

**ROBERT SCHUMANN'IN
OP. 9 CARNAVAL ESERİNDEKİ
MÜZİKAL BETİMLEMELERİN İNCELENMESİ
Yüksek Lisans Tezi**

Timur AKCAN

Eskişehir 2018

**ROBERT SCHUMANN'IN OP. 9 CARNAVAL ESERİNDEKİ MÜZİKAL
BETİMLEMELERİN İNCELENMESİ**

Timur AKCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Gökhan AYBULUS

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Aralık, 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Timur AKCAN'ın "**Robert Schumann'ın Op.9 Carnaval Eserindeki Müzikal Betimlemelerin İncelenmesi**" başlıklı tezi **27 Aralık 2018** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Gökhan AYBULUS

Üye : Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

Üye : Doç. Osman Özgür ÜNALDI

Prof. Rahmi ATALAY
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ROBERT SCHUMANN'IN OP. 9 CARNAVAL ESERİNDEKİ MÜZİKAL BETİMLEMELERİN İNCELENMESİ

Timur AKCAN

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık, 2018

Danışman: Doç. Gökhan AYBULUS

Bu çalışma, Schumann'ın Op. 9 Carnaval eserindeki müzikal betimlemeleri incelemektedir. Schumann'ın, Alman Romantizmi etkisinde şekillenen müzik stilinin op. 9 Carnaval'a nasıl yansıdığı tezin ana sorunudur. İlk bölüm, Schumann'ı ve Schumann'ın müzikal dilini anlamak amacıyla bestecinin hayatı ve müzikal üslubu hakkında detaylı bilgiler vermektedir. İkinci bölümde, yazar op. 9 Carnaval'ın yapısı hakkında bilgiler verir ve bölümler arası motifsel ile tonal ilişkilere dayanarak eserin biçimsel yapısını inceler. Üçüncü bölüm, bu tezin odağında yer alan müzikal betimlemelere yoğunlaşır. Bununla beraber, Carnaval'da müzik dışı bir programa dayalı başlıkların içerdiği gizli anlamlar, yazar tarafından çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Betimleme, Robert Schumann, Op. 9 Carnaval, 19. Yüzyıl Müziği

ABSTRACT

ANALYSIS OF ROBERT SCHUMANN’S MUSICAL DEPICTIONS IN CARNAVAL OP. 9

Timur AKCAN

Department of Musical Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, December 2018

Supervisor: Assoc. Prof. Gökhan AYBULUS

This study analyzes musical depictions in Schumann’s Carnival Op. 9. The main problem of the thesis is how the musical style of Schumann which is shaped under the influence of German Romanticism reflected on Carnival. The first chapter gives a detailed information on Schumann’s life and his musical style to understand the composer and his musical language. In the second chapter, writer gives information about Carnival’s structure, and analysis the work’s formal structure through motivic and tonal interrelationship of the pieces. The third chapter focuses on musical depictions which is the center of this thesis. In addition, an effort has been made by the writer to reveal the concealed meanings of the titles implied through the extra-musical programmatic ideas.

Keywords: Musical Depiction, Robert Schumann, Op. 9 Carnival, Nineteenth Century Music

TEŞEKKÜR

Emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim, kendisinden çok Şey öğrendiğim, manevi yardımını her zaman üzerimde hissettiğim değerli hocam Doç. Gökhan AYBULUS'a; tezimin Şekillenmesinde bana çok yardımcı dokunan sayın Doç. Erdem ÇÖLOĐLU'na; tüm zorlukları kolaylaőtıran, bana her anımda ve her aŐamada destek olan biricik eŐim Gizem GÜLER AKCAN'a sonsuz teŐekkürlerimi sunarım. Araőtırma sürecinde kaynaklara kolaylıkla ulaŐmamı sağlayan ve araőtırmama büyük katkısı bulunan Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi'ne, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi'ne ve MÍAM Kütüphanesi'ne teŐekkürü bir borç bilirim.

27.12.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Timur AKCAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLOLAR DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1. ROBERT SCHUMANN VE MÜZİK DİLİ	2
1.1. Robert Schumann'ın Yaşamı	2
1.2. Schumann'ın Müzik Dili	6
1.2.1. Jean Paul ve Schumann	6
1.2.2. Franz Schubert ve Schumann	7
1.2.3. Erken dönem piyano müziğinde Jean Paul ve Schubert etkileri ...	8
2. CARNAVAL'IN YAPISININ İNCELENMESİ	11
2.1. Carnaval'ın Genel Yapısı	11
2.1.1. Sphinxes	12
2.2. Bölümler Arası Motifsel İlişki	13
2.3. Bölümler Arası Tonal İlişki	20
2.4. Carnaval'ın Yapısal Bütünlüğü	21
3. CARNAVAL'DA MÜZİKAL BETİMLEMELER	22
3.1. Schumann'ın Müzikal Betimlemeleri	22
3.2. Schumann'ın Maskeli Balo Kurgusu	55

3.2.1. <i>Carnaval</i> 'ın programı	55
3.2.2. <i>Carnaval</i> 'da maske kavramı	56
3.2.3. <i>Carnaval</i> 'a gizlenmiş anlamlar	57
SONUÇ	60
KAYNAKÇA	62
ÖZGEÇMİŞ	

TABLolar DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 2.1. Carnaval’da motifsel ve tonal düzen	21

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1. Op. 9 Carnaval, “Sphinxes”, As.C.H. motifi	13
Şekil 2.2. Op. 9 Carnaval, “Préambule”, A.S.C.H. motifi	14
Şekil 2.3. Op. 9 Carnaval, “Pierrot”, A.S.C.H. motifi	14
Şekil 2.4. Op. 9 Carnaval, “Arlequin”, A.S.C.H. motifi	14
Şekil 2.5. Op. 9 Carnaval, “Valse Noble”, A.S.C.H. motifi	15
Şekil 2.6. Op. 9 Carnaval, “Eusebius”, A.S.C.H. motifi	15
Şekil 2.7. Op. 9 Carnaval, “Florestan”, A.S.C.H. motifi	15
Şekil 2.8. Op. 9 Carnaval, “Coquette”, A.S.C.H. motifi	16
Şekil 2.9. Op. 9 Carnaval, “Papillons”, A.S.C.H. motifi	16
Şekil 2.10. Op. 9 Carnaval, “Lettres Dansantes”, As.C.H. motifi	16
Şekil 2.11. Op. 9 Carnaval, “Chiarina”, As.C.H. motifi	17
Şekil 2.12. Op. 9 Carnaval, “Estrella”, As.C.H. motifi	17
Şekil 2.13. Op. 9 Carnaval, “Reconnaissance”, As.C.H. motifi	17
Şekil 2.14. Op. 9 Carnaval, “Pantalon et Columbine”, As.C.H. motifi	18
Şekil 2.15. Op. 9 Carnaval, “Valse Allemande”, As.C.H. motifi	18
Şekil 2.16. Op. 9 Carnaval, “Paganini”, As.C.H. motifi	18
Şekil 2.17. Op. 9 Carnaval, “Aveu”, As.C.H. motifi	19
Şekil 2.18. Op. 9 Carnaval, “Promenade”, As.C.H. motifi	19
Şekil 2.19. Op. 9 Carnaval, “Pause”, As.C.H. motifi	19
Şekil 2.20. Op. 9 Carnaval, “Marche des Davidsbündler”, As.C.H. motifi	19
Şekil 3.1. Op. 9 Carnaval, “Préambule”, 1-6. ölçüler	22
Şekil 3.2. Op. 9 Carnaval, “Préambule”, 7-10. ölçüler	23
Şekil 3.3. Op. 9 Originaltänze, No. 2, 9-10. ölçüler	23
Şekil 3.4. E. Sams’in kriptografik dizisi	23
Şekil 3.5. Op. 9 Carnaval, “Préambule”, 26-36. ölçüler	24

Şekil 3.6. Op. 9 Carnaval, “Pierrot”, 1-8. ölçüler	25
Şekil 3.7. Op. 9 Carnaval, “Pierrot”, 9-16. ölçüler	25
Şekil 3.8. Op. 9 Carnaval, “Arlequin”, 1-8. ölçüler	26
Şekil 3.9. Op. 9 Carnaval, “Arlequin”, 17-20. ölçüler	26
Şekil 3.10. Op. 9 Carnaval, “Arlequin”, 25-28. ölçüler	27
Şekil 3.11. Op. 9 Carnaval, “Valse Noble”, 1-8. ölçüler	27
Şekil 3.12. Op. 9 Carnaval, “Valse Noble”, 9-17. ölçüler	28
Şekil 3.13. Op. 9 Carnaval, “Eusebius”, 1-4. ölçüler	28
Şekil 3.14. Op. 9 Carnaval, “Eusebius”, 9-12. ölçüler	29
Şekil 3.15. Op. 9 Carnaval, “Eusebius”, 17-24. ölçüler	30
Şekil 3.16. Op. 9 Carnaval, “Florestan”, 1-12. ölçüler	31
Şekil 3.17. Op. 2 Papillons, No. 1, 1-4. ölçüler	31
Şekil 3.18. Op. 9 Carnaval, “Florestan”, 13-25. ölçüler	32
Şekil 3.19. Op. 9 Carnaval, “Florestan”, 29-36. ölçüler	32
Şekil 3.20. Op. 9 Carnaval, “Florestan”, 37-42. ölçüler	33
Şekil 3.21. Op. 9 Carnaval, “Florestan”, 45-56. ölçüler	33
Şekil 3.22. Op. 9 Carnaval, “Coquette”, 1-3. ölçüler	34
Şekil 3.23. Op. 9 Carnaval, “Coquette”, 4-11. ölçüler	34
Şekil 3.24. Op. 9 Carnaval, “Coquette”, 36-44. ölçüler	35
Şekil 3.25. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 1-4. ölçüler	35
Şekil 3.26. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 5-8. ölçüler	36
Şekil 3.27. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 9-13. ölçüler	36
Şekil 3.28. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 12-16. ölçüler	36
Şekil 3.29. Op. 9 Carnaval, “Papillons”, 1-4. ölçüler	37
Şekil 3.30. Op. 9 Carnaval, “Papillons”, 17-20. ölçüler	37
Şekil 3.31. Op. 9 Carnaval, “Lettres Dansantes”, 1-12. ölçüler	38
Şekil 3.32. Op. 6, Davidsbündlertänze, No. 7, 1-3. ölçüler	39

Şekil 3.33. Op. 9 Carnaval, “Chiarina”, 1-16. ölçüler	39
Şekil 3.34. Op. 9 Carnaval, “Chopin”, 1-6. ölçüler	40
Şekil 3.35. Op. 9 Carnaval, “Chopin”, 8-10. ölçüler	40
Şekil 3.36. Op. 9 Carnaval, “Estrella”, 1-12. ölçüler	41
Şekil 3.37. Op. 9 Carnaval, “Estrella”, 13-28. ölçüler	42
Şekil 3.38. Op. 9 Carnaval, “Reconnaissance”, 1-6. ölçüler	42
Şekil 3.39. Op. 9 Carnaval, “Reconnaissance”, 17-26. ölçüler	43
Şekil 3.40. Op. 9 Carnaval, “Pantalon et Columbine”, 1-8. ölçüler	44
Şekil 3.41. Op. 9 Carnaval, “Pantalon et Columbine”, 13-20. ölçüler	44
Şekil 3.42. Op. 9 Carnaval, “Pantalon et Columbine”, 34-38. ölçüler	45
Şekil 3.43. Op. 9 Carnaval, “Valse Allemande”, 1-8. ölçüler	45
Şekil 3.44. Op.4 Valses Romantiques, 7-10. ölçüler	46
Şekil 3.45. Op. 9 Carnaval, “Valse Allemande”, 9-15. ölçüler	46
Şekil 3.46. Op. 9 Carnaval, “Paganini”, 1-4. ölçüler	47
Şekil 3.47. Op. 9 Carnaval, “Paganini”, 9-12. ölçüler	47
Şekil 3.48. Op. 9 Carnaval, “Paganini”, 17-20. ölçüler	47
Şekil 3.49. Op. 9 Carnaval, “Paganini”, 33-37. ölçüler	48
Şekil 3.50. Op. 9 Carnaval, “Valse Allemande”, 38-41. ölçüler	48
Şekil 3.51. Op. 9 Carnaval, “Aveu”, 1-4. ölçüler	49
Şekil 3.52. Op. 9 Carnaval, “Aveu”, 5-8. ölçüler	49
Şekil 3.53. Op. 6 Davidsbündlertänze, No. 3, 47-49. ölçüler	50
Şekil 3.54. Op. 9 Carnaval, “Promenade”, 1-7. ölçüler	50
Şekil 3.55. Op. 9 Carnaval, “Promenade”, 31-47. ölçüler	51
Şekil 3.56. Op. 9 Carnaval, “Promenade”, 71-78. ölçüler	51
Şekil 3.57. Op. 9 Carnaval, “Pause”, 1-4. ölçüler	52
Şekil 3.58. Op. 9 Carnaval, “Marche des Davidsbündler”, 1-8. ölçüler	53
Şekil 3.59. Op. 9 Carnaval, “Marche des Davidsbündler”, 51-58. ölçüler	53

Şekil 3.60. Op. 9 Carnaval, “Marche des Davidsbündler”, 25-32. ölçüler	54
Şekil 3.61. Op. 9 Carnaval, “Marche des Davidsbündler”, 41-50. ölçüler	54
Şekil 3.62. Op. 73, Piyano Konçertosu, 11-12. ölçüler	55

GİRİŞ

Alman Romantizminin önemli temsilcilerinden olan Schumann'ın edebiyat ve müzik arasında kurduğu güçlü bağ ve bu çerçevede gelişen bestecilik stili, tüm müziğine yansımıştır. Schumann'ın müziğinin ardında saklı duran duygusal yoğunluk ve entelektüel zenginlik, onu diğer Romantikler arasında ayrı bir yere taşır.

Op. 9 Carnaval, Schumann'ın besteciliğinde kullandığı özgün dili yansıtması bakımından piyano edebiyatında önemli bir yerde durmaktadır. 19. yüzyıl Romantik müziği kadar Romantik edebiyatın da karakteristik özelliklerini taşıyan *Carnaval*, Schumann'ın dehasını yansıtan zengin ve orijinal bir eserdir.

Literatürde, *Carnaval* ile ilgili birçok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmaların geneli, *Carnaval*'ın edebi arka planı ve biçimsel yapısıyla ilgilenmiştir. *Carnaval* üzerine Türkiye'de yazılmış tezler de eserin bölümlerini biçimsel olarak incelemeye yoğunlaşmışlardır. Daha önce yapılmış çalışmaların çoğu, *Carnaval*'ı küçük ölçekte, ayrı bölümlerle incelemiştir. Bu çalışmada ise; *Carnaval* daha büyük bir ölçekte, bir bütün olarak incelenerek, önceki çalışmalarda eksik kaldığı düşünülen noktaların tamamlanması amaçlanmıştır.

Türkçe müzik terminolojisi, “müzikal betimleme” kavramına yabancı olsa da Schumann'ın müzik yoluyla yaptığı “betimsel” anlatımlara başka bir tanım uymamaktadır. Schumann'ın müzik dışı fikirlerle müzikte oluşturduğu karakterler ve sahneler hem edebi hem de müzikal açıdan “betimsel” bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu incelemeler, Schumann'ın *Carnaval*'da kullandığı “betimsel” ve “anlatısal” dilin anlaşılması açısından önemlidir.

Carnaval, Schumann'ın yaşamıyla doğrudan ilişkili bir eser olduğu için, birinci bölümde bestecinin gençlik yıllarını merkeze alan bir yaşam öyküsü sunulmuştur. Birinci bölümün ikinci yarısında, Schumann'ın Alman Romantizmi etkisinde gelişen müzik dili incelenmiştir ve ardından Schumann'ın ilk bestelerinde bu dilin yansımaları araştırılmıştır. İkinci bölümde, *Carnaval*'ı oluşturan tematik öz rehberliğinde eserin yapısal biçimini incelenmiştir ve bölümler arası motifsel ve tonal ilişkilerin yapısal biçime etkisi araştırılmıştır. Üçüncü bölümde, *Carnaval*'ın her bir bölümü sırasıyla betimleyici bir bakış açısıyla incelenmiştir. Üçüncü bölümün sonunda ise Schumann'ın *Carnaval*'a müzik dışı fikirlerle yerleştirdiği programa açıklık getirilmiş ve gerek müzikal gerek müzik-dışı öğelerin oluşturduğu gizemler çözümlenmiştir.

1. ROBERT SCHUMANN VE MÜZİK DİLİ

1.1. Robert Schumann'ın Yaşamı

Robert Alexander Schumann, yazar ve kitap satıcısı bir babanın oğlu olarak 1810 yılının 8 Haziran günü Saksonya'nın Zwickau kentinde dünyaya geldi. Yedi yaşında müziğe olan yeteneğinin anlaşılmasıyla Johann Gottfried Kuntsch (1755-1855) ile piyano dersleri aldı ve bir yıl içerisinde çeşitli besteler yapmaya başladı. 1821 yılından itibaren okul konserlerinde düzenli olarak yer alıyordu. Babasının edebiyatla uğraşması Schumann'ın edebiyatla iç içe yaşamasına neden oldu. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), George Byron (1788-1824) ve Jean Paul Richter (1763-1825) gibi Alman edebiyatının etkili isimlerini okuyarak edebi yönünü besledi.

Babasının ölümü üzerine 1826'da, Schumann'ın annesi oğlunun hukuk okumasını istedi, çünkü müzik aracılığıyla fazla bir gelir elde edemeyeceğini düşünüyordu. 1828 yılında hukuk okumak için Leipzig'e giden Schumann; derslere girmek yerine piyano çalışıyor, geriye kalan zamanlarda edebi metinler okumakla ve yazmakla geçiriyordu. Ağustos ayında, daha sonra kişisel yaşamında da çok büyük rol oynayacak Friedrich Wieck'ten (1785-1873) piyano dersleri almaya başladı. 1829'da hukuk öğrenimini Heidelberg'de sürdürme kararı aldı. Burada da müzik ile meşgul olmayı sürdürdü. Schumann her ne kadar müzik alanında uzmanlaşmak istese de annesinin baskısı yüzünden hukuk okumak zorunda bırakıldığını hissediyordu. Müziğe ve edebiyata aynı seviyede yeteneğinin olduğunu düşünüyordu. 1830 yılının Temmuz ayında tercihini müzikten yana kullandı. Annesine çalışmalarına Friedrich Wieck ile devam etmek istediğini bildirdi. Bu durumdan endişe duyan anne, Wieck'in onayını alınca isteksiz de olsa oğluna izin verdi.

1830'un ilk aylarında, parmak kuvvetlendirici özelliği olan bir cihaz kullandığı için sağ elinin orta ve yüzük parmağını hissetmemeye başladı. Frankfurt'ta Niccolo Paganini'yi (1782-1840) dinleme fırsatı buldu ve o çağın ünlü keman virtüözünden çok etkilendi. Bu etki ile Paganini'nin keman kaprisleri üzerine etütler besteledi. Ekim ayında tekrar Leipzig'e dönen Schumann, Wieck'in evinde günde yedi saat piyano çalışıp, geriye kalan zamanlarında ise besteleriyle ilgileniyordu. Bu arada yayımlanacak ilk eseri *Op. 1 Abegg Çeşitlemeleri*'ni bestelemişti. Wieck'in, kızı Clara Wieck (1819-1896) ile daha çok ilgileniyor oluşu, Schumann'ın Wieck'e karşı inancını yitirmesine neden oldu. Bu

durumdan ötürü, bir arkadaşının aracılığıyla tanıştığı Heinrich Dorn (1804-1892) ile kontrpuan ve armoni çalıştı. Wieck ile çalışmalarına ara vermesinin bir diğer nedeni ise Schumann'ın sağ elindeki rahatsızlık oldu.

1831 yılı, Schumann'ın müzikal ve entelektüel anlamda gelişeceği bir dönem olacaktı. O dönemde E. T. A. Hoffmann'ın (1776-1822) kitaplarını okumak Schumann için tutku haline dönüşmüştü. Alman edebiyatında, Jean Paul'ün ve E. T. A. Hoffmann'ın eserlerinde de sıkça geçen *doppelgänger*¹ kavramından etkilenen Schumann, tanıdıklarına rumuzlar takmaya başladı. Günlüğünde, Wieck'in adı "Meister Raro", Clara'nın adı ise "Chiara" olarak geçiyordu (Daverio, 1997, s. 72). 21. yaş gününden sonra ise hayatına günlüğünde "iki yakın arkadaşım" diye bahsettiği iki hayali kişilik katıldı: Florestan ve Eusebius (Daverio, 1997, s. 74). Florestan, Schumann'ın dışa dönük, heyecanlı ve virtüöz yönünün yansıması; Eusebius ise içe dönük, şairane ve düşünceli yönünün yansımasıydı. Bu kişilikler, hiç bitirmediği romanı *Die Wunderkinder* (Harika Çocuklar) için düşünülmüştü. Bu romanda Paganini ve Dorn gibi kişiler de takma isimlerle kendilerine rol bulmuşlardı.

Frederic Chopin'in (1810-1849) *Op. 2 "La ci darem la mano" Üzerine Çeşitlemeler*'ini inceleme fırsatı bulan Schumann'ın içinde Polonyalı besteciye karşı büyük bir hayranlık uyandı, ilk müzik eleştirisini de bu eser üzerine yaptı. Kasım ayında artık sağ elinin iki parmağı iyice zayıflamıştı ve ilerleyen aylarda neredeyse kullanılamayacak hale gelecekti. Geçirdiği bu rahatsızlık ile Schumann, besteci-piyani kimliğini bırakıp besteci-eleştirmen kimliği kazanmaya başladı. Bu sıralarda, Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) prelüd ve füglerini çalıştı, Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) senfonilerini inceledi. Hatta Beethoven'den aldığı ilhamla, daha sonra Zwickau'da çalınacak bir senfoni bestelemeye başladı. Piyano için bestelediği *Op. 2 Papillons* ve *Op. 4 Intermezzi* de bu dönemin ürünleridir.

Her ne kadar 1833 yılı Schumann için verimli geçtiyse de o yıl Almanya'ya yayılan bir sıtma salgınından dolayı ağabeyini ve yengesini art arda kaybetti. Yaşadığı bu üzücü olaylar sonucunda bunalıma girdi ve intihara kalkıştı. Yılın sonuna doğru, dönemin genç ve yetenekli piyanisti Ludwig Schunke (1810-1834) ile tanıştı ve aynı evde yaşamaya başladılar. Schunke ile paylaşımları Schumann'ın ruhsal durumunu biraz olsun iyileştirdi.

¹ Türkçe'de "ruh eşi", *doppelgänger* kavramını karşılayabilir. Genellikle, bir kişinin aynısı olan hayali bir ikizi tanımlar. Bahsi geçen ikiz, sadece benzediği insana görünür. Edebiyatta ilk örnekleri, Jean Paul ve E. T. A. Hoffmann'ın eserlerinde görülür.

Schumann *Op. 7 Toccata*'yı bu dönemde besteledi ve dostluklarının bir nişanı olarak bu eseri Schunke'ye ithaf etti. Bu arada, Schunke'nin bir konserinde Leipzigli zengin bir tüccarın hanımı olan Henriette Voigt (1808-1839) ile tanıştılar. Voigt ailesi Schumann'ın müziğinin ve fikirlerinin 1830'larda her zaman maddi ve manevi destekçisi oldu.

Müzik eleştirmenliği, Schumann'ın edebi yönüyle kendini ifade etmesi için eşsiz bir fırsattı. İlk eleştirisini *Der Komet* adlı bir dergide yazdı. Yazdığı yazıları, sadece kendisine görünen arkadaşları Florestan ve Eusebius'un dilinden yazıyordu, yazılarında Raro'ya, Chiara'ya ve diğer arkadaşlarına yer veriyordu. Yarı hayali, yarı gerçek kişiliklerden oluşturduğu bu topluluğa "Davud'un Birliği" anlamına gelen *Der Davidsbündler* adını vermişti (Daverio, 1997, s. 73). Daha sonra bu birliğin kendine özel bir dergi çıkarması kararı alan Schumann dergi müdürü Julius Knorr (1807-1861), Schunke ve Wieck ile birlikte *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*'in ilk sayısını 1834'ün Nisan ayında yayımladılar.

Dergi işleriyle oldukça meşgul olan Schumann'ın besteleri bir süreliğine rafa kalkmıştı. Bohemyalı bir baronun kızı Ernestine von Fricken (1816-1844) ile tanışmasının da bunda payı vardı. Wieck'in yeni piyano öğrencisi Ernestine ile kısa sürede yakınlaşmışlardı. Bu ilişkiden sadece Henriette Voigt'in haberdardı ve Eylül'de kendi aralarında nişanlandılar. Bu aşk, Schumann'ın *Op. 9 Carnival*'a ve *Op. 13 Senfonik Etütler*'e ilham kaynağı olmuştur. Daha sonra, Ernestine von Fricken'in evlatlık olduğunu öğrenmesi, kendini kandırılmış hissetmesine ve bu aşktan soğumasına neden oldu.

Felix Mendelssohn (1809-1847) ile tanışması, Schumann için 1835 yılının önemli olaylarından oldu. Bir başka önemli olay, Clara Wieck'e karşı duymaya başladığı aşkı. 1834 yılının çoğunu turnede geçiren Clara, döndüğünde Schumann ile daha çok vakit geçirmeye başladı. Aralarındaki aşkı gizlemek için geceleri buluşuyorlardı. Bu yakınlaşmanın farkına varan Wieck, kızının kariyerini korumak amacıyla Schumann ve Clara'yı ayırmak için elinden geleni yaptı. Clara'ya olan aşkı açıkça belirttiği ilk eseri *Op. 11 Fa diyez minör Piyano Sonatı* filizlenen bu aşkın çiçeğidir.

"Hüzünlü yıl" diye nitelendirdiği 1836'nın ilk aylarında, Schumann annesini kaybetmenin acısını yaşadı (Daverio, 1997, s. 147). Daha sonra Clara'nın, babası tarafından şehir dışına gönderilmesi, çiftin uzun süre ayrı kalmasına neden oldu. Eylül ayında ise hayranı olduğu Chopin ile vakit geçirme imkânı buldu. Bahsi geçen yılda,

piyano edebiyatına önemli eserler kattı: *Op. 14 Concert sans Orchestre* ve *Op. 17 Fantasie*.

Clara'dan ayrı geçirdiği on sekiz ay içerisinde yaratıcılığı sekteye uğrayan besteci, bu süre zarfında sadece *Op. 12 Fantasiestücke*'yi besteledi. 1837'nin Ağustos'unda Clara'ya evlilik teklif etti. Wieck'in resmi izni olmasa da Clara'dan aldığı olumlu cevap neticesinde, coşkulu duygularla *Op. 8 Davidsbündlertanze*'yi kısa bir süre içerisinde tamamladı. Fakat, Clara'nın turneye çıkması ve Wieck ile yaşadığı anlaşmazlıkların sonucunda ruhsal çalkantıların hâkim olduğu süre zarfında, *Op. 15 Kinderszenen*, *Op. 16 Kreisleriana* ve *Op. 21 Noveletten* gibi edebi nitelikte eserler besteledi. Viyana'ya seyahati, *Op. 26 Faschingswank aus Wien* için ilham kaynağı oldu.

Clara ile evlenmek için Wieck'in inadını uzun süre kıramamasına ve Wieck'in hukuki itirazına rağmen 1840 yılında Clara ile evlendiler. Alman şair Heinrich Heine'nin (1797-1856) şiirleri üzerine yazdığı şarkılar (*Op. 48 Liederkreis*), erken dönem piyano eserlerinde olduğu gibi, Clara için yazıldı. Aynı yıl Jena Üniversitesi tarafından Fahri Doktora unvanına layık görüldü.

Hayatının büyük bir kısmını piyano için beste yapmakla geçirdiyse de Clara Schumann'ın ısrarlarıyla senfoniler besteledi. Oda müziği için yazdığı eserlerle, müzikal dili olgunluğa ulaştı. Mendelssohn ile Leipzig Konservatuvarı'nı kurdukları 1843'de *Paradise ile Peri* başlıklı bir oratoryo besteledi. Ertesi yıl Clara ile birlikte Rusya'ya seyahat eden besteci, ruhsal hastalığı nedeniyle zor dönemler geçirdi. 1844'de Leipzig'e döndüğünde, dergideki editörlük görevinden istifa etti.

İki yıl içerisinde hastalığında kayda değer iyileşme gösteren Schumann; 1847'deki Viyana seyahatinden sonra, bestelediği tek operası *Genoveva*'yı yazdı. Byron'un *Manfred*'i üzerine bestelediği müzikli şiiri, edebiyatı ve müziği aynı çatı altında birleştiren ender eserler arasına girdi.

Düsseldorf'ta müzik direktörlüğü yapmak üzere 1850'de bu şehre taşınan Schumann, orkestrayla yaşadığı anlaşmazlıklar ve yönetimindeki eksiklikler nedeniyle görevden alındı. Üçüncü ve dördüncü senfonisini bu dönemde besteleyen Schumann, 1853'de Johannes Brahms (1833-1897) ile tanıştı ve dostlukları Schumann ölene kadar devam etti.

1854'de ruhsal hastalıklarıyla daha fazla mücadele edecek gücü kalmayan besteci, bir köprüden kendisini Ren Nehri'nin sularına atarak intihara kalkışınca akıl hastanesine

kaldırıldı. Uzun bir süre birbirlerini göremeyen Clara ve Schumann, mektup aracılığıyla birbirlerinden haber aldılar. Schumann, 29 Temmuz 1856 tarihinde Endenich'deki bir hastanede hayata gözlerini yumdu.

1.2. Schumann'ın Müzik Dili

Schumann'ın estetik anlayışını ve entelektüel görüşünü şekillendiren büyük etken, hiç şüphesiz Alman Romantizmidir. Küçük yaşlardan itibaren Romantik Alman edebiyatının önemli eserleriyle iç içe oluşu, Schumann'ın entelektüel vizyonunu şekillendirmiştir. Özellikle, Jean Paul Richter'in metinleri, Schumann'ın edebi yönünü besleyen baş faktördür. Schumann'ın müzik dilinin şekillenmesinde etkili olan diğer bir unsur Alman müziğidir. L. van Beethoven'in tohumlarını attığı Romantik Alman müziği, Schubert ile filizlenmiştir. Beethoven ve Schubert etkisi Schumann'ın müziğinde açıkça görülmektedir.

Schumann'ın müzik dilinde etkili olan edebi tarafta Alman Romantizminin önemli yazarı Jean Paul, müzikal tarafta ise Schubert yer almaktadır. Nitekim; Eric Sams'e (1969, s. 104) göre "Schumann'ın yaratım evereninde, ilk ebeveynleri Jean Paul ve Schubert'tir."

1.2.1. Jean Paul ve Schumann

Schumann, lise döneminden arkadaşı Carl Fleschig'e 17 Mart 1828 tarihli mektubunda, Jean Paul hayranlığını şu sözlerle dile getirmiştir: "Hiçbir yazar benim için Jean Paul'dan daha üstün değildir, Schiller bile (Schumann, Storck ve Bryant, 1907, s. 13)." Yaşamının son yıllarında, tedavi gördüğü akıl hastanesinde bile Jean Paul'ün kitaplarını yanından ayırmamıştır.

Tüm Alman yazarlar arasında Schumann için farklı bir yere sahip olan Jean Paul, besteci üzerinde ciddi bir etki bırakmıştır. Öyle ki; yazdığı şiirlerde ve günlüğünde dahi Jean Paul'ün dilini taklit ederek yazarın üslubunu özümsemiştir. Bu durumun Schumann'ın müzikal dilini de etkilediğini söyleyen Jensen, 1830'larda bestecinin Jean Paul etkisinde bestecinin dört belirgin özellik kazandığını belirtir:

- 1) Kısa müzikal ifadeler. Jean Paul yazısında kısa ve öz ifadeler kullanırdı. Jean Paul'ün bu üslubu Schumann'a çekici gelmiştir. 2) Gizeme olan ilgi ve gizlenmiş anlamlar. Jean Paul'ün bu önemli özelliği, romanlarında kişiliklerin gerçek kimliğini maskeleyen ve

hikâyede karşılaşılan gizemli entrikalar şeklinde kendini gösterir. Bu özellikler, Schumann'ın müziğinde karşılığını Op. 1'de geçen esrarengiz Kontes Abegg, *Papillons* gibi eserlerin ardına gizlenmiş hikayeler; müzikal bulmacalar (notalardan sözcük yaratmak gibi) ve Beethoven, Clara Wieck ile diğer bestecilerin eserlerinden “alıntılar” biçiminde bulmuştur. Bu alıntılar genellikle şifreli bir iletişim aracı görevi görüyordu. 3) Daha önceki bestelerden alınan tematik malzeme ile yeni eserlerde yapılan müzikal alıntılar. Schumann bu fikri Jean Paul'den almış gibi görünüyor; Jean Paul'ün birbiriyle tamamen alakasız romanlarında, eski karakterlere veya olaylara yapılan doğaçlama göndermeler yaygındır. 4) Grotesk mizahı ve derin duyguları beklenmedik bir şekilde bir araya getirmek. Mizah Jean Paul'ün ilgisini çekiyordu; *Estetiğe Giriş* mizaha adanmıştı. Jean Paul'ün yazılarıyla haşır neşir olan Schumann'ın müziğinde mizahi öğeler çoğu zaman zıtlıklar ile yaratılmıştır (Jensen, 1995, s. 82).

Eusebius ve Florestan'ın kökenleri de Jean Paul'a dayanır. Günlüğüne “Jean Paul, her zaman eserlerinde kendini betimliyor, ancak hep iki kişi biçiminde” diye not alan Schumann, yazarlık-bestecilik arasında yaşadığı kimlik karmaşasını “en yakın iki arkadaşı” şeklinde belirttiği Eusebius ve Florestan zıtlığında çözmeye çalışmıştır (Daverio, 1997, s. 39). Alman yazarın ünlü romanı *Die Flegeljahre* (Delikanlılık Çağları), uzun süre ayrı kaldıktan sonra yeniden birleşmiş ikiz kardeşlerin öyküsünü anlatır. Bu kardeşler, ikiz olmalarına rağmen zıt yapıdadırlar. Walt düşünceli, kırılıgan, saf ve şairanedir; Vult ise hırslı, kurnaz ve alaycıdır. Walt şairken, Vult flüt virtüözüdür. Nitekim; Vult ve Walt, Schumann'ın kişiliğindeki zıt yönlerin ifadesine model olmuştur.

1.2.2. Franz Schubert ve Schumann

Alman müziğinin önemli iki ismi L. van Beethoven ve J. S. Bach, Schumann'ın her zaman saygı duyduğu bestecilerdi. Ancak, Schumann'ın müzikal fikirlerini Beethoven'den bile çok etkileyen besteci Franz Schubert'tir. Schumann, 1829 yılında hocası Wieck'e gönderdiği bir mektupta şöyle yazmıştır: “Schubert'in Jean Paul ile o kadar ortak yönü var ki; Schubert çalarken sanki Jean Paul'ün romanlarından birisini okuyormuşum gibi hissediyorum (Schumann vd., 1907, s. 44).”

Schubert ile kurduğu güçlü bağ sonucunda, Schumann Schubert'ten birçok açıdan etkilenmiştir. Örneğin, Schubert'in bestelerinde kullandığı üslup Schumann'ın müzik dilini belirgin bir şekilde etkilemiştir. Bu etkilerden en belirginini, biçim bakımından olmuştur. Schubert'in piyano sonatları dışında piyano için bestelediği eserleri; genellikle üç bölümlü formda ve dans ritmindedir (Tekin, 2010, s. 22). Küçük dans karakterindeki

parçalar, set halinde bir araya getirilmiştir. Schubert'in piyano müziğinde kullandığı bu biçim, Schumann'a o kadar yakın gelmiştir ki; Schumann'ın erken dönem piyano müziğinin çoğunu, dans biçiminde yazılmış küçük bölümlerden oluşan diziler² oluşturmaktadır. Nitekim; *Op. 2 Papillons*, *Op. 4 Intermezzi*, *Op. 6 Davidsbündlertänze* ve *Op. 9 Carnival* küçük dans karakterinde bestelenmiş bölümlerden oluşan dizilerdir.

Schubert de Schumann gibi edebiyata ilgisi olan bir besteci idi. Alman şairlerin şiirleri üzerine yazdığı şarkılar ile Schubert, Romantikler arasında ayrı bir yere sahiptir. Schumann'ın, "içimdeki insan ve müzisyen hep bir ağızdan konuşmak istiyor" diye söylediğini aktaran Chissell (1962, s. 121), şöyle devam eder: "Başka bir deyişle, bu erken dönem piyano müziği Schumann'ın duygusal günlüğüdür ve aynı şekilde Schumann'ı etkileyen müzik dışı fikirler Schumann'ın müziği için ilham kaynağı olmuştur." Schumann, deyim yerindeyse "duygusal günlük" tutmayı Schubert'ten öğrenmiştir. Schumann, Schubert'in müziğini şu sözlerle tanımlar: "Başkalarına göre o anki hislerini yazmak için günlük ne ise, Schubert için nota kağıdı oydu; başkaları bunu sözcüklerle yazıya dökerken, Schubert her ruh halini ve gönlünü tümüyle notalarla müziğe dökmüştür (Taruskin, 2006, s. 295)." Schumann müziği kişisel duyguların ve "özel" tecrübelerin saklandığı bir "günlük" olarak değerlendirmiştir.

Öte yandan, Schumann kendi müziğiyle ilgili görüşlerini 1838 tarihli bir mektubunda Clara Schumann'a şöyle açıklamıştır: "Dünyadaki her şeyin benim üzerimde bir etkisi var; politika, edebiyat, kişilikler. Kendimce bütün bu şeyler hakkında düşünüyorum, açığa çıkmak isteyen bu düşünceleri müzik aracılığıyla duyuruyorum. Bu yüzden bestelerimin birçoğunun anlaşılması çok zor (Schumann, 1888, s. 270)." Bu açıklamadan anlaşıldığı üzere, Schumann'ın eserleri müzik dışı "özel" fikirlerle doludur. Schumann'ın Jean Paul ve Schubert etkisinde şekillenen müzikal dilini ilk yazdığı piyano eserleri üzerinde görmek, *Carnaval*'ı incelemeyen önce yararlı olacaktır.

1.2.3. Erken dönem piyano müziğinde Jean Paul ve Schubert etkileri

Schumann'ın bestecilik kariyerine bakıldığı zaman, farklı dönemlerde farklı türler için beste yapmaya yoğunlaştığı görülmektedir. Schumann, bu dönemlerin ilkinin (1830-

² Burada, Schumann'ın set halindeki eserlerine "dizi" dememin nedeni, İngilizce terminolojide "cycle" kavramının Türkçe karşılığının bulunmamasıdır. Esasında "cycle" sözcüğü, *devir*, *döngü* gibi anlamlara gelse de set halindeki eserlerin oluşturduğu bütünlüğü anlamsal açıdan daha net bir biçimde karşılayan "dizi" sözcüğünü kullanmayı daha uygun buldum.

1839) kapsayan süre içerisinde tamamen piyano için beste yapmıştır. (Newcomb, 2013, s. 258). Parmağında yaşadığı sağlık sorunu nedeniyle piyanistlik kariyerini bir kenara bırakmak zorunda kalan Schumann, 9 yılda piyano için 23 eser bestelemiştir. Schumann'ın 1830'lardaki piyano bestelerini iki kategoriye ayıran Jensen (1995, s. 147), ilk kategoriye “büyük ölçekli, üç ya da beş bölüm uzunluğunda, geleneksel tarzda (sonatlar ve fanteziler gibi)” eserleri koymuştur. İkinci kategoride ise “çoğunlukla program içerikli çok bölümlü eserler” (*Op. 2 Papillons* ve *Op. 9 Carnaval* gibi) yer alır. Geleneksel tarzda beste yapsa dahi eserlerinde daha “öznel” dokunuşlar bulunan Schumann, bu noktada diğer 19. yüzyıl bestecilerinden ayrılmaktadır.

Schumann'ın yayımlanan ilk eseri olan *Abegg Çeşitlemeleri*, Schumann'ın daha ilk eserinden çağdaşlarıyla arasındaki farkı ortaya koymuştur. 18. ve 19. yüzyılda, besteciler çeşitleme bestelemek için genellikle operalardan temalar seçerken, Schumann kendisinin ürettiği bir temayı çeşitlemiştir. Çeşitlemeleri ithaf ettiği Kontes Pauline d'Abegg'in³ soyadını tema olarak kullanma fikri, o döneme göre çok orijinal bir fikirdir. Schumann henüz ilk eserinde, edebiyat ile müziği aynı payda altına toplamıştır; harflerden ses, seslerden ise harf elde etmiştir (Jensen, 1995, s. 87).

Schubert stilinde ve Jean Paul etkisinde 1830 yılında bestelediği *Op.2 Papillons*, *Die Flegeljahre*'nin son bölümünü betimler. Walt ve Vult'un, âşık oldukları Wina ile birlikte bir maskeli baloya katılmalarını anlatan bölümden etkilenerek; Schumann, Schubert stilinde dans karakterinde 12 küçük bölümden oluşan bir dizi bestelemiştir. Böylelikle, Schumann iki idolünü tek bir eserde toplamıştır: Hem Schubert gibi müzik bestelemiş hem de Jean Paul gibi roman yazmıştır. *Papillons*'un “daha uzun” olarak nitelediği *Op. 4 Intermezzi*, Schumann'ın üzerindeki Jean Paul etkisinin sürdüğünü göstermektedir (Jensen, 1995, s. 97). *Intermezzi* de *Papillons* gibi Schubertvari dans karakterindeki bölümlerden oluşur. Ancak *Intermezzi*'de *Papillons*'da olduğu gibi herhangi bir programa dair bir ima bulunmamaktadır.

Schumann'ın, 1830'larda Clara'nın müziğiyle olan etkileşimi azımsanamayacak derecede fazladır. Schumann, Clara'nın temalarını kendi eserlerine tematik öge olarak seçmiştir ve çoğu eserinde bunları çeşitlemiştir. Nitekim; Schumann'ın müzik dili Clara Wieck'in bir teması üzerine yazdığı *Op. 5 Impromptus* ile olgunlaşmaya başlamıştır

³ Schumann'ın Pauline d'Abegg'le tanıştığına dair kesin bir bilgi yoktur. Hatta, böyle bir kontesin yaşadığı bile şüphelidir. Schumann'ın Kontesin adını kullanması, şifrelere duyduğu ilgiden kaynaklanmaktadır. “Abegg”, Almanca notasyonda la-si bemol-mi-sol-sol notalarının karşılığıdır.

(Daverio, 1997, s. 98). Aynı temanın, ayrı bölümlerde farklı gelişimlerinin görüldüğü *Impromptus* ile Schumann daha sonra ustalaşacağı, bölümleri birbirine tematik olarak bağlamanın yöntemini keşfetmiştir. *Carnaval*'dan sonra bestelediği, ancak daha erken yayımlanan *Op. 6 Davidsbündlertänze*, Clara'nın farklı bir teması üzerine bestelenmiş başka bir dizidir. Schubert etkisinin sürdüğü ancak daha fazla "Schumann" kimliği barındıran bu dizide, Schumann Clara'nın temasıyla bölümler arasında bağ kurarak farklı karakterlerdeki ayrı bölümleri birleştirmiştir. *Op. 11 Fa diyez minör piyano sonatı*, Clara'ya duyduğu aşkın şifrelendiği, "mahrem" duygularla yazılmış bir eserdir. *Op. 22 Sol minör piyano sonatı*, yine Clara'nın bir teması üzerine kurulmuştur. İlk başta kişisel tecrübelerin ve duyguların ifadesi için araç olan besteler, daha sonra Schumann'ın Clara'ya duyduğu aşk için yazdığı "şiir" niteliğindeki eserlere dönüşmüştür.

Müzik diliyle "konuşmayı" Jean Paul ve Schubert ile öğrenen Schumann, edebiyatı ve müziği kendi içinde sentezlemiş ve kendine özgü bir müzik dili geliştirmiştir. Gelişen bu müzik dilinin *Carnaval'a* nasıl yansıdığını incelemeyen önce, *Carnaval'ı* yapısal bakımdan incelemek eserin daha açık bir şekilde anlaşılması adına önem arz etmektedir.

2. CARNAVAL'IN YAPISININ İNCELENMESİ

2.1. Carnaval'ın Genel Yapısı

Op. 9 Carnaval'ı 1834 yılının Aralık ayında bestelemeye başlayan Schumann, ertesi yıl eseri tamamlamıştır. Almanya'da karnaval zamanında bestelenmesinden dolayı, ilk olarak *Fasching: Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan* (Karnaval: Piyano İçin Florestan'dan dört nota üzerine güldürü) başlığıyla tamamlanan eser, 1837'de *Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes* (Karnaval: Dört nota üzerine küçük sahneler) başlığıyla yayımlanmıştır. *Carnaval*, 19. yüzyılın ünlü kemancılarından Karl Lipinski'ye (1790-1861) ithaf edilmiştir. 22 bölümden oluşan eserin bölümleri sırasıyla şöyledir:

- 1) *Préambule*
- 2) *Pierrot*
- 3) *Arlequin*
- 4) *Valse noble*
- 5) *Eusebius*
- 6) *Florestan*
- 7) *Coquette*
- 8) *Réplique*
- 9) *Sphinxes*
- 10) *Papillons*
- 11) *A.S.C.H.-S.C.H.A.(Lettres dansantes)*
- 12) *Chiarina*
- 13) *Chopin*
- 14) *Estrella*
- 15) *Reconnaissance*
- 16) *Pantalon et Colombine*
- 17) *Valse Allemande*
- 18) *Paganini: Intermezzo*
- 19) *Aveu*
- 20) *Promenade*
- 21) *Pause*
- 22) *Marsche des Davidsbündler contres les Philistins*

Görüldüğü üzere *Carnaval*, *Papillons* ve *Intermezzi* gibi küçük bölümlerden oluşan bir eserdir. Daha önce bahsedilen, Schumann'ın erken dönem piyano müziğinde kullandığı “dizi” biçimi, *Carnaval*'ı da kapsamaktadır. *Carnaval*'ın bölümleri esas

olarak, A-B-A biçiminde küçük bölümlerden oluşmaktadır. Bununla beraber, Carnaval'ın bütün bölümleri bir araya geldiğinde bir “dizi” oluşmaktadır. Carnaval'ın rastgele seçilmiş parçalardan oluşan bir derleme değil, aksine bütün bir dizi olduğunu Kaminsky şöyle özetlemektedir:

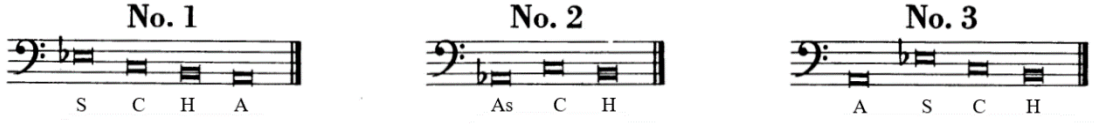
Piyano dizilerinin yapısal ilkelerini açıklamadan önce derleme ile dizi (cycle) kavramlarını birbirinden ayırmak gerekir. Derleme, genel olarak içinden bir bölümün çıkarılmasının ya da tonunun dahi değiştirilmesinin bütünlüğü bozmadığı setlerdir. Bununla birlikte, dizilerde tonal ve biçimsel düzenden kaynaklanan bir bütünlük hissi vardır (Kaminsky, 1989, s. 207).

Carnaval'da biçimsel düzenin ve bütünlüğün nasıl sağlandığı, bölümler arasında kurulan motifsel ve tonal ilişkilerin incelenmesi sonucu ortaya çıkacaktır. Bu incelemeden önce, Schumann'ın *Carnaval*'ın neredeyse her bölümünde kullandığı motifsel hücreyi açıklamak gerekir. Çünkü, *Op. 2 Papillons* ve *Op. 4 Intermezzo*'den farklı olarak *Carnaval*, aynı motifsel hücre üzerine kurulmuş bir dizidir.

2.1.1. *Sphinxes*

Schumann, 1834 yılının sonbaharında Ernestine ile birlikteliklerinden haberdar olan H. Voigt'e bir mektubunda “Asch⁴ kentinin harfleri ne kadar müzikal ve benim soyadımda da aynı harfler geçiyor.” diye yazmıştır (Ostwald, 1987, s. 115). Schumann'ın Asch sözcüğünü bu kadar müzikal bulmasının nedeni, “A” harfinin Alman notasyonunda *la*, “S” (S harfi Almanca'da ‘Es’ diye okunur) harfinin *mi bemol*, “C” harfinin *do*, “H” harfinin ise *si* notalarının karşılıkları olmasıdır. İlginçtir ki; bu harfler aynı zamanda, Almanca “karnaval” anlamına gelen “fasching” sözcüğünde ve Schumann'ın *Op. 2 Papillons* eserine ilham kaynağı olmuş Walt ve Vult kardeşlerin soyadları olan “Harnisch” sözcüğünde de yer almaktadır. Schumann, dahiyane bir fikirle bahsi geçen harflerden üç adet motif türetmiş ve bütün *Carnaval*'ı bu motiflerle örmüştür. 1 numaralı motif S-C-H-A (*mi bemol, do, si, la*), 2 numaralı motif As-C-H (*la bemol, do, si*), 3 numaralı motif ise A-S-C-H (*la, mi bemol, do, si*) notalarından türemiştir.

⁴ Günümüzde Çek Cumhuriyeti'nde, o dönemlerde ise Bohemya sınırları içerisinde bir kasaba. Aynı zamanda Ernestine'nin memleketi.



Şekil 2.1. *Op. 9 Carnaval, “Sphinxes”*
Dört nota üzerine oluşan üç farklı motif

Çalınmasına gerek olmayan mottolar “Sphinxes” (Sfenksler) başlığıyla, *Réplique* ile *Papillons* adlı bölümlerin arasına yerleştirilmiştir. Ancak bu mottoların neden özellikle *Papillons*’dan önce geldiği anlaşılamaz.

Schumann’ın, oluşturduğu mottolara ‘Sfenksler’ demesi kafa karıştırıcıdır. Sfenksler bir şeyleri çözümlmek yerine, daha fazla bilmeceye yol açmaktadır. Schumann’ın bu ifade tarzı, yine Jean Paul bilgisine işaret etmektedir. Jean Paul 1812’de ‘*Alacakaranlık Kelebekleri veya Sfenksler*’ adlı bir yazı yayınlamıştır. Bu yazıda üç tür kelebkten bahsetmiştir: ‘Gün (Papilio), Akşam (Sphinx), Gece Kuşu (Phalaena)’. Kelebek, Jean Paul tarafından çoğunlukla ruhun sembolü ve başkalaşımı için kullanılmıştır. Schumann, artık *Op. 2 Papillons*’a ideal bir eş bulmuştur—akşam kelebeği, Sfenks. *Op. 2*’deki kelebek gibi, Sfenksler de *op. 9*’daki çoğu bölüm için müzikal kaynak olarak görülebilir (Jensen, 1995, s. 150).

Réplique, *Chopin* ve *Paganini* hariç diğer tüm bölümler, 2 ya da 3 numaralı Sfenksler’in oluşturduğu motifler üzerine bestelenmiştir. Dikkat edilirse, 1 numaralı Sfenks Schumann’ın soyadından (SCHUMANN) türemiştir ve Schumann, *Carnaval*’ın hiçbir bölümünü 1 numaralı motifi kullanarak bestelememiştir. Bunun nedeni ise yalnızca bir düzine bestesi olan 25 yaşında genç bir bestecinin soyadını kendi yazdığı bir esere kazımasının saçma olabileceğini düşünmüş olması olabilir.

2.2. Bölümler Arası Motifsel İlişki

Carnaval’ın bölümleri daha detaylı bir şekilde incelendiğinde, *Sphinxes* motifleri ile değişik şekillerde karşılaşılmaktadır. *Carnaval*’ın ilk bölümü olan *Préambule* başlıklı bölümde, tematik gelişim hiçbir Sfenks motifine dayanmamaktadır. Ancak, A.S.C.H. motifi bölümün ortasında 92. ölçüden itibaren bas notalarında gizlenmiş olarak kendisini göstermektedir (Şekil 2.2).



Şekil 2.5. Op. 9 Carnaval, “Valse Noble”, A.S.C.H. motifi

Eusebius’da, ilk bakışta herhangi bir sfenks motifi görmek çok zordur. Bunun nedeni, bölümün hem doğrudan sfenks motifiyle başlamaması hem de motifin melodinin sade örüntüsü içerisinde gizlenmiş olmasıdır. Schumann, 3 no.lu A.S.C.H. motifini melodik hattın içerisine gizlemiştir (Şekil 2.6).



Şekil 2.6. Op. 9 Carnaval, “Eusebius”, A.S.C.H. motifi

Florestan’da 3 no.lu A.S.C.H. motifi, ritmik olarak hiçbir değişikliğe uğramamıştır. Bunun yanı sıra, A.S.C.H. notaları bölümün temasını oluşturan melodide ardı ardına dizilmiştir ve ilk andan itibaren açıkça duyulmaktadır (Şekil 2.7).



Şekil 2.7. Op. 9 Carnaval, “Florestan”, A.S.C.H. motifi

Coquette adlı bölümde, A.S.C.H. motifi, senkoplu ritimlerle bölümün karakterine uyum sağlamıştır. Diğer bölümlerde ikinci oktavdan kullanılan mi bemol notası, bu bölümde bir alt oktavdan kullanılmıştır. 3 no.lu motto hem ritmik hem de melodik değişikliklere uğramış bir biçimde duyulur (Şekil 2.8).



Şekil 2.8. Op. 9 Carnaval, “Coquette”, A.S.C.H. motifi

Papillons, 3 no.lu motifin ritmik olarak hiçbir değişikliğe uğramadan kullanıldığı başka bir bölümdür. Bu yönüyle *Florestan* ile benzerlik göstermektedir. Bölümün başında açıkça duyulan A.S.C.H. motifi, *Florestan*'daki kullanılış biçiminden farklı olarak on altılık notalarla daha küçük ölçekte kullanılmıştır (Şekil 2.9).



Şekil 2.9. Op. 9 Carnaval, “Papillons”, A.S.C.H. motifi

A.S.C.H.-S.C.H.A. (*Lettres Dansantes*), 2 no.lu As.C.H motifinin kullanıldığı ilk bölümdür. (*Préambule* adlı bölümde de 2 no.lu motif kullanılmıştır, ancak mottounun doğrudan bölümün motifsel gelişimine etkisi bulunmamaktadır.) Bu bölümde As.C.H. motifi, melodinin ritmik ve melodik yapısına gizlenmiş; diğer bir deyişle, bölümün tematik malzemesiyle bütünleşmiştir. Bu yüzden *Eusebius*'da olduğu gibi, motif net bir şekilde duyulmamaktadır (Şekil 2.10).



Şekil 2.10. Op. 9 Carnaval, “Lettres dansantes”, As.C.H. motifi

Chiarina, tematik olarak As.C.H motifi üzerine gelişir. 3 no.lu motto, diğer bazı bölümlerde olduğu gibi ritmik değişikliğe uğramıştır ve temanın içerisine gizlenmiş gibidir (Şekil 2.11).



Şekil 2.11. *Op. 9 Carnival, "Chiarina", As.C.H. motifi*

Estrella'da duyulan 2 no.lu motif, *Coquette*'te görülen tarzda bir değişikliğe uğramıştır. As (la bemol), bu bölümde bir oktav üstten kullanılmıştır. Orijinalinde çıkıcı üçlü olan la bemol ve do arasındaki aralık, böyle bir kullanımla inici altılı aralığa dönüşmüştür (Şekil 2.12).



Şekil 2.12. *Op. 9 Carnival, "Estrella", As.C.H. motifi*

Reconnaissance başlıklı bölümde, As.C.H motifi başlangıçta açıkça duyulur. Ritmik açıdan hiçbir değişikliğe uğramamış olarak sağ elde duyulan 2 no.lu motif, bir alt oktavdan on altılık notalarla yankılanır (Şekil 2.13).



Şekil 2.13. *Op. 9 Carnival, "Reconnaissance", As.C.H. motifi*

Pantolon et Columbine adlı bölümde, tema 2 no.lu sfenks kullanılarak oluşturulmuştur. Bu bölümde de melodi, *Estrella*'da olduğu gibi inici altılı aralık

kullanılarak oluşturulmuştur. On altılık notalarla küçülen As.C.H. motifi, melodinin içerisinde karışmıştır (Şekil 2.14).



Şekil 2.14. Op. 9 Carnaval, "Pantolon et Columbine", As.C.H. motifi

Valse Allemande'de, As.C.H. motifi ritmik olarak değişikliğe uğramıştır. Bununla beraber, 2 no.lu mottunun değişimi bu bölümde de devam etmektedir (Şekil 2.15).



Şekil 2.15. Op. 9 Carnaval, "Valse Allemande", As.C.H. motifi

Valse Allemande'ye bir orta bölüm niteliğinde olan *Paganini*'de tema, herhangi bir sfenks motifi kullanılmaksızın oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra, As.C.H motifi kendisini 25. ölçüde göstermektedir (Şekil 2.16).



Şekil 2.16. Op. 9 Carnaval, "Paganini", As.C.H. motifi

Aveu adlı bölümde, As.C.H. motifi orijinal haliyle duyulur. Motifin kullanım şekli, *Chiarina*'daki kullanımı anımsatmaktadır. Her iki bölümde de "C" ve "H" notalarının arası fazladan bir do notası ile bölünmektedir (Şekil 2.17).



Şekil 2.17. Op. 9 Carnaval, “Aveu”, As.C.H. motifi

Promenade, As.C.H. motifinin açıkça duyulduğu bir başka bölümdür. Motifin oluşturduğu melodi, *Estrella* adlı bölümde duyulan melodi ile çok benzemektedir (Şekil 2.18).



Şekil 2.18. Op. 9 Carnaval, “Promenade”, As.C.H. motifi

Pause başlıklı bölümde 2 no.lu motif, *Préambule*'de karşılaşılan şekilde kullanılmıştır (Şekil 2.19).



Şekil 2.19. Op. 9 Carnaval, “Pause”, As.C.H. motifi

As.C.H. motifi ile son olarak *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* başlıklı son bölümde karşılaşılır. Melodik olarak hiçbir değişikliğe uğramadan duyulur (Şekil 2.20).



Şekil 2.20. Op. 9 Carnaval, “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, As.C.H. motifi

Yapılan incelemelerden anlaşıldığı üzere, A.S.C.H. ve As.C.H. motifleri *Carnaval*'ın neredeyse bütün bölümlerinde tematik gelişimi sağlayan temel öğedir. Motiflerin farklı ritmik ve melodik kombinasyonlarla kullanımı, *Carnaval* içerisinde çeşitlilik sağlamaktadır. Aynı motifsel hücre üzerine kurulan bölümler, büyük ölçekte bakıldığında birbirleriyle motifsel olarak çok yakın ilişki içerisindeyler.

2.3. Bölümler Arası Tonal İlişki

Sphinxes motifleri ile *Carnaval*'da tematik açıdan çeşitlilik sağlayan Schumann, bu motifleri farklı tonlarda kullanarak *Carnaval* için tonal açıdan da çeşitlilik sağlamaktadır. *Carnaval* La bemol majörde başlar ve biter. La bemol (As) içeren tek Sfenks, 2 no.lu motiftir. Bu yüzden, La bemol majör ve ilgili tonlarında As.C.H. motifi kullanılmıştır.

3 no.lu motifin la notası (A) Si bemol majör için VII. derece (yeden) özelliğindedir. A (la) aynı zamanda motiftteki C (do) ve S (mi bemol) notalarıyla birlikte Si bemol majörün çeken akorunda da bulunmaktadır. Bu durum *Arlequin*'de açıkça görülmektedir (Şekil 2.3). A.S.C.H. motifinin bu işlevi, aynı zamanda Si bemol majörün ilgili minör tonu Sol minör için de geçerlidir.

Carnaval'ı oluşturan bölümler incelendiğinde, bölümler arası tonal ilişki şu şekildedir: La bemol majör başlayan *Préambule*'ün ardından, *Pierrot* La bemol majörün V. derecesi (çeken) Mi bemol majörde; *Arlequin* ve *Valse Noble* Mi bemol majörün V. derecesi Si bemol majördedir. *Eusebius*, Si bemol majör tonunda devam ederken; *Florestan*, Si bemol majörün ilgili minör tonu Sol minörde gelir. Bir sonraki bölüm *Coquette*, Si bemol majördedir. *Réplique* ile Sol minöre geri dönülür, *Papillons* ise Si bemol majör tonunda olan son bölümdür. As.C.H. motifinin ilk kez duyulduğu *Lettres Dansantes*, Mi bemol majördedir. *Chiarina* Mi bemol majörün ilgili minör tonu Do minörde iken; *Chopin* ile beraber, La bemol majöre (Do minörün ilgili majör tonu Mi bemol majörün V. derecesi) geri dönülmüştür. *Estrella*, La bemol majörün ilgili minörü Fa minör tonundayken; *Reconnaissance* ile La bemol majör tekrar duyulur. *Pantolon et Columbine*, Fa minör tonundaki başka bir bölümdür. *Valse Allemande* La bemol majörde duyulur, *Valse Allemande*'ın ortasında yer alan *Paganini* ise Fa minör (La bemol majörün ilgili minörü) tonundadır. *Aveu* ile La bemol majöre geri dönülürken; *Promenade*, bütün eser içinde Re bemol majör tonunda (La bemol majörün IV. derecesi) olan tek bölümdür.

La bemol majörün çeken tonu Mi bemol majörde duyulan *Pause*'un ardından, *Marche des Davidsbündler* ile La bemol majörde eser sonlanır.

2.4. Carnaval'ın Yapısal Bütünlüğü

Yapılan incelemelerden de anlaşıldığı üzere, *Carnaval*'da yapısal bütünlüğü sağlayan iki öge bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, bölümleri birbirine bağlayan motifsel hücre, ikincisi ise bölümler arasında kurulan tonal düzendir. Her bir bölüm kendi içerisinde bir bütünken, kurulan motifsel ve tonal ilişkilerle ayrı ayrı bölümler birbirlerine bağlanmışlardır. Aşağıda, *Carnaval*'ın bölümleri ile motifsel ve tonal düzen tablosu görülmektedir (Tablo 2.1).

Tablo 2.1. *Carnaval*'da motifsel ve tonal düzen (Kaminsky, 1989, s. 211)

Bölüm	Sfenks No.	Ton
1. <i>Préambule</i>	2	La bemol majör
2. <i>Pierrot</i>	3	Mi bemol majör
3. <i>Arlequin</i>	3	Si bemol majör
4. <i>Valse Noble</i>	3	Si bemol majör
5. <i>Eusebius</i>	3	Mi bemol majör
6. <i>Florestan</i>	3	Sol minör
7. <i>Coquette</i>	3	Si bemol majör
8. <i>Réplique</i>	-	Sol minör
9. <i>Papillons</i>	3	Si bemol majör
10. <i>A.S.C.H.-S.C.H.A. (Lettres Dansantes)</i>	2	Mi bemol majör
11. <i>Chiarina</i>	2	Do minör
12. <i>Chopin</i>	-	La bemol majör
13. <i>Estrella</i>	2	Fa minör
14. <i>Reconnaissance</i>	2	La bemol majör
15. <i>Pantolon et Colombine</i>	2	Fa majör
16. <i>Valse Allemande</i>	2	La bemol majör
17. <i>Paganini</i>	2	Fa minör
18. <i>Aveu</i>	2	Fa minör
19. <i>Promenade</i>	2	Re bemol majör
20. <i>Pause</i>	2	Mi bemol majör
21. <i>Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins</i>	2	La bemol majör

Tablo 2.1.'de de görüldüğü üzere, *Carnaval*'ın birinci kısmı 3 no.lu motif üzerine kurulmuştur, ikinci kısmı ise 2 no.lu motif üzerine kurulmuştur. İki kısımda farklı motiflerin kullanılması, tonal açıdan da iki kısım oluşturmuştur. Birinci kısımda Mi bemol majörle ilişkili tonlar kullanılırken, *Carnaval*'ın ikinci kısmına La bemol majör ile ilişkili tonlar hakimiyet sağlamıştır. Böylelikle *Shpinxes*, bölümler arasında hem motifsel devamlılık hem de uzun menzilli bir tonal düzen sağlamaktadır.

3. CARNAVAL'DA MÜZİKAL BETİMLEMELER

3.1. Schumann'ın Müzikal Betimlemeleri

W. Frisch'e (2013, s. 104) göre, Schumann'ın minyatür parçalarının özünü oluşturan “karakter parçası” iki kategoriye ayrılır: Daha içsel “ruh hallerini” yansıtan “karakteristik müzik” ve daha dışsal anlamda “gerçek hayattan olayları” betimleyen “resimsel müzik”. Gillespie ise (1972, s. 209-210) Schumann'ın piyano dizilerinin tını tabloları, duygu durum resimleri ve psikolojik betimlemelerden oluştuğunu ifade etmektedir. “Scenes mignonnes” yani “küçük sahneler” betimleyen *Carnaval*'ın incelenmesi sonucunda Frisch ve Gillespie'nin Schumann'ın müziğini tanımlamak için kullandıkları bu olgular *Carnaval* üzerinde açıkça görülecektir.

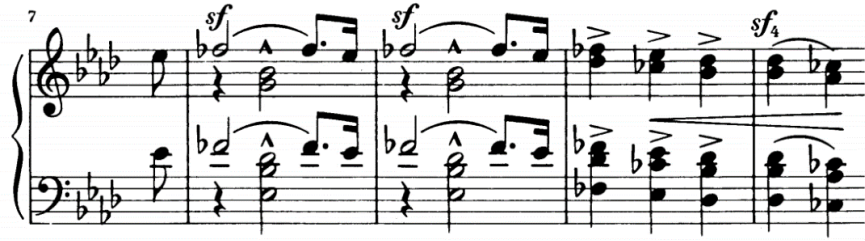
Préambule

Carnaval'a bir önsöz niteliği taşıyan ve “giriş” “prelüd” anlamına gelen *Préambule*, Schumann'ın dinleyiciyi maskeli balonun atmosferine soktuğu ilk bölümdür. Bölümün başında duyulan *çift forte* (*ff*) akorlar, maskeli balonun ihtişamlı havasını yansıtır. Aynı zamanda görkemli akorların oluşturduğu orkestral tınılar, maskeli baloda davetlileri karşılayan hayali bir orkestra gibidir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1. Op. 9 *Carnaval*, “*Préambule*”, 1-6. ölçüler

Schubert'in teması üzerine yazdığı fakat tamamlamadığı çeşitlemelerin izleri kendisini 9. ve 10. ölçülerde açıkça gösterir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2. Op. 9 Carnaval, "Préambule", 7-10. ölçüler



Şekil 3.3. Op. 9 Originaltänze, No. 2, 9-10. ölçüler

25. ölçüden itibaren *Piu moto*⁵ ile bölüm dans havasına girer. Eric Sams'e (1969, s. 110) göre, *Piu moto*'da duyulan temayı Schumann, Beethoven'in Egmont Uvertürü'nden⁶ esinlenerek yaratmıştır. Bununla beraber, Sams'in (1965, s. 585) kriptografik dizisine göre bu temanın notalarının Clara Schumann'ın kızlık soyadını (Wieck)⁷ açığa çıkarması şaşırtıcı bir rastlantıdır (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. E. Sams'in kriptografik dizisi (üstte)
Diziye göre ortaya çıkan Wieck adı (altta) (Sams, 1965, s. 585)

⁵ Çok hareketli.

⁶ L. van Beethoven'in, Goethe'nin aynı adlı oyununa 1810 yılında yazdığı uvertür. Oyunun baş kahramanı Egmont'un sevgilisi Klärchen, Egmont'un özgürlüğü uğruna kendi canını feda etmiştir.

⁷ Egmont'da bahsi geçen Klärchen, Clara ile Beethoven'in teması aracılığı ile ilişkilendirilmiştir. (Sams, 1969, s. 111). Ayrıca, Schumann'ın dışavurumcu yönü Florestan, adını Beethoven'in Fidelio operasındaki bir kahramandan almıştır.

Schumann, 26. ölçüden itibaren bölümün ölçü yapısıyla oynamaktadır. Sağ elde melodi üç zamanlıyken, sol eldeki baslar ve akorlar iki zamanlı ölçüdedir. Aynı anda hem 3/4'lük, hem de 2/4'lük bir müzik sürmektedir. Schumann, burada Jean Paul'den öğrendiği *polymeter*⁸ kavramını müziğe uyarlamıştır ve bu “çoklu ölçü” *Préambule*'ün 26. ölçüsünden itibaren açıkça görülmektedir (Şekil 3.5).

Şekil 3.5. Op. 9 Carnival, “Préambule”, 26-36. ölçüler

Préambule, aslına bakıldığında dans karakterindeki birkaç kısmın bir araya gelmesiyle oluşan bir bölümdür. Bu kısımlardan bazıları daha sonra *Pause* ve *Marche des Davidsbündler* başlıklı bölümlerde tekrar duyulacaktır.

Pierrot

Carnaval'ın görkemli açılışından sonra, sahneye Commedia dell'Arte'den⁹ fırlamış Pierrot adlı bir palyaço çıkar. Pierrot, 18. yüzyıl İngiliz tiyatrolarında¹⁰ Pantolon'un

⁸ Polymeter (çoklu ölçü), serbest şiirin Jean Paul tarafından kullanılan bir biçimidir. Bu tekniği Flegeljahre'da Walt akıl etmiştir. Kafiyesiz, kısa paragraflık düz yazı şeklinde şiirlerdir (Reiman, 2004, 1).

⁹ Commedia dell'Arte, 16. Yüzyılda İtalya'da gelişmeye başlamış doğaçlama komedi oyunudur. Commedia dell'Arte, hem içerdiği karnaval unsurları ile hem de karakterlerinin özellikleri ile Schumann'ın *Carnaval*'ı için tiyatral bir doku oluşmuştur.

¹⁰ Pierrot, Arlequin ve Pantolon ile Columbine Commedia dell'Arte karakterleri olmakla beraber, 18. ve 19. yüzyıllarda Fransa'da ve İngiltere'de Commedia dell'Arte'den türemiş oyunlarda görülmektedir (Hartnoll, 1967, s. 429). Commedia dell'Arte'nin Romantik türevi Harlequinade, genelde dört karakter ile oynanıyordu: Pierrot, Arlequin, Pantolon ve Columbine. Dikkat edilirse, Schumann bu karakterleri İtalyanca yerine Fransızca isimlendirmeyi tercih etmiştir. 19. yüzyılda oldukça popüler olan İngiliz pantomimi *Harlequinade*, yeni yıl zamanlarında Avrupa'nın büyük bölümünde sergileniyordu. Schumann'ın *Carnaval*'ı Aralık ayında bestelemeye başladığı ve az önce bahsi geçen dört karakteri

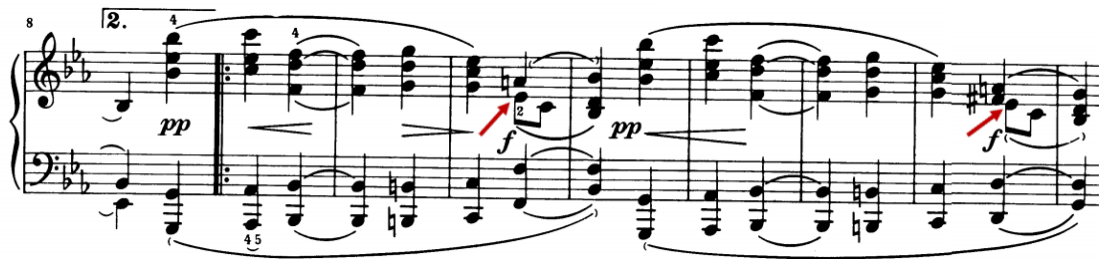
uşığadır ve Columbine için karşılıksız bir aşk beslemektedir. Pierrot, her zaman melankolik ve üzüntülü bir ruh hali içerisinde; “yalnızlığı sever. Yüzü beyaza boyanmıştır ve torba gibi sarkan elbiseleri onun için fazla büyüktür. Pierrot yürürken, başı bir tavuğunki gibi hareket eder (Rudlin, 2000, s. 159).”

Schumann’ın “komik” kavramını zıt öğeleri yan yana getirerek betimlediği daha önce bahsedildi. Schumann, Pierrot gibi tiyatral bir karakterin gülünç hareketlerini müzik yolu ile ustaca betimlemektedir. A.S.C.H. motifi ile oluşturulan temanın birinci yarısı *piano*¹¹ (*p*) bir biçimde Pierrot’nun üzgün ve melankolik ruh hali içinde tavuk gibi yürüyüşü betimlenir. Temanın ikinci yarısını oluşturan motif ise *forte*¹² (*f*) duyulur ve Pierrot’nun yerde yuvarlanması belki de sendelemesi betimlenir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6. Op. 9 Carnival, “Pierrot”, 1-8. ölçüler

Pierrot’nun komikliği, *p* duyulan ASCH motifi ve *f* duyulan yardımcı bir motif ile betimlenmiştir. Bu betimleme tekniği, Romantik çağın başında hiçbir bestecide görülmemiştir. Bölüm boyunca *p* ve *f* nüansların oluşturduğu zıtlıklar devam eder. Bölümün devamında, 9. ölçüden itibaren ASCH motifi kaybolmuş olsa da yardımcı motif, orta partide gizlenmiş bir biçimde *f* nüansta duyulmaya devam eder (Şekil 3.7).



Şekil 3.7. Op. 9 Carnival, “Pierrot”, 9-16. ölçüler

kullandığı dikkate alınırsa, *Carnaval* üzerinde “klasik” Commedia dell’Arte değil, Harlequinade etkili olmuştur.

¹¹ Hafif.

¹² Güçlü.

Arlequin

Harlequinade'de başrolde olan Arlequin, senaryolarda Pantalon'un kurnaz uşağı rolündedir ve Columbine'e aşkıdır; hikâyenin sonunda Pantalon'un tüm çabalarına rağmen Columbine'e kavuşur. Pierrot'nun aksine çevik ve neşeli olan Arlequin'in "baleye benzeyen bir yürüyüşü vardır. Gizli planlar yapıp, entrikalar çevirir." (Rudlin, 2000, s. 94-98)

Arlequin'in baleye benzeyen yürüyüşü ve zıplamaları, (*Pierrot*'da olduğu gibi) temanın ilk yarısını oluşturan ASCH motifi ile, çevik hareketleri temanın ikinci yarısını oluşturan *staccato*¹³ notalar ile betimlenmiştir (Şekil 3.8).



Şekil 3.8. Op. 9 Carnival, "Arlequin", 1-8. ölçüler

*Sforzando*¹⁴ (*sf*) çalınan notalar Arlequin'in zıpladıktan sonra yere düşüşünü betimler niteliktedir. B bölümünde tema *ff* nüansında daha da gelişerek duyulur (Şekil 3.9).



Şekil 3.9. Op. 9 Carnival, "Arlequin", 17-20. ölçüler

¹³ Kesik.

¹⁴ Aniden güçlü.

25. ölçüde aniden *pianissimo*¹⁵ (*pp*) nüansında duyulan cümle, Arlequin'in sinsisi, oyunbaz tarafını betimler niteliktedir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. Op. 9 Carnaval, "Arlequin", 25-28. ölçüler

Valse Noble

Valse Noble, "Asil Vals" olarak Türkçeye çevrilebilir. Vals gibi danslar, 19. yüzyılda yaygın olan maskeli baloların vazgeçilmez unsurlarıydı. Schumann'ın üzerindeki Schubert etkisi, bu bölümde kendisini açıkça hissettirmektedir. Bölümün başlığı, Schubert'in 1827 yılında bestelediği D. 969 Valses Nobles ile aynıdır. Schumann'ın bu bölüme çok sevdiği Schubert'in eseriyle aynı adı vermesi ilginçtir. Schubert'in müziğine genç yaşta beri ilgi duyan Schumann, besteciye karşı duyduğu hürmeti belki de bu şekilde göstermiştir. Vals, asaletini "un poco maestoso"¹⁶ terimi ile kazanmaktadır. Bölümün başında, Arlequin'in teması yankılandıktan sonra, hemen asil bir valse dönüşür (Şekil 3.11).



Şekil 3.11. Op. 9 Carnaval, "Valse Noble", 1-8. ölçüler

¹⁵ Çok hafif, çift piano.

¹⁶ Görkemli gibi.

Valse Noble, bir yandan Arlequin’i hatırlatırken diğ er yandan Eusebius için gerekli atmosferi hazırlar. Bu özelliğ iyle Valse Noble, Pierrot ve Arlequin gibi hayali soytarılar ile daha “gerçek” kişilikler olan Eusebius ve Florestan arasında bir köprü görevi görür. Bahsi geçen bu köprü, 9. ölçüde *p* ve *molto teneramente*¹⁷ ifadesiyle kendisini gösterir (Şekil 3.12).



Şekil 3.12. Op. 9 Carnaval, “Valse Noble”, 9-17. ölçüler

Eusebius

“E” harfi Schumann için *Eusebius*’un imzasıydı, bu bölümün Mi bemol majör tonunda bestelenmiş olması bu yüzden. Müzik yazısı incelendiğ inde, melodik hatta inişli çıkışlı sade bir örüntü, sol elde ise sürekli eksen 6-4 akoru etrafında gezinen basit bir eşlik ile karşılaşılmaktadır (Şekil 3.13).



Şekil 3.13. Op. 9 Carnaval, “Eusebius”, 1-4. ölçüler

¹⁷ Çok şefkatli.

A.S.C.H. motifinin melodik örüntü içerisine zor anlaşılır bir şekilde duyulması, *Eusebius* ile Schumann'ın içe dönük dünyasının betimlenmiş olmasından ileri gelir. Melodik hat, insan sesine yakın piyanonun ikinci oktavı için yazılmıştır. Bu konuda Vazsonyi şöyle düşünmektedir:

Bir anlamda, Schumann'ın piyanoya konuşmayı öğrettiği söylenebilir....Schumann'ın piyano müziğindeki bir unsur, insan konuşmasına kendinden önceki ve sonraki müziklerden daha çok benzer. Bunun kaynağı edebiyatta sergilediği üstün başarılar mıydı? Schumann, nasıl ki bir şiir yazarken saf müzik açısından düşünmüştür, bestelerken de sözcüklerle düşünmüş olabilir....İşte parçadaki bu 'parlando'¹⁸ taraf, parçaya hayat vermektedir (Vazsonyi, 1972, s. 73).

Schumann, sözü edilen "parlando" ruhunu yazıda *rubato*¹⁹ olarak belirtmektense, sağ elde yedileme sekizlik notalar kullanarak *rubato* havasının kendiliğinden oluşmasını sağlamıştır. Ardından gelen beşleme onaltılıklar ve üçleme sekizliklerin yarattığı ritmik dalgalanmalar ile "parlando" hissiyatı daha da güçlenir (Şekil 3.14).



Şekil 3.14. Op. 9 Carnival, "Eusebius", 9-12. ölçüler

17. ölçüden itibaren duyulan tema bir öncekinin neredeyse aynısıdır. Bununla beraber, bu kez tema öncekine göre daha yavaştır ve doku olarak daha fazla zenginleştirilmiştir; ancak tematik bakımdan iki kısım da aynıdır. Daha önce sade bir şekilde duyulan sol eldeki eşlik, bu kez armonik olarak daha çok renklenmiştir ve daha önce *p* nüansında "konuşan" melodi, oktavlarla güçlendirilmiştir. Aynı tematik malzemeyi değişik dokularla kullanarak müzikte iki farklı bölme yaratan Schumann, burada da yenilikçiliğini ortaya koymaktadır (Şekil 3.15).

¹⁸ Konuşur gibi.

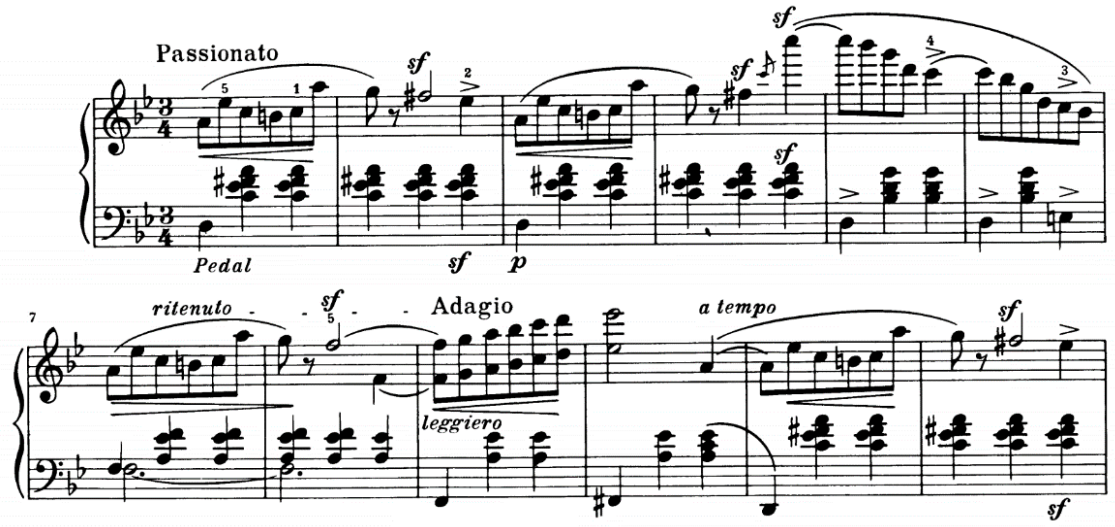
¹⁹ Serbest bir şekilde.

Şekil 3.15. Op. 9 Carnaval, “Eusebius”, 17-24. ölçüler

Florestan

Schumann, *Florestan*'ın karakterini tempo göstergesiyle **passionato**²⁰ olarak belirtmiştir. Bölümün başından itibaren Florestan'ın inatçı ve dizginlenemeyen karakterini betimleyen V-9 akorları, ancak 8. ölçüde fa ile çözülmeye gider. Nasıl ki Eusebius'un imzası “E” ise, Florestan'ın imzası Schumann için “F” harfiydi. Bölümün başından itibaren *sf* ile vurgulanan notalar hep fa diyez ve fa notalarıdır. Sekizinci ölçüdeki fa uzatarak *Op. 2 Papillons*'dan alıntılanan temaya bağlanır (Şekil 3.16). Schumann, Florestan'ın doğuş fikrini aldığı Jean Paul'e, aynı zamanda Schumann'ın *Flegeljahre*'sı *Papillons*'a gönderme yapmaktadır (Şekil 3.17).

²⁰ Tutkulu.



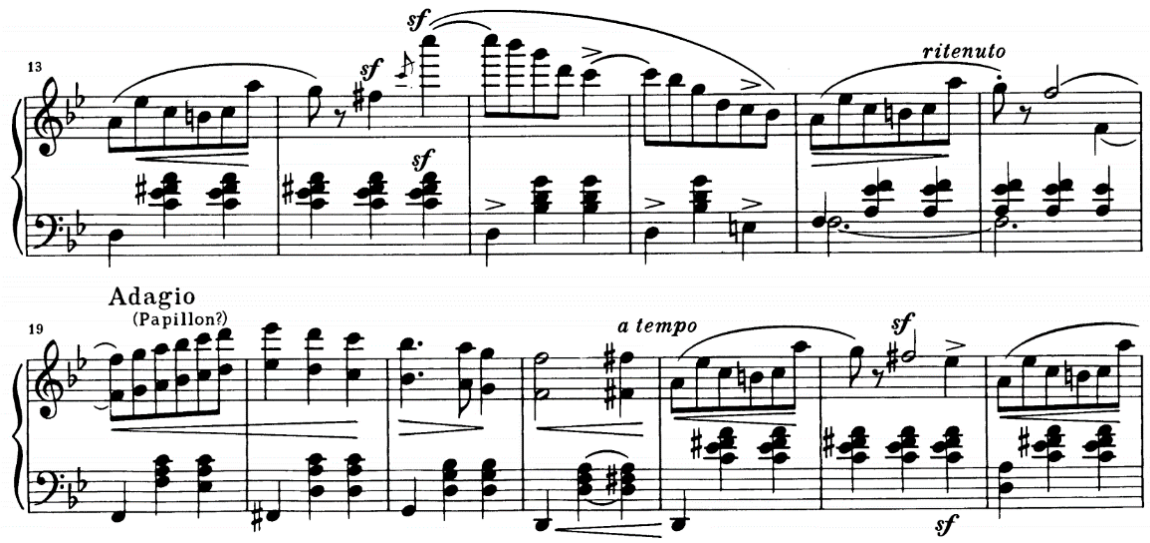
Şekil 3.16. Op. 9 Carnaval, "Florestan", 1-12. ölçüler



Şekil 3.17. Op. 2 Papillons, No. 1, 1-4. ölçüler

İlk seferinde, **Adagio**²¹ tempoda gelen temanın sadece yarısı duyulur. *Papillons* temasının ikinci gelişinde, Schumann nota üzerine "Papillons?" yazmıştır. Bu soru, temanın gerçekten Papillons teması olduğunu sorgular niteliktedir. Diğer bir anlamda, duyulan tema "rüya" gibidir; Schumann, alıntılıdığı temayı iki kez farklı şekillerde kullanarak gerçekliği sorgulamakta ve "rüya" durumunu betimlemektedir (Şekil 3.18).

²¹ Yavaş, ağır.



Şekil 3.18. Op. 9 Carnaval, "Florestan", 13-25. ölçüler

Papillons temasıyla, Florestan'ın prototipi Vult'a atıfta bulunan Schumann, 29. ölçüden itibaren besteciler arasında eşine ender rastlanır bir ustalık sergiler. 31. ölçüde iç seste kromatik bir biçimde çıkıcı melodi *Papillons* temasının kromatikleştirilmiş halidir. Üst seste duyulan inici melodi ise *Papillons* temasının ikinci yarısının çeşitlemesidir ve bu melodinin ikinci yarısı (32. ölçü) aynı zamanda Florestan motifinin ikinci yarısına da çok benzemektedir (Kaminsky, 1989). Bir yönden, Vult'un teması ile Florestan'ın teması iç içe geçmiştir (Şekil 3.19).



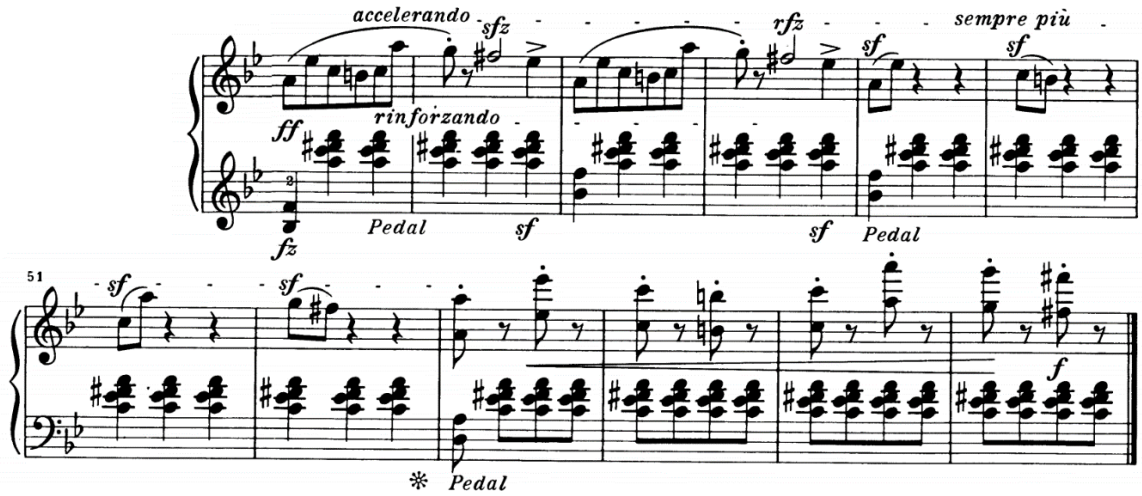
Şekil 3.19. Op. 9 Carnaval, Florestan, 29-36. ölçüler

37. ölçüden itibaren *Papillons* teması ile Florestan teması daha fazla değişikliğe uğramış bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Vult ve Florestan ayırt edilemeyecek haldedir, sanki ikisi birleşerek bir kişilik olmuşlardır. Ayrıca, artık ortada A.S.C.H. motifinden eser kalmamıştır (Şekil 3.20).



Şekil 3.20. Op. 9 Carnaval, "Florestan", 37-42. ölçüler

45. ölçü ile birlikte A bölümüne geri dönen Schumann; 52. ölçüden itibaren *accelerando*²² ile A.S.C.H. motifini ritmik kırılmalarla parçalar ve V-9 akorlarının aniden kesilmesiyle, sanki Florestan bir anda gözden kaybolur (Şekil 3.21).



Şekil 3.21. Op. 9 Carnaval, "Florestan", 45-56. ölçüler

Coquette

Coquette, cilveli bir kadının flörtünü betimleyen bir bölümdür. *Coquette*'in kimliği gizlidir, kim olduğu anlaşılabilir. *Florestan*'dan hemen sonra gelen bölüm, A.S.C.H. motifi ile başlamaz; buna karşın, bas partisinde Florestan'ın son notası fa diyez ile başlayıp devam eden bir melodi ve *Coquette*'e "karakter" veren ritmik öğeyle

²² Hızlanarak.

oluşturulmuş akorların diyalogu duyulur (Şekil 3.22). Bu cümle *Florestan* ve *Coquette* arasında bir köprü görevi görmektedir. Kramer (2001, s. 113) bu köprü niteliğindeki küçük cümleyi, “Üst partideki geniş melodik atlamalar *Coquette*’i hem *Florestan*’la hem de *Arlequin*’le ilişkilendirir; karakteristik ritmi *Arlequin*’in tersidir. Daha da iyisi, *Coquette* ile *Eusebius*’da ve *Florestan*’da duyulan açık uçlu armoniler çözümlenmeye başlar.” ifadesiyle açıklamaktadır.



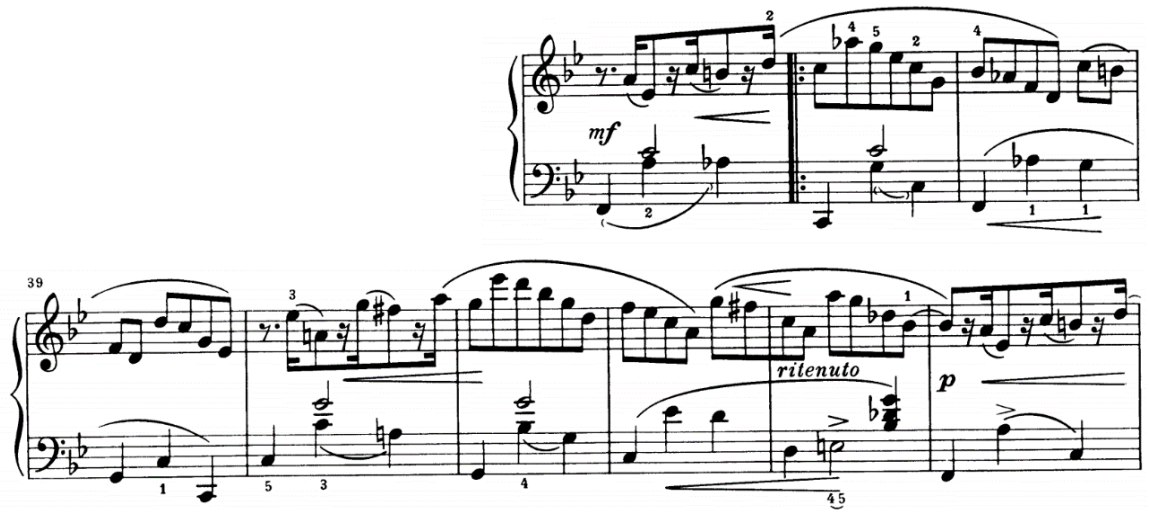
Şekil 3.22. Op. 9 Carnival, “Coquette”, 1-3. ölçüler

Senkoplu ritmin içerisine gizlenen A.S.C.H. motifi üzerine oluşturulmuş tema, yukarı doğru çıkan melodi hattı ile dans ettiği kişiye bir yakınlaşıp bir uzaklaşan, flört eden bir kadını betimlemektedir (Şekil 3.23). Bununla beraber, *ff* nüansıyla çalınan notalar ise bir kadın gülüşüyle ilişkilendirilebilir.



Şekil 3.23. Op. 9 Carnival, “Coquette”, 4-11. ölçüler

36. ölçüden itibaren *Coquette*’in dansı, flörtünün de katılımıyla gelişerek devam eder (Şekil 3.24).



Şekil 3.24. Op. 9 Carnaval, “Coquette”, 36-44. ölçüler

Réplique

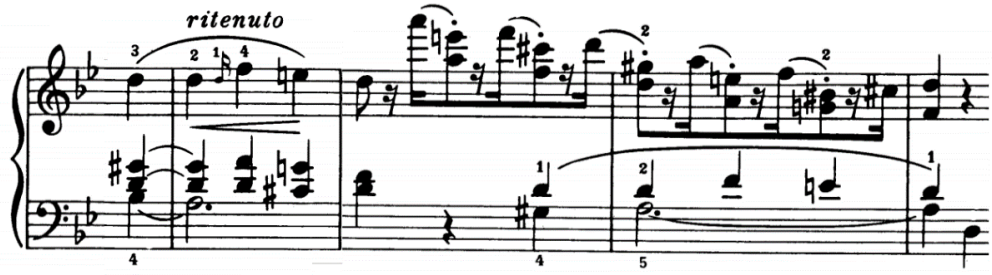
“Cevap” anlamına gelen *Réplique*, sfenks motifinin kullanılmadığı; ancak, *Coquette* ile yakın ilişki içerisinde olan bir bölümdür. “*Coquette*’e rasgele bir final niteliği taşıyan bölüm, *Coquette*’in kısaltılmış bir çeşitlemesidir (Kramer, 2001, s. 124).” Tempo olarak (**L’istesso tempo**)²³ *Coquette* ile aynı tempoda olması bu bölümün *Coquette* ile ilişkili olduğunun diğer bir kanıtıdır. Ancak, *Réplique* dans karakterinden daha çok, iki kişi arasında geçen bir konuşmanın betimlemesi gibidir. *Coquette*’in açılış cümlesinde sol elde duyulan tema bu kez sağ elde oktavlarla, ardından cevap niteliğinde sol elde duyulur (Şekil 3.25).



Şekil 3.25. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 1-4. ölçüler

5. ölçüde soru ve cevap ilkinden farklı olarak re minör tonunda duyulmaktadır (Şekil 3.26).

²³ Aynı tempoda devam ederek.



Şekil 3.26. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 5-8. ölçüler

Soruların ve cevapların ardından, 8. ölçüde her iki karakter de aynı melodiyi söylemektedir (Şekil 3.27).



Şekil 3.27. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 9-13. ölçüler

12. ölçüde bas partisi tarafından tekrarlanan melodi ile ritmik olarak Coquette karakterindeki melodi, bir önceki cümlenin aksine zıt yönlerde doğru gider (Şekil 3.28). Bölümde geçen diyalogların ardından Coquette’in partnerinden uzaklaşarak kaybolması betimlenir. Si bemol majör başlayan bölümün sol minörde bitmesi bu uzaklaşma hissini daha da güçlendirmektedir.



Şekil 3.28. Op. 9 Carnaval, “Réplique”, 12-16. ölçüler

Papillons

“Kelebekler” anlamına gelen *Papillons*, Schumann’ın *Carnaval*’dan daha önce bestelediği *op. 2 Papillons* ile müzikal açıdan ilişkili değildir. Bununla birlikte, Jean Paul

tarafından sıklıkla kullanılan kelebek sembolü, tini ve dönüşümü simgeler. Dizinin dokuzuncu bölümü olan Papillons'dan sonra, 2 no.lu sfenks yerine 3 no.lu sfenksin kullanıldığı göz önüne alınır, Schumann'ın dönüşüm kavramı ile ifade etmek istediği bu motifsel dönüşüm olabilir. (Bkz. Tablo 2.1.) Müzikte motifsel anlamda kendini gösteren dönüşümün, içsel anlamda hangi olguyu sembolize ettiği bilinmemektedir. Ancak, bölümün başında bas notalarla beraber taklit edilen korno sesleri (*quasi Corni*)²⁴ dönüşümün habercisi gibidir (Macauslan, 2016, s. 53).



Şekil 3.29. Op. 9 Carnaval, "Papillons", 1-4. ölçüler

Kaminsky'nin (1989, s. 215) yaklaşımına göre, 17. ölçüden itibaren sol elde *sf* ile vurgulanmış notalar, *Florestan*'da duyulan *Papillons* temasının kromatikleştirilmiş halidir (Şekil 3.30).



Şekil 3.30. Op. 9 Carnaval, "Papillons", 17-20. ölçüler

A.S.C.H.-S.C.H.A (*Lettres dansantes*)

"Lettres dansantes", Fransızcadan Türkçeye çevrildiğinde "dans eden harfler" anlamına gelir. Basta sürekli duyulan si bemol üzerine kurulmuş akorlar, Mi bemol majöre çözülmek ister, ancak bölümün sonunda da tatmin edici bir eksen akoru duyulmaz

²⁴Korno gibi. Kornoların, haberleşme ve sinyal için kullanımına rastlanmaktadır.

(Şekil 3.31). Bu özelliği ile bölüm, açık uçlu armonilerin kullanıldığı *Florestan*'a benzemektedir.

Şekil 3.31. Op. 9 Carnaval, "Lettres Dansantes", 1-12. ölçüler

Bölümde 2 no.lu sfenks ile oluşturulan As.C.H. motifinin duyulmasına karşın, başlıkta yer alan S.C.H.A motifinin duyulması imkansızdır. Başlıkta yazdığı halde S.C.H.A motifinin duyulmamasının bir nedeni olmalıdır ya da A.S.C.H ve S.C.H.A bu bölüm için başka bir kavramı sembolize etmelidir. Bu bölümle beraber *Carnaval*'a 3 no.lu sfenks motifi ile La bemol majör ve La bemol majöre daha yakın tonlar hâkim olduğu göz önüne alınırsa, *Lettres Dansantes Carnaval*'da "değişimin" yaşandığı ilk bölümdür. *Lettres Dansantes*'tan önce betimlemeler çoğunlukla kurgusal karakterler üzerinedir. Bu bölümden sonra, müzikal betimlemeler Schumann'ın kendi hayatıyla ilişkilidir. Diğer bir anlamda bu bölüm, *Papillons* ile haber verilen *Carnaval*'ın ikinci yarısına geçişte yaşanan sahne değişiminin müziğe yansımalarıdır.

Chiarina

Chiarina, Schumann'ın Clara'ya verdiği "Chiara" rumuzunun sevimlileştirilmiş halidir. "C" harfi, Schumann için Clara'yı temsil ettiği için, bu bölüm Do minör tonunda bestelenmiştir. *Carnaval*'ın bestelendiği tarihlerde Clara henüz 15 yaşında idi. Küçük yaşlardan itibaren "harika çocuk" olarak konserler veren ve besteler yapan "Clara, *Chiarina*'da piyanonun başına oturmuş, büyük bir özgüvenle oktav icra eden bir müzik dehası olarak betimlenmiştir (Chernaik, 2011, s. 54)".

Chiarina'da, melodi 3 no.lu sfenks motifiyle kurulan motifin devamlı olarak aralıklarının artmasıyla gelişir. Buna çok benzer bir yazıya Schumann'ın *Op. 6 Davidsbündlertänze*'in 7 no.lu bölümünde rastlanmaktadır (Şekil 3.32).



Şekil 3.32. *Op. 6, Davidsbündlertänze, No. 7, 1-3. ölçüler*

Sol elde duyulan baslar ve akorlar bölümdeki *agitato*²⁵ duygusunu güçlendirmektedir (Şekil 3.33).



Şekil 3.33. *Op. 9 Carnaval, "Chiarina", 1-16. ölçüler*

Chopin

Chopin'in *Op. 2 "La ci a direm mano" Üzerine Çeşitlemeler*'ini 1831 yılında incelediği yazısında, "Beyler; şapkalarımızı çıkaralım, karşımızda bir dahi var" sözleriyle

²⁵ Heyecanla.

Polonyalı bestecinin müziğine hayranlığını dile getiren Schumann; daha sonra 1841'deki bir yazısında şöyle demiştir: “Chopin, bestelerini isimsiz bir şekilde yayımlasa dahi yine de hemen tanınacaktır (Schumann ve Pleasants, 1965, s. 178).” Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere, Chopin'in kendine özgü müzik dili ve karakteristiği müziğinin diğer bestecilerden kolaylıkla ayırt edilmesini sağlamaktadır.

“Şarkı söyleyen” sağ el ve sol elin melodiye arpejlerle kattığı armonik zenginlik, Chopin'in müziğine o kadar benzemektedir ki; Kramer (2001, s. 116) Schumann'ın benzetmedeki bu başarısını şu cümleyle açıklar: “Chopin o kadar Chopinvaridir ki Schumann'ın kimliği parçanın içerisinde kaybolma tehlikesi yaşar.” (Şekil 3.34).

Şekil 3.34. Op. 9 Carnival, “Chopin”, 1-6. ölçüler

Chopin'deki müzikal betimleme, diğer bölümlerdekilerden farklı bir betimlemedir. Schumann, Chopin'in müzik dilinin karakteristik özelliklerini kullanarak Chopin'i müziğiyle karikatürize etmiştir. 10. ölçüde sağ elin çaldığı melodi, Chopin'in eserlerinde melodiye süslemek için sıklıkla kullandığı stili betimler niteliktedir (Şekil 3.35).

Şekil 3.35. Op. 9 Carnival, “Chopin”, 8-10. ölçüler

Estrella

Estrella, Ernestine von Fricken'in "yıldız" anlamına gelen rumuzudur. Sadece bir yılı geçkin bir süre birliktelik yaşayan Ernestine ve Schumann'ın hatırası *Estrella*'da yaşamaya devam etmektedir. 1833'de geçirdiği ruhsal çöküntünün ardından eski neşesini ve hayat enerjisini Ernestine ile geri kazanan Schumann, *con affetto*²⁶ terimi ile Ernestine'e olan duygularını betimlemiştir. As.C.H. motifi ile oluşan tema A bölümü boyunca gelişir (Şekil 3.36).

The image shows a musical score for the piece "Estrella" from Schumann's Op. 9 Carnaval. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked "Con affetto" and "ff". It features a piano accompaniment with a "Pedal" marking and a melodic line in the right hand. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 6 and the second starting at measure 7. The first system includes a "Pedal" marking and a "ff" dynamic. The second system includes a "7" marking at the beginning of the first measure.

Şekil 3.36. Op. 9 Carnaval, "Estrella", 1-12. ölçüler

13. ölçüden itibaren her iki partide de aksanla duyurulan melodi, Schumann ve Ernestine'in birbirlerine karşı duygularını dile getirdikleri bir diyalog olarak düşünülebilir. Bahsi geçen kısma Schumann'ın yazdığı *molto espressivo*²⁷ yönergesi, melodinin ne kadar anlam ifade ettiğinin kanıtı gibidir (Şekil 3.37).

²⁶ con affetto: Aşk ile.

²⁷ Çok ifadeli.

13 Più presto

molto espressivo

p

21

Şekil 3.37. Op. 9 Carnaval, “Estrella”, 13-28. ölçüler

Reconnaissance

“Reconnaissance”, Fransızca “tanıma” anlamına gelmektedir. Maskeli baloda, maskelerin ardından birbirlerini tanıyan iki kişinin dansını betimleyen bir bölümdür. Sağ eldeki legato melodiye bir alt oktavdan eşlik eden *staccato*²⁸ on altılıklar bölüme heyecan verir ve hareketliliğin sürmesini sağlar. Sol elde, polka²⁹ ritmi ile benzerlik gösteren eşlik kısmı bölüme dans özelliği kazandıran öğedir (Şekil 3.38).

Animato

pp

sempre staccato
Pedal

4

3

Şekil 3.38. Op. 9 Carnaval, “Reconnaissance”, 1-6. ölçüler

²⁸ Kesik.

²⁹ Bir tür Polonya dansı

17. ölçüden itibaren Si majör tonunda duyulan kısım, çiftin samimi dansını betimler. Kanon³⁰ şeklinde önce sağ elde ardından sol elde duyulan ve çeşitlenen tema, dans eden çiftin dans sırasında aralarında geçen özel konuşmaları betimler niteliktedir (Şekil 3.39).



Şekil 3.39. Op. 9 Carnaval, "Reconnaissance", 17-26. ölçüler

Pantolon et Columbine

Pantolon ile Columbine, İngiliz pantomimlerinde genellikle baba-kız şeklinde rol almışlardır. Yaşlı, dar görüşlü ve açgözlü Pantolon, parayla her şeyin alınıp satılabileceğine inanır. Yaşlı olmasına rağmen elleri çok hızlı hareket eder. Konuşması yüksek tondan tavuk gıdaklaması gibidir. Her zaman kızını zengin bir adamla evlendirmenin hayalini kurar (Rudlin, 2000, s. 114). Columbine ise Arlequin'e aşıktır. Columbine, tiz sesle dedikodu yapıyormuş gibi konuşur. Şarkı söyler, dans eder, etrafındakileri büyüler (Rudlin, 2000, s. 155)."

Staccato ve *p* olarak yazılmış on altılık notalar Pantolon ve Columbine'nin tiz sesleriyle konuşmasını betimler gibidir. Ani *piu f³¹* ve *sf* duyulan akorlar ile cümlelerin

³⁰ Eşit aralıklarla ilerleyen ancak birlikte değil, art arda duyulan iki veya daha çok sesin birbirini sürekli taklit etmesiyle oluşan bütün.

³¹ Aniden forte.

önceki yarısına karşıtlık yaratan Schumann, zıt öğeleri art arda kullanarak baba ve kızın diyalogunu mizahi bir biçimde betimler (Şekil 3.40).

Presto

5

Pedal sf sf sf sf

Şekil 3.40. Op. 9 Carnaval, “Pantolon et Columbine”, 1-8. ölçüler

13. ölçü ile Re bemol majör tonunda gelen orta kısım ile, bütündeki karşıtlık minör-majör zıtlığı ile sağlanmıştır. Her ne kadar Fa minör kısım Pantolon’u, Re bemol majör bölüm Columbine’i çağırıştırırsa da iki kısımda da partiler arasında bir diyalog olduğu görülür. Bu kısımda, bir önceki kısımda kullanılan staccato yerine legato³² bir melodi duyulur. Diyalog gibi, sağ elde duyulan legato melodi sol elde de devam eder (Şekil 3.41).

Meno presto

13

p (>) Pedal

18

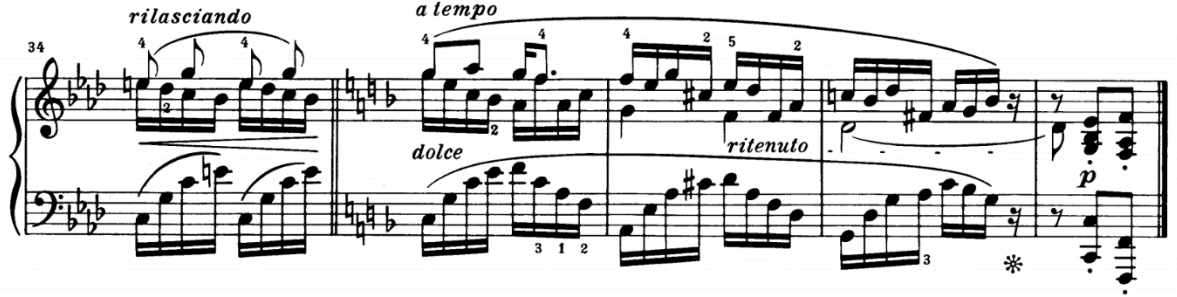
1. 2.

ff

Şekil 3.41. Op. 9 Carnaval, “Pantolon et Columbine”, 13-20. ölçüler

³² Bağlı.

35. ölçü ile birlikte Fa majör tonunda duyulan *coda*³³, legatolarla Columbine temasını, sol eldeki arpejler ile Pantalon temasını birleştirmiştir. Bu birleşim, Pantalon ile Columbine arasındaki zıtlıkların çözüldüğünü, anlaşmazlıkların üstesinden geldiklerini betimler gibidir (Şekil 3.43).



Şekil 3.42. Op. 9 Carnaval, “Pantalon et Columbine”, 34-38. ölçüler

Valse Allemande

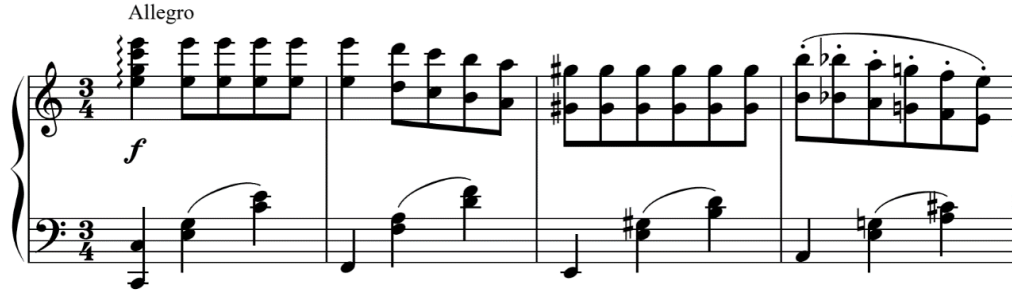
“Alman Valsi” anlamına gelen *Valse Allemande*, Pantalon ile Columbine’in ardından coşkuyla dans eden kalabalığın betimlendiği bir bölümdür. Bölüme hâkim olan senkoplu ritim, bölümün karakterine heyecan ve hareketlilik katmaktadır (Şekil 3.43).



Şekil 3.43. Op. 9 Carnaval, “Valse Allemande”, 1-8. ölçüler

Schumann’ın, bu bölümde Clara Wieck’in *Op. 4 Valses Romantiques* adlı eserinden yaptığı alıntı, orta kısımda duyulmaktadır (Şekil 3.44).

³³ Bitiş.



Şekil 3.44. Op.4 Valses Romantiques, 7-10. ölçüler

Bu alıntıyla, bölümde Florestan'daki gibi bir “rüya” hali oluşur. Gerçeklik ve zaman belirsizleşir; “şimdi” kavramı yok olur (Hoeckner, 2001, s. 92). Ayrıca, valse “Alman” yapan unsur, Clara'nın teması (Clara'nın Alman olması) olabilir. Schumann'ın hayalindeki maskeli baloda, davetliler dans ederken Clara'nın müziği çalıyordu (Şekil 3.45).



Şekil 3.45. Op. 9 Carnaval, “Valse Allemande”, 9-15. ölçüler

Paganini

Romantik çağın ünlü keman virtüözlerinden Paganini'yi ilk kez Frankfurt'ta dinleyen Schumann, Paganini'nin virtüözlüğünden çok etkilenmiştir. Paganini'nin keman kaprisleri üzerine etütler yazmıştır. Paganini, Schumann için “virtüöz” kavramının somut örneğidir.

Kemanda tel değiştirerek çalınan oktavları betimleyen, sağ eldeki kırık oktavlar; sol elde zayıf zamana denk gelen aksanlı notalar ile *Paganini* daha da çok virtüözlük gerektiren bir esere dönüşür (Şekil 3.46).

Intermezzo
Presto

Şekil 3.46. Op. 9 Carnival, “Paganini”, 1-4. ölçüler

9. ölçüden itibaren betimlenen keman tekniği değişir. Bu kez, keman arşesinin tel değiştirerek legato çaldığı melodiyi betimleyen Schumann, keman için zor olan bu tekniği piyano müziği ile betimlemektedir (Şekil 3.47).

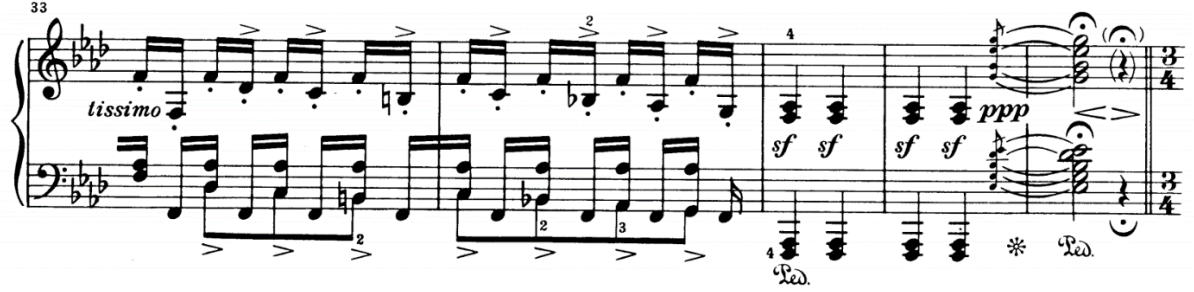
Şekil 3.47. Op. 9 Carnival, “Paganini”, 9-12. ölçüler

Betimlenen keman tekniği 16. ölçü ile birlikte tekrar değişir. Paganini iki bağlı notalar çalarak devam eder (Şekil 3.48).

Şekil 3.48. Op. 9 Carnival, “Paganini”, 17-20. ölçüler

Schumann’ın bu bölümde, o çağlardaki piyano müziğine göre yenilikçi sayılacak bir buluşu vardır. 35. ve 36. ölçülerde *ff* ve *sf* duyulan, sağ pedal aracılığı ile çok daha güçlü tınlayan fa minör akorlarının hemen ardından sağ pedal değiştirilmeden *ppp* (üç piano) nüansı ile La bemol majörün V-7 akoru çalınır ve pedal değiştirilir. Bu akoru “çalmak” yerine, sadece tuşlara dokunulmasıyla keçelerin tellerle temasını kesmek, pedal değiştirildiğinde *ff* akorların oluşturduğu titreşimin V-7 akorunu tınlatacak telleri

titreştirmesini sağlar. Böylelikle, *ppp* akor çok daha hafif ve belirsiz duyulacaktır. Schumann, böyle bir teknikle Paganini'nin virtüözlüğünden etkilenen seyircilerin şaşkınlıkları nedeniyle salonda oluşan uğultuyu betimlemek istemiş gibidir (Şekil 3.49).



Şekil 3.49. Op. 9 Carnaval, "Paganini", 33-37. ölçüler

Paganini'nin keman çalışının betimlendiği *Paganini, Intermezzo* başlığıyla *Valse Allemande*'in ortasında yer almaktadır. Maskeli balodaki davetlilerin dansının ardından, *Intermezzo* ile Paganini sahneye çıkarak kalabalığın dansını böler. *Intermezzo*'nun ardından tekrar duyulan *Valse Allemande*, Paganini'nin keman çalışından etkilenen davetlilerin daha büyük bir coşkuyla dans edişlerini betimler. Bu duyguyu Schumann, **Tempo I, ma piu vivo**³⁴ göstergesiyle müziğe yansıtmıştır (Şekil 3.50).



Şekil 3.50. Op. 9 Carnaval, "Valse Allemande", 38-41. ölçüler

Aveu

Aveu, Fransızca "itiraf" anlamına gelmektedir. *Aveu*, maskeli baloda bir kişinin âşık olduğu kişiye yaptığı itirafın ve aşk ilanının betimlendiği bir bölümdür. Bölümün Fa minör tonda başlamasına rağmen La bemol majörde bitmesi, bölümde bir belirsizliğe yol açmaktadır. Bu tonal belirsizlik, itirafın kimler arasında yapıldığını gizlemek için oluşturulmuş gibidir. Bununla beraber, 2. ve 4. ölçülerde *sf* ile belirtilmiş do ve mi bemol notaları dikkat çekicidir (Şekil 3.51). Daha önce, "C" harfinin Clara'yı, "E" harfinin ise

³⁴İlk tempo, ama çok daha canlı.

Eusebius'u simgelediği açıklanmıştı. Bu bilgiye dayanarak, itirafın Clara ile Schumann arasında yapıldığına dair bir çıkarım yapılabilir.



Şekil 3.51. Op. 9 Carnaval, "Aveu", 1-4. ölçüler

Yapılan itiraf, maskeli balodan uzaklaşarak baş başa yapıldığı için *Aveu* diğer bölümlere göre daha "mahrem" duyguların betimlendiği bir bölümdür. 5. ölçüden itibaren, sağ eldeki oktavların aşağı doğru hareketi; sol eldeki bas notalarının ise yukarı doğru hareketi, yapılan itiraf sonrası iki kişinin yaklaşmasını betimler gibidir (Şekil 3.52).



Şekil 3.52. Op. 9 Carnaval, "Aveu", 5-8. ölçüler

Promenade

"Gezinti" anlamına gelen "Promenade", çiftin birbirlerine olan aşklarını itiraf etmelerinin ardından maskeli baloya dönerek kol kola yaptıkları bir gezintiye betimlemektedir. Dans karakterinin hâkim olduğu bu bölümün cümle yapısı incelendiğinde, temanın üç farklı motif ile oluşturulduğu görülür. İlk motif *Estrella*'nın motifine çok benzer. İkinci motif iki kişinin aralarında "özel" konuşmalarını betimler niteliktedir; üçüncü motif ise *Davidsbündlertänze*'ta da duyulan motiftir (Şekil 3.53).



Şekil 3.53. Op. 6 Davidsbündlertänze, No. 3, 47-49. ölçüler

Schumann, Clara'ya yazdığı bir mektupta, *Davidsbündlertänze*'in “evlilik öğeleri” içerdiğinden ve dansların Schumann'a Clara'yı hatırlattığını yazmıştır (Fiske, 1964, s. 575). Bundan dolayı, 3. motif Clara ile ilişkilendirilebilir. Bu bölümde de Aveu'da olduğu gibi bir belirsizlik ve gizem vardır. Schumann'ın daha önce kullandığı zıt öğeler, bu bölümde *pp* nüansının ardından hemen *ff* nüansına geçişle kendisini gösterir (Şekil 3.54).



Şekil 3.54. Op. 9 Carnaval, “Promenade”, 1-7. ölçüler

Schumann'ın diğer bölümlerde de kullandığı, müziğin içinde oluşturduğu diyaloglar, bu bölümdeki “çift” duygusunu güçlendirmektedir. 32. ölçüden itibaren bu diyalog açıkça duyulur. Önce sağ elde duyulan *Davidsbündlertänze* motifi ile kurulmuş cümle, ardından sol elde devam eder (Şekil 3.55).



Şekil 3.55. Op. 9 Carnaval, "Promenade", 31-47. ölçüler

Schumann'ın *Dauidsbündlertänze* ile Clara arasında kurduğu bağ, bu bölümde kendisini gizli bir şekilde belli etmektedir. 73. ölçüde, her iki elde de iç seslerde kalan notalar dikkat edilirse "F" (fa) ve "C" (do) notalarıdır. İçte kalan seslerde Florestan ve Chiara ilişkisi gizlenmiş olabilir. *Dauidsbündlertänze* motifinin çeşitlendiği bir başka diyalog, 73. ölçüden itibaren kendisini göstermektedir. Bu diyalog, *Reconnaissance*'ta görülen diyalog örneğine benzemektedir. Yani, diyalog kanon şeklinde gerçekleşir. Bununla beraber, her iki elde de duyulan tema o kadar iç içe geçmiştir ki, sol eldeki melodinin bölümün başındaki motif ile oluşturulduğunu fark etmek oldukça zordur (Şekil 3.56).

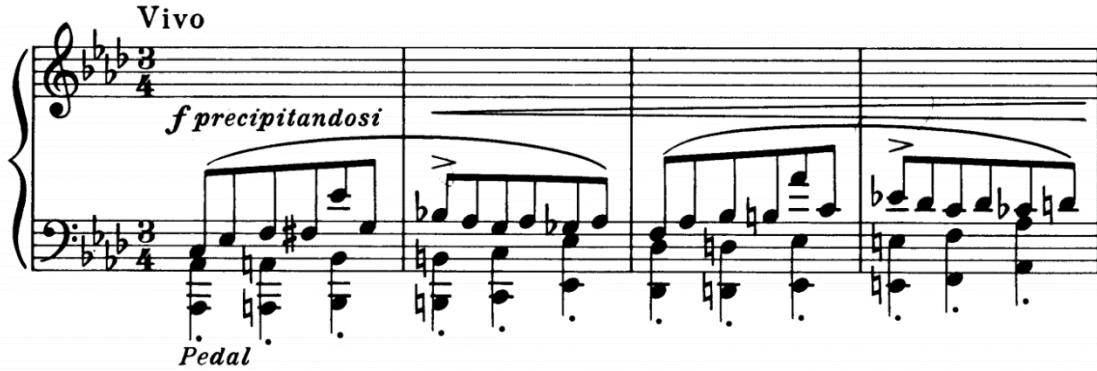


Şekil 3.56. Op. 9 Carnaval, "Promenade", 71-78. ölçüler

Pause

Préambule'ün “Vivo” kısmından alıntı olan *Pause*, “ara” veya “durak” anlamına gelir, ancak müzikte duran hiçbir şey yoktur, her şey tüm coşkusuyla devam eder. Bundan dolayı, “Pause” başlığı ironik bir anlam içermektedir.

Pause, *Carnaval*'ın son bölüme geçişte bir kadans olarak değerlendirilebilir. La bemol majörün çekeninde duyulan bölümün ardından hiç durmadan final bölümüne geçilir. *Carnaval*'ın tümüne bir kadans olarak tasarlanmış *Pause* ile Schumann, *Carnaval*'ın sonuna geldiği duygusunu vermektedir. Tiyatro oyunlarındakine benzer bir şekilde sahne hızlı bir biçimde değişmektedir. Bu betimlemeyi Schumann *precipitandosi*³⁵ ile belirginleştirmiştir (Şekil 3.57).



Şekil 3.57. Op. 9 *Carnaval*, “Pause”, 1-4. ölçüler

Marche des Davidsbündler contre les Philistins

Carnaval'ın coşkusu doruk noktasına çıkararak son bölüm, Schumann'ın hayali topluluğu Davidsbündler'in, geri kafalılığı simgeleyen Philistins'e³⁶ karşı yürüyüşünü betimler. Marş, iki zamanlı bir müzik türüdür, oysa ki Schumann'ın marşı üç zamanlıdır. Bundan dolayı başlıktaki “Marche”, bir müzik türünün adı değil, Fransızca “yürümek” anlamına gelen sözcüktür. Davidsbündler'in kalabalığı ve yürüyüşü, *ff* duyulan görkemli akorlarla betimlenir ve *sf* lar yürüyüşe kararlılık ve güç katan öğedir (Şekil 3.58).

³⁵ Bir çırpıda, çabucak.

³⁶ Adını, tarihte Hazreti Davud'un savaştığı Filistinliler'den alan “Philistins”; 19. yüzyıl Almanya'sında dar görüşlü ve entelektüel olarak kendini geliştirememiş, sanat zevkleri sınırlı insanları tanımlamak için kullanılmıştır.



Şekil 3.58. Op. 9 Carnival, “Marche des Davidsbündler”, 1-8. ölçüler

Schumann’ın, Op. 2 Papillons’un son bölümünde de kullandığı *Grossvatertanz* teması, *Carnaval* için iki anlam taşımaktadır. *Grossvatertanz*, 17. ve 18. yüzyıllarda Alman düğünlerinin sonlarında çalınan popüler bir halk şarkısıydı. Yaşlı bir dedenin, bir nineyle evlenmesinin temsil edildiği bu eski halk şarkısını kullanarak, Schumann *Carnaval* için başka bir komedi ögesi oluşturmuştur. Ayrıca, düğünlerin sonunda çalınan dansı *Carnaval*’ın son bölümünde kullanarak, maskeli balonun sona erdiğinin mesajını vermektedir. Diğer bir yandan ise Schumann’ın geri kafalı Philistins’le bağdaştırdığı eski tema; basit zevkleri olan, yeniliği reddeden ve moda dışında başka şeye ilgi duymayan insanların sanat zevkini betimlemektedir (Şekil 3.59).



Şekil 3.59. Op. 9 Carnival, “Marche des Davidsbündler”, 51-58. ölçüler

25. ölçüden itibaren duyulan tema *Grossvatertanz* temasının bir çeşitlemesi sayılabilir (Şekil 3.60). Minör tonda duyulan tema, Davidsbündler’in Philistins’e gülüşünü betimler gibidir. Sürekli olarak duyulan *accelerando*, ileride duyulacak *Grossvatertanz* temasına hazırlamaktadır.



Şekil 3.60. Op. 9 Carnival, “Marche des Davidsbündler”, 25-32. ölçüler

41. ölçüde, daha önce minör olarak duyulan tema bu kez majör olarak gelişir (Şekil 3.61). Aynı zamanda, bu “dönüştürülmüş” tema, Beethoven’in 5. Piyano Konçertosunun son bölümünde duyulan tema ile benzerlik gösterir (Şekil 3.62). Beethoven’in temasını kullanarak Schumann, Philistins’e karşı açtığı savaşta Beethoven adına da savaşmaktadır (Jacobs, 1949, s. 257).



Şekil 3.61. Op. 9 Carnival, “Marche des Davidsbündler”, 41-50. ölçüler



Şekil 3.62. Op. 73, Piyano Konçertosu, 11-12. ölçüler

Schumann, son bölümde açıkça sergilediği yenilikçi müzik anlayışını sadece kullandığı temalarla değil, aynı zamanda biçim anlayışındaki farklılıklar ile göstermiştir. Şöyle ki; *Marche des Davidsbündler*, biçimsel açıdan bakıldığında *Carnaval*'ın diğer bölümlerinden farklı olarak, Sonat Allegrosu'na benzer bir biçimde yazılmıştır. Schumann'ın bu bölümde kullandığı biçim, 18. yüzyılın gözde sonat biçiminin *Grossvateranz* gibi eskidiğini betimleyen başka bir ögedir. Schumann bu yaklaşımı ile, Romantizm ruhunun sadece “mükemmel biçim” ile yakalanamayacağını, biçimin yalnızca duyguları ve renkleri betimlemekte bir araç olabileceğini kanıtlamıştır.

3.2. Schumann'ın Maskeli Balo Kurgusu

Son bölümünde bir maskeli baloyu öyküleyen *Flegeljahre*, ilk kez Schumann'ın *Op. 2 Papillons*'u için ilham kaynağı olduktan sonra, Schumann maskeli balo kurgulu birçok piyano dizisi bestelemiştir. *Carnaval*, *Faschingsschwank aus Wien*, *Kinderball* ve *Ballszenen*, Schumann'ın, maskeli balo konusunu işlediği diğer eserlerdir. Hatta, Schumann'ın yaptığı müzikal alıntılarla *Carnaval*'a bağladığı *Davidsbündlertänze* dahi maskeli balo üzerine bestelenmiş bir eser olma özelliğini taşır. *Carnaval*, bu eserler içerisinde ayrı bir öneme sahiptir.

3.2.1. *Carnaval*'ın programı

Carnaval'da müzik dışı fikirlerle oluşturulmuş bir programdan bahsetmek mümkündür; ancak, bu program müziğin özünü etkilememektedir, yalnızca müziğin oluşturduğu betimlemelerin imgelemine güçlendirmektedir. “Çoğu durumda Schumann, esere veya eserin bölümlerine başlıklarını eser bittikten sonra vermiştir; diğer bir deyişle, müzik önceden programla şekillenmemiş, programa müzik şekil vermiştir (Tovey, 1956,

s. 171).” Schumann, ancak müziği kendi içerisinde tamamlayıp yazıya döktükten sonra müziğe bir program yerleştirmiştir.

Carnaval'ın müzikal yapı bakımından sergilediği bütünlük, program bakımından da geçerlidir. Yapılan incelemelerden görüldüğü üzere, *Carnaval*'ın bölümleri iki türde betimlemeden oluşur. Birincisi, kurgusal ve gerçek karakterlerin (*Pierrot*, *Eusebius*, *Chiarina*, *Chopin* gibi) karikatüristik portreleri biçimindedir; ikincisi ise, gerçek hayattaki olayların (*Reconnaissance*, *Aveu*, *Promenade* gibi) resimsel betimlemeleri biçimindedir. Bütün başlıklar bir arada düşünüldüğünde ise birbirini izleyen bir öyküsel örgü, yani bir program ortaya çıkmaktadır. Bu program, maskeli baloya girişte çalan orkestra, maskeli balodaki davetlilerin dansları, bir davetlinin tanımadığı bir davetliyle flörtü, birbirlerini maskeleri ardından tanıyan aşıkların dansı, davetliler dans ederken Paganini'nin sahneye çıkarak seyircileri etkilemesi ve ardından davetlilerin daha coşkulu bir şekilde dans etmeleri, iki aşığın birbirlerine yaptığı itirafın ardından maskeli baloda kol kola yürüyüşü ve maskeli balonun sonunda Davidsbündler ile Philistins'in savaşı şeklinde sıralanabilir. Buradan hareketle, *Carnaval*'da, birbirinden “özerk” bölümlerin motifsel ve tonal ilişkilerle sağladığı bütünlükle beraber; çeşitli betimlemelerin yapıldığı bölümlerin bir araya gelerek oluşturdukları “müzik dışı” bir program bütünlüğünden de bahsedilebilir.

3.2.2. *Carnaval*'da maske kavramı

Carnaval'da hem çeşitlilik hem de bütünlük sağlayan “Sphinxes” mottoları, daha başka bir düzeyde aynı zamanda “maske” özelliği taşımaktadır. *Carnaval*'da betimlenen karakterler incelendiğinde, başlıklarda verilen isimleriyle (Eusebius, Florestan, Chiarina, Estrella) bütün karakterler rumuzludur ve kimlikleri gizlidir. Diğer bir deyişle, maske takarlar ve bu maskeler, Schumann tarafından A.S.C.H. motifleriyle takılmıştır. *Carnaval*'a maske takmadan, yani kimliğini gizlemeden katılan iki davetli Chopin ve Paganini'dir. Dikkat edilirse, herhangi bir “Sfenks” motifi üzerine bestelenmemiş iki bölüm yalnızca Chopin ve Paganini'dir. Bununla birlikte, 1 no.lu motto (S.C.H.A) Schumann'ın maskesidir. Bu motif hiçbir bölümde kullanılmazken, aynı zamanda bir anlamda her bölümde yer alır; çünkü, her bölümün bestecisi Schumann'dır. Deyim yerindeyse, Schumann'ın maskesi *Carnaval*'dır. Schumann, *Carnaval* ile kendisini

maskelerken, maskeli balosundaki karakterleri de A.S.C.H. motifleriyle maskeleymeyi başarmıştır.

Carnaval'da bir başka maske kavramı, Schumann'ın kendinden ve diğer bestecilerden yaptığı müzikal alıntılarla bağdaştırılabilir. *Préambule*'de duyulan Schubert teması; *Florestan*'da duyulan *Papillons* teması; *Valse Allemande*'da duyulan Clara Wieck'in teması ve *Marche des Davidsbündler*'de duyulan Beethoven'in teması, orijinallerinin çeşitli şekillerde değiştirilmiş, bir anlamda maskelenmiş halleridir (Columbus, 1976, s. 78). Schumann, Jean Paul'den öğrendiği "alıntı sanatı" ile bir yandan müziğe mizah katarken; diğer bir yandan, müziğin içerisine maskeleydiği alıntılarla "gizemli" mesajlar yerleştirmiştir.

3.2.3. *Carnaval*'a gizlenmiş anlamlar

Mendelssohn'un, "iyi müzik, 'şirsel' yorumlarla daha anlaşılır ya da anlamlı hale gelmez; aksine, daha anlaşılabilir ve gizemli hale gelir." cümlesi *Carnaval*'ı açıklar niteliktedir (Einstein, 1947, s. 6). *Carnaval*'da yaşanan olaylar bellidir; ancak, olayların kahramanları tamamen gizlidir. Örneğin, *Reconnaissance* adlı bölümde kimin kimi tanıdığı, *Promenade*'de kimin kim ile kol kola gezinti yaptığı gizlidir. *Aveu*'da kimin kime neyi itiraf ettiği ancak şifreli notalar ile sadece tahmin edilebilir. Dikkat edilirse, Schumann olayları müzikal yollarla başarılı bir şekilde betimlerken; aynı zamanda olayların kahramanlarını ustaca gizlemiştir.

Carnaval'da gizem oluşturan bir başka unsur, Schumann'ın kullandığı tiyatro karakterleridir. Schumann'ın ne amaçla Pierrot, Arlequin, Pantalon ve Columbine karakterlerini kullandığı anlaşılabilir. Mizahi betimlemeler için *Carnaval*'a malzeme olmuş bu dört karakterin, özellikle Schumann için bir anlam ifade etmesi gerekir. Çünkü daha önce de söylendiği gibi *Carnaval*, Schumann'ın taktığı bir maskedir. Müzik ile oluşturduğu bu maske, müzik dışı bir düzeyde başka anlamlar oluşturmuş olabilir. Bu yüzden bahsi geçen tiyatro karakterlerini Schumann ile bağdaştırarak yakından incelemek gerekir.

Pierrot'nun melankolik ve içe dönük yapısı, karakteristik açıdan Eusebius'a benzemektedir. Bunun yanında, Arlequin ise Florestan ile aynı karakteristik özellikleri taşımaktadır. Pierrot ile Arlequin, Eusebius ve Florestan gibi zıt yapıdadırlar. Schumann, böylelikle kendi kişiliğindeki zıt yönleri sergileyen karakterleri bir kere daha maskeleyip

Carnaval'ın içerisinde alt bir anlam oluşturmuş olabilir. Ayrıca, dikkat edilirse bu iki tiyatral karakterin ikisi de Columbine'e aşiktir ve her ikisi de Pantalon'un uşağıdır.

Eğer Schumann, Pierrot ve Arlequin ile kendisini gizlemişse Pantalon ve Columbine karakterleriyle, başka kişilerin kimliklerini gizlemiş olmalıdır. Baron von Fricken'e Schumann'ı "asil, fevkalade, üstün yetenekli; olağanüstü bir yazar ve besteci" diye öven Wieck, daha sonra öğrencisinin kızıyla evlenmesi için izin vermemesi oldukça ilginçtir (Jensen, 1995, s. 122). Ayrıca, Clara'nın Schumann'a yakınlığının 1834 yılında farkına varan Wieck, Clara'yı Dresden'e göndererek kızının Schumann'a bağlanmasını engellemek istemiştir. Wieck, von Fricken'e Schumann'ı överek, baronun Ernestine ile Schumann'ın evlenmesine onay vermesini istemiş olabilir; böylelikle, Schumann Clara için bir tehdit oluşturmayacaktı. Bu durumun farkına daha sonra varan Schumann'ın gözünde, Wieck artık dar görüşlü, inatçı ve kızının üzerinden para kazanmak isteyen bir kişidir (Jensen, 1995, s. 129). Wieck, bu yönleriyle Pantalon'a benzemektedir. Birbirlerine âşık olan Arlequin (Florestan) ve Columbine (Chiarina), Pantalon (Wieck) tarafından türlü oyunlarla ayırılmaya çalışılır.

Clara'ya yazdığı 11 Şubat 1838 tarihli mektupta, 1833 yılında geçirdiği depresif dönemleri anlatırken "Doktor bana hiçbir ilacın hastalığıma çare olmayacağını, tek çarenin evlilikte olduğunu söylemişti" diye yazan Schumann, Ernestine ile ilgili itiraflarda da bulunur: "Tam da o sıralarda karşıma Ernestine çıkıverdi. Onun beni kurtarabileceğini düşündüm (Schumann vd., 1907, s. 184)." Bununla beraber, Ernestine'in zengin bir aileye mensup oluşu, başta Schumann'a çekici gelmiş olabilir. Ancak, çok geçmeden Ernestine'in evlatlık ve yoksul olduğunu öğrenmesi, Schumann'ın maddi kaygılar duyduğu bir dönemde böyle bir evliliği sorgulamasına neden olmuştur. Schumann, maddi ihtiyaçlarının çoğaldığı zamanlarda para kazanmak için beste yapmıştır (Jensen, 1995). *Carnaval* ve *Etudes Symphoniques*, Schumann için maddi anlamda uzun vadeli bir rahatlama sağlayacaktı. Şöyle ki; *Etudes Symphoniques*, Ernestine'in babası Baron von Fricken'in teması üzerine çeşitlemeler halinde yazılmıştır. *Carnaval* ise, çoğu kişi tarafından Ernestine ile ilişkilendirilmiştir. Ancak, A.S.C.H. motifi ilk olarak *Carnaval* ile alakasız taslaklarda görülmektedir (Daverio, 1997, s. 11). Bu noktadan yola çıkarak, *Carnaval*'ın esasında Ernestine ile doğrudan ilişkili olmadığı; sadece Schumann'ın yaşamında üst üste gelen tesadüflerin, Ernestine ile evlenerek geleceğini güvence altına almak Schumann için kaçırılmaz bir fırsat doğurduğu sonucu çıkarılabilir.

Schumann, eline geçen firsatı iyi bir şekilde değerlendirse de Ernestine'in Schumann'dan gizlediği ailevi gerçeği ğrendiğinde, Schumann Ernestine'den soğumuştur.

SONUÇ

Carnaval, karakter bakımından renklerle doludur ve ifade açısından oldukça zengindir. Bu zenginlik, müzikal betimlemelerin ve müzik dışı başlıkların da yardımlarıyla daha anlaşılır ve belirgin hale gelmektedir. *Carnaval*'daki bölümlerin başlıkları çıkarıldığında, müzikal betimlemelerin yapıldığı bölümler dans karakterinde küçük parçalara dönüşmektedir. Schumann'ın bölümlere koyduğu başlıklar, hem müzik dışı bir programla küçük bölümleri birbirine bağlar hem de müzikal betimlemeleri somutlaştırır. Arensky, Glazunov, Rimsky-Korsakov ve Liadov gibi Rus bestecilerin kolektif bir şekilde orkestraya uyarladıkları *Carnaval*, koreograf Michel Fokine tarafından ise baleye uyarlanmıştır. Bu iki uyarlama, *Carnaval*'ın ne derece renkli ve orkestral; betimlemelerin ise ne kadar somut ve belirgin olduğunun bir kanıtıdır.

Carnaval, biçimsel yapısıyla da Schumann'ın yenilikçi ve özgün tarafını yansıtmaktadır. Romantik dönemin hiç alışık olmadığı bir biçimde, bölümler arasında kurulan motifsel ve tonal ilişkilerle Schumann bestecilikte yeni bir biçimin ve görüşün öncüsü olmuştur. Schumann, *Carnaval*'dan sonra bestelediği *Davidsbündlertänze*, *Kinderszenen*, *Kreisleriana* gibi dizilerde, bütünlüğü *Carnaval*'daki gibi bölümler arasında kurulan motifsel ve tonal ilişkilerle sağlamıştır. Bu açıdan *Carnaval*, piyano edebiyatının önemli eserleri arasında yer almaktadır.

Hayranı olduğu bestecilerin, tarihi ve kurgusal kişiliklerin müzikal portrelerini çizen, türlü ruh hallerini kendine özgü müzik diliyle dinleyicilere aktaran Schumann, döneminin dinleyicileri ve bestecileri tarafından yeterince anlaşılammıştır. Bunun en büyük nedeni, Schumann'ın müziğinin öznel ve mahrem oluşudur. *Carnaval* barındırdığı otobiyografik öğelerle Schumann'ın gençlik yıllarının müzikteki yansımasıdır. Schumann *Carnaval*'ı, ustası Schubert'ten öğrendiği gibi anılarını yazdığı bir günlük olarak düşünmüştür.

Schumann, müzik dışı öğelerin de yardımıyla, müzikal bir yazı tarzıyla bulmaca gibi bir eser yaratmıştır. *Carnaval*, ne kadar çözülmeye çalışılırsa çalışılsın, çözülen bir bulmaca diğer bir bulmacayı doğurur. *Carnaval*'da karşılaşılan müzikal bulmacaların büyük bir bölümü Clara Wieck ile ilişkilidir. Schumann'ın, çeşitli bölümlerde oluşturduğu müzikal şifreler Clara ile bağlantılıdır. Ayrıca, Clara ile yakından ilişkili olduğu bilinen *Davidsbündlertänze* ve *Carnaval* arasında yapılan müzikal alıntılar ile

Carnaval'daki "Clara" imaları daha da güçlenmektedir. Bu nedenle, toplumsal etkenler de göz önünde bulundurulduğunda; Schumann'ın gerek Wieck'in baskısından ötürü gerekse Ernestine'den ötürü o dönemde Clara'ya karşı gerçek duygularını gizlediği ve Clara'ya karşı duyduğu aşkı *Carnaval*'da hem müzikal yöntemlerle hem de müzik dışı bir program ile şifrelediği sonucu çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Chernaik, J. (2011). Schumann's Doppelgänger: Florestan and Eusebius revisited. *The Musical Times*, 152(1917), 45-55.
- Chissell, J. (1962). *Schumann*. New York: Collier.
- Columbus, C. K. (1976). Die Flegeljahre, Papillons, Carnaval as Masques. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 10(1), 69-89.
- Daverio, J. (1990). Reading Schumann by Way of Jean Paul and His Contemporaries. *College Music Symposium*, 30(2), 28-45.
- Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press.
- Einstein, A. (1947). *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Co.
- Fiske, R. (1964). A Schumann Mystery. *The Musical Times*, 105(1458), 574-578.
- Frisch, W. (2013). *Music in the Nineteenth Century*. New York: W.W. Norton.
- Gillespie, J. (1972). *Five Centuries of keyboard music: An Historical survey of music for harpsichord and piano*. New York: Dover.
- Hartnoll, P. (1967). *The Oxford Companion to the Theatre*. (Third Edition) London: Oxford University Press.
- Hoeckner, B. (2002). *Programming the absolute: Nineteenth-century German music and the hermeneutics of the moment*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Jacobs, R. L. (1949). Schumann and Jean Paul. *Music & Letters*, 30(3), 250-258.
- Jensen, E. F. (1995). *Schumann*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaminsky, P. (1989). Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles. *Music Theory Spectrum*, 11(2), 207-225.
- Kramer, L. (2001). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- MacAuslan, J. (2016). *Schumann's Music and E.T.A. Hoffmann's Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Newcomb, A. (2004). Schumann and the Marketplace: From Butterflies to Hausmusik, R. Larry Todd (Ed.), *Nineteenth-century piano music* (Second edition) içinde (s. 258-315). New York: Routledge.
- Ostwald, P. F. (1987). *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press.
- Reiman, E. (2004). *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. New York: University of Rochester Press.
- Rudlin J. (2000). *Commedia dell'Arte: Oyuncular için elkitabı* (Çev: E. İpekli). İstanbul: MitoşBOYUT yayınları.
- Sams, E. (1965). Did Schumann Use Ciphers? *The Musical Times*, 106(1470), 584-591.

- Sams, E. (1969). The Tonal Analogue in Schumann's Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96, 103-117.
- Schumann, R. (1888). *Early letters of Robert Schumann*. (Çev. May Herbert). London: George Bell and Sons.
- Schumann, R. (1977) *Carnaval op. 9*. München: G. Henle Verlag.
- Schumann, R., Pleasants, H. (1965). *The musical world of Robert Schumann: a selection from his own writings*. London: Victor Gollancz.
- Schumann, R. Storck, K., & Bryant, H. (1907). *The letters of Robert Schumann*. London: John Murray.
- Taruskin, R. (2006). *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.
- Tekin H. S. (2010). *Robert Schumann's Miniature Piano Pieces which are Related to Literary Ideas*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tovey, D. F. (1956). *The forms of music*. New York: Meridian Books.
- Vazsonyi, B. (1972). Solo Piano Music-II. A. Walker (Ed.), *Robert Schumann: The man and his music* içinde (s. 68-92). London: Barrie and Jenkins.