattığı bu yeni Lied tipiyle, sadece bir şiiri seslendirmekle kalmamış, sözcüklerin içerdiği anlam kadar, söylenilmeyeni, gizli kalanı da müzikle ifade edebilmiştir. Schubert'i izleyen Schumann, Wolf ve Brahms daha çok biçim üzerindeki bazı gelişmelerle yetinmişlerdir.

Lied Yorumunda Temel Esaslar

Şarkıcının iyi bir Lied yorumcusu olabilmesi için en önde gelen konu şarkının diline hakim olmasıdır. Bunun için de bir veya birden fazla dil öğrenmiş olması gerekir. Her ülkenin kendine özgü şarkılarının söyleyiş şekli vardır. Bunun doğru ifade edilmesinde dili iyi bilmenin rolü çok büyüktür.

Konservatuarın ilk yıllarında Lied söylenmesi pek önerilmez, çünkü iyi bir ses ve nefes tekniği, biçimsel olarak enstrümantal kullanım gerektirir. Yeni kazanılan bir teknikle sesi kontrol etmek zor olacaktır. İlk yıllarda arya antikler söylemek, sesin tanınması ve ortaya çıkması açısından daha uygundur. Liedlerin her ses rengi için değişik tonlarda yazılmış notaları

mevcuttur. Daha sonraki yıllarda öğrenciler kendi ses genişliklerine uygun Liedleri söylemeyi deneyebilirler.

Lied söyleyebilmek için sesin; belirli bir ses genişliği içersinde tonların sağlıklı ve organa zarar verecek şekilde forse etmeden Fortelerin ve pianoların ve diğer nüansların yerinde homojen kullanılır hale gelmesi gerekir. Ses, teknik olarak da tüm fonksiyonlarda kullanılmalıdır.

Dramaturji Özelliği

Lied'deki dramatik ifade biçimini en iyi sunabilmek için bir dramaturg gibi ön çalışma yapmalıdır. Yorumcunun şiirin anlamını kavraması, bestecinin yaşadığı dönem ve iç dünyasını tanıması, söylenmiş diğer yorumları araştırması ve "ben bunu şarkının yorumuna kendi iç dünyamla neler katıp zenginleştirebilirim" diye düşünmesi ve kendi özgün tavrını koyması gerekir.

Şarkıcı olarak eğer Lied söylüyorsak, seyirci karşısında ona hitap etmek, kendisi olarak şarkı söylemek ayrı bir zorluktur. Birçok opera sanatçısı bu yüzden konserlerde daha da gergin olabilirler. Operada oynayacağımız role göre başka bir kimliğe bürünürüz ve o kimlik gibi şarkı söyleriz. Sadece oynadığımız role konsantre olur ve tek bir rol sahnede canlandırırız. Lied ya da dizi Liedler söylerken birçok rollere girer çıkarız. Şiir ile müziğin birlikteliğini hissedip kendimizi ifadelendirirken operada olduğu gibi bize yardımcı olacak makyaj, dekor, kostüm, aksesuar gibi öğeler yoktur. Sanatçı,seyirci ile karşı karşıyadır. Bire bir ilişki içindedir.

Besteciler, ondört ya da yirmidört şarkıdan oluşan dizi Liedler de bestelemişlerdir. Bunlar, aşk üzerine, yaşam üzerine,

ölüm üzerine yazılmışlardır. Bu Liedler ayrı tonlarda yazılmış olsalar bile birbirlerini tamamlayıcı nitelikte yazılmışlardır.

Şarkıcı, Lied'den Lied'e değişmek zorundadır. Farklı yirmi dört Lied, farklı yirmi dört rol demektir. Bu Liedlerin birbiri arasındaki benzerlikleri olsa da çok ince nüansları vardır. Şarkıcı, bunları seyirciye hissettirmek zorundadır. Lied'de öyle varyasyonlar vardır ki, bunlar sadece mimiklerle ve jestlerle hemen ifade edilemez. Burada şarkıcı, bütün yaratıcılığı ile bir dramaturg gibi kurgusunu yapan baş temsilcidir.

Lied ve Eşlik

Lied'e eşlik eden piyano, şiirin içeriğindeki dramatik etkinliği yansıtmalıdır. Bunun için çok önemlidir. Lied eşliği, bir orkestra eşliği gibi değildir. Eşlik hiçbir zaman kendisini zorla kabul ettirmeye çalışmaz. Piyano zaman zaman ön plana çıksa da, Şan bundan zarar görmez, aksine önemi daha da belirlenir. Gerektiğinde Şanın ezgi çizgisi eşlikte de sürdürülür ama yeni imgelerin, yeni motif ve ezgilerin doğmasına hep açıktır. Önemli olan hangi öğenin o anda önemsenmiş olmasıdır. Şarkıcı kendisine eşlik eden piyanist ile de aynı düşüncede birlikte uyum içinde olmalıdır. Yapıtın ruhu daha çok bu eşliklerde belirlenir ve bestecinin amacı açıklanmış olur. Şan ve eşlik dengesi Schubert'te hiçbir zaman yitirilmemiştir.

Lied'in Opera'dan Farkı

Operada üç perdede geçen ve üç saate varan bir zaman içinde yoğunlaşan dramatik aksiyon,iki sayfalık bir Lied'de sadece iki üç dakikada yaşanır. Örneğin Puccini'nin "Madam Butterfly" operasındaki sopranonun ünlü bekleyiş aryası eserin

dramatik açıdan en yoğun noktasıdır. İzleyicinin bu dramatik yoğunluğu hissetmesi için ikinci perdeyi beklemesi gerekir. Oysa ki, Lied'de izleyici bu yoğunluğa birkaç dakika içinde ulaşır.

F. Schubert'in "Erlkönig" isimli Lied'inde farklı dört karakter vardır. Anlatıcı, herhangi biri. Baba; teselli eden, güven verici bir karakter, Çocuk; hasta, çaresizlik içinde yakaran. Ölüm; yılan gibi soğuk nefesli ancak güzel pırıltılı bir görünüm sergileyen davetkarlıkta. Bu dört karakter kendi içinde zorluğu olan dört farklı ses rengi içermektedir.



Şarkıcının başarısı bunları ifadelendirmesinde gerçekleşir. İşte, Lied'in zor tarafı buradadır. Tek başınasınız ve birkaç dakika içinde bütün bu dramtizasyonu yaşatmak zorundasınız.

Lied söylerken farklı ruh hallerinin yaşanması teknik ve müzikalite açısından gelişmemize yardımcı olur.

Devamlı forte çalışmış her tona yüklenerek giren ve müzikaliteden yoksun bir şarkıcı asla Lied söyleyemez. Sesin büyüklüğü veya küçüklüğü Lied söylemek için önemli değildir. "Küçük sesi olan Lied söyler." "Büyük sesi olan Lied söyleyemez" diye düşünmek yanlış olur. Öyle Liedler vardır ki, bir opera ariasına bedeldir. Schubert'in "Prometeus", "Erlkönig" Liedleri gibi.

Opera ariası söylemek, daha çok ses gösterisine bağlıdır. Neyi nasıl yapacağımız nota yazımızda bellidir. Lied'de ise, ayrı bir tarz vardır. Lied, hem iyi bir ses rengi, iyi bir teknik, doğru bir ifade ister yani Lied her şeyi birlikte ister.

Pes sesten tiz ses'e çıkıp birden piyanoya düşmek, yerine göre hatta fısıltı sesine kadar sesi değişik varyasyonlarda kullanmak gerekebilir. Bu da ses için zordur. Ayrıca dramatik ifadelerde aşırıya kaçıp sesi zorlayıp zarar da verebiliriz. Opera sanatçılarının sık sık Lied söylemesi sesin yumuşak tutulması açısından faydalıdır.

Günümüzde büyük ses olarak kabul edilen pek çok sanatçı operada, Lied şarkıcılığında, müzikallerde ve oratoryolarda da aynı başarıyı göstermektedir.

Bunun için iyi bir teknik, ruh zenginliği, müzikalite ve stil bilgisi gerekir. Bütün nüansları yapabilmek için aynı zamanda sağlıklı bir ses organına sahip olmalıdır.

Bütün dünyada şarkıcıların kendilerini tanıtmaları açısından Lied konserleri hep önemli olmuştur. Sanatçılar teknik donanımlarını eleştirmenlere ancak konserlerde göstererek kendileri için bir fırsat yaratmış olurlar.



KAYNAKLAR

1. BENT, Ian, with William Drabkin, Analysis.
2. BOYUT YAYINCILIK, Klasik Müzik Koleksiyonu, Franz Schubert, 1996.
3. CAPELL, Richard, Schubert's Songs, (Londra, 1973).
4. DIESKAU, Dietrich, Fischer, Book of Lieder, Limelight Editions, (New York, 1995).
5. FENMEN, Mithat, Müzikçinin El Kitabı, Müz. Ans. Yayınları, (Ankara, 1991).
6. GORRELL, Lorraine, The Nineteenth Century German Lied, (U.S.A, 1995).
7. İLYASOĞLU, Evin, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul, 1984, 1996).
8. LANGENBUCHER, Wolfgang; Frank Auerbach, "Sosyal Gerçekçilik Açısından Alman Edebiyatı : Başlangıçtan Bugüne"(İstanbul : Altın Kitaplar Yayınevi, 1969).
9. LEHNANN; Lotte, More Than Singing- The Interpretation of Songs, (New York, 1985).
10. MİMAROĞLU, İlhan, Müzik Tarihi, Varlık Yayınevi, (1987).
11. NOSHE, Frits, Berlioz'dan Duparc'a Fransız Şarkısı.
12. PAMİR, Leyla, Müzik ve Edebiyat, Varlık Yayınları.
13. PAMİR, Leyla, Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları.
14. SAY, Ahmet, Müzik Tarihi, Müz. Ans. Yayınları, (Ankara, 1995).
15. SELANİK, Cavidan, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Dörük yayınları, 1996.





EKLER

**EK 1: SCHUBERT'İN USTALIK DÖNEMİ(1818-1828)
LIED DİZİLERİ**

Schubert, son döneminde Wilhelm Müller'in DIE SCHÖNE MÜLLERIN (Güzel Değirmenci), DIE WINTERREISE (Kış Yolculuğu), Heine'nin şiirlerini de kapsayan DER SCHWANENGESANG (Kuğu Şarkıları) dizi Liedleriyle, Lied sanatının doruğuna ulaşmıştır. Güzel değirmenci ve Kış yolculuğu kendine özgü bir bütünlük içinde anlatılmış, tekrarlardan ve efektlerden kaçınılmıştır. Bu iki dizide de egemen olan duygudur. Schubert bu iki dizi Liedleriyle Wilhelm Müller'i ölümsüzlüğe kavuşturmuştur.

DIE SCHÖNE MÜLLERIN

Erkek sesi için yazılmıştır. Tüm yapıtta halk masalının yapısı egemendir. Aşk ve doğa yaşantısı, doğaya yönelik sorular halk şarkısının sesinde iç içe geçmiştir.

İlk şarkıdaki doğada yürüyüş; durmadan atan ritmik nabzı tüm yapıtın özelliğini oluşturur. Bu aynı zamanda ruhsal hareketliliğin de simgesidir. Bu ritim ve hareket, "Doğada yürüyüş", "Nereye", "Dur", "Sabırsızlık", "Benim" şarkılarında da görülmektedir. "Mein"- orijinali Re majör olan tek şarkıdır. Bu şarkı ile dizi doruk noktasına ulaşır. Mutluluk bu şarkıda ritmik canlılık ve yoğunlaşmış bir ezgiyle birleşir. Ezgi bir an için Si bemol tonuna geçer. Duygunun en taşkın anını yansıtır. Sonra tekrar Re majör tonda eski mutluluğu içinde sona erer.

"Pause" (Ara) şarkısı ise, olumluluğun bir anda olumsuzlaşmasıdır. Şairinin, acıları sözcüklere sığamayacak bir

büyükükte anlatmasına karşın, Schubert, bu şiiri lirik bir anlatımla sunmuştur. Hafif bir ezgi, Si bemol majörde parçaya egemen olur. Daha sonra La bemol minöre geçerek vurgulu ritimler silinir. Böylece, “Pause” (Ara) şarkısıyla “Mein” (Benim) arasında ruhsal ve müziksel bir köprü kurulmuştur.

WINTERREISE²³

“Güzel Değirmenci” ile “Kış Yolculuğu” ruhsal yaşantı açısından birbirleriyle benzeşir. “Kış Yolculuğu”, 1827’de bestelenmiştir. Eserin şairi Wilhelm Müller, Schubert, şiirlerinin yarısını bestelediği sırada ölmüştür. Bu Lied dizisine sanatçının “Winterreise” (Kış Yolculuğu) demesinin nedeni, kendi hüznü ve ümitsizliklerini, Kış mevsiminin soğuk ve donmuş doğasıyla özdeşleştirmek içindir. Kendi deyimi ile, acılı bir anıya tutsak olarak. Text Schubert’in melankolik kişiliğine öylesine uymuştur ki, sanatçının bestesinde şiirin bütün dizelerini bulmak mümkündür. Ayrıca, Schubert’in müziği gökyüzüne ve kaybolan bir cennete olan özlemidir. Eser Yüksek bariton için bestelenmiştir.

DER SCHWANENGESANG

1828’de ölümünden birkaç ay önce tamamlanan Heine şarkıları, “Kuğu şarkıları” adıyla ortaya çıkmıştır. Bu 14 şarkının 7’si Rellstab’ın, 6’sı Heine’nin sonuncusu da Seidel’indir. Diğer Lied dizilerindeki bütünlük bu dizide görülmez. Bu şarkılar da erkek sesi için yazılmıştır. Schubert’in ezgisi, bu şarkılarda bilinen anlamda tanımlanmaz bir görünümüdür.

²³ Prof. Güzin Gürel: “Winterreise” Lied Dizisi Çözümlemesi, ayrıca Ek 2’de verilmiştir.

Lied sanatında “Resitatif” ve “Arioso” gibi anlatım araçlarını en yüksek düzeyde sivilize ederek müziğin içine kaynaştırmıştır.

“Der Doppelgänger” (Yansımam), tek bölümde yoğunlaştırılmış olan senfonik bir şarkıdır. Durağan basların üzerinde aya niteliğindeki bir resitatif anlatımı ile ifade edilir.

“Die Stadt” (Kent) şarkısının yapısı, geleceğin izlenimci üslubuna öncülük eder. Bu şarkının bitişi kararsız ve yanıtız bir biçimde havada kalmaktadır.

Bu şarkıda kent kültürü vardır. Yüksek binalı şehir kültürü geleceğin sonsuzluğunu ve belirsizliğini anlatmaktadır. Heine'nin, “Bütün dünya mutsuzluklarının acılarını taşıyorum” dizeleriyle başlayan “Der Atlas” şiiri, şeytani bir görkemi duyurur. Beethoven'in Opus 111 Sonatının ana motifi ile benzeşir. Sadece ritimleri değiştir.

13.
Der Doppelgänger.

(Orig. H moll.)

Heine.

Sehr langsam.

57.

Still ist die Nachr, es ru-hen die Gas-sen,

in die - sem Hau-se wohn-te mein Schatz; sie hat schon

längst die Stadt ver-las-sen, doch steht noch das Haus auf dem sel - ben Platz.

Da steht auch ein Mensch, und starrt in die Hö - he,

> cresc. > poco a

8.

Der Atlas.

Heine.

(Orig. G moll.)

Etwas geschwind.

52.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of eighth notes in a descending pattern, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4.

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Ich un-glücksel-ger At-las, Ich un-glücksel-ger At-las! Ef-ne Welt, die". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern to the introduction. A dynamic marking of *mf* is present.

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with "gan-ze Welt der Schmerzen, muß ich tra-gen, die gan-ze". The piano accompaniment remains consistent.

The third system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with "Welt muß ich tra-gen, Ich tra-ge Un-er-träg-li-ches, und". The piano accompaniment features a dynamic marking of *cresc.* (crescendo).

The fourth system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line concludes with "bre-chen will mir das Herz im Lei-be.". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

(Orig. C moll.)

11.
Die Stadt.
Heine.

(stark)
Die

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is C minor (three flats). The piano part begins with a series of chords in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The vocal line starts with a few notes, followed by a rest. The word "Die" is written below the vocal staff.

Son - ne hebt sich noch ein - mal leuch - tend vom Bo - den em -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a triplet of chords in the right hand. The lyrics "Son - ne hebt sich noch ein - mal leuch - tend vom Bo - den em -" are written below the vocal staff.

por, und zeigt mir je - ne Stel - le, wo ich das Lieb - ste ver -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a triplet of chords in the right hand. The lyrics "por, und zeigt mir je - ne Stel - le, wo ich das Lieb - ste ver -" are written below the vocal staff.

lor.

decresc. *p* *pp*

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a triplet of chords in the right hand. The lyrics "lor." are written below the vocal staff. Dynamic markings *decresc.*, *p*, and *pp* are present in the piano part.

dimin.

The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet of chords in the right hand. The dynamic marking *dimin.* is present in the piano part.

EK 2: “Winterreise” LIED DİZİSİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

Şair: Wilhelm Müller

Kaynak: Prof. Dr. Güzin Gürel

1.Şarkı: Gute Nacht – İyi Geceler

Dizinin ilk Lied'i Gute Nacht- İyi geceler, form olarak tipik bir kıta Lied'idir.

Lied, 7 ölçü adımları sembolize eden 8'liklerle başlar.

Şan partisi ile eşlik, simetrik bir sistemde devam etmektedir.

Ozan, şiirinde sisli bir gecede sevgilisinin evini, aşk ümidiyle düş kırıklığına uğrayıp terk ettiğini anlatmaktadır,

Sevgilisinin kapısına “iyi geceler” yazarak,

Lied'in majör bölümünde anıların canlanması ve son minör ölçülerle de acısı yansıtılmaktadır.

Şiirin içeriği ise şöyledir:

Yabancı olarak geldim, yabancı olarak gidiyorum. Mayıs beni çiçek demetleriyle karşıladı.

Genç kız aşktan söz ediyor anne ise evlilikten.

Şimdi dünya öylesine masun, yol karla örtülü.

Onlar beni dışarı atıncaya kadar neden beklemeli?

Bırak deli köpekler evinin önünde ulusunlar.

Sevgi göç etmeyi dolaşmayı sever, Tanrı sevgiyi böyle yarattı.

Seni düşlerinde rahatsız etmek istemiyorum.

Rahatını bozmak istemem.

Benim adımlarımı duymama lısın.

Yavaş yavaş kapı kapanmalı.

Oradan geçerken kapına iyi geceler yazıyorum.

Böylece seni düşündüğümü göreceksin.

2. Şarkı: Die Wetterfahne- Rüzgar fırlıdağı

Orijinal la minör'dür. 3 bölümlü bir Lied'dir.
Eşlikteki triller rüzgar sesini sembolize etmektedir.
pp bölümlerde, eşlikte her iki el, pes registere alınmıştır.

Şiirin içeriği: (Tercümesi)

Güzel sevgilimin evinin üzerinde rüzgar fırlıdağı ile oynamakta
zavallı bir göçmeni ıslıkladığı kuruntusuna kapıldım.
Asalet armasını fark etmiş olsaydım evde asla sadık bir eş
hayali aramayı düşünmezdim.
Rüzgar damda olduğu gibi içerde de kalplerle oynamakta.
yalnız sessizce.
Benim acılarımı niçin soruyorsunuz?
Sizin kızınız zengin bir gelin olacak...

3.Şarkı: Gefrorne Tränen- Donmuş göz yaşları

Orijinal tonu fa minör, üç bölümlü bir Lied'dir.
Besteci baştaki eşlikte donmayı sembolize eden iki kısa ve
Bir uzun aksanlı akorlar kullanmıştır.

Şiirin içeriği

Kalbimde sıcacık ısınan göz yaşlarım nasıl da böylesine buz
kesilebiliyor diyor ozan...
Donmuş göz yaşları yanaklarımdan süzölmekte.
Acaba ağladığımı neden fark etmedim.
Göz yaşları, benim göz yaşlarım, böylesine sıcak akarken nasıl
donabiliyorsunuz. aynı serin sabahların kırağı gibi

oysa kalbimin kaynağından ne kadar yakıcı sıcak çıkmaktasınız..
Sanki kışın tüm buzunu eritmek istercesine.

4.Şarkı: Erstarrung- Donuş

Orijinal tonu do minör'dür.

Üç bölümlü bir Lied'dir.

Eşlikte duyduğumuz trioleler ve sol eldeki 4. zamana düşen aksanlı triolerle ani iç titreşimleri yansıtılmaktadır.

Şiirin içeriği

Karda boşuna onun ayak izlerini arıyorum,
O kollarımda, yeşil kırlarda birlikte gezdiğimiz yerlerde
yeri öpmek istiyorum.
Sıcak göz yaşlarımla buz ve karı delip toprağı görene dek
nerede bir çiçek bulabilirim, nerede bir yeşil çimen...
çiçekler ölmüş, çimenler öylesine solgun...
Buradan bir hatıra almalıyım, çünkü anılarım sustuğunda
ondan bana kim söz edecek.
Kalbim cansız, resmi de kalbimin içinde donmuş bakmakta.
Eğer kalbim yeniden erirse onun resmi de eriyip yok olacak.

5.Şarkı: Der Lindenbaum- Ihlamur ağacı

Lied dizisinin ilk majör Lied'idir. Orijinal tonu mi majördür.

Üç bölümlü bir Lied'dir.

Eşlikteki trioleler yaprakların uçuşunu sembolize eder.

Majör bölümünde anılar dile getirilmiş, minörde ise ümitsiz geleceğe bakış sembolize edilmiştir.

Şiirin içeriği

Kapımın önünde çeşme başında bir ıhlamur ağacı var.
 Gölgesinde tatlı rüyalar düşlemekteyim.
 Kabuğuna aşk sözcükleri kazımıştım.
 Beni neşe ve yeisler içinde daima düşlere çekip götürmekteler.
 Bugün karanlık gecede dolaşmak zorundayım.
 Bir an gözlerimi yumdum.
 hışırdayan dallarıyla beni kendine çağırır gibiydi
 gel bana, burada huzuru bulacaksın der gibi...
 Soğuk rüzgar tam yüzüme doğru esmekte.
 Şapkam başımdan uçtu, geri dönmedim.
 Şimdi oradan birkaç saat uzaktayım, ama onun beni çağıran
 sesini hala duyuyorum.

6. Şarkı: Wasserflut- Seyelan

Orijinal tonu mi minördür. 2 bölümlü bir Lied'dir.
 Eşlikte sıcak göz yaşları ile karın soğuşunu simgelemek için
 sağ eldeki trioleye karşı sol elde 2 onaltılık kullanılmıştır.

Şiirin içeriği

Göz yaşlarımdan bir kaçı karın içine düştü.
 Soğuk buz taneleri susamış gibi bu sıcak acıyı içtiler.
 Çimenler yeşermek istediğinde ılık rüzgarlar eser,
 buz parçalara ayrılır ve yumuşak kar erir.
 Kar, benim özlemlerimi biliyorsun, söyle senin yolun nereye
 gitmekte?
 Yalnızca benim göz yaşlarımı izle,

Seni yakında dereye karıştıracaktır.
 Onunla şehri gezeceksin
 neşeli yollarda.
 Benim göz yaşlarımın sıcaklığını hisset
 çünkü sevgilimin evi orada...

7. Şarkı: Aus dem Flusse- Nehir'e

Orijinal tonu mi minördür. Üç bölümlü Lied.

Şiirin içeriği

Ey berrak ve haşin nehir, öylesine neşeli çağlamaktayken
 neden sessizleştin?
 Bana veda etmeyecek misin?
 Katı ve hareketsiz bir kabukla kendini örttün.
 Soğuk ve hareketsiz kumlarda uzanmaktasın.
 Senin örtüne sivri bir taşla sevgilimin ismini gömdüm.
 Onu ilk gördüğüm günü saati ve terk ettiğim günü
 İsmi ve sayılar kırık bir yüzük gibi kıvrıla kıvrıla akmakta.
 Kalbim bu nehirde kaldı, resmini tanıyor musun?
 Acaba sen de benim kalbim gibi kabuğunun altında
 coşuyormusun?

8. Şarkı: Rückblick- Geriye bakış

Orijinal tonu sol minördür.
 Üç bölümlü bir Lied'dir.
 Eşlik birbirini kovalayan adımlar gibi huzursuzdur.
 İkinci bölümde sağ el anıların kalıplaştığını, sol el ise
 melodiyi vermektedir.

Sevdiği kızı hatırladığında yeniden huzursuz eşlik başlar.

Şiirin içeriği

Tabanlarımın altı yanmakta.
 Buza ve kara basıyorum.
 Şehrin kalelerini görmeyene dek soluk almak istemiyorum.
 Telaşla oradan uzaklaşırken her taşa çarptım.
 Kargalar dolu taneleri atmakta şapkama.
 Beni nasıl farklı karşılamıştın,
 sen ey karmaşık duyguların şehri.
 Tertemiz pencerelerde bülbül ve tarla kuşları karşılıklı
 şarkılar söylemişti,
 ıhlamur ağaçları çiçek açmakta, sular çağlamakta
 genç kızın gözleri ışıldamaktaydı.
 Her şey bir anda olmuştu...
 O günü düşündüm, yeniden geriye bakmak istiyorum
 yeniden geriye dönmek ve evinin önünde sessizce durmak
 istiyorum.

9. Şarkı: Irrlicht- Aldatıcı ışık

İki bölümlü bir Lied'dir.

Şiirin içeriği:

Kayaların derinliğinden beni bir ışık çekmekte,
 düşüncelerimde bir çözüm bulmak zor değil,
 yanılmaya alışkınım, sonunda her yol amacına ulaşacak
 mutluluklarımız, kederlerimiz hepsi aldatıcı bir ışık.
 Kurumuş dere yollarından aşağı inmekteyim
 her sel denize, her keder de kendi mezarına ulaşacak.

10. Şarkı: Rast- Mola

Orijinal tonu do minördür. İki bölümlü bir Lied'dir.
Eşlikte ikinci zamana düşen aksanlarla gezginin yorgunluğu
Sembolize edilmektedir.

Şiirin içeriği:

Ancak şimdi ne kadar yorgun olduğumu hissediyorum,
artık inzivaya çekilmeliyim.
Ayaklarım dinlenmek istememişti
durmak için ise çok soğuktu
arkamda ise hiç yük hissetmemiştim.
Fırtına oradan uzaklaşmama yardım etmişti.
Bir küçük koy evinde kendime bir yer buldum.
Fakat dinlenemiyorum, yaralarım öylesine yanmakta,
Sen ise kalbim kavga ve fırtınada öylesine haşin
öylesine pervasızsin.
Ancak sessizlikte içini kemiren kurdu hissedebiliyorsun,
Can yakıcı bir acıyla irkilerek.

11. Şarkı: Frühlingstraum- İlbahar rüyası

Orijinal tonu la minör.
Üç bölümlü bir Lied'dir.
Birinci bölümde düş, ikinci bölümde düşten uyanış
ve son bölümde öz eleştiri anlatılmaktadır.

Şiirin içeriği:

Renkli çiçekleri düşünüyordum, aynı Mayıs ayındaki gibi.
 Yeşil çayırları, neşeli kuş cıvıltılarını düşünüyordum.
 Horozlar öttüğünde gözlerim açıktı.
 O zaman soğuk ve karanlığı gördüm.
 Kargalar damlarda bağırmakta.
 Pencereye bu yaprakları kim çizdi?
 Anlaşılan kış günü yaprak görenle alay ediyorsunuz.
 Aşk ve sevgilimi düşünmüştüm,
 Güzel bir kızı, öpüşünü, neşe ve mutluluğu.
 Horozlar öttüğünde kalbim uyanmıştı.
 Şimdi burada yalnız oturmaktayım
 ve düşlerimi düşünmekteyim.
 Gözlerimi kapatıyorum,
 kalbim hala sıcacık çarpmakta.
 Yapraklar pencerede ne zaman yeşerecek?
 Sevgilimi kollarımda ne zaman tutacağım.

12. Şarkı: Einsamkeit- Yalnızlık

Orijinal tonu si minördür.
 İki bölümlü bir Lied'dir.

Şiirin içeriği:

Çam ağaçlarının tepelerinde hafif bir rüzgar estiğinde
 ben de açık havada soluk bir bulut gibi, bir yaşam
 içinden yapayalnız geçmekteyim.
 Ah, hava öylesine sakın, dünya öylesine aydınlık

fırtınalar azdığında bile böylesine bitkin değıldim.

13.Şarkı: Die Post- Posta

Orijinal tonu mi b majördür.

İki bölümlü bir Lied'dir.

Eşlik sağ elde posta arabasının kornosunu sol elde ise atın ayak seslerini sembolize etmektedir.

Şiirin içeriğı:

Sokaktan posta kornosu duyuluyor.

Kalbim neden böylesine çarpmakta.

Posta arabası sana mektup getirmiyor ki, kalbin neden öyle tuhaf sıkışmada...

Çünkü posta arabası sevgilimin oturduğu şehirden geliyor

Kalbim sadece o yerleri merak ediyor.

14. Şarkı: Der Greise Kopf- Yaşlılık

Orijinal tonalite do minör, iki bölümlü bir Lied'dir.

Şiirin içeriğı:

Olgunluk, beyaz bir ışık gibi saçlarıma yayılmakta
o zaman yaşlandığımı sandım,
çok sevindim.

Fakat birden o beyazlık yok oldu.

Saçlarım yeniden simsiyah,
gençliğimden korktum,
ölüme daha ne kadar var?

Bazıları akşam kızılığundan, gündüz ışığına kadar geçen zaman içinde yaşlanmakta.

Benim yaşlılığım ise bu gezi süreci içinde yaşandı.

15. Şarkı: Die Krähe- Karga

Orijinal ton Do minördür. Üç bölümlü bir Lied'dir. 5 ölçü eşlik ile başlayan Lied 5 ölçü eşlik ile son bulmaktadır. Piyanoda kuşun bir şeyler ararcasına huzursuz kanat çırpınışlarını duyarız.

Şiirin içeriği:

Bir karga benimle birlikte şehri terk etti ve peşimi hiç bırakmadı.

Ey garip kuş, beni terk etmek istemiyor musun?

Yoksa avın benim bedenim mi olacak?

Sona az kaldı

Ey karga

mezara kadar sürebilecek bir sadakati göster bana...

16.Şarkı: Letzte Hoffnung- Son Ümit

Orijinal ton mi b majör.

Lied, 4 ölçü eşlikle başlar ve 4 ölçü eşlikle biter. Eşlik yaprakların düşüşünü yansıtmaktadır.

Şiirin içeriği:

Ara sıra ağaçlarda renkli yapraklar görülüyor,

ve ben çoğu zaman ağaçların önünde düşüncelere dalarak duruyorum.

Tek bir yaprağa bakarak ona ümitlerimi asıyorum.

Rüzgar benim yaprağımla oynamakta.

Titriyorum, titreyebileceğim kadar.

Ah, işte yaprak yere düşüyor, onunla birlikte ümitlerim de

Bense yere kapanıp,

ümitlerimin mezarında ağlıyorum.

17. Şarkı: Im Dorfe-Köyde

Orijinal tonu Re majördür. 3 bölümlü bir Lied'dir.

Eşlik değişmeyen kalıplar içinde köpek ulumalarını sembolize eder.

Şiirin içeriği:

Köpekler uluyor, zincirleri şakırdamakta

İnsanlar uyuyor yataklarında,

Bazıları, kavuşamadıklarını düşlemekte,

iyi ve kötünün tadına vararak.

Sabahın erken saatlerinde her şey yok olup gitti.

Şimdi yalnızca ümit edebilirler.

Bıraktıkları düşleri yeniden yastıklarının altında bulmak için.

Köpekleriniz beni havlayarak kovaladı.

Uyku mahmurluğu içindeki sükunetimi bozdular.

Tüm düşlerimin sonuna geldim.

Uyuyanların arasında ben ne arıyorum.

18.Şarkı: Der stürmische Morgen- Fırtınalı sabah

Orijinal ton re minördür. İki bölümlü bir Lied'dir.
Eşlik fırtınayı sembolize eder.

Şiirin içeriği:

Fırtına gökyüzünün gri örtüsünü nasıl da parçaladı.
Bulutlar uçmakta soluk gökyüzünde
Kırmızı alevler bulutların aralarından gözükmekte.
Bunu sabahın gelişi olarak algılıyorum,
aynı düşlerimdeki gibi...
Kalbim gökyüzünde resmini görüyor
Oysa bu resim soğuk ve acımasız kıştan başkası değil...

19. Şarkı: Tauschung- Yanılma

Orijinal tonu la majördür. Üç bölümlü bir Lied'dir.
Eşlik dans havası getirmektedir Lied'e.

Şiirin içeriği:

Önümde dost bir ışık dans etmekte
Onu orda burda izliyorum.
Beni öylesine cezp etti ki, gözlerimi ayıramıyorum.
Ah, benim gibi böylesine mutsuz olan kendini bu renkli
hilekara severek verir.
Buz ve karanlık gecenin ardında sıcak bir ev göstermekte
bana.

Bu evin içinde bir sevgili
böyle bir yanılığın bile bana yeter.

20. Şarkı: Der Wegweiser- Rehber

Orijinal ton sol minör, üç bölümlü bir Lied'dir. İkinci bölümde sol majöre geçer ve yine sol minöre döner.

Şiirin içeriği:

Herkesin gittiği yollardan gitmeyi neden istemiyorum?
Karlı kayaların tepelerinde kendime gizli geçitler arıyorum.
İnsanları şaşırtmak istememiştim
Beni çöllere çeken
nasıl budalaca bir arzudur bu.
Rehber yol üzerinde durup bana şehri gösteriyor,
ve ben, olağanüstü bir huzursuzlukla geziniyor, huzur
arıyorum.
Bakışlarımın önünde aklını yitirmemiş bir yol gösterici var,
bense mutlaka hiç kimsenin geri dönemediği bir yola gitmem
gerekiyor.

21. Şarkı: Das Wirtshaus- Motel

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTELEFON MERKEZİ**

Orijinal ton fa majör. Üç bölümlü bir Lied'dir.
Eşlik, gezgini teselli edici tınlamakla birlikte majör
ve minör tonlar arasında hareket eden müzik gezgine
orada kalamayacağını anımsatır.

Şiirin içeriği:

Yolum beni ölü bir tarlaya getirdi
 Kendi kendime dönmek istediğim yer burası mıydı diye sordum.
 Yeşil çelenkler, yorgun gezginciye serin motele davet eden
 işaretler olmalı.
 Burada bütün odalar tutuldu mu?
 Ağır yaralı, yere kapanmak üzereyim.
 Ey zalim beni neden reddediyorsun?
 Haydi sen yoluna devam et, devam benim sadık asam.

22. Şarkı: Mut- Cesaret

Orijinal ton sol minör. İki bölümlü bir Lied'dir.
 Eşlik cesareti simgelemektedir.

Şiirin içeriği:

Kar yüzüme doğru yağmakta, silkeliyorum.
 Kalbim göğsümde coştığında
 neşeyle şarkılar söylüyorum.
 Kulaklarım yok benim,
 Ne söylediğimi duymuyorum.
 Feryatları hissetmiyorum.
 Feryatlar budalalar için.
 Rüzgar ve bu havaya rağmen
 kendimi neşe içinde yaşama bırakıyorum.
 Tanrılar yeryüzünde olmak istemez,
 biz kendimiz birer tanrıyız.

23. Şarkı: Die Nebensonnen- Aldatıcı güneş

Orijinal tonu la majördür. Üç bölümlü bir Lied'dir.

Şarkının içeriği:

Gökyüzünde üç güneş görmüştüm,
uzun süre güneşe doğru baktım
Onlar da benden uzaklaşmak istemez gibi
öylesine hareketsiz duruyorlardı.
Ah, siz benim güneşlerim değilsiniz,
başka yüzlere bakın.
Evet, yeniden üç güneşim oldu.
Şimdi en iyilerinden ikisi battı.
Ve şimdi de üçüncüsü.
Karanlıkta kendimi daha iyi hissedeceğim.

24.Şarkı: Der Leirmann- Laternacı

Orijinal ton la minör. Form olarak tek bir bölümden oluşur ve ölümü simgeler, laternacının değişmez, yeknesak müziğinde.

Şiirin içeriği:

Karşıda koyun ötesinde bir laternacı durmakta,
donmuş parmakları ile laternasını çevirmeye çalışıyor.
Çıplak ayaklarıyla buzlar üzerinde oradan oraya dolaşmakta

ve küçük tabağı hep boş durmakta.
Hiç kimse onu duymak,
hiç kimse onu görmek istemiyor.
Köpekler ihtiyar adamın çevresinde havlamakta.
Her şeyi oluruna bırakıyor ve
Çeviriyor, çeviriyor.
Artık laternası sessiz değil.
Garip adam
Seninle birlikte mi gitmeliyim.
Benim şarkılarımı da laternanda çalacak mısınız?



EK 3: FRANZ SCHUBERT'İN ŞARKILARININ LİSTESİ

NOT: Aşağıdaki liste, Mandyczewski baskısında (Breitkopf & Härtel), 10 cilt halinde yer alan şarkılardan oluşmaktadır. 'B.H.P' : Breitkopf & Härtel'in Popüler baskısına; 'P': Peters'in baskısı (Friedländer)'ı gösterir.

VOL. 1, 1811-1814

1. **Hagars Klage**, Schücking (B.H.P. II. I).— 2. **Des Mädchens Klage** (I.), Schiller (B.H.P. II. 2).—3. **Eine Leichenphantasie**, Schiller (B.H.P. V. I).—4. **Der Vaternörder**, Pfeffel (B.H.P. VI. I).—5. **Der Jüngling am Bache** (I.), Schiller (B.H.P. VI. 2).—6. **Klaglied**, Rochlitz (B.H.P. II. 3, P. IV. 156).—7. **Totengräberlied**, Hölty (B.H.P. X. I).—8. **Die Schatten**, Matthisson (B.H.P. VI. 3).—9. **Sehnsucht** ('Ach, aus dieses Thales') (I.), Schiller (B.H.P. X. 2).—10. **Verklärung**, Pope (B.H.P. V. 2, P. V. 86).—11. **Thekla: Eine Geisterstimme** (I.), Schiller (B.H.P. II. 4).—12. **Der Taucher**, Schiller (B.H.P. X. 3, P. V. 49).—13. **Don Gayseros**, Fouqué : I. **Don Gayseros, Don Gayseros**; 14. II. **Nächtens klang die süsse Laute**; 15. III. **An dem jungen Morgenhimmel**, (B.H.P. V. 3, 4, 5).—16. **Andenken**, Matthisson (B.H.P. V. 6).—17. **Geisternähe**, Matthisson (B.H.P. V. 7).—18. **Totenopfer**, Matthisson (B.H.P. V. 8).—19. **Trost an Elisa**, Matthisson (B.H.P. VI. 4).—20. **Die Betende**, Matthisson (B.H.P. II. 5, P. V. 171).—21. **Lied aus der Ferne**, Matthisson (B.H.P. VI. 5).—22. **Der Abend**, Matthisson (B.H.P. II. 6, P. IV. 142).—23. **Lied der Liebe**, Matthisson

(B.H.P. VI. 6).—24. *Erinnerungen*, Matthisson (B.H.P. VI. 7, P. IV. 117).—25. *Adelaïde*, Matthisson (B.H.P. VI. 8, P. VI. 33).—26. *An Emma*, Schiller (B.H.P. VI. 9, P. II. 118).—27. *Romanze*, Matthisson (B.H.P. V. 9).—28. *An Laura*, Matthisson (B.H.P. VI. 10, P. V. 173).—29. *Der Geistertanz* (II), (B.H.P. V. 10, P. II. 237).—30. *Das Mädchen aus der Fremde* (I), Schiller (B.H.P. VI. II).—31. *Gretchen am Spinnrade*, Goethe (B.H.P. II. 7, P. I. 176).—32. *Nachtgesang*, Goethe (B.H.P. VI. 12, P. VI. 54).—33. *Trost in Thränen*, Goethe (B.H.P. VI. 13, P. II. 230).—34. *Schäfers Klage lied*, Goethe (B.H.P. a. VI. 14, b. V. II, P. I. 225).—35. *Sehnsucht* ('Was zieht mir'), Goethe (B.H.P. VI. 15, P. VI. 8).—36. *Am See*, Mayrhofer (B.H.P. VI. 16, P. VII. 42).—37. *Szene aus Goethe's 'Faust'* (B.H.P. XII. I, P. V. 108).—38. *Ammenlied*, Lubi (B.H.P. II. 8).

VOL. 2, 1815, OCAK-HAZİRAN

39. *Auf einen Kirchhof*, Schlechta (B.H.P. VI. 17, P. VI. 69).—40. *Minona*, Bertrand (B.H.P. II. 9).—41. *Als ich sie erröthen sah*, Ehrlich (B.H.P. VI. 18, P. VI. 16).—42. *Das Bild* (B.H.P. VI. 19, P. V. 88).—43. *Der Mondabend*, Ermin (B.H.P. VI. 20, P. IV. 154).—44. *Lodas Gespenst*, Ossian (B.H.P. V. 12, P. IV. 177).—45. *Der Sänger*, Goethe (B.H.P. VI. 21, P. III. 94).—46. *Die Erwartung*, Schiller (B.H.P. VI. 22, P. III. 84).—47. *Am Flusse* (I.), Goethe (B.H.P. VI. 23).—48. *An Mignon*, Goethe (B.H.P. V. 13, P. II. 49).—49. *Nähe des Geliebten*, Goethe (B.H.P. II. 10, P. III. 3).—50. *Sängers Morgenlied* (I.), Körner (B.H.P. VI. 24).—51. *Sängers Morgenlied* (II.), Körner (B.H.P. VI. 25).—52. *Amphiarao*s, Körner (B.H.P. X. 4).—53. *Trinklied vor der Schlacht*, Körner

(B.H.P. XII. 2).—54. **Schwertlied**, Körner (B.H.P. VI. 26).—55. **Gebet während der Schlacht**, Körner (B.H.P. X. 5, P. II. 214).—56. **Das war ich**, Körner (B.H.P. VI. 27, P. VI. 20).—57. **Die Sterne**, Fellingner (B.H.P. VI. 28).—58. **Vergebliche Liebe**, Bernard (B.H.P. VI. 29, P. VI. 112).—59. **Liebesrausch**, Körner (B.H.P. VI. 30).—60. **Sehnsucht der Liebe**, Körner (B.H.P. II. II).—61. **Die erste Liebe**, Fellingner (B.H.P. VI. 31, P. V. 202).—62. **Trinklied**, Zettler (B.H.P. X. 6, P. VII. 69).—63. **Stimme der Liebe** (I.), Matthisson (B.H.P. II. 12).—64. **Naturgenuss**, Matthisson (B.H.P. II. 13, P. VII. 86).—65. **Die Sterbende**, Matthisson (B.H.P. II. 14).—66. **An die Freude**, Schiller (B.H.P. VI. 32, P. IV. 126).—67. **Des Mädchens Klage** (II.), Schiller (B.H.P. V. 14, P. I. 210).—68. **Der Jüngling am Bache** (II.), Schiller (B.H.P. VI. 33, P. VII. 90).—69. **An den Mond** ('Geuss nicht'), Hölty (B.H.P. VI. 34, P. II. 116).—70. **Die Mainnacht**, Hölty (B.H.P. VI. 35).—71. **Amalia**, Schiller (B.H.P. II. 15, P. VII. 104).—72. **An die Nachtigall**, Hölty (B.H.P. II. 16, P. VI. 98).—73. **An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte**, Hölty (B.H.P. VI. 36, P. VI. 74).—74. **Seufzer**, Hölty (B.H.P. VI. 37).—75. **Liebeständelei**, Körner (B.H.P. VI. 38).—76. **Der Liebende**, Hölty (B.H.P. VI. 39).—77. **Die Nonne**, Hölty (B.H.P. II. 17).—78. **Die Liebe** (Clärchen's Lied, 'Freudvoll und leidvoll'), Goethe (B.H.P. II. 18, P. II. 236).—79. **Adelwold und Emma**, Bertrand (B.H.P. VI. 40).—80. **Der Traum**, Hölty (B.H.P. VI. 41, P. VI. 94).—81. **Die Laube**, Hölty (B.H.P. VI. 42, P. VI. 96).—82. **Meeresstille**, Goethe (B.H.P. V. 15, P. II. 3).—83. **Kolmas Klage**, Ossian (B.H.P. II. 19, P. II. 207).—84. **Grablied**, Kenner (B.H.P. II. 20, P. VI. 32).—85. **Das Finden**, Kosegarten (B.H.P. VI. 43, P. VI. 30).—86. **Lieb Minna**, Stadler (B.H.P. II. 21, P. VII. 31).—87. **Wanderers Nachtlid** ('Der du von dem Himmel bist'),

Goethe (B.H.P. II. 22, P. II. 8).—88. **Der Fischer**, Goethe (B.H.P. II. 23, P. II. 9).—89. **Erster Verlust**, Goethe (B.H.P. II. 24, P. II. 11).—90. **Idens Nachtgesang**, Kosegarten (B.H.P. II. 25, P. VII. 22).—91. **Von Ida**, Kosegarten (B.H.P. II. 26).—92. **Die Ercheinung**, Kosegarten (B.H.P. VI. 44).—93. **Die Täuschung**, Kosegarten (B.H.P. VI. 45, P. VI. 91).—94. **Das Sehnen**, Kosegarten (B.H.P. II. 27, P. VI. 99).—95. **Der Abend**, Kosegarten (B.H.P. II. 28).—96. **Geist der Liebe**, Kosegarten (B.H.P. II. 29, P. IV. 140).—97. **Tischlied**, Goethe (B.H.P. VI. 46, P. IV. 143).—98. **Der Liedler**, Kenner (B.H.P. VI. 47, P. IV. 33).—99. **Ballade**, Kenner (B.H.P. II. 30, P. IV. 148).—100. **Abends unter der Linde** (I), Kosegarten (B.H.P. II. 31).—101. **Abends unter der Linde** (II), Kosegarten (B.H.P. II. 32).—102. **Die Mondnacht**, Kosegarten (B.H.P. VI. 48).—103. **Huldigung**, Kosegarten (B.H.P. VI. 49).—104. **Alles um Liebe**, Kosegarten (B.H.P. II. 33).

VOL. 3, 1815, AĞUSTOS-ARALIK

105. **Das Geheimnis** (I), Schiller (B.H.P. VI. 50).—106. **Hoffnung** (I), Schiller (B.H.P. II. 34).—107. **An den Frühling** (I), Schiller (B.H.P. VI. 51, P. VII. 34).—108. **Das Mädchen aus der Fremde** (II), Schiller (B.H.P. II. 35, P. VII. 92).—109. **Die Bürgerschaft**, Schiller (B.H.P. V. 16, P. V. II).—110. **Punschlied** 'Im Norden zu singen,' Schiller (B.H.P. XII. 3, P. VII. 93).—111. **Der Gott und die Bajadere**, Goethe (B.H.P. V. 17, P. VII. 106).—112. **Der Rattenfänger**, Goethe (B.H.P. VI. 52, P. VI. 52).—113. **Der Schatzgräber**, Goethe (B.H.P. X. 7, P. VII. 102).—114. **Heidenröslein**, Goethe (B.H.P. II. 36, P. I.

182).—115. **Bundeslied**, Goethe (B.H.P. VI. 53).—116. **An den Mond** (I), Goethe (B.H.P. II. 37, P. VI. 55).—117. **Wonne der Wehmuth**, Goethe (B.H.P. VII. 54, P. IV. 137).—118. **Wer kauft Liebesgötter**, Goethe (B.H.P. VII. 55, P. VI. 50).—119. **Die Spinnerin**, Goethe (B.H.P. II. 38, P. IV. 147).—120. **Liebhaber in allen Gestalten**, Goethe (B.H.P. VII. 56, P. VII. 97).—121. **Schweizerlied**, Goethe (B.H.P. II. 39, P. VII. 36).—122. **Der Goldschmiedsgesell**, Goethe (B.H.P. X. 8, P. VI. 64).—123. **Cora an die Sonne**, Baumberg (B.H.P. II. 40, P. VI. 31).—124. **Der Morgenkuss nach einem Ball**, Baumberg (B.H.P. VII. 57, P. VI. 45).—125. **Abendständchen**, Baumberg (B.H.P. VII. 58).—126. **Morgenlied**, Stolberg (B.H.P. VII. 59, P. II. 4).—127. **An die Sonne**, Baumberg (B.H.P. II. 41, P. IV. 146).—128. **Der Weiberfreund** (B.H.P. VII. 60).—129. **An die Sonne** (B.H.P. VII. 61).—130. **Lilla an die Morgenröthe** (B.H.P. II. 42).—131. **Tischlerlied** (B.H.P. X. 9, P. VI. 65).—132. **Todtenkranz für ein Kind**, Matthisson (B.H.P. II. 43).—133. **Abendlied**, Stolberg (B.H.P. II. 44).—134. **Die Fühlmutter**, Matthisson (B.H.P. VII. 62).

Nathos' (B.H.P. V. 19, P. IV. 196).—148. *Das Mädchen von Inistore*, Ossian (B.H.P. II. 48, P. IV. 198).—149. *Lambertine*, Stoll (B.H.P. II. 49, P. VI. 3).—150. *Labetränk der Liebe*, Stoll (B.H.P. VII. 70).—151. *An die Geliebte*, Stoll (B.H.P. VII. 71, P. VII. 108).—152. *Wiegenlied*, Körner (B.H.P. II. 50).—153. *Mein Gruss an den Mai*, Ermin (B.H.P. II. 51).—154. *Skolie*, Deinhardstein (B.H.P. VII. 72).—155. *Die Sternenwelten*, Fellingner (B.H.P. II. 52).—156. *Die Macht der Liebe*, Kalchberg (B.H.P. II. 53).—157. *Das gestörte Glück*, Körner (B.H.P. VII. 73).—158. *Sehnsucht* (I) ('Nur wer die Sehnsucht kennt'), Goethe (B.H.P. II. 54).—159. *Hektors Abschied*, Schiller (B.H.P. XII. 6, P. IV. 53).—160. *Die Sterne*, Kosegarten (B.H.P. VII. 74).—161. *Nachtgesang*, Kosegarten (B.H.P. V. 20, P. VII. 88).—162. *An Rosa* (I), Kosegarten, (B.H.P. VII. 75).—163. *An Rosa* (II), Kosegarten, (B.H.P. X. 10).—164. *Idens Schwanenlied*, Kosegarten (B.H.P. II. 55).—165. *Schwanengesang*, Kosegarten (B.H.P. V. 21).—166. *Luisens Antwort*, Kosegarten (B.H.P. II. 56).—167. *Der Zufriedene*, Reissig (B.H.P. VII. 76).—168. *Mignon* ('Kennst du das Land?'), Goethe (B.H.P. II. 57, P. II. 221).—169. *Hermann und Thusnelda*, Klopstock (B.H.P. XII. 7, P. V. 154).—170. *Liane*, Mayrhofer (B.H.P. II. 58).—171. *Augenlied*, Mayrhofer (B.H.P. X. II, P. VI. 78).—172. *Klage der Ceres*, Schiller (B.H.P. II. 59).—173. *Harfenspieler*, ('Wer sich der Einsamkeit') (I), Goethe (B.H.P. VII. 77).—174. *Geistesgruss*, Goethe (B.H.P. X. 12, P. IV. 82).—175. *Hoffnung*, Goethe (B.H.P. VII. 78, P. VII. 62).—176. *An den Mond* (II), Goethe (B.H.P. II. 60, P. VII. 50).—177. *Rastlose Liebe*, Goethe (B.H.P. VII. 79, P. I. 222).—178. *Erlkönig*, Goethe (B.H.P. III. 61, P. I. 170).—179. *Der Schmetterling*, Schlegel (B.H.P. III. 62, P. IV. 49).—180.

Die Berge, Schlegel (B.H.P. VII. 80, P. IV. 51).—181. **Genügsamkeit**, Schober (B.H.P. X. 13, P. IV. 122).—182. **Das Grab** (I), Salis (B.H.P. V. 22).

VOL. 4, 1816

183. **An die Natur**, Stolberg (B.H.P. V. 23).—184. **Lied**, Fouqué (B.H.P. V. 24).—185. **Klage**, Hölty (B.H.P. VII. 81).—186. **Das Grab** (II), Salis (B.H.P. V. 25).—187. **Der Tod Oscars**, Ossian (B.H.P. XII. 8, P. IV. 200).—188. **Cronnan**, Ossian (B.H.P. XII. 9, P. IV. 170).—189. **Morgenlied** (B.H.P. VII. 82).—190. **Abenlied** (B.H.P. III. 63).—191. **Ritter Toggenburg**, Schiller (B.H.P. VII. 83, P. V. 103).—192. **Der Flüchtling**, Schiller (B.H.P. VII. 84).—193. **Laura am Clavier**, Schiller (B.H.P. VII. 85).—194. **Des Mädchens Klage** (III), Schiller (B.H.P. III. 64).—195. **Die Entzückung an Laura** (I), Schiller (B.H.P. VII. 86).—196. **Die vier Weltalter**, Schiller (B.H.P. X. 14, P. IV. 130).—197. **Pflügerlied**, Salis (B.H.P. X. 15).—198. **Die Einsiedelei** (I), Salis (B.H.P. VII. 87, P. VI. 12).—199. **Gesang an die Harmonie**, Salis (B.H.P. VII. 88).—200. **Die Wehmuth**, Salis (B.H.P. III. 65, P. VII. 12).—201. **Lied** ('In's stille Land'), Salis (B.H.P. III. 66, P. VI. 23).—202. **Der Herbstabend**, Salis (B.H.P. VII. 89).—203. **Der Entfernten**, Salis (B.H.P. VII. 90, P. VII. 40).—204. **Fischerlied** (I), Salis (B.H.P. X. 16).—205. **Lebensmelodieen**, Schlegel (B.H.P. XII. 10, P. IV. 128).—206. **Die verfehltete Stunde**, Schlegel (B.H.P. III. 67).—207. **Sprache der Liebe**, Schlegel (B.H.P. VII. 91, P. IV. 138).—208. **Abschied von der Harfe**, Salis (B.H.P. X. 17, P. VII. 83).—209. **Daphne am Bach**, Stolberg (B.H.P. V. 26, P. VII. 87).—210. **Stimme der Liebe**, Stolberg (B.H.P. VII. 92, P. III. 200).—211. **Entzückung**,

Matthisson (B.H.P. VII. 93).—212. **Geist der Liebe**, Matthisson (B.H.P. III. 68).—213. **Klage**, Matthisson (B.H.P. V. 27).—214. **Stimme der Liebe** (II), Matthisson (B.H.P. X. 18).—215. **Julius an Theone**, Matthisson (B.H.P. VII. 94).—216. **Klage** ('Dein Silber schien'), Hölty (B.H.P. VII. 95, P. VI. 60).—217. **Frühlingslied**, Hölty (B.H.P. III. 69, P. VII. 89).—218. **Auf den Tod einer Nachtigall**, Hölty (B.H.P. III. 70).—219. **Die Knabenzeit**, Hölty (B.H.P. VII. 96).—220. **Winterlied**, Hölty (B.H.P. III. 71).—221. **Minnelied**, Hölty (B.H.P. VII. 97, P. VII. 10).—222. **Die frühe Liebe**, Hölty (B.H.P. VII. 98).—223. **Blumenlied**, Hölty (B.H.P. VII. 99, P. VII. 100).—224. **Der Leidende**, Hölty (B.H.P. VII. 100, P. VI. 77).—225. **Seligkeit**, Hölty (B.H.P. VII. 101).—226. **Erntelied**, Hölty (B.H.P. III. 72, P. VI. 58).—227. **Das grosse Halleluja**, Klopstock (B.H.P. III. 73).—228. **Schlachtgesang**, Klopstock (B.H.P. VII. 102).—229. **Die Gestirne**, Klopstock (B.H.P. VII. 103, P. V. 35).—230. **Edone**, Klopstock (B.H.P. VII. 104, P. V. 161).—231. **Die Liebesgötter**, Uz (B.H.P. VII. 105, P. VII. 98).—232. **An den Schlaf**, Uz (B.H.P. III. 74).—233. **Got im Frühlinge**, Uz (B.H.P. III. 75, P. VII. 94).—234. **Der Gute Hirt**, Uz (B.H.P. III. 76).—235. **Die Nacht**, Uz (B.H.P. X. 19, P. VI. 38).—236. **Fragment aus dem Æschylus**, Mayrhofer (B.H.P. VII. 106, P. V. 78).—237. **An die untergehende Sonne**, Kosegarten (B.H.P. III. 77, P. IV. 45).—238. **An mein Clavier**, Schubart (B.H.P. III. 78, P. VII. 23).—239. **Grablied auf einen Soldaten**, Schubart (B.H.P. X. 20).—240. **Freude der Kinderjahre**, Köpken (B.H.P. VII. 107, P. VII. 84).—241. **Das Heimweh**, Hell (B.H.P. III. 79, P. VII. 64).—242. **Aus Diego Manazares** (B.H.P. III. 80).—243. **An den Mond** ('Was schauest du'), Hölty (B.H.P. VII. 108).—244. **An Chloen**, Jacobi (B.H.P. VII. 109).—245. **Hochzeitlied**, Jacobi

(B.H.P. V. 28).—246. *In der Mitternacht*, Jacobi (B.H.P. V. 29).—247. *Trauer der Liebe*, Jacobi (B.H.P. III. 81, P. VII. 26).—248. *Die Perle*, Jacobi (B.H.P. III. 82).—249. *Liedesend*, Mayrhofer (B.H.P. XII. II, P. V. 139).—250a. *Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging*, Jacobi (B.H.P. VII. 110).—250b. *Orpheus*, Jacobi (B.H.P. X. 21, P. V. 98).—251. *Abschied*, Mayrhofer (B.H.P. V. 30, P. VII. 18).—252. *Rückweg*, Mayrhofer (B.H.P. X. 22).—253. *Alte Liebe rostet nie*, Mayrhofer (B.H.P. VII. III).—254 (a and b), 255 (a and b), 256, 257, 258. *Gesänge des Harfners*, Goethe, 254. 'Wer sich der Einsamkeit' (II) (B.H.P. VII. 114, P. II. 27); 255. 'An die Thüren' (B.H.P. VII. 116, P. II. 33); 256. 'Wer nie sein Brod' (I) (B.H.P. VII. 112); 257. 'Wer nie sein Brod' (II) (B.H.P. VII. 113); 258. 'Wer nie sein Brod (III) (B.H.P. VII. 115, P. II. 30).—259. *Lied der Mignon* ('Nur wer die Sehnsucht kennt') (II), Goethe (B.H.P. III. 83).—260. *Lied der Mignon* ('Nur wer die Sehnsucht kennt') (III), Goethe (B.H.P. III. 84).—261. *Der König in Thule*, Goethe (B.H.P. VII. 117, P. II. 12).—262. *Jägers Abendlied*, Goethe (B.H.P. VII. 118, P. I. 228).—263. *An Schwager Kronos*, Goethe (B.H.P. X. 23, P. II. 44).—264. *Der Sänger am Felsen*, Pichler (B.H.P. VII. 119).—265. *Lied*, Pichler (B.H.P. III. 85).—266a. *Der Unglückliche*, 'Werner'—266b. *Der Wanderer*, Schmidt of Lübeck (B.H.P. X. 24, P. I. 184).—267. *Der Hirt*, Mayrhofer (B.H.P. VII. 120).—268. *Lied eines Schiffers an die Dioskuren*, Mayrhofer (B.H.P. VII. 121, P. III. 32).—269. *Geheimnis. An Fr. Schubert*, Mayrhofer (B.H.P. III. 86, P. VII. 46).—270. *Zum Punsche*, Mayrhofer (B.H.P. X. 25, P. VI. 40).—271. *Abendlied der Fürstin*, Mayrhofer (B.H.P. V. VI. 31).—272. *Am Bach im Frühling*, Schober (B.H.P. V. 32, P. IV. 120).—273. *An eine Quelle*, Claudius (B.H.P. VII. 122, P. IV. 124).—274. *Bei dem*

Grabe meines Vaters, Claudius (B.H.P. III. 87, P. VII. 28).—275.
Am Grabe Anselmos, Claudius (B.H.P. VII. 123, P. II. 14).—276.
An die Nachtigall, Claudius (B.H.P. III. 88, P. IV. 96).—277.
Wiegenlied, Claudius (B.H.P. III. 89, P. II. 194).—278.
Abendlied, Claudius (B.H.P. III. 90, P. VII. 30).—279. **Phidile**,
 Claudius (B.H.P. III. 91).—280. **Lied** (I), Claudius (B.H.P. VII.
 124.—281. **Lied** (II), Claudius (B.H.P. X. 26).—282. **Herbstlied**,
 Salis (B.H.P. III. 92).—283. **Skolie**, Matthisson (B.H.P. X.
 27).—284. **Lebenslied**, (B.H.P. V. 33, P. VI. 14).—285. **Leiden
 der Trennung**, Metastasio trans. Collin (B.H.P. III. 93).—286.
Licht und Liebe, Nachtgesang, Collin (B.H.P. XII. 12).—287.
Alinde, Rochlitz (B.H.P. VII. 125, P. II. 154).—288. **An die
 Laute**, Rochlitz (B.H.P. VII. 126, P. IV. 62).

VOL. 5, 1817 - 1818

289. **Frohsinn** (B.H.P. X. 28, P. VI. 42).—290. **Jagdlied**, Werner
 (B.H.P. X. 29).—291. **Die Liebe**, Leon (B.H.P. III. 94).—292.
Trost ('Nimmer lange') (B.H.P. V. 34, P. VII. 9).—293. **Der
 Schäfer und der Reiter**, Fouqué (B.H.P. X. 30, P. III. 7).—294.
Lob der Thränen, Schlegel (B.H.P. III. 95, P. I. 187).—295a. **Der
 Alpenjäger**, Mayrhofer (B.H.P. X. 31, P. II. 35).—295b. **Der
 Alpenjäger**, Mayrhofer.—296. **Wie Ulfru fischt**, Mayrhofer
 (B.H.P. X. 32, P. IV. 16).—297. **Fahrt zum Hades**, Mayrhofer
 (B.H.P. X. 33, P. V. 94).—298. **Schlaflied**, Mayrhofer (B.H.P. V.
 35, P. II. 66).—299. **Die Blumensprache**, Platner (B.H.P. III. 96,
 P. VI. 188).—300. **Die abgeblühte Linde**, Széchenyi (B.H.P. III.
 97, P. IV. 7).—301. **Der Flug der Zeit**, Széchenyi (B.H.P. X, 34,
 P. IV. 10).—302. **Der Tod und das Mädchen**, Claudius (B.H.P.

XII, 13, P. I. 221).—303. **Das Lied vom Reifen**, Claudius (B.H.P. VII. 127).—304. **Täglich zu singen**, Claudius (B.H.P. VII. 128).—305. **Die Nacht**, Ossian (B.H.P. XII. 14, P. IV. 158).—306. **Am Strome**, Mayrhofer (B.H.P. III. 98, P. II. 25).—307. **Philoktet**, Mayrhofer (B.H.P. X. 35, P. V. 45).—308. **Memnon**, Mayrhofer (B.H.P. X. 36, P. III. 4).—309. **Antigone und Oedip**, Mayrhofer (B.H.P. XII, 15, P. IV. 3).—310. **Auf dem See**, Goethe (B.H.P. III. 99, P. II. 172).—311. **Ganymed**, Goethe. (B.H.P. III. 100, P. III. II).—312. **Der Jüngling und der Tod**, Spaun (B.H.P. XII. 16, P. VII. 56).—313. **Trost im Liede**, Schober (B.H.P. VII. 129, P. VI. 81).—314. **An die Musik**, Schober (B.H.P. V. 36, P. II. 166).—315. **Pax vobiscum**, Schober (B.H.P. V. 37, P. II. 213).—316. **Hänflings Liebeswerbung**, Kind (B.H.P. III. 101, P. IV. 12).—317. **Auf der Donau**, Mayrhofer (B.H.P. X. 37, P. IV. 14).—318. **Der Schiffer**, Mayrhofer (B.H.P. X. 38, P. II. 52).—319. **Uraniens Flucht**, Mayrhofer (B.H.P. V. 38).—320. **Nach einem Gewitter**, Mayrhofer (B.H.P. III. 102).—321. **Fischerlied** (II), Salis (B.H.P. X. 39).—322. **Die Einsiedelei** (II), Salis (B.H.P. VII. 130, P. VII. 72).—323. **Das Grab** (III), Salis (B.H.P. XI. 40).—324. **Der Strom**, Stadler (B.H.P. XI. 41, P. VII. 65).—325. **Iphigenia**, Mayrhofer (B.H.P. III. 103, P. IV. 97).—326. **An den Tod**, Schubart (B.H.P. XI. 42, P. V. 84).—327. **Die Forelle**, Schubart (B.H.P. III. 104, P. I. 197).—328. **Gruppe aus dem Tartarus**, Schiller (B.H.P. XI. 43, P. II. 61).—329. **Elysium**, Schiller (B.H.P. VII. 131, P. IV. 211).—330. **Atys**, Mayrhofer (B.H.P. VII. 132, P. V. 124).—331. **Erlafsee**, Mayrhofer (B.H.P. III. 105, P. II. 19).—332. **Der Alpenjäger**, Schiller (B.H.P. VII. 133, P. IV. 28).—333. **Der Kampf**, Schiller (B.H.P. XI. 44, P. VI. 162).—334. **Thekla** (II), Schiller (B.H.P. III. 106, P. II. 168).—335. **Der**

Knabe in der Wiege, Ottenwalt (B.H.P. VII. 134).—336. *Auf der Riesenkoppe*, Körner (B.H.P. VII. 135, P. VI. 66).—337. *An den Mond in einer Herbstnacht*, Schreiber (B.H.P. VII. 136, P. V. 88).—338. *Grablied für die Mutter*, (B.H.P. III. 107, P. V. 170).—339. *Einsamkeit*, Mayrhofer (B.H.P. VII. 137, P. V. 175).—340. *Erlafsee*, Mayrhofer (B.H.P. III. 105, P. II. 19).—332. *Der Alpenjäger*, Schiller (B.H.P. VII. 133, P. IV. 28).—333. *Der Kampf*, Schiller (B.H.P. XI. 44, P. VI. 162).—334. *Thekla* (II), Schiller (B.H.P. III. 106, P. II. 168).—335. *Der Knabe in der Wiege*, Ottenwalt (B.H.P. VII. 134).—336. *Auf der Riesenkoppe*, Körner (B.H.P. VII. 135, P. VI. 66).—337. *An den Mond in einer Herbstnacht*, Schreiber (B.H.P. VII. 136, P. V. 88).—338. *Grablied für die Mutter*, (B.H.P. III. 107, P. V. 170).—339. *Einsamkeit*, Mayrhofer (B.H.P. VIII. 137, P. V. 175).—340. *Der Blumenbrief*, Schreiber (B.H.P. VIII. 138, P. II. 225).—341. *Das Marienbild*, Schreiber (B.H.P. III. 108, P. V. 38).—342. *Litanei auf das Fest Aller Seelen, Jacobi* (B.H.P. V. 39, P. II. 212).—343. *Blondel zu Marien* (B.H.P. VIII. 139, P. V. 200).—344. *Das Abendroth*, Schreiber (B.H.P. XI. 45, P. VI. 121).—345. *Sonett I*, Petrarca (B.H.P. VIII. 140).—346. *Sonett II*, Petrarca (B.H.P. VIII. 141).—347. *Sonett III*, Petrarca (B.H.P. VIII. 142).—348. *Blanka*, Schlegel (B.H.P. III. 109, P. VII. 44).—349. *Vom Mitleiden Mariä*, Schlegel (B.H.P. III. 110, P. V. 39).

VOL. 6, 1819-1821

350. *Die Gebüsche*, Schlegel (B.H.P. III. III, P. VII. 3).—351. *Der Wanderer*, Schlegel (B.H.P. XI. 46, P. IV. 58).—352. *Abendbilder*, Silbert (B.H.P. VIII. 143, P. III. 134).—353.

Himmelsfunken, Silbert (B.H.P. V. 40, P. II. 218).—354. **Das Mädchen**, Schlegel (B.H.P. III. 112, P. III. 211).—355. **Berthas Lied in der Nacht**, Grillparzer (B.H.P. III, 113, P. VI. 24).—356. **An die Freunde**, Mayrhofer (B.H.P. VIII. 144, P. VI. 26).—357. **Sehnsucht**, (Ach, aus dieses Thales') (II), Schiller (B.H.P. XI. 47, P. II. 86).—358. **Hoffnung** (II) Schiller (B.H.P. V. 41, P. IV. 75).—359a. **Der Jüngling am Bache** (III), Schiller (B.H.P. III. 114, P. II. 158).—359b. **Der Jüngling am Bache** (III), Schiller (B.H.P. VIII. 145).—360. **Hymne** (I), Novalis (B.H.P. VIII, 146).—361. **Hymne** (II), Novalis (B.H.P. VIII. 147).—362. **Hymne** (III), Novalis (B.H.P. VIII. 148).—363. **Hymne** (IV), (B.H.P. VIII. 149).—364. **Marie**, Novalis (B.H.P. VIII, 150).—365. **Beim Winde**, Mayrhofer (B.H.P. III. 115, P. V. 129).—366. **Die Sternennächte**, Mayrhofer (B.H.P. VIII. 151, P. VI. 86).—367. **Trost**, Mayrhofer (B.H.P. VIII. 152, P. VI. 36).—368. **Nachtstück**, Mayrhofer (B.H.P. VIII. 153, P. II. 82).—369. **Die Liebende schreibt**, Goethe (B.H.P. III, 116, P. VI. 83).—370. **Prometheus**, Goethe (B.H.P. XI. 48, P. III. 212).—371. **Fragment aus Schillers Gedicht 'Die Götter Griechenlands'** (B.H.P. VIII. 154, P. VI. 28).—372. **Nachthymne**, Novalis (B.H.P. III. 117).—373. **Die Vögel**, Schlegel (B.H.P. VIII, 118, P. VI. 102).—374. **Der Knabe**, Schlegel (B.H.P. VIII. 155).—375. **Der Fluss**, Schlegel (B.H.P. III. 119).—376. **Abendröte**, Schlegel (B.H.P. III. 120, P. V. 7).—377. **Der Schiffer**, Schlegel (B.H.P. VIII. 156, P. V. 190).—378. **Die Sterne**, Schlegel (B.H.P. V. 42, P. VI. 56).—379. **Morgenlied**, Werner (B.H.P. III. 121, P. II. 4).—380. **Frühlingsglaube**, Uhland (B.H.P. a. VIII. 157, b. III. 122, P. I. 194).—381. **Liebeslauschen**, Schlechta (B.H.P. VIII. 158, P. III. 151).—382. **Orest auf Tauris**, Mayrhofer (B.H.P. XI. 49, P. V. 40).—383. **Der entsühnte Orest**, Mayrhofer (B.H.P. XI.

50, P. V. 42).—384. **Freiwilliges Versinken**, Mayrhofer (B.H.P. XI. 51, P. V. 47).—385. **Der Jüngling auf dem Hügel**, Hüttenbrenner (B.H.P. III. 123, P. II. 16).—386. **Sehnsucht** ('Der Lerche'), Mayrhofer (B.H.P. VIII. 159, P. II. 22).—387. **Der zürnenden Diana**, Mayrhofer (B.H.P. VIII, 160, P. II. 75).—388. **Im Walde**, Schlegel (B.H.P. V. 43, P. III. 159).—389. **Die gefangenen Sänger**, Schlegel (B.H.P. III. 124, P. V. 193).—390. **Der Unglückliche**, Pichler (B.H.P. VIII. 161, P. IV. 70).—391. **Versunken**, Goethe (B.H.P. VIII, 162, P. III. 207).—392. **Geheimes**, Goethe (B.H.P. VIII. 163, P. I. 232).—393. **Grenzen der Menschheit**, Goethe (B.H.P. XI. 52, P. III. 144).—394. **Mignon** (I) ('Heiss mich nich reden') (I), Goethe (B.H.P. III. 125).—395. **Mignon** (II) ('So lasst mich scheinen') (I), Goethe (B.H.P. III. 126, P. VI. 62).—396. **Suleika** (I), Goethe (B.H.P. III. 127, P. II. 38).—397. **Suleika** (II), Goethe (B.H.P. III, 128, P. II. 68).—398. **Der Jüngling an der Quelle**, Salis (B.H.P. VIII. 164, P. VI. 2).—399. **Der Blumen Schmerz**, Mailath (B.H.P. III. 129, P. VI. 114).—400. **Sei mir gegrüsst**, Rückert (B.H.P. VIII. 165, P. I. 190).

VOL. 7

'DIE SCHÖNE MÜLLERIN', 1822-1823

401. **Der Wachtelschlag**, Sauter (B.H.P. III. 130, P. II. 134).—402. **Ihr Grab**, Roos (B.H.P. VIII. 166, P. VI. 6).—403. **Nachtviolen**, Mayrhofer (B.H.P. VIII. 167, P. VII. 60).—404. **Aus 'Heliopolis'** (I), Mayrhofer (B.H.P. V. 44, P. III. 33).—405. **Aus 'Heliopolis'** (II), Mayrhofer (B.H.P. X. 53, P. III. 204).—406. **Selige Welt**, Senn (B.H.P. XI. 54, P. IV. 19).—407. **Schwanengesang**, Senn (B.H.P. IV. 131, P. IV. 21).—408. **Die**

Rose, Schlegel (B.H.P. a. IV. 132, b. V. 45, P. II. 140).—409. **Du liebst mich nicht**, Platen (B.H.P. a. V. 46, b. VIII. 168, P. II. 120).—410. **Die Liebe hat gelogen**, Platen (B.H.P. VIII. 169, P. II. 60).—411. **Todesmusik**, Schober (B.H.P. VIII. 170, P. IV. 112).—412. **Schatzgräbers Begehr**, Schober (B.H.P. XI. 55, P. IV. 22).—413. **Schwestergruss**, Bruchmann (B.H.P. VIII. 171, P. V. 135).—414. **An die Leier**, Bruchmann (B.H.P. XI. 56, P. II. 110).—415. **Im Haine**, Bruchmann (B.H.P. IV. 133, P. II. 114).—416. **Der Musensohn**, Goethe (B.H.P. VIII. 172, P. IV. 78).—417. **An die Entfernte**, Goethe (B.H.P. VIII. 173, P. VII. 54).—418. **Am Flusse** (II), Goethe (B.H.P. XI. 57).—419. **Willkommen und Abschied**, Goethe (B.H.P. VIII. 174, P. III. 25).—420. **Wanderers Nachtlied** ('Ueber allen Gipfeln'), Goethe (B.H.P. IV. 134, P. I. 229).—421. **Der zürnende Barde**, Bruchmann (B.H.P. XI. 58, P. V. 26).—422. **Am See**, Bruchmann (B.H.P. IV. 135, P. V. 29).—423. **Viola**, Schober (B.H.P. IV. 136, P. III. 110).—424. **Drang in die Ferne**, Leitner (B.H.P. VIII. 175, P. II. 120).—425. **Der Zornige**, Goethe (B.H.P. XI. 59, P. II. 111).

Blumen, (P. I. 22).—442. **Thränenregen**, (P. I. 26) .—443. **Mein!** (P. I. 28).—444. **Pause** (P. I. 32).—445. **Mit dem grünen Lautenbände** (P. I. 35).—446. **Der Jäger** (P. I. 36).—447. **Eifersucht und Stolz** (P. I. 38).—448. **Die liebe Farbe**, (P. I. 41).—449. **Die böse Farbe**, (P. I. 43).—450. **Trockne Blumen**, (P. I. 46).—451. **Der Müller und der Bach** (P. I. 49).—452. **Des Baches Wiegenlied**, (P. I. 52).

VOL. 8 'DIE SCHÖNE MÜLLERIN'DEN 'WINTERREISE'YE

1823-1827

453. **Dass sie hier gewesen**, Rückert (B.H.P. VIII. 180, P. III. 30) .—454. **Du bist die Ruh'**, Rückert (B.H.P. IX. 181, P. I. 212).—455. **Lachen und Weinen**, Rückert (B.H.P. IV. 139, P. II. 122).—456. **Greisengesang**, Rückert (B.H.P. XI. 60, P. II. 124).—457. **Dithyrambe**, Schiller (B.H.P. XI. 61, P. II.

(B.H.P. IV. 142, P. I. 201).—470. **Nacht und Träume**, Collin (B.H.P. IV. 143, P. II. 97).—471. **Ellens Gesang** (I) ('Soldier, rest!'), Scott (B.H.P. IV. 144, P. III. 16).—472. **Ellens Gesang** (II) ('Huntsman, rest!'), Scott (B.H.P. IV. 145, P. III. 22).—473. **Normans Gesang** ('The heath this night'), Scott (B.H.P. IX. 186, P. II. 99).—474. **Ellens Gesang** (III) ('Ave Maria) Scott (B.H.P. IV. 146, P. I. 206).—475. **Lied des gefangenen Jägers**, ('My hawk is tired of perch'), Scott (B.H.P. XI. 67, P. II. 106).—476. **Im Walde**, Schulze (B.H.P. IX. 187, P. III. 57).—477. **Auf der Bruck**, Schulze (B.H.P. IX. 188, P. II. 176).—478. **Das Heimweh**, Pyrker (B.H.P. IX. 189, P. II. 142).—479. **Die Allmacht**, Pyrker (B.H.P. IX. 190, P. III. 150).—480. **Fülle der Liebe**, Schlegel (B.H.P. IX. 191, P. III. 193).—481. **Wiedersehn**, Schlegel (B.H.P. IX. 192).—482. **Abendlied für die Entfernte**, Schlegel (B.H.P. IX. 193, P. III. 52).—483 and 484. **Zwei Scenen aus 'Lacrimas,'** Schütz: I. **Florio** (B.H.P. IX. 194, P. III. 132); II. **Delphine** (B.H.P. IV. 147, P. III. 126).—485. **An mein Herz**, Schulze (B.H.P. IX. 195, P. V. 73).—486. **Der liebliche Stern**, Schulze (B.H.P. IV. 148, P. III. 140).—487. **Tiefes Leid**, Schulze (B.H.P. XI. 68, P. III. 202).—488-491. **Gesänge aus 'Wilhelm Meister'**, Goethe .—488. **Mignon und der Harfner** ('Nur wer die Sehnsucht') (IV) (B.H.P. XII. 17).—489. **Lied der Mignon** ('Heiss mich nicht') (II) (B.H.P. IV. 149, P. II. 130).—490. **Lied der Mignon** ('So lasst mich') (II) (B.H.P. IV. 150, P. II. 132).—491. **Lied der Mignon** ('Nur wer die Sehnsucht') (V) (B.H.P. IV. 151, P. I. 214).—492. **Am Fenster**, Seidl (B.H.P. IX. 196, P. III. 77).—493. **Sehnsucht**, Seidl (B.H.P. IX. 197, P. IV. 100).—494. **Im Freien**, Seidl (B.H.P. IX. 198, P. III. 39).—495. **Fischerweise**, Schlechta (B.H.P. XI. 69, P. II. 186).—496. **Totengräberweise**, Schlechta (B.H.P. V. 48, P. III. 155).—497.

Im Frühling, Schulze (B.H.P. IX. 199, P. II. 227).—498. *Lebensmut*, Schulze (B.H.P. IX. 200, P. IV. 80).—499. *Um Mitternacht*, Schulze (B.H.P. IX. 201, P. II. 162).—500. *Über Wildemann*, Schulze (B.H.P. IX. 202, P. III. 80).—501. *Romanze des Richard Löwenherz*, Scott (B.H.P. IX. 203, P. III. 45).—502. *Trinklied* ('Come, thou monarch of the vine'), Shakespeare (B.H.P. IX. 204, P. VI. 61).—503. *Ständchen* ('Hark, hark, the lark'), (B.H.P. IX. 205, P. I. 234).—504. *Hippolyts Lied*, Gerstenbergk (B.H.P. IX. 206, P. V. 5).—505. *Gesang: An Silvia* ('Who is Silvia?'), Shakespeare (B.H.P. IX. 207, P. II. 202).—506. *Der Wanderer an den Mond*, Seidl (B.H.P. IX. 208, P. IV. 59).—507. *Das Zügelglöcklein*, Seidl (B.H.P. IV. 152, P. III. 36).—508-511. *Vier Refrainlieder*, Seidl.—508. *Die Unterscheidung* (B.H.P. IV. 153, P. IV. 83).—509. *Bei dir* (B.H.P. IX. 209, P. III. 66).—510. *Die Männer sind méchant* (B.H.P. IV. 154, P. IV. 88).—511. *Irdisches Glück* (B.H.P. IX. 210, P. IV. 91).—512. *Wiegenlied*, Seidl (B.H.P. IV. 155, P. III. 72).—513. *Das Echo*, Castelli (B.H.P. IV. 156, P. II. 204).—514. *Der Vater mit dem Kind*, Bauernfeld (B.H.P. V. 49, P. III. 172).—515. *Jägers Liebeslied*, Schober (B.H.P. XI. 70, P. III. 70).—516. *Schiffers Scheidelied*, Schober (B.H.P. XI. 71, P. III. 181).

VOL. 9 'WINTERREISE'DEN 'SCHWANENGEANG'A

1827 ve 1828

517-540. *Winterreise*, Müller (B.H.P. I. Winterreise, I-24).—517. *Gute Nacht* (P. I. 54).—518. *Die Wetterfahne* (P. I. 58).—519. *Gefrorne Thränen* (P. I. 60).—520. *Erstarrung* (P. I. 62)—521.

Der Lindenbaum (P. I. 67).—522. **Wasserflut** (P. I. 71).—523.
Auf dem Flusse (P. I. 74).—524. **Rückblick** (P. I. 78).—525.
Irrlicht (P. I. 82).—526. **Rast** (P. I. 84).)—527.
Frühlingstraum (P. I. 86).—528. **Einsamkeit** (P. I. 90).—529.
Die Post (P. I. 92).—530. **Der greise Kopf** (P. I. 96)—531. **Die Krähe** (P. I. 98).—532. **Letzte Hoffnung** (P. I. 100).—533. **Im Dorfe** (P. I. 102).—534. **Der stürmische Morgen** (P. I. 106).—535. **Täuschung** (P. I. 108).—536. **Der Wegweiser** (P. I. 110).—537. **Das Wirthshaus** (P. I. 114).—538. **Muth** (P. I. 116).—539. **Die Nebensonnen** (P. I. 118).—540. **Der Leiermann** (P. I. 120)—541. **Lied der Anne Lyle** ('Wert thou, like me, in life's low vale'), Scott (B.H.P. IV. 157, P. IV. 63).—542. **Gesang der Norna** ('For Leagues along the wat'ry way'), Scott (B.H.P. V. 50, P. IV. 66).—543. **Das Lied im Grünen**, Reil (B.H.P. IX. 211, P. IV. 132).—544. **Heimliches Lieben**, Klenke (B.H.P. IV. 158, P. IV. 104).—545. **Eine altschottische Ballade**, Herder (B.H.P. XII. 18, P. VI. 92).—546. **Das Weinen**, Leitner (B.H.P. IV. 159, P. II. 199).—547. **Vor meiner Wiege**, Leitner (B.H.P. IV. 160, P. IV. 109).—548. **Der Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk**, Leitner (B.H.P. XI. 72, P. III. 198).—549. **Der Kreuzzug**, Leitner (B.H.P. XI. 73, P. II. 232).—550. **Des Fischers Liebesglück**, Leitner (B.H.P. IX. 212, P. II. 234).—551. **Der Winterabend**, Leitner (B.H.P. IX. 213, P. V. 148).—552. **Die Sterne**, Leitner (B.H.P. IX. 214, P. II. 182).—553. **Widerschein**, Schlechta (B.H.P. XI. 74, P. III. 148).—554-567. **Schwanengesang** (B. H. P. I. 'Schwanensang,' I - 14).—554. **Liebesbotschaft**, Rellstab (P. I. 122).—555. **Kriegers Ahnung**, Rellstab (P. I. 126).—556. **Frühlingssehnsucht**, Rellstab (P. I. 131).—557. **Ständchen**, Rellstab (P. I. 135).—558. **Aufenthalt**, Rellstab (P. I. 138).—559. **In der Ferne**, Rellstab (P. I. 142).—560. **Abschied**,

Rellstab (P. I. 146).—561. **Der Atlas**, Heine (P. I. 151).—562. **Ihr Bild**, Heine (P. I. 154).—563. **Das Fischermädchen**, Heine (P. I. 156).—564. **Die Stadt**, Heine (P. I. 159).—565. **Am Meer**, Heine (P. I. 162).—566. **Der Doppelgänger**, Heine (P. I. 164).—567. **Die Taubenpost**, Seidl (P. I. 166).

VOL. 10

I. İKİ ENSTRÜMANLI ŞARKILAR

568. **Auf dem Strom**, Rellstab (B.H.P. IX. 217, P. III. 100).—569. **Der Hirt auf dem Felsen**, Müller (B.H.P. IV. 172, P. VI. 132).

II. İTALYANCA TEKSTLİ ŞARKILAR

570. **Misero pargoletto**, Metastasio (B.H.P. IV. 161).—571. **Pensa, che questo istante**, Metastasio (B.H.P. XI. 75, P. VI. 178).—572. **Son fra l'onde**, Metastasio (B.H.P. IV. 162).—573. **Aria** ('Verdi, quanto adoro'), Metastasio (B.H.P. IV. 163).—574. **La pastorella**, Goldoni (B. H. P. IV. 164).—575-578. **Quattro Canzoni**, Metastasio: I. **Non t'accostar all'urna** (B.H.P. IV. 165, P. VI. 169); II. **Guarda, che bianca luna** (B.H.P. IV. 166, P. VI. 170); III. **Da quel sembiante apresi** (B.H.P. IV. 167, P. VI. 174); IV. **Mio ben ricordati** (B.H.P. IV. 168, P. VI. 176).—579-581. **Tre Canti**, Metastasio.—579. **L'incanto degli occhi** (B.H.P. XI. 76, P. VI. 144), **Die Macht der Augen**.—580. **Il traditor deluso** (B.H.P. XI. 77, P. VI. 148), **Der getäuschte Verräther**.—581. **Il modo di prender moglie** (B.H.P. XI. 78, P. VI. 155), **Die Art ein Weib zu nehmen**.

III. ÇEŞİTLİ ŞARKILAR

582. *Zur Namensfeier des Herrn Andreas Siller.*—583. *Auf den Sieg der Deutschen.*—584. *Die Befreier Europas in Paris.*—585. *Lied* ('Brüder, schrecklich brennt').—586. *Abschied*, Schubert (B.H.P. IX. 215, P. V. 169).—587. *Namenstagslied*, Stadler (B.H.P. IV. 169).—588. *Herrn Joseph Spaun*, Collin (P. VI. 45).—589. *Herbst*, Rellstab (B.H.P. IX. 216).

IV. FRAGMANLAR

590. *Der Geistertanz* (I), Matthisson.—591. *Die drei Sängler.*—592. *Lorma*, Ossian (B.H.P. IV. 170).—593. *Pflicht und Liebe*, Gotter (P. VII. 37).—594. *Gesang der Geister über den Wassern*, Goethe.—595. *Mahomets Gesang* (I), Goethe.—596. *Gretchen*, Goethe (P. V. 166).—597. *Die Entzückung an Laura* (II), Schiller.—598. *Lied eines Kindes.*—599. *Über allen zauber Liebe*, Mayrhofer.—600. *Mahomets Gesang* (II), Goethe.—601. *Johanna Sebus*, Goethe.—602. *Lebensmut*, Rellstab (P. VII. 58).

V. MELODRAMA

603. *Abschied von der Erde*, Pratobevera (B.H.P. IV. 171, P. VII. 109).

EK 4: FRANZ SCHUBERT'İN ŞAIRLERİNİN LİSTESİ

Not: Parantez içindeki numaralar 'Toplanmış' baskıyı gösterir.

EDUARD VON BAUERNFELD.—1. *Der Vater mit dem Kind* (514).

GABRIELE VON BAUMBERG.—1. *Cora an die Sonne* (123). 2. *Der Morgenkuss* (124). *Abendständchen* (125). 4. *An die Sonne* (127). 5. *Lob des Tokayers* (135).

JOSEF CARL BERNARD.—*Vergebliche Liebe* (58).

JOHANN GUSTAV BERTRAND.—1. *Minona* (40). 2. *Adelwold und Emma* (79).

FRANZ VON BRUCHMANN.—1. *Schwestergruss* (413). 2. *An die Leier* (414). 3. *Im Haine* (415). 4. *Der zürnende Barde* (421). 5. *Am See* (422).

FRANZ VON CASTELLI.—1. *Das Echo* (513).

COLLEY CIBBER.—1. *Der blinde Knabe* (çev. J. N. Craiger) (468 a ve b).

MATTHIAS CLAUDIUS.—1. *An eine Quelle* (273). 2. *Bei dem Grabe meines Vaters* (274). 3. *Am Grabe Anselmos* (275). 4. *An die Nachtigall* (276). 5. *Wiegenlied* (277). 6. *Abendlied* (278). 7. *Phidile* (279). 8. *Lied* (Ich bin vergnügt) (280 ve 281). 9. *Der Tod und das Mädchen* (302). 10. *Das Lied vom Reifen* (303). 11. *Täglich zu singen* (304).

HEINRICH VON COLLIN.—1. *Leiden der Trennung* (Metastasio) (285).

MATTHÆUS VON COLLIN.—1. *Licht und Liebe* (286). 2. *Der Zwerg* (425). 3. *Wehmut* (426). 4. *Nacht und Träume* (470). 5. *Herrn Josef Spaun* (588).

ABRAHAM COWLEY.—1. *Der Weiberfreund* (çev. J. F. Ratschky).

JAKOB NICOLAUS CRAIGHER.—1. *Totengräbers Heimweh* (467). 2. *Der blinde Knabe* (Colley Cibber)(468 a, b). 3. *Die junge Nonne* (469).

LUDWIG DEINHARDSTEIN.— *Skolie* (154).

EHRlich.— *Als ich sie errötthen sah* (41).

ERMIN (J. G. KUMPF).—1. *Der Mondabend* (43). 2. *Mein Gruss an den Mai* (153).

JOHANN GERG FELLINGER).—1. *Die Sterne* (57). 2. *Die erste Liebe* (61). 3. *Die Sternwelten* (155).

FRIEDRICH DE LA MOTTE-FOUQUÉ.—1-3. *Don Gayseros* (13, 14, 15.) 4. *Lied* (Mutter geht) (184). 5. *Der Schafer und der Reiter* (293).

FRIEDRICH VON GERSTENBERGK.— *Hippolyts Lied* (504).

JOHANNWOLFGANG VON GOETHE.—1. *Gretchen an Spinnrade* (31). 2. *Nachtgesang* (32). 3. *Trost in Thränen* (33). 4. *Schäfers Klagelied* (34 a, b). 5. *Sehnsucht (Was zieht mir das Herz so)* (35). 6. *Szene aus 'Faust'* (37 a, b). 7. *Der Sänger* (45 a, b). 8. *Am Flusse* (47, 418). 9. *An Mignon* (48 a, b). 10. *Nähe des Geliebten* (49 a, b). 11. *Die Liebe (Freudvoll und leidvoll)* (78). 12. *Meeresstille* (82). 13. *Wanderers Nachtlid (Der du von dem Himmel bist)* (87). 14. *Der Fischer* (88). 15. *Erster Verlust* (89). 16. *Tischlied* (97). 17. *Der Gott und die Bajadere* (III). 18. *Der Rattenfänger* (112). 19. *Der Schatzgräber* (113). 20. *Heidenröslein* (114). 21. *Bundeslied* (115). 22. *An den Mond* (116, 176). 23. *Wonne der Wehmut* (117). 24. *Wer kauft Liebesgötter?* (118). 25. *Die Spinnerin* (119). 26. *Liebhaber in allen Gestalten* (120). 27. *Schweizerlied* (121). 28. *Der Goldschmiedgesell* (122). 29. *Sehnsucht (Nur wer die*

Sehnsucht kennt) (158 a, b 259, 260, 488, 491). 30. **Mignon (Kennst du das Land?)** (168). 31. **Harfenspieler (I) (Wer sich der Einsamkeit ergibt)** (173, 254). 32. **Geistesgruss** (174 a, b, c, d). 33. **Hoffnung** (175, a, b). 34. **Rastlose Liebe** (177). 35. **Erkönig** (178 a, b, c, d). 36. **Harfenspieler (II) (An die Thüren will ich schleichen)** (255 a, b). 37. **Harfenspieler (III) (Wer nie sein Brod mit Thränen ass)** (256, 257, 258). 38. **Der König in Thule** (261). 39. **Jägers Abendlied** (262). 40. **An Schwager Kronos** (263). 41. **Auf dem See** (310 a, b). 42. **Ganymed** (311). 43. **Die Liebende schreibt** (369). 44. **Prometheus** (370). 45. **Versunken** (391). 46. **Geheimes** (392). 47. **Grenzen der Menschheit** (393). 48. **Mignon (Heiss mich nicht reden)** (394 and 489). 49. **Mignon (So lasst mich scheinen)** (395 and 490). 50. **Suleika (I)** (396). 51. **Der Musensohn** (416). 52. **An die Entfernte** (417). 53. **Willkommen und Abschied** (419). 54. **Wanderers Nachtlied (Über allen Gipfeln)** (420). 55. **Gesang der Geister über den Wassern** (594). 56. **Mahomets Gesang** (595 and 600). 57. **Gretchen (Ach neige, du Schmerzenreiche)** (596). 58. **Johanna Sebus** (601).

CARLO GOLDONI.—*La Pastorella* (574).

FRIEDRICH WILHELM GOTTER.—*Pflicht und Liebe* (593).

FRANZ GRILLPARZER.—*Berthas Lied in der Nacht* (355).

HEINRICH HEINE.— 1. *Der Atlas* (561). 2. *Ihr Bild* (562). 3. *Das Fischermädchen* (563). 4. *Die Stadt* (564). 5. *Am Meer* (565). 6. *Der Doppelgänger* (566).

THEODOR HELL.—*Das Heimweh* (241).

JOHANN GOTTFRIED HERDER.—1. *Verklärung* (Pope) (10) 2. *Altschottische Ballade* (545 a, b).

LUDWIG HÖLTY.—1. *Totengräberlied* (7). 2. *An den Mond (Geuss, lieber Mond)* (69). 3. *Die Mainacht* (70). 4. *An die Nachtigall* (72). 5. *An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte*

(73). 6. *Seufzer* (74). 7. *Der Liebende* (76). 8. *Die Nonne* (77). 9. *Der Traum* (80). 10. *Die Laube* (81). 11. *Klage (Dein Silber schien)* (216). 12. *Frühlingslied* (217). 13. *Auf den Tod einer Nachtigall* (218). 14. *Die Knabenzeit* (219). 15. *Winterlied* (220). 16. *Minnelied* (221). 17. *Die frühe Liebe* (222). 18. *Blumenlied* (223). 19. *Der Leidende* (224 a, b). 20. *Seligkeit* (225). 21. *Erntelied* (226). 22. *An den Mond (Was schauest du so hell und klar)* (243).

HEINRICH HÜTTENBRENNER.—*Der Jüngling auf dem Hügel* (385).

JOHANN GEORG JACOBI.—1. *An Chloen* (244). 2. *Hochzeitlied* (245). 3. *In der Mitternacht* (246). 4. *Trauer der Liebe* (247). 5. *Die Perle* (248). 6. *Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging* (250 a, b). 7. *Litanei auf das Fest Aller Seelen* (342).

JOHANN VON KALCHBERG.—1. *Die Macht der Liebe* (156).

JOSEF KENNER.—1. *Grablied* (84). 2. *Der Liedler* (98). 3. *In der Ballade* (99).

FRIEDRICH KIND.—*Hänflings Liebeswerbung* (316).

CAROLINE VON KLENKE.—*Heimliches Lieben* (544 a, b).

FRIEDRICH KLOPSTOCK.—1. *Furcht der Geliebten* (138 a, b). 2. *Das Rosenband* (139). 3. *Selma und Selmar* (140 a, b). 4. *Vaterlandslied* (141 a, b). 5. *An Sie* (142). 6. *Die Sommernacht* (143 a, b). 7. *Die frühen Gräber* (144). 8. *Dem Unendlichen* (145 a, b, c). 9. *Hermann und Thusnelda* (169). 10. *Das grosse Halleluja* (227). 11. *Schlachtgesang* (228). 12. *Die Gestirne* (229). 13. *Edone* (230).

FRIEDRICH VON KÖPKEN.—*Freunde der Kinderjahre* (240).

THEODOR KÖRNER.—1. *Sängers Morgenlied* (50 and 51). 2. *Amphiaros* (52). 3. *Trinklied vor der Schlacht* (55). 4. *Schwertlied* (54). 5. *Gebet während der Schlacht* (55). 6. *Das*

Dōōnya yōreki Lord Byron et'kiri
 (W. Scott)

war ich (56). 7. *Liebesrausch* (59). 8. *Sehnsucht der Liebe* (60). 9. *Liebeständelei* (75). 10. *Wiegenlied* (152). 11. *Das gestörte Glück* (157). 12. *Auf der Riesenkoppe* (336).

LUDWIG KOSEGARTEN.—1. *Das Finden* (85). 2. *Idens Nachtgesang* (90). 3. *Von Ida* (91). 4. *Die Erscheinung* (92). 5. *Die Täuschung* (93). 6. *Das Sehnen* (94). 7. *Der Abend* (95). 8. *Geist der Liebe* (96). 9. *Abends unter der Linde* (100 and 101). 10. *Die Mondnacht* (102). 11. *Huldigung* (103). 12. *Alles um Liebe* (104). 13. *Die Sterne* (160). 14. *Nachtgesang* (161). 15. *An Rosa* (I) (162). 16. *An Rosa* (II) (163 a, b). 17. *Idens Schwanenlied* (164). 18. *Schwanengesang* (165). 19. *Luisens Antwort* (166). 20. *An die untergehende Sonne* (237).

CHRISTOPH KUFFNER.—1. *Glaube, Hoffnung und Liebe* (462)

CARL LAPPE.—1. *Am Abendrot* (463). 2. *Der Einsame* (465 a, b)

CARL VON LEITNER.—1. *Drang in die Ferne* (424). 2. *Das Weinen* (546). 3. *Vor meiner Wiege* (547). 4. *Der Wallensteiner Lanzknecht* (548). 5. *Der Kreuzzug* (549). 6. *Des Fischers Liebesglück* (550). 7. *Der Winterabend* (551). 8. *Die Sterne* (552).

GOTTLIEB VON LEON.—*Die Liebe* (291).

MICHAEL LUBI.—*Ammenlied* (38).

JOHANN MAILATH.—*Der Blumen Schmerz* (399).

FRIEDRICH MATTHISSON.—1. *Die Schatten* (8). 2. *Andenken* (16). 3. *Geisternähe* (17). 4. *Totenopfer* (18). 5. *Trost an Elisa* (19). 6. *Die Betende* (20). 7. *Lied aus der Ferne* (21). 8. *Der Abend* (22). 9. *Lied der Liebe* (23). 10. *Erinnerungen* (24). 11. *Adelaïde* (25). 12. *Romananze* (27). 13. *An Laura* (28). 14. *Der Geistertanz* (29 and 590). 15. *Stimme der Liebe* (63 and 214). 16. *Naturgenuss* (64). 17. *Die Sterbende* (65). 18. *Todtenkranz für ein Kind* (132). 19. *Entzückung* (211). 20.

Geist der Liebe (212). 21. **Klage** (213). 22. **Julius an Theone** (215). 23. **Skolie** (283). 24. **Lebenslied** (284).

JOHANN MAYRHOFER.—1. **Am See** (36). 2. **Liane** (170). 3. **Augenlied** (171). 4. **Fragment aus dem Æschylus** (236 a, b). 5. **Liedesend** (249 a, b). 6. **Abschied** (251). 7. **Rückweg** (252). 8. **Alte Liebe rostet nie** (253). 9. **Der Hirt** (267). 10. **Lied eines Schiffers an die Dioskuren**. (268) 11. **Geheimnis** (269). 12. **Zum Punsche** (270). 13. **Abendlied der Fürstin** (271). 14. **Der Alpenjäger** (295 a, b). 15. **Wie Ulfru fischt** (296). 16. **Fahrt zum Hades** (297). 17. **Schlaflied** (298). 18. **Am Strome** (306). 19. **Philoktet** (307). 20. **Memnon** (308). 21. **Antigone und Oedip** (309). 22. **Auf der Donau** (317). 23. **Der Schiffer** (318). 24. **Uranis Flucht** (319). 25. **Nach einem Gewitter** (320). 26. **Iphigenia** (325). 27. **Atys** (330). 28. **Erlafsee** (331). 29. **Einsamkeit** (339). 30. **An die Freunde** (356). 31. **Beim Winde** (365). 32. **Sternennächte** (366). 33. **Trost** (367). 34. **Nachtstück** (368). 35. **Orest auf Tauris** (382). 36. **Der entsühnte Orest** (383). 37. **Freiwilliges Versinken** (384). 38. **Sehnsucht** (386). 39. **Der zürnenden Diana** (387 a, b). 40. **Nachtviolen** (403). 41. **Aus Heliopolis (I)** (404). 42. **Aus Heliopolis (II)** (405). 43. **Der Sieg** (458). 44. **Abendstern** (459). 45. **Auflösung** (460). 46. **Gondelfahrer** (461). 47. **Über allen Zaubern Liebe** (599).

PIETRO METASTASIO. 1. **Misero pargoletto** (570). 2. **Pensa che questo istante** (571). 3. **Son fra l'onde** (572). 4. **'Didone'** (573). 5. **Guarda che bianca luna** (576). 6. **Da quel sembiante appresi** (577). 7. **Mio ben ricordati** (578). 8. **L'incanto degli occhi** (579). 9. **Il traditor deluso** (580). 10. **Leiden der Trennung (trans. H. Von Collin)** (285).

WILHELM MÜLLER.—1-20. **Die schöne Müllerin** (433-452). 21-44. **Winterreise** (517-540). 45. **Der Hirt auf dem Felsen** (569).

FRIEDRICH NOVALIS.—1-4. *Hymnen* (360-363). 5. *Marie* (364).
6. *Nachthymne* (372).

OSSIAN.—1. *Lodas Gespenst* (44). 2. *Kolmas Klage* (83). 3.
Shilrik und Vinvela (146). 4. *Ossians Lied nach dem Falle
Nathos'* (147). 5. *Das Mädchen von Inistore* (148). 6. *Der Tod
Oskars* (187). 7. *Cronnan* (188). 8. *Die Nacht* (305). 9. *Lorma*
(592).

ANTON OTTENWALT.—*Der Knabe in der Wiege* (335).

PETRARCA.—1. *Sonett (I) (Apollo, lebet noch)* (345). 2.
Sonett (II) (Allein nachdenklich) (346). 3. *Sonett (III)
(Nunmehr, da Himmel)* (347) (çev. Gries).

PFEFFEL.—*Der Vatermörder* (4).

CAROLINE VON PICHLER.—1. *Der Sänger am Felsen* (246). 2.
Lied (Ferne von der grossen Stadt) (265). 3. *Der Unglückliche*
(390 a, b).

AUGUST PLATEN.—1. *Du liebst mich nicht* (409 a, b). 2. *Die
Liebe hat gelogen* (410).

EDUARD PLATNER.—*Die Blumensprache* (299).

ALEXANDER POPE.—*Verklärung* (çev. Herder) (10).

MARTIN JOSEPH PRANDSTETTER.—*Die Fröhlichkeit* (134).

ADOLF VON PRATOBEVERA.—*Abshied von der Erde
(Melodrama)* (603).

LADISLAUS PYRKER.—1. *Das Heimweh* (478 a, b). 2. *Die
Allmacht* (479).

FRIEDRICH REIL.—*Das Lied im Grünen* (453).

CHRISTIAN LUDWIG REISSIG.—*Der Zufriedene* (167).

LUDWIG RELLSTAB.—1. *Liebesbotschaft* (554). 2. *Kriegers
Ahnung* (555). 3. *Frühlingssehnsucht* (556). 4. *Ständchen*
(557). 5. *Aufenthalt* (558). 6. *In der Ferne* (559). 7. *Abschied*
(560). 8. *Auf dem Strom* (568). 9. *Herbst* (589). 10. *Lebensmut*
(602).

FRIEDRICH ROCHLITZ.—1. *Klaglied* (6). 2. *Alinde* (287). 3. *An die Laute* (288).

RICHARD ROOS (*Carl August Engelhardt*).—*Ihr Grab* (402).

FRIEDRICH RÜCKERT.—1. *Sei mir gegrüsst* (400). 2. *Dass sie hier gewesen* (453). 3. *Du bist Lachen und Weinen die Ruh'* (454). 4. *Lachen und Weinen* (455). 4. (455). 5. *Greisengesang* (456).

JOHANN GAUNDENZ VON SALIS.—1. *Das Grab* (182, 186, 323). 2. *Pflügerlied* (197). 3. *Die Einsiedelei* (198, 322). 4. *Gesang an die Harmonie* (199). 5. *Die Wehmut* (200). 6. *Lied (In's stille Land)* (201 a, b.). 7. *Der Herbstabend* (202). 8. *Der Entfernten* (203). 9. *Fischerlied* (204, 321). 10. *Abschied von der Harfe* (208). 11. *Herbstlied* (282). 12. *Der Füngling an der Ouelle* (398).

S. F. SAUTER.—*Der Wachtelschlag* (401).

FRIEDRICH VON SCHILLER.—1. *Des Mädchens Klage* 2, 67,a,b,194) 2. *Eine Leinhenpantasia* (3). 3. *Der Füngling am Bache* (5, 68, 359 a, b). 4. *Sehnsucht* (9, 357, a, b). 5. *Thekla* (11, 334, a, b). 6. *Der Taucher* (12, a, b). 7. *An Emma* (26 a, b, c). 8. *Das Mädchen aus dem Fremde* (30, 108). 9. *Die Erwartung* (46). 10. *An die Freude* (66). 11. *Amalia* (71). 12. *Das Geheimnis* (105, 431). 13. *Hoffnung* (106, 358). 14. *An den Frühling* (107 a, b, 136). 15. *Die Bürgschaft* (109). 16. *Punschlied* (110). 17. *Lied (Es ist so angenehm)* (137). 18. *Hektors Abshied* (159 a, b). 19. *Klage der Ceres* (172). 20. *Ritter Toggenburg* (191). 21. *Der Flüchtling* (192). 22. *Laura am Klavier* (193 a, b). 23. *Die Entzückung an Laura* (195, 597). 24. *Die vier Weltalter* (196). 25. *Gruppe aus dem Tartarus* (328). 26. *Elysium* (329). 27. *Der Alpenjäger* (332). 28. *Der Kampf* (333). 29. *Die Götter Griechenlands, Fragment* (371 a, b). 30. *Der pilgrim* (432). 31. *Dithyrambe* (457).

FRANZ VON SCHLECHTA.—1. *Auf einen Kirchhof* (39). 2. *Aus Diego Manazares* (242). 3. *Liebeslauschen* (381). 4. *Des Sängers Habe* (466). 5. *Fischerweise* (495 a, b). 6. *Totengräberweise* (496). 7. *Widerschein* (553).

AUGUST WILHELM SCHLEGEL.—1. *Lebensmelodien* (205). 2. *Die verfehltete Stunde* (206). 3. *Sprache der Liebe* (207). 4. *Lob der Thränen* (294). 5-7. *Sonette* (çev. *From Petrarca*) (345-346). 8. *Die gefangenen Sänger* (389). 9. *Wiedersehen* (481). 10. *Abendlied für die Entfernte* (482).

FRIEDRICH SCHLEGEL.—1. *Der Schmetterling* (179). 2. *Die Berge* (180). 3. *Blanka* (348). 4. *Vom Mitleiden Mariä* (349). 5. *Die Gebüsche* (350). 6. *Der Wanderer* (351). 7. *Das Mädchen* (354). 8. *Die Vögel* (373). 9. *Der Knabe* (374). 10. *Der Fluss* (375). 11. *Abendröte* (376). 12. *Der Schiffer* (377). 13. *Die Sterne* (378). 14. *Im Walde* (388). 15. *Die Rose* (408 a, b). 16. *Fülle der Liebe* (480).

GEORG PHILIPP SCHMIDT.—1. *Der Wanderer* (266 a, b).

FRANZ VON SCHOBER.—1. *Genügsamkeit* (181). 2. *Am Bach im Frühling* (272). 3. *Trost im Liebe* (313). 4. *An die Musik* (314 a, b). 5. *Pax vobiscum* (315). 6. *Todesmusik* (411). 7. *Schatzgräbers Begehr* (412). 8. *Viola* (423). 9. *Pilgerweise* (429). 10. *Vergissmeinnicht* (430). 11. *Fargers Liebeslied* (515). 12. *Schiffers Scheidelied* (516).

ALOIS SCHREIBER.—1. *An den Mond in einer Herbstnacht* (337). 2. *Der Blumenbrief* (340). 3. *Das Marienbild* (341). 4. *Das Abendroth* (344).

CHRISTIAN SCHUBART.—1. *An mein Clavier* (238). 2. *Grablied auf einen Soldaten* (239). 3. *An den Tod* (326). 4. *Die Forelle* (327 a, b, c, d).

FRANZ SCHUBERT.—*Abschied* (586).

SCHÜCKING.—*Hagars Klage* (1).

ERNST SCHULZE.—1. *Im Walde* (476). 2. *Auf der Bruck* (477). 3. *An mein Herz* (485). 4. *Der liebliche Stern* (486). 5. *Tiefes Leid* (487). 6. *Im Frühling* (497). 7. *Lebensmut* (498). 8. *Um Mitternacht* (499). 9. *Über Wildemann* (500).

WILHELM VON SCHÜTZ.—1. *Florio* (483). 2. *Delphine* (484).

WALTER SCOTT.—1. *Ellens Gesang (I)* (471). 2. *Ellens Gesang (II)* (472). 3. *Normans Gesang* (473). 4. *Ellens Gesang (III) (Ave Maria)* (474). 5. *Lied des gefangenen jägers* (475). 6. *Romanze des Richard Löwenherz* (501). 7. *Lied der Anna Lyle* (541). 8. *Gesang der Norna* (542).

GABRIEL SEIDL.—1. *Am Fenster* (492). 2. *Sehnsucht* (493). 3. *Im Freien* (494). 4. *Der Wanderer an den Mond* (506). 5. *Das Züggelöcklein* (507). 6. *Die Unterscheidung* (508). 7. *Bei dir allein* (509). 8. *Die Männer sind méchant* (510). 9. *Irdisches Glück* (511). 10. *Wiegenlied* (512). 11. *Die Taubenpost* (567).

JOHANN SENN.—1. *Selige Welt* (406). *Schwanengesang* (407).

WILLIAM SHAKESPEARE.—1. *Trinklied* (502). 2. *Ständchen* (503). 3. *An Silvia* (505).

JOHANN PETER SILBERT.—1. *Abendbilder* (352). 2. *Himmelsfunken* (353).

JOSEF VON SPAUN.—*Der füngling und der Tod* (312 a, b).

ALBERT STADLER.—1. *Lieb Minna* (86). 2. *Der Strom* (324). 3. *Namenstagslied* (587).

FRIEDRICH STOLBERG.—1. *Morgenlied* (126). 2. *Abendlied* (133). 3. *An die Natur* (183). 4. *Daphne am Bach* (209). 5. *Stimme der liebe* (210). 6. *Lied (Des Lebens Tag)* (427). 7. *Auf dem Wasser zu singen* (428).

JOHANN LUDWIG STOLL.—1. *Lambertine* (149). 2. *Labetränk der Liebe* (150). 3. *An die Geliebte* (151).

LUDWIG SZECHENYI.—1. *Die abgeblühte Linde* (300). 2. *Der Flug der Zeit* (301).

CHRISTOPH AUGUST TIEDGE.—*Au die Sonne* (129).

LUDWIG UHLAND.—*Frühlingsglaube* (380 a, b).

JOHAN PETER UZ.—1. *Die Liebesgötter* (231). 2. *An den Schlaf* (232). 3. *Gott im Frühlinge* (233). 4. *Der gute Hirt* (234). 5. *Die Nacht* (235).

ZACHARIAS WERNER.—1. *Jagdlied* (290). 2. *Morgenlied* (379).

MARIANNE VON WILLEMER.—*Suleika (II)* (51).

ALOIS ZETTLER.—*Trinklied* (62).

İSİMLERİ BİLİNMEYEN ŞAİRLERDEN.—*Das Bild* (42). *Lilla an die Morgenröthe* (130). *Tischlerlied* (131). *Klage* (185). *Morgenlied* (189). *Abendlied* (190). *Frohsinn* (289). *Trost* (292). *Grablied für die Mutter* (338). *Blondel zu Marien* (343). *Lied eines Kriegers* (464). *Zur namensfeier des Herrn Andreas Siller* (582). *Auf den Sieg der Deutschen* (583). *Die Befreier Europas in Paris* (584). *Lied (Brüder, schrecklich brennt die Thräne)* (585). *Die drei Sänger* (591). *Lied eines Kindes* (598).

EK 5: FRANZ SCHUBERT'İN ESERLERİNİN LİSTESİ**OPERALARI:**

- Alfonso ve Estrella, D. 732.
- Fierebras, D. 796, 1823.

OPERETLERİ:

- Claudine von Villa Bella, D. 239, 1815.
- Die Zwilingsbrüder, D. 647, 1819.

TİYATRO MÜZİKLERİ:

- Büyülü Arp, D. 644, 1820.
- Rosemunde, D.797, 1823.

ORKESTRA YAPITLARI:

- D. 997, Re majör Senfoni
- D. 82, Re majör Senfoni No.1, 1813.
- D. 125, Si bemol majör Senfoni No.2, 1814.
- D. 200, Re majör Senfoni No.3, 1815.
- D. 417, Do minör Senfoni No.4 "Trajik", 1816.
- D. 485, Si bemol majör Senfoni No.5, 1816.
- D. 589, Do majör Senfoni No.6, 1818.
- D. 759, Si minör Senfoni No.8, "Bitmemiş", 1822.
- D. 944, Do majör Senfoni No.7, "Büyük Senfoni",

1825.

Ayrıca, orkestra uvertürleri, dansları, menuet ve rondoları vardır.

ODA MÜZİKLERİ:

Yaylı çalgılar için 15 quartet.

- “Der Tod und das Mädchen” (Ölüm ve Genç Kız) Re minör, D. 810, 1824.
- “Forellenquintet” (Alabalık Beşlisi), D.667, 1819.
- Klarnet Sekizlisi, D. 803, 1824.

Ayrıca, piyano trioları, keman-piyano sonatları ve küçük konsertant parçalar.

İKİ PİYANO İÇİN ESERLERİ:

- “Grand duo” Sonatı, Do majör, 1824.
- “Fantasia”, Fa minör, 1828.
- Çeşitlemeler, marşlar.

PİYANO ESERLERİ:

21 piyano sonatı vardır.

- Piyano Sonatı, Do minör, 1824.
- Piyano Sonatı, Re majör, 1828.
- Piyano Sonatı, Si bemol majör, 1828.
- “Wanderer Fantasie” (Gezgin Fantezisi), 1822.
- “Moments Musicaux” (Müzikli Anlar), 1828.
- impromptüler, marşlar, danslar.

ŞARKILAR VE ŞARKI DİZİLERİ:

Yaklaşık 600'den fazla şarkısı vardır.
(EK: 3'te geniş olarak yer verilmiştir.)

- “Die Schöne Müllerin” (Wilhelm Müller)
Güzel Değirmenci Kız dizisi, 1824.
- “Winterreise” (Wilhelm Müller)
Kış Yolculuğu dizisi, 1827.
- “Schwanengesang” (Rellstab)
Kuğu Şarkıları dizisi, 1828.
- “Gretchen am Spinnrade” (Aus Goethes Faust)
Gretchen Çıkrık Başında, 1814.
- “Erlkönig”, 1815, (Goethe).
- “Wanderer” (Schmidt von Lübeck)
Gezgin, 1816.
- “Der Tod und das Mädchen” (Claudius)
Ölüm ve Genç Kız, 1817.
- “Die Forelle” (Schubart)
Alabalık, 1817.

DİNSEL KORO MÜZİKLERİ:

7 Missa Müziği
30 kadar dinsel koro eseri.

EK: 6 SCHUBERT'İN “LIED DER MIGNON” ADLI ŞARKISININ İNCELENMESİ”

Bir genç kızın özlemini konu eden bu şarkıyı ilk kez 1815 yılında bestelemiş olan sanatçı daha sonra 1816, 1822 ve 1826 yıllarında ikişer kez daha bestelemiştir. Bu çalışması toplam 10 yıl sürmüş olan en uzun çalışmasıdır.

Mignon adlı bir genç kız sevdiğini ve tanıdığını sandığı insanı aslında tanımaz ancak çok uzaklarda olduğunu bilir. Amacı bu uzaklığa ulaşmaktır. Erotizm ve cinsellikten kaynaklanan bu derin acı göğe yükselen insan büyüklüğünü arar. On yıl süresince besteci Goethe Mignonlarının erişilmezliğini elle tutulmazlığını aramış, aşk, acı ve ölüm arasındaki denklemi kurmuştur. Bu şarkıda Schubert küçükte büyüğü bulmuştur.

1815'teki Mignonlardan biri “La bemol Majör” diğeri “Fa Majör” dür. Ezgisel olarak birincisi yardıma gereksinimli, ikincisi bunalımlıdır. 1826'nın La minör Mignon'u ise dingindir. Yakarışlar hafiflemiş ve yumuşamıştır. Mignon adlı kızın kendisi büyük bir sadelikle bir halk şarkısıyla özdeşleşmiştir.²⁴

Goethe'nin Lied der Mignon şiirleri üzerinde F. Schubert, R. Schumann, L. v. Beethoven, H. Wolf ve P. I. Tschaikovsky, C. F. Zelter, J. F. Reichard, F. List de besteler yapmışlardır. Bestecilerin bu şiirleri bestelerken, yaklaşımlarındaki temel farklılıklar ele alınıp, bu şarkıların yalnızca dikkat çekici noktalarının karşılaştırılması yapılacaktır.

²⁴ Leyla Pamir, “Müzikte Geniş Soluklar”, s.74

“Lied der Mignon” Liedlerinin çeşitli besteciler tarafından besteleniş tarihleri ve açıklamaları aşağıda ele alınmıştır.

Nur wer die Sehnsucht kennt.

- L. V. Beethoven : 1807-08
 F. Schubert : Op. 62. no. 4 , 1826
 R. Schumann : Op. 98 a. no 3, 1841
 P. I. Tschaikovsky: Op. 6, 1869
 H. Wolf: 1888
 C. F. Zelter : 1811

Yalnızca hasretin ne olduğunu bilenler
 Benim acılarımı anlayabilirler
 Yalnız ve bütün coşkulardan uzakta
 Her tarafta
 Ufkun derinliklerini görüyorum
 Ah beni seven ve tanıyan çok uzakta
 Başımı döndürüyor içimi yakıyor
 Yalnızca hasretin ne olduğunu bilenler
 Benim acılarımı anlayabilirler

So laßt mich scheinen bis ich werde

- F. Schubert : Op. 62. no. 3 , 1826
 R. Schumann : Op. 98 a. no 9, 1841
 H. Wolf: 1888

Işık olana kadar bırak beni parıldayım
 Çıkarma beyaz elbisemi
 Güzel yerlerden şölenin yapılacağı eve koşuyorum

Kısa bir sükunetim olacak orada
 Açılacak gözlerimin önünde taptaze bir görünüm
 Saf örtüm, dizginim ve çelengim
 Bırakacağım arkamda
 Tanrısal görünümler bakmaz kadın mısın erkek misin?
 Hiçbir giysi, hiçbir buruşukluk saramaz nurlu vücudu
 Tasasız ve zahmetsiz yaşadım
 Fakat en derin acıyı yeterince hissettim
 Üzüntüden çok erken yaşlandım
 Beni ebediyyen yeniden gençleştir.

Kennst du das Land

L. V. Beethoven : Op. 75, no.1 1809
 F. Liszt : 1842
 J. F. Reichardt : 1809
 F. Schubert : 1815
 R. Schumann : Op. 79. no 29, 1849
 H. Wolf: 1888
 C. F. Zelter : 1795

Limonların çiçek açtığı o ülkeyi tanıyormusun?
 Koyu renk yaprakların arasında altın sarısı portakalların parıldadığı,
 Masmavi gökyüzünden sakın bir rüzgarın estiği,
 Myrthe'nin defnelerin üzerinden sessizce baktığı
 Biliyormusun?
 Oraya, işte oraya gidelim Sevgilim, gidelim oraya Biliyormusun evi?
 Sütunların üzerindeki sakince duran

Ve mermer heykelleriyle durup da bana bakan
Zavallı küçüğüm ne yaptılar sana? Biliyormusun?
Oraya ! İşte oraya gidelim koruyucum benim, gidelim oraya.
Biliyormusun o dağı ve bulutlara giden o yolu
Katır, sisler arasında yolunu arıyor,
Mağaralarda kuluçkaya yatar canavarlar; kayalar yuvarlanır, sular
basar.
Biliyormusun?
Oraya, oraya bizim yolumuz! Tanrım, bırak bizi gidelim .
Oraya!

Heiss mich nicht reden

F. Schubert : Op. 62. no. 2 , 1826

R. Schumann : Op. 98 a. no 5, 1841

H. Wolf: 1888

C. F. Zelter : 1796

Konuşma diyorum kendime, sus diyorum
Sır benim görevimdir çünkü
Bütün içimi açacağım sana
Ancak alınyazım engel buna.
Tam zamanında uzaklaşır güneş
Zifiri bir gecedir gelen ve parıldayacaktır da mutlak
Sert kayalar bağrını açıyor
Ve toprak en saklı kaynaklarını bile esirgemiyor.
Herkes, mutluluğun huzurunu arar kollarında
İşte oraya akar yakınan yürek
Bir yeminim var ki kilitler dudaklarımı

Bir yeminim var ki kilitler dudaklarımı
Yalnızca Tanrı açabilir onları
Bir yeminim var ki kilitliyor dudaklarımı ve yalnızca Tanrı,
Yalnızca Tanrı açabilir onları.

Genel Özellikler

19. yy. Romantizmi; öncesi, olgun evresi ve sonrası olarak üç tarihsel sürece oturtulabilir. 19. Yy. başlarında ilk Liedlerinde klasizm etkisinde kalan F. Schubert "Mignon" Liedlerini daha çok romantizmin olgun evresinde bestelemiştir. Bu evrede Schubert ile birlikte R. Schumann ve P. I. Tschaikovsky, daha sonraki evre olan post-romantizmde de H. Wolf görülür.

Schubert'te genel olarak şiir yalnızca bir başlangıç fikri bir harekete geçirici fikirdir. Lied'in akışını belirleyen doğrudan doğruya müziğin iç dengeleri, iç dinamikleridir. Ezgisel oluşum aynı çalgısal müzikteki gibidir. Sözlerin ezgiyi belirlemede çok büyük bir katkısı yoktur; aynı Beethoven'daki gibi, şiir pek az belirleyicidir. Bir kez ezgi başladıktan sonra şiir artık geride kalmıştır.

19. yy. başında F. Schubert Liedleri bir geçiş sürecinin özelliklerini yansıtırlar. Mignon Liedlerini bestecilere göre karşılaştırdığımızda; R. Schumann da orkestra renklerine uzanan, kontrpuantik bir piyano yazısı görülür. H. Wolf'da ise kromatik armoninin ve kromatik ezginin belirlediği bir ezgi-eşlik ilişkisi görülür. Dolayısıyla kimi zaman ezginin yarıda bıraktığı bir cümlelerin piyanoda tamamlandığı, kimi zaman ses ile piyanonun "kabaran" yada "alçalan"

armoni dalgalarının üzerinde birlikte ilerledikleri son derece bütünlüklü bir yazıya, bir ifadeye varılır.

P. I. Tschaikovsky'de yine orkestra renklerine dayanan bir piyano yazısı görülür. Şan'ın önüne geçmek isteyen ve ona kontra-şan oluşturan eşlik yazısı vardır. Ayrıca 19. yy. sonunun gerektirdiği romantik olgunluğun araçları (rubato, tepe noktalarının farklı yerlere oturması şarkının sürekli gerilim üreten bir kurguya dayanması yorumda serbestlik) ön plana çıkmıştır.

Schubert'te şiirin yalnızca bir başlangıç fikri vermesi açısından önemli olduğunu belirtmiştik. Schubert'in bu konudaki başarısının kanıtı, ele aldığı her şiir için o şiirin gerektirdiği sessel ortamı, atmosferi kolayca elde edivermiştir. Örneğin; "So, lass mich scheiden" sözleriyle başlayan "Mignon" şarkısı. Bu şarkıya Schubert'in yazdığı eşlik "yankı" etkisindeki tekrar edilen akorlarla yumuşak bir armonik zemin hazırlamıştır. Aynı H. Wolf'taki eksen pedalı üzerinde gelen çeken armonilerin derinlik ve sonsuzluk duygusu vermesi gibi. "Kennst du das Land" sözleriyle başlayan Mignon şarkısında R. Schumann'ın kromatizme dönük yüzü görülmektedir. Wagnerian bir yazı, tonal kaymalar hiç beklenmedik biçimde gelmektedir. Armoninin daha çok önemsendiğine en güçlü kanıt girişteki dört ölçüdür. Diğer bestecilerin hiçbiri bu şarkıya böyle bir giriş koymamıştır. Besteciler parçalı biçim kullanmışlardır. (A-B), (A.B.A), (A.B.A.C.A) gibi. Beethoven'da kalıplara daha çok bağlı uzun cümleler ve yalın bir eşlik görülmektedir.

Schubert'te ise kromatizm son derece sınırlı ama diyatonizmin uzak tonlara modülasyonlarla kromatize edilmiş biçimleri görülmektedir. Her yeni tonalite, kulakta yepyeni bir tonalite alanına girildiği izlenimi

yaratmaktadır. Schubert'te romantizm'in gerilim yüklü soluğu, yön değiştiren modülasyonları, kromatik kaymaları ve beklenmedik uzunluktaki armonileri ile bu şarkıda ilerde Wagner'in "Sonsuz ezgi" lerine dönüşecek bir uzun ezgi anlayışı filizlenir.

"Heiss mich nicht reden" sözleriyle başlayan "Mignon" şarkısının H. Wolf versiyonunda armonik ilerleyişi saptayan şiirde söylenenlerin özüdür. Ezgi armonik akış tarafından biçimlenmiştir. Armoni büyük oranda kromatik ve anarmonik (sesdeş) ilişkilere dayanmaktadır. Şanda ezgi bitmeyip yeden sesinde kalmakta ve piyano partisi ezgiyi tamamlamaktadır.

Schubert'te ise simetrik cümle yapısı (öncül, soncul) görülmektedir. "Nur wer die Sehnsucht kennt" sözleriyle başlayan "Mignon" şarkısında; F. Schubert, P. I. Tschaikovsky ve H. Wolf sözlerle müzik cümleleri arasındaki ilişkiyi farklı tasarlamışlardır. Schubert "Nur wer die Sehnsucht kennt" cümlesini bir soru cevap şekliyle iki kez tekrarlamıştır. Piyano şarkıcıya armoni olarak eşlik etmekte "Freude" kelimesinde prozodik bir düşünüş "Es schwindelt mir" cümlesinde ciddi bir yoğunlaşma görülmektedir. Şarkı A.B.A. formunda bestelenmiş, genelde sakin, yumuşak bir şarkıdır.

P. I. Tschaikovsky "Nur wer die Sehnsucht kennt" cümlesini tam bir müzik cümlesi üzerine oturtmuş ve Majör tonda başlamıştır. Senkoplar bize bu heyecanı vermekte, piyano eşliği ise daha yoğun bir dramtizasyon yaratmaktadır. Şarkıcının ezgisine armoni olarak karşıtemalar koymuştur. Şan inerken piyanodaki ezgi çıkmaktadır. "Ah" hecesini daha kuvvetli düşünmüştür. Lied A.B.A. formunda yazılmıştır. "Es schwindelt mir" cümlesinde yeni bir tema gelmektedir. Piyano

birinci ezgiyi alıp devam ederken şan çıkar piyano ise iner. Dinamizm ve kontrastlar içeren bu şarkıda gerek şanda ve gerekse piyanoda farklı tepe noktaları vardır. Rubato olarak söylenebilen bu şarkı Schubert'ten oldukça farklı ele alınmıştır. Bu şarkıda H. Wolf'un ezgileri, özellikle armoni düşünüldüğünde müzik cümleleri bitiyor gibi değilde sonları, hep bir soru işareti gibi kalmaktadır. Ezgisel bir kayma (kromatik düşme) üzerine binmiş sözler hep havada kalmaktadır. Bu şarkıda A.B.A. formunda bestelenmiştir.



ÖZGEÇMİŞ

1959 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladı. 1976 yılında İstanbul Devlet Konservatuvarı'na girerek Mustafa İktu ve Prof. Güzin Gürel'in öğrencisi oldu. 1979 yılında Avusturya Hükümeti'nden verilen bursla Salzburg Mozart Müzik Akademisi'ne gönderildi. 1983'te İstanbul'da düzenlenen 3. Ulusal Müzik Yarışması Şan dalında üçüncülük derecesi olan "Roche" ödülünü kazandı. 1984 yılında konservatuvarı bitirerek İstanbul Devlet Operası'na atandı; burada çok sayıda operada roller üstlendi. Her yıl Avusturya Konsolosluğu'nda dinletiler sundu. Ayrıca Alman müzik grubu ile Herzogenberg'in "Noel Oratoryusu"nu seslendirdi; Kurt Weill'in "Anna'nın Yedi Günahı" adlı sahne kantatını sergiledi. 1990 yılında piyanist Pavol Virag eşliğinde İzmir'de bir Lied resitali verdi. 1990-1993 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Ses Eğitimi" öğretmeni olarak görev yaptı. 1993 yılında Ömür Bütev eşliğinde Avusturya Konsolosluğu'nda verdiği başarılı bir resital ile Avusturya Hükümeti'nden davet alarak Mozart Müzik Akademisi'nde çalışmalar yaptı, konserlere katıldı. 1996 yılında Rayna Popova eşliğinde Avusturya Konsolosluğu'nda bir konser verdi. Mimar Sinan Üniversitesi'nde Yüksek Lisans Programına devam eden sanatçı, 1987 yılından bu yana İzmir Devlet Operası solist sanatçısıdır.