

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

J. W. v. GOETHE'NİN FAUST ESERİNDE GEÇEN
'FLOHLIED' VE 'DER KONIG IN THULE'
BALADLARINDAN BESTELENMİŞ LİEDLERİN
ŞİİR MÜZİK İLİŞKİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN

GÖRKEM TURAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. AYŞE GÜLÜM ÖTENEL

ANKARA 2023

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 12/06/2023

Öğrencinin Adı, Soyadı: Görkem Turan

Öğrencinin Numarası: 22110038

Anabilim Dalı: Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Ayşe Gülüm Ötenel

Tez Başlığı: J.W. v. Goethe'nin Faust Eserinde Geçen 'Flohlied' ve 'Der König in Thule Baladlarından Bestelenmiş Liedlerin Şiir – Müzik İlişkisi Açısından İncelenmesi.

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 76 sayfalık kısmına ilişkin, 12/06/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8' dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 12/06/2023

Prof. Ayşe Gülüm Ötenel

TEŞEKKÜR

Yapmak istediklerimi benimle birlikte düşünüp akademik olgunluğa eriŐtiren ve anlatacağım hikâyelere kulak veren kıymetli hocam, tez danışmanım Prof. Ayşe Gülüm ÖTENEL'e; ulaşmakta zorluk çektiğim çok önemli bir kaynağa erişmemi sağlayarak tez çalışmamı yürütmemde değerli katkılarını sunan hocam Cem TÜRKAY'a; samimi ve özenli desteği için Goethe Enstitüsü kütüphane sorumlusu Deniz GÜR SOY'a; her zaman yanımda olan Derya'ma ve tez sürecindeki desteği için kız kardeşime; anne ve babama teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Görkem Turan, Goethe'nin Faust Eserinde Geçen 'Flohlied' ve 'Der König in Thule' Baladlarından Bestelenmiş Liedlerin Şiir - Müzik İlişkisi Açısından İncelenmesi, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Performans Tezli Yüksek Lisans Programı, 2023.

Sözlü bir eserin müzikle zenginleştirildiği şarkı geleneği, kökü antik dönemlere uzansa da: 'Romantik lied' ile birlikte en verimli dönemini yaşamıştır. Bu çalışma, Goethe'nin Faust eserinde geçen iki edebi balad üzerine bestelenmiş liedlerin, lied formları bağlamında karşılaştırmalı incelemesini içermektedir. Bu bağlamda Faust eserinde geçen iki baladın 'strofik', 'ikili – üçlü şarkı formu' ve 'through composed' lied formları yapısında olan beste örnekleri, şiir - müzik ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Araştırmaya öncelikle Goethe'nin hayatı ve Faust eserinin anlatılmasıyla başlanmıştır. Sonrasında Romantik dönemde şiir ve müzik ilişkisi 'Romantiklerin Çatışması' ekseninde incelenmiş; akabinde edebi baladın bu dönemdeki gelişimi ele alınmıştır. Daha sonra lied sanatının Romantik dönemdeki gelişimi incelenmiş; strofik ve through composed formları anlatılmıştır. Edebiyat ve müzik arasındaki bu biçimsel ve dramatik ayrımların yapılmasının lied yorumcularının performanslarına katkısı araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Goethe, Faust, Edebi Balad ve Romantik Lied, Strofik - Through composed - İkili ve Üçlü lied formları, Şiir – Müzik İlişkisi.

ABSTRACT

Görkem Turan, Analysing the Lieds Composed from the Ballads 'Flohlied' and 'Der König in Thule' in Goethe's Faust in terms of Poetry - Music Relationship, Başkent University, Institute of Social Sciences, Master's Programme with Performance Thesis, 2023.

Although the song tradition, in which an oral work is enriched with music, dates back to ancient times, it has experienced its most productive period with the 'Romantic lied'. This study includes a comparative analysis of lieds composed on two literary ballads in Goethe's Faust in the context of lied forms. In this context, the composition examples of the two ballads in Faust, which are in the structure of 'strophic', 'binary – ternary lied form' and 'through composed' lied form, are analysed in the context of the relationship between poetry and music. The research started with an introduction to Goethe's life and Faust. Afterwards, the relationship between poetry and music in the Romantic period was analysed on the axis of 'The Conflict of the Romantics', and then the development of the literary ballad in this period was discussed. Then the development of the lied in the Romantic period was analysed; the strophic and through composed forms were explained. The contribution of making these formal and dramatic distinctions between literature and music to the performance of lied interpreters has been investigated.

Keywords: Goethe, Faust, Literary Ballad and Romantic Lied, Strophic - Through composed - Binary and Ternary lied forms, Poetry - Music Relationship.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TABLOLAR LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
RESİMLER LİSTESİ	viii
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi.....	2
1.2. Araştırmanın Alt Problemleri.....	2
1.3. Araştırmanın Amacı	3
1.4. Araştırmanın Önemi.....	3
1.5. Varsayımlar	3
1.6. Araştırma Evreni	3
1.7. Sınırlılıklar.....	3
1.8. Araştırmanın Modeli	4
1. JOHANN WOLFGANG Von GOETHE (1749-1832) ve ‘FAUST’ ESERİ.....	5
2.1. Yaşamı.....	5
2.2. Faust Eseri	12
3. ROMANTİK DÖNEMDE ŞİİR – MÜZİK İLİŞKİSİ.....	17
3.1. Romantiklerin Savaşı.....	18
3.2. Alman Romantizminde Edebi Balad.....	20
3.3. Romantik Lied ve Lied Formları.....	22
3.3.1. Strofik (kıtasal - tekrarlı) form	25
3.3.3. Through composed (tekrarsız) form.....	27
4. FAUST’TA GEÇEN BALADLARIN BESTELENMİŞ VOKAL MÜZİĞİ ÖRNEKLERİ.....	29
4.1. ‘Lied der Mephistopheles (Flohlied)’ Baladı	30
4.1.1. L. van Beethoven.....	36
4.1.2. Richard Wagner.....	38
4.1.3. Modest Mussorgsky	41

4.2. ‘Der König in Thule’ Baladı.....	44
4.2.1. Franz Schubert.....	49
4.2.2. Franz Liszt.....	51
5. SONUÇ	57
KAYNAKLAR.....	59

TABLULAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo-4.1: Faust'taki edebi baladlar üzerine üretilmiş belli başlı vokal müziği örnekleri.	28
Tablo 4.2: Flohlied (Pire Şarkısı)'in Türkçe çevirisi.....	30
Tablo 4.3: Der König in Thule(Thule'deki Kral)'nin Türkçe çevirisi.....	42

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 4.1: Pirenin esprili sıçramalarının tasvir edildiği giriş bölümü.....	36
Şekil 4.2: Şan partisindeki müzikal cümle sonları.....	37
Şekil 4.3: Piano eşliğindeki sağ el ve sol eldeki pireyi tasvir eden üçleme figürleri.....	38
Şekil 4.4: Eşlikteki ritmik motif değişikliği.....	39
Şekil 4.5: Baladın deklamasyon yapısı bakımından vurgu noktaları.....	40
Şekil 4.6: Re Majöre modülasyon ve sonraki cümlede Sol majöre dönüş	
Şekil 4.7: Alaycı kahkaha ifadeleri.....	42
Şekil 4.8: Pireye kıyafetlerin dikildiği ve madalyalar takılmasının tasvir edildiği bölüm...42	
Şekil 4.9: Şarkının son kelimesi olan ‘dushit (ezmek)’ kelimesinin vurgulandığı bölüm.....43	
Şekil 4.10: Şarkının final bölümü.....	43
Şekil 4.11: Carl Friedrich Zelter’in bestesi	49
Şekil 4.12: Franz Schubert’in Bestesi.....	50
Şekil 4. 13: Liedin piyano giriş bölümü.....	52
Şekil 4.14: Kralın kadeh dışında her şeyini mirasçılara bırakmasının tasvir edildiği bölüm.....	53
Şekil 4.15: Kraliyet atalar sarayındaki ziyafetin tasvir edildiği bölüm.....	54
Şekil 4.16: Kadehin suya batışının kromatik eşlikle tasvir edildiği bölüm.....	54
Şekil 4.17: Kadehin denizin dibine inişinin ‘meer (deniz)’ kelimesi üzerinden vurgulandığı bölüm.....	55
Şekil 4.18: Kralın ölümüne doğru ‘dibe batışının’ tasvir edildiği bölüm.....	55
Şekil 4.19: Kralın ölümün durağanlığına geçişinin simgesel aktarımı.....	56

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 2.1: 'Goethe İtalya Gezisinde', Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1787).....	8
Resim 2.2: Goethe'nin ölümü ve son sözleri: 'Mehr Licht! (Daha fazla ışık!)'	11
Resim 2.3: Gounod'nun Faust operası için resmedilen tablo - Fabio Cipolla (1900).....	12
Resim 2.4: Faust'un anlaşmayı kanıyla imzalaması - Franz Simm (1899).....	13
Resim 2.5: Faust ve Margaret'in buluşması, diğer yanda da Marthe ve Mefisto - Ferdinand Rothbart (1870).....	13
Resim 2.6: Faust ve Mefisto Cadıların Şabat gecesinde - Delacroix (1828).....	14
Resim 2.7: Faust ve Mefisto Şabat Gecesi'nden dönerken - Delacroix (1828).....	15
Resim 2.8: Göklerden bir ses gelmesi ve Gretchen'in kurtuluşu - Joseph Fay (1846).....	15
Resim 4.1: Auerbach Meyhanesi - Hans Best (1913).....	29
Resim 4.2: Faust ve Mefisto'nun fıçıya binmesi - Mathieu Molitor (1912).....	33
Resim 4.3: Leipzig'deki Auerbach Meyhanesinin günümüzdeki halinin fotoğrafı.....	33
Resim 4.9: 'Der König in Thule' - Pieter Van der Ouderaa (1896).....	44
Resim 4.10: Gretchen odasında dalgın ve düşünceli - Gustav Schlick, Adolf Hohnock (1834).....	45

1.GİRİŞ

Şiir sanatıyla şarkı formunun en üst düzeyde buluşmasıyla lirik anlatının önemli bir ifade aracına dönüşmüş olan lied (şarkı) sanatı, altın dönemini Romantik dönemde yaşamıştır. Edebiyat ile Klasik Batı Müziği anlayışının şarkı formuyla ifade edildiği bu tür, opera şarkıcılarının müzikal yorumculuklarını geliştirebilmek adına önem verdikleri bir noktada bulunmuştur.

Müzikal ifadeyi etkili bir biçimde vermenin yanı sıra şiirsel ve edebi derinliğe de aynı ölçüde önem verilmesi gereken lied sanatı, yorumcuların bu bütünlük çerçevesinde özenle çalışmasını gerektirir. Bu bağlamda, şiir ile müzik birlikteliğinin nasıl bir temelde kurulmuş olduğunu tam manasıyla anlamaya çalışma noktasında birtakım sorunlar ortaya çıkabilmektedir.

Dilin en üst düzeyde kullanımı ile edebi anlatının önemli bir noktasında bulunan şiir sanatı, metaforlar ve ironiler içerir. Edebi balad türündeki şiirlerde ise dramatik unsurlarla edebi bir anlatı oluşturulur. Bu noktada bestecilerin tüm bu anlam bütünlüğünü müzikal ifadeyle ahenkli bir birliktelik içinde güçlendirebilmesi önem arz etmektedir. Lied yorumcuları ise, şiirlerin dramatik ve sanatsal yapısının yanı sıra; bestelerin formal yapısını da irdelemek durumundadır.

Edebi metinlerle yoğun bir etkileşim sonucu doğan lied sanatının, müzikal bir ifade olmaktan çok edebiyatın müzikle güçlendirilmesi gibi bir noktada olduğu düşünüldüğünde; lied yorumcularının teknik ve edebi anlamda şiir ile müzik arasındaki ilişkiyi kavraması, performanslarına yaratacağı etki bakımından oldukça önemlidir. Ayrıca strofik, ikili – üçlü form ve through composed olarak üç temel form üzerinden bestelenen Romantik lied'in, bu yapısı üzerinden yapılan saptamalar sayesinde besteci ile edebi metin arasındaki ilişki daha net algılanacaktır. Bu farkındalığını yorumcunun performansına sağlayacağı katkılar önem arz etmektedir.

Büyük Alman şairi Goethe, özellikle Schiller ile çalıştığı dönemde 'edebi balad' türünde birçok eser vermiştir. Goethe'yi 'edebi balad' türünde eserler verme noktasında motive eden faktörlerin tarihsel, dönemsal ve sanatsal olarak irdelenmesi; Goethe'nin

dönemin sanatsal ortamını nasıl etkilediğini ve nelerden etkilendiğini anlamak bakımından önem arz etmektedir.

Dönemin yükselen ‘milliyetçilik’ akımının da etkisiyle halk edebiyatı türünde eserlerin yoğunlaşması ve bu bağlamda Goethe’nin bu fikre hizmet eden eserlerinin müzikle buluşmasının irdelenmesi önem arz etmektedir. ‘Yeni Alman Okulu’ bestecileri de ‘programlı müzik’ anlayışlarını, edebiyat ve müzik ilişkisi üzerine kurmuş olmaları sebebiyle Goethe’nin baladlarına yönelmişlerdir.

Goethe, en önemli eserlerinden olan ‘Faust’ tragedyası içerisinde kendi yazdığı edebi baladlara yer vermiştir. Bu edebi baladlar, tragedya içerisindeki karakterlerin ruh halini ya da dramatik aksiyon içerisinde olay örgüsünü tamamlayan ya da destekleyen bir konumda yer almaktadır. ‘Faust’ dönemin sanat çevresinde oldukça ilgi görmüştür. Eserde geçen sahneler üzerine birçok resim yapılmış; Faust’un tragedya bölümü üzerine bale ve operalar yazılmış, çalgı eserleri üretilmiştir. Eserde geçen ‘edebi baladlar’ üzerine de birçok lied ve koral yazılmıştır.

Bu tez çalışmasında, Goethe’nin Faust eserinde geçen ‘edebi balad’lar üzerine, farklı lied formlarında bestelenmiş lied’lerde, şiirin dramatik yapısı ile müzik arasındaki uyumun nasıl sağlandığı üzerinde durulmuştur.

1.1. Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problemi olarak, edebi metinler ile müziğin en belirgin yeniden üretiminin gerçekleştiği lied sanatının anlaşılması ve icrası sürecinde şiir ile müzik arasındaki metin ve dramatisasyon ilişkisi nasıl algılanmalı sorusu ele alınmıştır.

1.2. Araştırmanın Alt Problemleri

1. Goethe ‘Faust’ eserinde neden edebi baladlarını kullanmayı tercih etti?
2. Goethe’nin Faust eseri hangi halk hikâyelerine dayanmaktadır?
3. Faust’ta geçen karakterler neleri sembolize etmektedir?
4. Edebi balad nedir?

5. Romantik dönemde edebiyat müzik ilişkisi nasıl şekillenmiştir?

6. Faust eserinde geçen edebi baladlar hangi lied formlarına göre bestelenmiştir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Goethe'nin Faust eserinde geçen 'edebi balad' türündeki şiirlerden farklı bestecilerin farklı formlarda besteledikleri liedlerinde, şiir ile müzik arasında dramatik bütünlüğün nasıl sağlandığı araştırmak amacıyla yapılmıştır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu tez çalışması şiir ile müzik arasındaki ilişkinin kavranmasının lied yorumcusunun icra edeceği lied'leri etkili ve doğru bir biçimde aktarmasını vurgulama açısından önem arz etmektedir.

1.5. Varsayımlar

Farklı formlardaki bestelenmiş lied formlarının kavranmasının, lied yorumcusunun sahne performansını geliştirmesi bakımından önemli etkiler sağladığı varsayılmaktadır.

1.6. Araştırma Evreni

Goethe'nin hayatı ve lied sanatına etkileri, Romantik Lied, şiir - müzik ilişkisi bağlamında lied formları (strofik form, ikili ve üçlü form, through composed form), Faust'un müzikle olan ilişkisinin incelendiği kitaplar, makaleler ve tezler araştırma evrenini oluşturmaktadır.

1.7. Sınırlılıklar

Goethe'nin Faust tragedyası içerisindeki 'Flohlied' ve 'Der König in Thule' baladlarından bestelenmiş lied örnekleri.

1.8. Araştırmanın Modeli

Bu tez çalışmasında aynı ‘edebi balad’ı besteleyen farklı bestecilerin şarkı besteleme biçemleri ve lied yorumculuğu bağlamında, şiirle besteler arasında dramatik ahengin nasıl sağlandığı nitel karşılaştırmalı araştırma modeli ile incelendi. ‘Edebi balad’ların dramatik yapısı, Faust içerisinde dramaturjik olarak bulunma nedenleri, şarkılama örneklerinin bu dramatik bütünlüklükle olan uyumu incelendi.

IMSLP nota arşivinden gerekli notasyonlar alınarak incelendi ve ayrıca kaynak tarama yöntemiyle ilgili konu üzerindeki akademik makalelerden, edebi kitaplardan ve yayınlanmış tezlerden faydalanıldı.

1. JOHANN WOLFGANG Von GOETHE (1749-1832) ve 'FAUST' ESERİ

2.1. Yaşamı

Johann Wolfgang von Goethe, 28 Ağustos 1749 tarihinde dönemin Kutsal Roma Germen İmparatorluğu sınırları içerisinde yer alan Frankfurt'ta doğar. Babası, Dr. Johann Caspar; annesi ise, Catharina Elisabeth'tir. Dönemin önde gelen hukukçularından olan babası Johann Caspar aynı zamanda Kraliyet danışmanı olarak görev yapmıştır. Oğlu Wolfgang'ın eğitimine oldukça önem veren Johann Caspar küçük yaşlarından itibaren onunla bizzat ilgilenmiştir. "Latince, Yunanca, İtalyanca, Fransızca ve İbranice derslerini babasından alan Goethe, on yaşına geldiğinde Ezop, Homeros, Vergilius ve Ovidius'u tanımış; Bin Bir gece Masalları ile doğu dünyası hakkında fikir sahibi olmuştur. Bu dönemde halk söylence ve efsanelerine büyük ilgi duyan Goethe, bir halk söylencesi olan ve 1775'ten başlayarak 1831 yılına kadar yazacağı Faust hikâyesi ile de bu dönemde tanışmıştır" (Akpınar, 2010:10).

Dinine bağlı bir Hristiyan olan babası tarafından kiliseye çokça götürülen Goethe, zaman içerisinde katı Hristiyanlık kurallarına sorgulayıcı bir gözle bakmaya başlamıştır. Bu bakış açısına rağmen İncil'in sanatsal üretimindeki etkisini de hiçbir zaman yadsımamıştır. Bu etkiyi en net bir biçimde hiç kuşkusuz 'Faust' eserinde görmek mümkündür.

Hukukçu olan babası tarafından hukuk öğrenimi görmesi konusunda teşvik edilen Goethe, 1765-1768 yılları arasında Leipzig'de hukuk eğitimi almıştır. Kendi derslerinin yanı sıra edebiyat derslerine de katılan Goethe, "Hareketli ve hararetle öğrenci hayatını bütün yönleriyle yaşamak istediğini, yemeklerini yediği bir misafirhanecinin kızı Katchen Sckönkopf'a âşık olduğunu da kaynaklardan öğreniyoruz." (Aytaç,2011:9). Bu aşkın Goethe üzerinde bıraktığı etki, onun özgür ve yoğun duygulu Rokoko stilinde şiirler vermesini sağlar. Goethe'nin sanat yaşamı boyunca verdiği eserlerin hemen hepsinde kendi yaşamından izler görmek mümkündür. Bu bağlamda eserlerinin etkileşimini yaşamının her dönemindeki duygusal devinimlerle ilişkilendirmek mümkündür. "Yaşanmış bir aşkı sanat katına yüceltmekle başlayan şairlik tutumu Goethe'nin hayatı boyunca sürmüş, "yaşantı edebiyatı" onun tarzı olmuş" (Aytaç, 2011:9). Hayatı ve yazını arasında böyle bir bağlam kurulması Goethe'nin tüm sanat yaşamında etkili olmuştur. Öyle ki; Goethe eserlerini 'büyük bir itirafın parçaları' olarak ifade etmiştir.

Leipzig’de geçirdiği üç yılın ardından eğitimine 1770 yılından itibaren Strassbourg’da devam eden Goethe, Rokoko etkisinden sıyrılıp, Alman Romantizminin en belirleyici sanat akımlarından olan ‘Sturm und Drang’¹ (Fırtına ve Coşku)’ türünde eserler vermeye başlamıştır. Dönemin ünlü edebiyatçısı ve düşünürü Johann Gottfried Herder bu akımın en önemli temsilcisidir ve Goethe’yle kurdukları dostluk onun bu akıma yönelmesinde belirleyici bir unsur olmuştur. “Herder, Goethe’yi, Homer, Shakespeare, Ossian gibi yazarların kendilerine has dil ve üsluplarıyla tanıştırmış ve ayrıca onu halk edebiyatına yönelme konusunda teşvik etmiştir” (Akpınar, 2010). Bu bağlamda, Goethe’nin özellikle ‘edebi balad’ türünde eserler vermesinde, Orta Çağ’ın İskandinav halk edebiyatçısı Ossian² isimli bir yazar tarafından yazıldığı varsayılan ‘Ossian Baladları’nın oldukça önemli bir etkisi olmuştur.

Strassbourg’taki hukuk öğrenimini bitirdikten sonra 1771 yılında Frankfurt’a geri dönen Goethe için edebiyat hukuktan çok daha önemli bir yerde olmuş ve hayatını daha çok edebi çalışmalara vakfetmiştir. Bu dönemde Shakespeare üzerine yoğun çalışmalar yapmış ve bu çalışmalarını arkadaşlarıyla paylaşması, Alman edebiyatından Shakespeare’in yeniden önem kazanmasına vesile olmuştur. Söz konusu çalışmalar dönemin Alman edebiyat ve sanat dünyasını oldukça etkilemiştir. Bu çarpıcı çalışmalar esnasında arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalardan bir bölümü şu şekildedir:

“Oyun yazarı olarak bizim açımızdan eksik olan şeylere Shakespeare şair olarak genellikle sahiptir. Shakespeare büyük bir psikologdur. Onun oyunlarında insanın her türlü ruh halini bulabilirsiniz. Shakespeare bize gümüş tabaklarda altın elmalar sunar. Onun oyunlarını okuyarak gümüş tabakları edinmiş oluruz, ama onlara koyacak sadece patatesimiz var bizim, kötü olan da bu!” (Eckermann, 2011:161).

¹ ‘Sturm und Drang’, Alman edebiyatı ve müziğinde 1760’ların sonu ile 1780’lerin başı arasında ortaya çıkan erken Romantik bir harekettir. Bu akım sayesinde bireysel öznellik ve özellikle de duyguların aşırılıkları, Aydınlanma ve ilişkili estetik hareketler tarafından dayatılan rasyonalizmin kısıtlamalarına tepki olarak özgürce ifade edildi. Dönem adını, Friedrich Maximilian Klingler’in ilk kez 1777 yılında Abel Seyler’in ünlü tiyatro topluluğu tarafından sahnelenen aynı adlı oyunundan almıştır.

² Ossian, İskoç şair James Macpherson tarafından ilk olarak Fingal (1761) ve Temora (1763) adıyla yayımlanan ve daha sonra Ossian’ın Şiirleri başlığı altında birleştirilen epik şiirler döngüsünün anlatıcısı ve sözde yazarıdır. Macpherson’un, eski kaynaklardan olduğu söylenen İskoç Galcesinde ağızdan ağza dolaşan materyalleri topladığını ve eserin bu materyallerinin kendi çevirisi olduğunu iddia etmiştir. Ossian, İrlanda mitolojisinde efsanevi bir ozan olan Fionn mac Cumhaill’in oğlu Oisín’e dayanmaktadır. Çağdaş eleştirmenler eserin özgünlüğü konusunda ikiye bölünmüştür. Ancak mevcut fikir birliği Macpherson’ın kitabı oluştururken şiirleri büyük ölçüde kendisinin yazdığı ve kısmen de topladığı geleneksel Gal şiirlerinden yararlandığı yönündedir.

1773 yılına gelindiğinde Goethe, ‘Götz von Berlichingen (Demir elli şövalye)’ isimli tiyatro oyununu yayımlamıştır. Goethe’nin ilk tiyatro oyunu olan bu eser, hukuk tarihi okurken öğrendiği otobiyografik bir hikâyeden esinle ortaya çıkmıştır. Ortaçağ’da geçen ve o dönemi çok etkili bir biçimde yansıtan eser aynı zamanda ‘sturm und drang’ akımının da temel eseri olarak kabul görmüştür.

Bu çığır açan tiyatro eserinden bir yıl sonra 1774 yılında Goethe en önemli eserlerinden ve yine ‘Sturm und Drang’ akımının en temel örneklerinden olan ‘Genç Werther’in Acıları’ romanını yazmıştır. Ancak, bu romanın ortaya çıkmasında temel rol oynayan olay, 1722 yılında gerçekleşmiştir. O yıllarda Wetzlar’da hukuk stajı yapan Goethe, yanında kaldığı arkadaşı Kestner’in nişanlısı Charlotte’ye âşık olması Goethe’nin ahlaki çelişkiler yaşamasına sebep olmuştur. Yine aynı dönemde Wetzlar’da bir gencin intihar etmesi, Goethe’yi oldukça etkileyen bir olay olmuştur. Bu iki karmaşık duygu halinin etkisi, Goethe’yi yıllar sonra bu romanı yazmasında motive etmiştir. Werther adlı karakterin mektuplarından oluşan bu romanda ‘Sturm und Drang’ akımının en belirleyici etkilerini görmek mümkündür. Akımın yaşama ve doğaya olan tutkulu ve coşkulu bağlılık, toplum ve din kurallarına eleştirel yaklaşım ve Goethe’nin hayatında önemli bir yer tutan panteist inanç anlayışı gibi özelliklerini romanda görmek mümkündür. Genç Werther’in Acıları, yayınlandığı dönemde büyük bir sükse yapmış ve kendini romanın başkahramanı Werther’in yerine koyan birçok gencin de intihar etmesine neden olmuştur. (Sarı, 2018)

Wetzlar’da kalmaya başladığı dönemden Weimar’da yaşamaya başlayacağı döneme kadar olan 1774-1784 yılları arası Goethe için oldukça üretken bir dönem olmuş, 1831 yılına kadar yazacağı kült eseri Faust’u yazmaya da yine bu dönemde başlamıştır.

Goethe, 1776 yılında Weimar sarayında, genç dük Karl August’un desteğiyle, ‘özel elçilik müşavirliği’ göreviyle işe başlamıştır. Bu dönemde tanıştığı saray nedimesi Charlotte von Stein, Goethe üzerinden çok yoğun bir etki yaratmıştır. Goethe, kendisinden yedi yaş büyük, kötü bir evliliği olan, melankolik, ağırbaşlı ve aynı zamanda iyi eğitim görmüş bu esrarengiz kadın için yüzlerce şiir yazmıştır. Ayrıca, en önemli şiirlerinden biri olan ‘edebi balad’ türündeki ‘Erlkönig (Elf Kralı)’i de bu dönemde kaleme almıştır. Goethe, Charlotte von Stein’in da etkisiyle bu dönemde ‘Sturm und Drang’ etkisinden sıyrılıp, daha akılcı bir yaklaşıma bürünmüştür.

Weimar’da geçirdiği on yılın ardından Goethe, bir varoluş sancısı yaşamaya başlamış ve bu buhrandan 1786 yılında İtalya’ya yaptığı seyahat ile çıkmaya çalışmıştır. Roma ve

Antik Yunan sanatının inceliklerini gözlemleme fırsatı bulduğu bu gezisinde Goethe; oradaki ressam arkadaşlarının da desteğiyle çizim üzerine çalışmalar yapmış ve 800 kadar çizim gerçekleştirmiştir. Yeniliğe ve gelişime daima açık olan Goethe, sanat anlayışını da bu bakış açısı çerçevesinde her daim zenginleştirmiştir.



Resim 2.1: 'Goethe İtalya Gezisinde', Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1787 ([http-1](http://1)).

“Goethe'nin sanat, tabiat ve hayat anlayışının temel ilkeleri kutupluluk ve sonsuz değişimdir. Weimar'da ve Sicilya'daki araştırmaları ve incelemeleri onun bu ilkelere olan inancını destekler türdedir” (Aytaç, 2006: 20).

İki yıl süren İtalya seyahati Goethe'nin hayatında yeni bir çığır açmış ve onda bir yeniden doğuş etkisi yaratmıştır. Zira 'Sturm und Drang' etkisinden sıyrılıp Klasisizme yöneldiği bu dönemde; 'İphigenie Tauris'te', Antik Yunan formunda tiyatro eserlerinin yanı sıra; Weimar'da başlayıp İtalya gezisi sırasında tamamladığı 'Tarquatto Tasso' oyununu yazmıştır. Yine bu dönemde, 1788 yılında, yazdığı 'Egmond' isimli tiyatro eserinin müzikleri daha sonra bir sipariş üzerine Beethoven tarafından yapılmıştır. 1809'da Burgtheater, Goethe'nin büyük bir hayranı olan Ludwig van Beethoven'dan oyunun yeniden canlandırılması için fon müzikleri bestelemesini istediğinde, Beethoven bunu heyecanla kabul etmiştir.

İtalya dönüşü Goethe, bir burjuvanın genç kızı olan Vulpius'la tanışmış ve bu hayat dolu, neşeli genç kadınla birlikte yaşamaya başlamıştır. Charlotte von Stein'in aksine edebiyatla ve kitaplarla pek de ilgisi olmayan bu genç kızın yaşam enerjisi Goethe'nin bu yenilenme sürecine katkı sağlamıştır. Bu birliktelikten bir de oğulları olmuştur ancak; evlilik töreni, oğulları doğduktan 17 yıl sonra 1806 yılında gerçekleşmiştir. Hayatına giren tüm kadınların izlerini Goethe'nin hemen her eserinde görmek mümkündür. 'Römische Elegien (Roma Ağıtları)' romanındaki 'Romalı Valpius' isimli karakterinin özellikleri Vulpius'a oldukça benzemektedir. Son romanı olan 'Gönül Yakınlıkları (Alm.: Die Wahlverwandschaften) romanında ise bu kez Vulpius'un tam aksi olarak resmedilmiş bir karakter olan Charlotte, adeta Goethe'nin Charlotte von Stein'a olan özlemini ve idealize ettiği eş figürünü yansıtmıştır. 'Gönül Yakınlıkları' romanı Alman Klasisizminin en temel eserlerinden biri olarak kabul edilir.

1789 yılına gelindiğinde Avrupa'nın tüm siyasi ve sosyal dengelerini sarsacak olan Fransız Devrimi gerçekleşmiştir. Goethe bu devrimi desteklememiş; zira o, sürekli ve ağır bir devrim halinde olan değişim süreçlerinden; yani sonsuz değişimi savunmuştur. Devrimin aşırı güç uygulayan ani ve yıkıcı etkisi felsefi manada Goethe'nin anlayışına uygun değildir. Goethe, bu dönemde devrim ile etkileşim içerisinde olan eserler de vermiştir; ancak bunlar, eleştirel ve devrim karşıtı fakat bir o kadar da mutlakiyet karşıtı olan komedya türünde tiyatro eserleridir. Bu eserlerin isimleri şunlardır: 'Büyük Cophta ', 'Yurttaş General' ve parçalar halindeki Die Aufgeregten. Goethe'nin bu yaklaşımı Weimar'daki edebi çevreden dışlanmasına sebep olmuştur. Bu duruma Goethe'nin değişen sanat anlayışıyla örtüşmeyen bazı eserlerin toplumda hızlıca kabul görmesi gibi bir durum da eklenince, edebi çalışmaları sekteye uğramıştır. Bunun üzerine, doğa bilimi çalışmalarına yönelen Goethe; 1790 yılında, "Bitkilerin Morfolojik Yapısının Açıklanması" isimli denemesini yazmış ve ölene kadar ilgilenmeye devam edeceği 'Renk Teorisi' üzerine çalışmalarına da yine bu dönemde başlamıştır.

1791 yılında Weimar Saray Tiyatrosu direktörlüğü görevini üstlenmiştir. Bir yandan da, Jena Üniversitesi profesörleri ile yakın ilişkiler kurmaya başlayan Goethe, edebi hayatının en önemli yerlerinden birinde duran tarih profesörü, şair ve yazar Schiller ile de bu dönemde tanışmıştır. Schiller o yıllarda 'Horen' adında bir kültür - sanat dergisi çıkarmaktadır ve Goethe'ye onunla çalışmak istediğini bildirmiştir. 1794 yılında gerçekleşen bu teklif sonrası, ikilinin Schiller'in ölümüne dek sürecek sıkı dostluklarının temeli atılmış olur. Antik döneme ve halk edebiyatına yönelme konusunda görüş birliğine varırlar; aynı

zamanda devrim ile ilgili Schiller'in de Goethe gibi bir yaklaşımı söz konusudur. Birçok noktada zıt görüşleri de olan iki sanatçı, birbirlerini acımasızca eleştirmekten de hiçbir zaman geri durmamışlardır. Fakat bu durum, 10 yıllık dostlukları boyunca verimli bir üretim süreci geçirmelerini sağlamıştır. Örneğin; Schiller, Goethe'nin "Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları" isimli romanına ve bunun yanı sıra masal ve halk hikâyelerinden göndermelerle politika, edebiyat ve eğitim hakkında çıkarımların yapılabileceği 'Alman Göçmenlerin Sohbetleri' adlı romanına eleştirel bir biçimde yaklaşmıştır; Goethe ise; Schiller'in Wallenstein adlı eseri üzerinde etkide bulunmuştur. Ayrıca Goethe'nin yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı Faust eserine devam etmesi konusunda Schiller'in onu motive ettiği de bilinmektedir.

1805 yılında Schiller'in hayatını kaybetmesi Goethe üzerinde derin bir üzüntü yaratmıştır. Ancak sürekli değişim ve üretim üzerine kurduğu yaşamına, sanatının gücüyle yeniden canlılık katmayı bilmiştir. Tam da bu dönemde Napolyon'un işgali gerçekleşmiş; fakat Goethe, Fransızlara karşı herhangi bir düşmanlık beslememiştir. Savaş atmosferinin etkisiyle oluşan milliyetçilik rüzgârına kapılıp, bu duyguları besleyecek bir biçimde eserler vermeyi tercih etmemiştir. Zira Goethe, yaşamadığı bir duygunun şiirini yazamayacağını ve kültürüne çok şeyler borçlu olduğu bir ülkeden nefret edemeyeceğini ifade etmiştir. Bu durum Weimar'da insanların ona mesafeli yaklaşmasına sebep olmuştur. Sosyal çevresi tüm bu nedenlerle yeniden değişen Goethe; mineraloji, botanik, hayvanların evrimi, başkalaşım ve renk öğretisi gibi alanlar üzerine yoğunlaşmıştır. Goethe'nin 'ruhige bildung (sessiz mimarlık)' adını verdiği yaklaşımına göre doğal yaşam akışı içerisinde kültürel gelişim onun için çok daha fazla önem taşımaktadır. Bu bağlamda savaş ve devrim gibi gürültülü ve ani yıkıcı etki yaratan olaylara destek vermemiştir. Dolayısıyla savaş döneminde ilgilendiği bu alanlar ile onun yine kendi kültürel ve evrimsel gelişimi yönünde çalışmalarına devam ettiğini söylemek mümkündür.

1806 yılında Goethe Faust'un ilk bölümünü tamamlamıştır. Savaş ve Fransız işgali devam ederken o, doğu mistisizmine yönelmiştir. Arapça ve Farsça dillerini öğrenen Goethe Kuran-ı Kerim'i hatmetmiş ve İslamiyet üzerine önemli araştırmalar yapmaya başlamıştır. 1816 yılında eşi Vulpius hayatını kaybetmiş ve 1817 yılında da Weimar Saray tiyatrosu görevinden istifa etmiştir. 1819 yılına gelindiğinde ise, o dönem bir gönül ilişkisi yaşadığı Marianna'nın da desteğiyle Goethe; doğa, insanlık, yaşama dair bilgelik ve doğu - batı dinleri üzerine düşüncelerini yazdığı 'Doğu - Batı Divanı' adlı eserini yayımlamıştır. Yine

bu dönemde Faust'un ikinci bölümü üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmış ve 1828 yılında 60 yıl boyunca yazdığı bu eserin ikinci bölümünü de tamamlamıştır. (Sarı, 2018)

1832 yılında kalp krizi sonucu yaşamını yitiren Goethe Weimar Mezarlığında Schiller'in yanına gömülmüştür. Büyük şair, doğa bilimcisi, düşünür, oyun yazarı ve diplomat Goethe'nin son sözleri 'ışık, daha fazla ışık!' olmuştur. 1900'lü yıllarda Alman ressam Fritz Fleischer, Goethe'nin ölümünü ve son sözlerinde geçen ışık özlemini 'Mehr Licht! (Daha fazla ışık!)' adını verdiği tablosuyla resmetmiştir. (Resim 2.2)



Resim 2.2: Goethe'nin ölümü ve son sözleri: 'Mehr Licht! (Daha fazla ışık!)' ([http 2](http://2)).

Goethe, Alman edebiyatının olduğu kadar Dünya edebiyatının da en önemli yazarlarından biri olmuştur. Birçok eseri kült olmuş ve günümüzde dahi okunmaya devam etmiştir. Ancak Goethe deyince akla ilk gelen eser kuşkusuz ki bir 'lebenswerk' yani hayat boyu yazılan eser olan ve yazarın yaşamının 60 yılını vakfederek tamamladığı Faust'tur. Goethe bu eseri, 'Urfaust' adıyla on sekiz yaşında yazmaya başlamış, 1806 yılında ilk bölümünü, 1832 yılında ise ikinci bölümünü tamamlayarak 83 yaşındayken ölümünden çok kısa bir süre önce bitirmiştir.

2.2. Faust Eseri

Goethe, Faust'un ilk bölümü perdelerle ayırmamıştır, ancak çeşitli ortamlarda bir dizi sahne olarak yapılandırmıştır. Bir ithaf şiiri ve tiyatrodaki bir girişten sonra, asıl olay örgüsü cennette, Tanrı'nın şeytan Mephistopheles (Mefistofeles ya da Mefisto) ile, en sevdiği ve çalışkan bilgini Dr. Faust'u yoldan çıkaramayacağına dair bahse girdiği bir prologla başlar. Daha sonra Faust'u, bilimin doğal yollarıyla elde edilebilecek bilgi ve sonuçlardan hayal kırıklığına uğramış bir şekilde, doğa ve evren hakkında büyümlü yollarla bilgi edinmeye çalışırken ve başarısız olurken görürüz. Bu başarısızlık karşısında hayal kırıklığına uğrayan Faust intiharı düşünür; ancak başlayan Paskalya kutlamalarının sesleri onu durdurur. Paskalya yürüyüşü için asistanı Wagner'le birlikte kırsalda, kutlama yapan insanların arasına katılır ve bir kaniş köpek tarafından eve kadar takip edilir. Çalışma odasına döndüğünde kaniş köpek Mefistofeles'e dönüşür ve o Faust'a bir anlaşma teklif eder.



Resim 2.3: Gounod'nun Faust operası için resmedilen tablo - Fabio Cipolla (1900) ([http 3](http://3)).

Buna göre, Faust'un isteklerini dünyada yerine getirecek, Faust da cehennemde onun için aynısını yapacaktır (Faust'un önemli bir yan madde olarak eklediği üzere, Mefistofeles Faust'un sonsuza dek sürmesini isteyeceği bir anı yaşatabilirse). Faust bu anlaşmayı kanıyla imzalar (Resim 2.4).



Resim 2.4: : Faust'un anlaşmayı kaniyla imzalaması - Franz Simm (1899) ([http 4](#)).

Mefistofeles onu önce Leipzig'deki Auerbach'ın meyhanesine götürür, burada şeytan bazı sarhoş öğrencilerle oyunlar oynar. Daha sonra bir cadı tarafından genç bir adama dönüştürülen Faust, Margaret (Gretchen) ile karşılaşır. Mefistofeles, Gretchen'in komşusu Marthe'nin de dâhil olduğu bir planla Faust ve Gretchen'in birlikte olmasını sağlar (Resim 2.5).



Resim 2.5: Faust ve Margaret'in buluşması, diğer yanda da Marthe ve Mefisto - Ferdinand Rothbart (1870) ([http 5](#)).

Bir süre ayrı kaldıktan sonra Faust, Gretchen'i baştan çıkarır. Faust, Gretchen ile annesinin baskısı olmaksızın görüşebilmek için ona annesine vermesi için bir şişe uyku ilacı verir. Hâlbuki bu Mefisto'nun şeytani planının bir parçasıdır; zira şişede uyku ilacı değil, zehir vardır ve Gretchen, Faust'un verdiği zehirle yanlışlıkla annesini öldürür. Sonrasında Gretchen hamile olduğunu öğrenir ve Faust ile Mefistofeles, bu durumdan dolayı oldukça öfkelenen Gretchen'in erkek kardeşini bir kılıç dövüşünde öldürmesiyle genç kızın çektiği eziyet daha da artar.

Mefistofeles, Faust'u Walpurgis Gecesi'nde 'cadıların şabatına'³ götürerek onun dikkatini dağıtmaya çalışır (Resim 2.6).



Resim 2.6: : Faust ve Mefisto Cadıların Şabat gecesinde - Delacroix (1828) ([http 6](http://6)).

³ 'Cadıların Şabat Gecesi', büyücülük ve diğer ritüelleri uyguladığına inanılan kişilerin, sözde bir araya geldiği törenlere denir. Cadıların Şabatı, ya da cadıların gece toplanması, Hıristiyan Avrupa geleneğinde onları çevreleyen efsanenin renkli ve ilgi çekici bir parçasıydı. Romalı Apuleius ve Petronius Arbiter gibi klasik yazarların bahsettiği cümbüş ve şölenler ilham kaynağı olmuş olsa da, bu kavramın kökeni, ilk kez Engizisyon kayıtlarında yer aldığı 14. yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. Muhtemelen Yahudiler tarafından kullanılan yedinci gün teriminden türetilen sabbath veya sabbat, haftanın herhangi bir gününde yapılabilirdi, ancak Cumartesi günü Meryem Ana için kutsal olduğu için daha özel kabul edilirdi.



Resim 2.7: Faust ve Mefisto Şabat Gecesi'nden dönerken - Delacroix (1828) (<http> - 7).

Sonraki sahnede Faust, delilik halindeyken yeni doğan çocuğunu boğduktan sonra mahkûm edilen Gretchen'i idamdan kurtarmakta ısrar eder. Zindanda Faust, Gretchen'i kendisini özgürlüğe kadar takip etmesi için ikna etmeye çalışır; ama başaramaz. Zira, oyunun sonunda, Faust ve Mefistofeles zindandan kaçarken, gökten gelen bir ses Gretchen'in 'kurtuluşu'nu ilan eder.



Resim 2.8: Göklerden bir ses gelmesi ve Gretchen'in 'kurtuluşu' - Joseph Fay (1846) (<http> - 8).

Esasında bu hikâye çok eski bir halk hikâyesine dayanır. 'Şeytanla bahse giren insanın öyküsü' yüz yıllardır insanlar tarafından anlatılagelmiş bir efsaneye dönüşmüştür. Doktor

Faust, rivayete göre 15. yüzyılda Alman Rönesans döneminde yaşamış Alman gezgin simyacı, astroloğu ve büyücüsüdür. İlk "Faust kitabı", olma özelliği taşıyan 'Historia von Dr. Johann Fausten (Tür.: Doktor Johann Fausten'in Hikayesi)' anonim bir Alman yazar tarafından yazılmış, Johann Georg Faust'un hayatını anlatan öykülerinden oluşan bir kitaptır. Johann Spies (1540-1623) tarafından 1587 yılında Frankfurt am Main'da yayımlanmış ve Christopher Marlowe'un 'Doktor Faustus'un Trajik Tarihi' adlı oyunu ile Goethe'nin Faust adlı eseri için ana kaynak olmuştur.

1564-1593 yılları arasında yaşamış İngiliz yazar Christopher Marlowe, Goethe'den farklı olarak Doktor Faust'u şeytanla girdiği bahsi kaybeden bir karakter olarak yazmışken; Goethe ise Faust'u, Mefisto'ya boyun eğmeyen bir figür olarak işlemiştir.

Ayrıca Goethe'nin Faust'u geleneksel hikâyenin yanında bir de ikinci bölüm içerir. Goethe, tüm bir insanlığı temsil eden Faust karakteri üzerinden entelektüel bir yolculuğu tasvir etmiştir. İlk bölüm ise 'Faust: Eine Tragödie (Faust: Bir tragedya) olarak adlandırılmasından da anlaşılacağı üzere, Antik Yunan tragedyası formunda dramatik bir metindir. Ancak içerdiği karmaşık karakterler, olaylar ve mekânlar dolayısıyla sahnelemeye çok elverişli olmadığı kabulü üzerinden, safi okuma amaçlı edebi bir metin olarak değerlendirilmesi gerektiği de düşünülmektedir.

Goethe, 1823 yılında Faust eserinin ikinci bölümünü tekrar ele almış fakat kendisi hemen hemen hiç yazmamış; şair Johann Peter Eckermann'a yazdırmıştır. Böylelikle Goethe, yalnızca geniş kapsamlı bir mektuplaşma ile kalmamış, aynı zamanda bilgisini ve yaşam tarzını, geçmişe dayanan bu görüşmelerde, sadık genç şair Johann Peter Eckermann'a emanet etmiştir.

Bu büyük eserin ikinci kısmını 1828 yılında tamamlayan Goethe, Faust'u yaklaşık 60 yılda tamamlamıştır. Bu sebepten ötürü eser yıllar içerisinde Goethe'nin geçirdiği farklı edebiyat akımlarının izlerini taşır. Birinci kısım Fırtına ve Coşku çizgileriyle bezenmiş, ikinci bölüm ise Klasisizm ve Realizm öğelerini içerir. Araştırma ve öğrenme tutkusu sebebiyle bir Ortaçağ alimi olarak çağının her bilim dalını denemiş; ancak ulaşmak istediği hakikati, yani kainatın sırrını çözememiştir. Faust, arayış içerisinde olan 'aktif insan'dır. 'Aktif insan', Goethe'nin sanat ve düşünce dünyasında çok önemli bir yer tutar. Doğa anlayışının da özü, gelişimdir ve bu da sürekli çalışma ve çabalamaya tabidir. Faust'un ölümsüzlük anlayışı da çabalamak, çalışmak konularıyla ilişkilidir ve bunların olası bir sonucudur (Aytaç, 2006:31).

3. ROMANTİK DÖNEMDE ŞİİR – MÜZİK İLİŞKİSİ

Bugün tanımladığımız manada ‘şiiir’, kökeni Antik Yunan’a kadar uzanan bir süreci kapsar. İlk etapta dini ritüellerin bir parçası olan şiiir; epik ve lirik şiiire dönüşmeye İyonyalı ozan Homeros’tan sonra başlamıştır. “Homeros’tan önceki dönemde şiiir dinsel, yani hymnoslar ve tanrılara yapılan yakarılarından oluşuyordu veya mitikti ve şiiirlerin konuları mitik zamanların kral soylarının yazgılarından oluşuyordu” (Şirvan, 2012:1).

Kahramanlık ve aşk hikâyelerinin tanrısal mitlerden daha ilgi çekici bulunması, insanın bireysel varoluşunun sonraki nesillere aktarılma arzusunun da ilk nüveleri olduğu söylenebilir. “Lirik şiiir, lir (Yun.:lyra) eşliğinde okunan şiiir anlamında olup, başlangıçta müzik eşliğinde okunan şarkılar için kullanılan bir terimdir. İlk önceleri skolionlara (içki şarkıları) ve hafif sevgi şarkılarına uygulanmıştır.” (Şirvan, 2012:3).

“Edebiyat ve müzik birbiriyle bütünleşen iki sanat dalıdır. Her edebi dönemde meydana gelen eserlerde özellikle de şiiir türünde müziğin etkisini görmek mümkündür. Ses tekrar ve benzerlikleriyle, nazım birimi ve biçimiyle, sözcüklere yüklenen melodik yapıyla şiiir ile müzik arasındaki bağın güçlü olduğunu ifade edebiliriz. Her edebi dönemde bu unsurlarla icra edilen şiiirler toplumların kültürel belleğinde saklı kalmıştır” (Nakış, 2019:1).

“19. yüzyılda müzikolog Hallmark’ın yazdığı gibi lied, şair ve bestecinin ortak teatral deneyimidir. Şarkıcı ve piyanist tarafından icra edildiği şekliyle dinleyiciyi bir estetiğin içine çeker; sözcüklerin uyandırdığı ve müziğin aracılık ettiği psikolojik ve duygusal bir deneyim yaşatır. Lied bizi, başka hiçbir modern durumda olmadığı gibi, şiiir okumaya davet eder. Metin tarafından betimlenen, uzun zamandır kendi sorumluluklarımızın bir parçası olduğunu düşündüğümüz düşünce ve duyguları canlandırır ve müzik de bunları devam ettirir” (Walther, 2015:1).

“Bu dönemde şiiir sanatı Alman edebiyatının en dikkate değer türü durumuna geliyordu. Romantik dönemin lied sanatı da bütün edebi gelişimleri, opera, oratoryo ve kantat gibi müzik türlerini, geleneksel şarkıları stil ve tema olarak bünyesinde barındırıyordu. Alman lied bestecileri eserlerini yaratırken edebiyat-müzik ilişkisi bağlamında pek çok edebiyatçıdan etkilenmişlerdi. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Heinrich Heine (1764-1821) ve Johann Michael Rückert (1788-1866) bu şairlerin başta gelenleriydi. Şiiir sanatı da liedlere koşut olarak müzikle birlikte daha farklı anlatım olanaklarına kavuştu” (İlyasoğlu, 1995:181).

Ancak, edebiyatla müziğin buluşması üzerine şekillenen müzik anlayışı Romantik dönemde ‘mutlak (salt) müzik’ savunucuları tarafından pek de hoş görülüyordu. Bu durumun aksini iddia eden ‘programlı müzik’ savunucuları ise edebiyat ve müzik ilişkisi üzerine inşa ettikleri birçok eser verdiler. Bu görüş ayrılığı müzik tarihinde ‘Romantiklerin Savaşı’ olarak adlandırılmıştır.

3.1. Romantiklerin Savaşı

‘Programlı müzik’ ile ‘mutlak (salt) müzik’ in çatışması olarak nitelendirilebilecek bu ayrışma ile Romantik dönemde yeni bir müzik anlayışı içerisindeki F. Liszt ile müziğin muhafazakâr bir çizgide sürdürmeyi tercih eden J. Brahms arasındaki cepheleşmeyi tariflemiştir. Müziğin bir olay örgüsüne ve kurguya dayalı bir yapısı olması gerektiğini savunan ‘programlı müzik’ yanlılarına karşıt olarak Brahms; müziğin herhangi bir amaca hizmet etmeksizin, salt müzik için yapılması gerektiğini savunmuştur.

“Romantiklerin Savaşı, bazı müzik tarihçileri tarafından 19. yüzyılın ikinci yarısında önde gelen müzisyenler arasındaki ayrılığı tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Müzikal yapı, kromatik uyumun sınırları ve mutlak müziğe karşı program müziği başlıca çekişme alanlarıydı. Karşıt taraflar 1850'lerde belirginleşti. Muhafazakâr çevrenin en önde gelen üyeleri Johannes Brahms, Joseph Joachim, Clara Schumann ve Felix Mendelssohn tarafından kurulan Leipzig Konservatuarı idi. Çoğunlukla Weimar'dan gelen radikal ilericiler olan muhalifleri, Franz Liszt ve sözde ‘Yeni Alman Okulu (Alm.: Neudeutsche Schule)’ üyeleri ve Richard Wagner tarafından temsil ediliyordu” (‘War Of Romantics’, b.t.).

1844 yılında Alman müzikolog K. F. Brendel, Robert Schumann tarafından bırakılan ‘Neue Zeitschrift für Musik (Yeni Müzik Dergisi)’in editörlüğü görevini üstlenmiş ve Richard Wagner ve Franz Liszt’in başını çektiği Almanya'daki ilerici müzik hareketini tanımlamak için ‘Neudeutsche Schule (Yeni Alman Okulu)’ ifadesini kullanmıştır. Schumann’ın ‘Karnaval’ adlı çalgı eserinde de ilk örneklerini görebileceğimiz programlı bir olay örgüsü üzerine oluşturulan bu müzikal ifade, F. Liszt’in ‘senfonik şiir’ adını verdiği türle yeni ve orkestral bir boyut kazanmıştır. “‘Von der Wiege bis zum Grabe’ isimli senfonik şiiri, her biri prenses Carolyne Wittgenstein’a ithaf edilmiş olan ve Liszt’in

prezense olan aşkı ile ilham aldığı 6 tane bölümden oluşur: Tasso, Les préludes, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge” (Valentine, 2020).

Wagner’in ‘birleşik alanlar teorisi’ ya da ‘tüm sanatların bileşkesi’ (Alm.: gesamtkunstwerk) edebiyatın ve şiirin, müziği bir araç olarak kullanması esasına dayanır. Keza, Liszt ‘in senfonik şiirleri de edebiyatla bağlantılıdır ve zıt temalar ise ‘tematik başkalaşım’ yolu ile yaratılır. En somut örneğini Liebestraum (Aşk rüyası) adlı piyano eserinde görebileceğimiz ‘tematik başkalaşım’ ile Liszt, aynı tema üzerinde ton, doku ve tempo değişiklikleriyle aşık bir çiftin duygusal atmosferlerindeki değişimi izleyebileceğimiz bir olay örgüsü kurgulamıştır.

Programlı müzik anlayışı çerçevesinde metin – müzik ilişkisi bağlamında Barok dönemde kullanılan teknikler de yeniden gündeme gelmiştir. Bunlardan en belirgin örnek olan ‘word painting’ yani ton boyama veya metin boyama olarak da bilinen kelime boyama, bir şarkının sözlerinin veya hikâye öğelerinin gerçek anlamını yansıtan müzik besteleme tekniğidir. Sözcüklerin tonla resmedilmesi en az Gregoryen ilahileri kadar eskiye dayanmaktadır. Bu ilahilerde müzikal kalıplar hem duygusal fikirleri hem de teolojik anlamları ifade etmiştir. Örneğin Handel’in Messiah oratoryosunun bir bölümünde ‘Her vadi yüceltilecek, her dağ ve tepe alçaltılacak; eğri büğrü yerler düzeltilecek, engebeli yerler düzleştirilecek.’ cümlesindeki kelimelere ‘word painting’ uygulanmıştır. Handel’in melodisinde ‘vadi’ kelimesi pes bir notada bitmiş; ‘yüce’ yükselen bir figür olarak seslendirilmiş; ‘dağ’ melodide bir tepe oluşturularak resmedilmiş ve ‘tepe’ daha küçük bir tepe ile ifade edilmiş , ‘alçak’ ise başka bir pes bir nota ile tasvir edilmiştir. Bu tekniğin izlerini F. Liszt’in ve R. Wagner’in liedlerinde görmek mümkündür.

“Öte yandan; Schumann, in ‘Neune Zeitschrift für Musik (Yeni Müzik Dergisi)’de Brahms’ı, Yeni Alman Okulu’na karşı bir figür olarak tanıtmıştır. Zira müzik anlayışı olarak ‘üç büyük B’ içerisinde (yani Bach, Beethoven, Brahms) geleneksel yapıya oldukça bağlıdır. Do minör 1. senfonisinin sadece giriş bölümündeki doku ile bile Beethoven’ın senfonik anlayışıyla oldukça benzerlikler bulmanın mümkün olabileceği Brahms, kuşkusuz ki programlı müziğe karşıdır. Bu noktada, Wagner taraftarlarından da oldukça sert eleştirilere maruz kalmıştır. Brahms, Rönesans, Barok ve Klasik kontrpuanları ciddi bir şekilde inceledi ve bu geleneklere olan saygısı, mükemmeliyetçiliğinde önemli bir faktördü. Franz Liszt ve Richard Wagner gibi bazı çağdaşları, Brahms’ın müziğini akademik, sıkıcı ve Beethoven’ın

bir nesil önce zaten tükettiği, aynı ve eski geleneklere bağlı olarak olarak görüyorlardı” (‘War Of Romantics’ , b.t.).

Tam da bu tartışmalar sürerken; halk edebiyatı, antik metinler ve edebi baladlar ile müzik arasında önemli bir bağ kuran ‘programlı müzik’ savunucuları, Goethe gibi yazarların eserlerine yönelmiştir. Lied sanatının Almanya’da önemli bir yükselişe geçtiği bu dönemde, özellikle Goethe’nin ‘edebi balad’ları bestecilerin dikkatini çekmiş ve programlı müzik anlayışını benimseyen besteciler bu metinler üzerine birçok eser vermiştir.

3.2. Alman Romantizminde Edebi Balad

Erken dönem Alman romantikleri, sanatta, felsefede ve bilimde Orta Çağı temel alan yeni bir anlayış peşindeydiler ve Orta Çağı sade bir kültürel birliğin olduğu bir dönem olarak görüyorlardı. Ancak Alman Romantikleri, aradıkları kültürel birliğin zayıflığının ve toplumsal ve entelektüel kültürlerin bir araya getirilme güçlüğüne farkına varmışlardır. Geç dönem Alman Romantizmi, günlük yaşam ile yaratıcı dehanın doğaüstü yansımaları arasındaki gerilimi vurgulamıştır. Eleştirmen Heinrich Heine, erken dönem Alman romantiklerinin sanatta ve toplumda bir kültürel birlik modeli için Orta Çağı örnek almalarını eleştirmiştir. Bu bağlamda, Orta çağ efsane ve hikâyelerinin, dolayısıyla ‘balad’ türünde edebi eserlerin öne çıkışının da bu anlayışa dayandığı söylenebilir.

“Balad, ‘ballare/dans etmek’ söcüğünden geliyor, anlamı dans şarkısı ama bu şekil zamanla destanlardan alınan konuları işleyerek geliştiği için günümüzde daha çok bir olayı, bir öyküyü anlatan şiir, dramatik manzum, koşuklu masal diye tanımlanmaktadır” (Sabar, 2013:106).

“Belki drama dışında şiirin hiçbir dalı, balad kadar öz ve büyük ölçüde biçim açısından bu kadar çok değişiklik geçirmemiştir. Bir dans ezgisine eşlik etmesi amaçlanan ve genellikle bir nakaratla birlikte üç kıtadan oluşan bir şarkıdır. Baladın bu ilk biçimi, Provence (Fransa’da bir bölge) şiiriyle sınırlı değildi; Almanya’da da geçerliydi. 14. yüzyılda balad, Fransa’da ilkel karakterini değiştirdi. Duygu coşkununun doğal ve ritmik ifadesi olan basit bir dans şarkısı olmaktan çıktı ve kuru, yapay olarak inşa edilmiş bir şiir haline geldi ve efsanevi veya sosyal temaları işleyen anlatı şiirlerine dönüştü” (Buchheim, 1895:9).

“Balad, şarkı olarak yazılmış ve basit ama dramatik bir teması olan kısa bir anlatı şiiridir. Baladlar aşk, ölüm, doğaüstü ve hatta üçünün bir kombinasyonu içeren temalardan

oluşabilir. Birçok balad, son kıtada (çoğunlukla) ifade edilen bir ahlaki göndermeyi de içerir. Ortaçağ ve Rönesans Fransız şiiri biçimi ve buna karşılık gelen müzikal şanson biçimidir. Üç sabit formdan (Fr.: forme fixe) oluşan (diğer ikisi rondeau ve virelai) biriydi ve Fransa'da 13. yüzyılın sonları ile 15. yüzyıl arasında en yaygın olarak müziğe dökülen nazım biçimlerinden biriydi. Bir nazım biçimi olarak balad, tipik olarak her biri tutarlı bir ölçü ve belirli bir kafiyeye şemasına sahip sekiz satırlık üç kıtadan oluşur. Kıtaların son dizesi nakarattır. Kıtaları genellikle bir prene hitaben yazılmış dört satırlık bir sonuç kıtası takip eder. Bu nedenle kafiyeye şeması genellikle 'ababbcbC' şeklinde oluşur sondaki büyük C 'sonuç kıtası' kısmıdır" (Hess, b.t.).

'Edebi balad' olarak da tanımlanması mümkün olan bu anlatı şiirleriyle, ilk defa Chopin'in bir piyano eserinde (Op. 23 Sol minör Ballade No.1) kullandığı çalgısal formdaki eserler birbirine karıştırılmamalıdır. Zira bu form 'balad' olarak değil 'ballade' olarak adlandırılır. 'Edebi baladlar'a atıfta bulunan örnekleri olsa da 'çalgısal anlatı biçimi' olarak nitelendirebileceğimiz bu form, edebi bir metinle ilişkili olmak zorunda değildir.

'Edebi balad'ın tarihsel süreçte değişime birçok türü bulunmaktadır. Ortaçağ geleneksel baladları (folk balad), şövalye halk ozanlarının (Fr.: troubadour ve trouvere) eşlikli şarkı geleneğine dayanmaktadır. 'Broadside balad' ise tek sayfalık kolay ve ucuz dolaşımının sağlandığı şarkılardır ve 16. yy.'den 19. yy.'e kadar Britanya ve Kuzey Amerika'da kendine yer bulmuştur. 1760 yılında James Mepherston'un antik İskoç şair Ossian'ın baladlarını derlediği iddiası üzerine ortaya çıkan baladlar, dönemin tüm şairleri gibi Goethe'nin de dikkatini çekmiştir. Basit ve ilkel efsaneler Romantik fikrin öze ve doğaya dönüş anlayışının destekliyordu ve sanatçılar bu alanda eserler vermeye yönelmişlerdir. Romantik bestecilerin bu sayede yeniden gündeme getirmesiyle lirik bir anlatım kazanan baladların, çok daha sofistike ve hikayeye sadece eşlik etmekten ziyade anlatının kuvvetli bir unsuru olan 'piyano' desteğiyle çok daha başka bir boyut kazandığını söylemek mümkündür.

"Bugünkü balad 18. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Alman Romantikliğinin örnek bir belirtisidir. Ortaçağ baladı ile tek benzerliği genel olarak sözlere dayanmasıdır. Başlangıçta ses için yazılan bu tür, Goethe'nin baladlarının yalın dönülü yapısına uyar. Genel olarak piyano ya da orkestra eşliğinde ses parçasıdır. Daha sonra biraz daha genişlemiş koro için yazılır olmuştur (Ör.: Schumann - Der König von Thule). Bir yandan da destan havasını

yitirmeden salt çalgısal müziğe geçmiştir. Bu alanda senfonik şiir kertesinde olmamakla birlikte programlı müzik niteliği kazanır” (Hodeir, 2016, 1951: 27).

“Romantizm, Klasik Dönem kurallarını benimsemiyor, daha değişik bir çizgide, sonsuzluğa ulaşımı, devamlı değişimi, belirsizliği, bilinmezliği, ulaşılamayana özlemi, ölümün gizemini baz alarak ilerliyor ve geliyordu. Masal dünyaları, destanlar, doğüstü güçler, anlaşılmasız ruhlar bu akımın başlıca elemanlarıydı. Milli duygular daha önem kazanıyor, dini anlayış daha belirleyici oluyordu. Şiir ve müzik bu anlayışın etkisi altında yönlendirildi”(Sabar, 2013:84).

Romantizmin en önemli merkezlerinden biri olan Almanya’da, ‘sturm und drang’ akımının en etkili temsilcilerinden biri olan Goethe’nin, bu bağlamda balad türüne de başka bir derinlik ve yoğunluk kazandırdığını söylemek mümkündür. Alman halk edebiyatının geleneksel hikâyeleri Goethe’nin baladlarında adeta üç boyutlu bir derinlik kazanmış, karakterlerin dramatik aksiyonu çok daha belirgin bir hal almıştır. Özellikle Ossian baladlarının da etkisiyle Schiller ile birlikte bu türde çokça eser vermişlerdir. Yine Schiller ile birlikte ‘BalladenJahr (Balad Yılı)’ ilan ettikleri 1797 yılında çok kısa sürede birçok ‘edebi balad’ yazmışlardır.

Ulusal duyguların oldukça öne çıktığı bu dönemde sanatçılar, kendi özlerindeki kaynaklardan beslenerek ‘bireysel’ varlıklarına daha sıkı bir biçimde tutunmayı ve bu varlığı anlamlandırmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda Romantik düşünce Almanya’da, Alman ulusal edebiyatının Orta Çağdaki köklerinden beslenerek tüm fırtınalı ve coşkulu duygularıyla ‘yeni’ye dönüştüğü söylenebilir.

Romantik lied, işte bu düşünsel ve sanatsal atmosferde ortaya çıkmış; besteciler edebiyat ile müzik arasındaki bağlamı kurmak adına birçok eser vermişlerdir. Özellikle baladlar üzerine bestelenen liedlerin, dönemin felsefi anlayışını destekler bir noktada olduğu söylenebilir.

3.3. Romantik Lied ve Lied Formları

Lied, kavramsal olarak Alman şarkılarını tanımlamak için kullanılan bir ifadedir. 19. yüzyıla gelindiğinde Romantik lied’in gelişmesiyle birlikte Rönesanstan beri süren şarkı

geleneği 'Volkslied (Halk Şarkısı)', edebi eserlerden faydalanılarak üretilen şarkılardan oluşan Romantik lied ise 'Kunstlied (Sanat Şarkısı)' olarak tanımlanmıştır.

“Volkslied ta Orta Çağ'a kadar gider, koralden öncedir, onu doğuracaktır. Burada ele aldığımız Kunstlied ise 17. Yüzyılın ortasında çıkmıştır. Bunu ilk bulanın değilse bile biçimlendirenin Heinrich Albert olduğu söylenir. İlk Kunstlied'ler Volkslied ile İtalyan ariasının birleşiminden doğmuştur. Beethoven, Romantik lied'in öncülüğünü yapmıştır; ancak gerçek lied yükselişini Schubert ile bulmuş Schumann ile mutlu bir yenilenme çağına girmiştir” (Hodeir, 2016:46).

“Lied, ilk kez Rönesans ruhu ile ortaya çıkar. Çoksesli dindışı şarkılar olarak Fransa'da 'şanson', İtalya'da 'frattola' ve Almanya'da 'lied' vardır. Lied, Almanların baladlardan esinlendiği sanat şarkısıdır. Balad ise, halk şiirlerinin belli bir ezgiyle okunmasıdır. Romantik çağda bir yanda çalgı müziği ile kendini daha iyi anlattığına inanan besteci, öte yandan insan sesindeki yakınlık ve içtenlik nitelikleriyle 'lied'i bu dönemin gözde vokal biçimi yapmış, böylece şiir ve şarkının birleşimindeki dokunaklı ortamı gündeme getirmiştir” (İlyasoğlu, 1995:85).

“Lied, kantabilitenin ve melodinin şiirsel olanla ilişkisinin temel bir ifade biçimini temsil eder. Kültürel lied'in modeli 18. yüzyıl müziğinde Viyana klasik okulunun bestelerinde Haydn halk şarkılarında ve özellikle Mozart ya da Beethoven'ın arialarına benzer formlarda hala duyulabiliyor olsa da, bu türün dönüm noktaları tam olarak 19. yüzyılın romantikleri, Alman okulunun temsilcileri tarafından oluşturulmuştur. Schubert, Schumann, Franz, Mendelssohn, Bartholdy, Wagner, Brahms, Wolf vs. şarkıyı kültürel bir sanat formuna dönüştürmüş, popüler kökenli imgeleri ses ve piyano için edebi müzikal yapılara dâhil ederek romantizme özgü teknik olanakları ve ifade gücünü kullanmışlardır” (Ursachi, 2021:71).

Romantik dönemde lied sanatı, popüler ve geleneksel yapılardan beslenerek yeni bir sanatsal ifadeye dönüşmüştür. Piyanonun gelişimi ve yaygınlaşmasıyla birlikte müzikal olanakların da zenginleşmesi 'şarkı edebiyatı'na çok önemli katkılar sağlamıştır.

Mahler'in liedlerini orkestra eşlikli yazması ise; Romantik lied'e büyük ve etkili bir vizyon sağlamıştır. Bestecinin 'Lieder eines Fahrenden Gesellen', 'Das Lied von der Erde' ve 'Kindertotenlieder' gibi şarkı dizileri, orkestra eşlikli lied'lerdir.

“Romantik şan, opera yoluyla en çok ‘lied’ alanında, yani şarkı edebiyatında gelişti. Şiirle müziğin birleşmesiyle elde edilen bu sanat şeklinde lirik duygularla öznel duygular en iy şekilde ifade ediliyordu” (Altar, 1943).

“18. yüzyıl sonlarında özellikle edebî sanatlarda yükselen Romantik fikirler 19. yüzyılın ilk dönemlerinde var gücüyle tüm sanat dallarında kendini gösterirken müzik alanında da değişim kaçınılmazdı. Öncelikle edebiyatta başlayan bu hareket, şiir yoluyla dramatik sanat dalları ile buluşmuş ve sonrasında müzik ve edebiyatın birlikteliğini sağlamıştır” (Altar, 1943).

“19. yüzyılda Alman lied geleneği çerçevesinde yeni bir şarkı türü geliştirilmiştir. Bu tür, uzun şiirler üzerine geliştirilen anlatımcı şarkılardan oluşmuştur. 18. yüzyılın kısa, dönüşlü lied formundan farklı bir plan izleyen bu tür, bu sayede ifade edilmek istenilen kelimelerin insan sesi ve piyano aracılığıyla bütünleştiği bir anlayış egemen kılmıştır. Bu dönemde şiirin müzikle ifade edildiğinde önemli bir katkı getirdiğine ve etkisini güçlendirdiğine inanılıyordu. 1809 tarihli bir mektubunda Goethe "müziğe uyarlanmadıkça hiçbir lirik şiirin bir bütün olamayacağını" belirtmişti. Böylece söz ve müzik ilişkisi estetik uyum içinde, birinin diğerini bastırmadığı birliktelikleriyle 19. yüzyılın lied sanatını oluşturmuştur” (Boran ve Şenürkmez, 2015:181).

İlyasoğlu (1995); lied sanatını, şiir dizelerinin piyano eşliğinde şarkıya dönüşmesi ve dolayısıyla ‘şarkının şiirle evliliği’ olarak ifade etmiştir. Şiir veya metin ile müzik arasında kurulan bu ‘evlilik’, besteleme tercihi bakımından farklı yaklaşımları da kuşkusuz içerisinde barındırmıştır.

Bu besteleme tercihleri form yapısı itibarıyla incelendiğinde, Romantik lied’de metnin besteci üzerindeki etkisinin müziğin gelişimini etkilediği ve katı Klasik form yapısının dışında, içerisinde birçok dokuyu ve ifadeyi barındıran komplike bir yapı oluşturulduğu görülmektedir. “Romantik besteciler müziğin duygusal ya da anlatısal içeriğine biçiminden daha fazla önem vermiş, bu nedenle de Klasik bestecilerin kurallarının çoğunu uygulamamışlardır” (String Ovation Team, 2019). Bu bağlamda; sözlerin gelişimine göre müziğin formu şekillenmektedir. Romantik dönemde programlı müzik anlayışı çerçevesinde metnin gerekliliklerine göre birçok form yapısı ve teknik kullanılmıştır. Bu nedenle Romantik dönem eserlerini form analizi anlamında tek bir başlıkta değerlendirmek oldukça zordur; zira bir eser içerisinde birden fazla form ve tekniği romantik liedlerde görmek mümkündür.

Bu bağlamda, Romantik dönemde metne bağlılık esas olmak kaydıyla formal olarak 3 temel yapı üzerinden besteleme örnekleri verilmiştir:

1. Strofik (Kıtasal - Tekrarlı) Form
2. Binary ve Ternary (İkili ve Üçlü) Şarkı Formu
3. Through Composed (Tekrarsız) Form

3.3.1. Strofik (kıtasal - tekrarlı) form

Mısra tekrarlayan form, koro formu, AAA şarkı formu veya tek parçalı şarkı formu olarak da adlandırılan strofik form, metnin tüm dizelerinin veya kıtalarının aynı müzikle söylendiği bir şarkı yapısıdır.

“Eğer köklerine inmemiz gerekirse kıtasal formlar ilk olarak orta çağ müziğinde ve şiirinde ortaya çıkmıştır. Avrupa’da 1565-1725 yıllarını kapsayan ‘Reform Sonrası Dönem (İng.: Post Reformation Age)’ özellikle Almanya’da ‘kirschenlied⁴’ aracılığıyla oldukça etkili bir hale gelmiştir. Başta Goethe ve onun çevresi sayesinde 18. Yüzyılda teorik önem kazandı. Romantik dönem boyunca da kıtasal form, lirik yaratıcılığının baskın formu olarak kalmaya devam etti” (Roman, 1996:1).

Fransa’da ‘troubadur’ ya da ‘trouvere’, Almanya’da ‘minnesinger’ İtalya’da ‘trovatore’ olaran anılan Orta Çağ ‘gezgin halk ozanları’ genellikle lir ya da lavta kullanarak kahramanlık hikâyelerini ve zaman zaman da güncel hikâyeleri gezdikleri bölgelere taşımışlardır. Bir bakıma dönemin habercileri olarak da nitelendirilebilecek bu ozanlar hikâyelerini basit akor ya da melodik eşlikleriyle anlatmışlardır. Şiirleri ve şarkı söyleme biçimleri itibarıyla yapısal olarak strofik formu kullanan bu ozanlara öykünerek, Romantik dönem bestecileri de birçok şiir ve ‘edebi balad’ı bestelemiştir.

Strofik formun iki uygulama yöntemi mevcuttur:

- 1- Basit Strofik Form
- 2- Modified (Değiştirilmiş) Strofik Form

⁴ Kirchenlied (Tür.: Kilise Şarkısı) 1938 yılında yayınlanan bir Alman Katolik ilahi kitabıdır. Protestan yazarların ilahileri de dâhil olmak üzere 140 eski ve yeni şarkıdan oluşan bir derlemeydi.

“Basit strofik düzenleme, tüm kıtalar için tekrarlanacak tek bir müzik parçasından oluşur. Modifiye strofik (değiştirilmiş kıtasal) düzenleme ise, her kıta için aynı müzikal çerçeveyi korur, ancak ilerleyen metne uyacak şekilde ses ve eşlikteki ayrıntılar değişir. Basit-strofik yaklaşım, şiirin tamamı müzikte yakalanabilecek merkezi bir ruh hali öneriyorsa veya besteci ayrıntılı metin illüstrasyonundan kaçınan nötr bir ortam yaratıyorsa etkilidir” (DeVoto, b.t.).

F. Schubert’in ‘Heidenröslein’, ‘Auf dem Wasser zu singen’, ‘Der Fischer’, ‘Der König in Thule’liedleri, Schumann’ın ‘Der König in Thule’ liedi, Beethoven’ın Flohlied’i ‘strofik form’da bestelenmiş örneklerdendir. Schubert’in ‘Die Forelle’ liedi ve Wagner’in ‘Flohlied’i ise; ‘değiştirilmiş strofik form’ örneğidir.

3.3.2 Binary ve ternary (ikili ve üçlü) şarkı formu

Dönüşlü şarkı formu olarak da adlandırılan ikili ve üçlü şarkı formları, başlangıç teması (A), ardından yeni bir temayla (B) müziğin devam etmesi ve ardından yeniden başlangıç temasına (A) dönülmesi esasına dayanır. Operanın ortaya çıkışıyla birlikte İtalyan bestecilerin eser içerisinde solo şarkı olarak yer alan arialarda kullandığı ‘da capo aria (dönüşlü ariya)’ yapısı bu forma dayanmaktadır.

“İkili form, müzikte, özellikle 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar birçok şarkı ve enstrümantal parçanın yapısal modeli, şematik olarak (AB) olarak temsil edilebilen, az çok eşit süreli iki tamamlayıcı, ilişkili bölümle karakterize edilmiştir. J.S. Bach’ın danstan ilham alan eserleri ve Domenico Scarlatti’nin klavye sonatları da dahil olmak üzere 18. yüzyıl bestelerinde, iki bölüm tekrar işaretli çift tekrarlarla ayrılır, böylece uygun bir performans aslında bir (AABB) yapısı vermektedir. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, b.t.)

“Majör tondaki ikili bir kompozisyonun ilk bölümü tipik olarak dominant tona modülasyon yapar ve böylece armonik ağırlık merkezini toniğin beşinci derece üstüne kaydırır: minör tondaki kompozisyonlar da benzer şekilde rölatif majöre (yani toniğin üçüncü derece üstündeki majör tona) modülasyon yapar. İkinci bölüm yeni anahtarda başlar ve bu şekilde oluşturulan armonik üzerinde bir süre ilerledikten sonra ana tona geri döner. İkili yapılar, mutlaka monotematik olmamakla birlikte, birbiriyle yakından bağlantılı

melodik-ritmik malzemelere dayanma eğilimindedir” (The Editors of Encyclopaedia Britannica, b.t.).

“Üçlü form (ABA), müzikte üç bölümden oluşan birebir ya da birincinin değişik bir tekrarı olarak kendini gösterir. Bu form Orta Çağ'dan günümüze kadar kullanılmıştır (Gregoryen ilahisindeki yaygın antiphon-verse-antiphon düzenlemesinde olduğu gibi). Her türlü (ABA) kalıbı doğru bir şekilde üçlü olarak tanımlanabilse de, bu terim en kesin şekilde Barok süit, Klasik senfoni ve sonatın menuet ve trio'su ile Barok kantat ve oratoryo ve 18. yüzyıl operasının ‘da capo ariası’ tarafından örneklenen formu ifade eder. Klasik menuette, menuet bölümü ve trio bölümünün her biri en az bir veya iki periyottan oluşmalı ve otantik bir kadansla bitmelidir; yani her bölüm kendi içinde nispeten tamamlanmıştır. Trio bölümü menueti takip eder ve genellikle farklı bir tondadır. Daha sonra menuet tekrarlanır; bu tekrarlama; da capo yani ‘baştan’ terimiyle belirtilebilir veya özellikle bir şekilde çeşitlendirilmişse tam olarak yazılabilir. Ludwig van Beethoven ve ardılları genellikle senfonik menuetin yerine, biçim olarak menuete benzeyen ancak tempo olarak çok daha hızlı bir bölüm olan scherzo'yu koymuşlardır” (DeVoto, b.t.).

3.3.3. Through composed (tekrarsız) form

Müzik teorisinde, ‘Through Composed Music (Sürekli Bestelenmiş Müzik)’ sürekli, bölümsüz ve tekrar etmeyen bir müzik yapısını ifade eder. Bu terim için Türkçede tam karşılığı olan bir çeviri yapmak oldukça zordur. Bozkurt (2004), bu formu ‘serbest akış’ olarak tanımlamış baştan sona şiirin dinamiğini ve lirizmini takip eden bir yapı olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla, serbest akış şeklinde bir besteleme söz konusu olduğu için yapı, döngüsel değil doğrusal ilerler; bu bağlamda ‘çizgisel form’ tanımı da kullanılabilir. Bu terim, genellikle şarkıları tanımlamak için kullanılır; ancak enstrümantal müzik için de geçerli olabilir.

Üçlü form (ABA), rondo formu (ABACABA) ve sonat formu (ABA') gibi müzikal formların çoğu tekrara dayanırken, ‘through composed’ formda müzik tema yeniden kullanılmamaktadır (ABCD). Dramatik akışa göre bestelenmiş bu formdaki şarkılar, sözlerin her kıtası için farklı müziğe sahiptir. Almanca ‘durchkomponiert’ kelimesi de bu formu belirtmek için kullanılmaktadır.

“Through composed düzenleme her yeni kıta için farklı bir müzikal planla ilerler. Dolayısıyla, her bir kıtada farklı ruh halleri içeren, dramatik bir doruk noktasına doğru ilerleyen ya da düzensiz prozodik kalıpları takip eden şiirler için ‘modifiye strofik’ ya da ‘through composed’ yöntemlerinden birinin başarılı olması daha olasıdır” (Porter, b.t.).

W A. Mozart’ın ‘Das Veilchen (Menekşe)’ liedi Klasik Batı müziğinde bu formdaki ilk örneklerdendir. F. Schubert’in ‘Erlkönig (Elf Kralı)’i ve ‘Die Schöne Müllerin (Değirmenci Kız)’ şarkı dizisinde geçen ‘Das Wandern (Yürüyüş)’ through composed formda yazılmış diğer örneklerdendir.

4. FAUST'TA GEÇEN BALADLARIN BESTELENMİŞ VOKAL MÜZİĞİ ÖRNEKLERİ

Faust metninin tragedya formunda bir tiyatro oyunu mu, yoksa salt edebi bir metin mi olduğu yönünde uzmanlar tarafından tartışmalar sürmektedir. Her iki tür üzerinden değerlendirildiğinde de Faust'un müzikal bir üretime oldukça yoğun bir biçimde ilham kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. Faust'taki edebi baladlar üzerine üretilmiş belli başlı vokal müziği örnekleri Tablo 4.1'de gösterildiği şekildedir:

BESTECİ	EDEBİ BALAD/ŞİİR	TÜRÜ
Ludwig van Beethoven	Flohlied	Lied
Richard Wagner	Flohlied (Mephistopheles I)	Lied
	Mephistopheles II	Lied
	Branders Lied	
Modest Mussorgsky	Flohlied	Lied
Franz Schubert	Der König in Thule	Lied
	Gretchen am Sprinrade	Lied
	Szene aus 'Faust'	Duet (Kantat)
	Chor der Engel	Koral
Franz Liszt	König in Thule	Lied
	Studentenlied	Lied
	Flohlied	Koral Kantat
	"Rosen, ihr blendenden" Chor der Enge	Koral
Robert Schumann	Scenen Aus Goethe's Faust	Oratoryo
	Der König in Thule	Koral
Francesco Busoni	Flohlied	Lied
	Branders Lied	Lied
Fanny Hensel	Ariel (Gab die liebende Natur)	Koral

Tablo-4.1: Faust'taki edebi baladlar üzerine üretilmiş belli başlı vokal müziği örnekleri

4.1. ‘Lied der Mephistopheles (Flohlied)’ Baladı



Resim 4.1: Auerbach Meyhanesi - Hans Best (1913) (<http> 10)

Faust’un Auerbach Meyhanesi’nde geçen bu bölümü Mefisto’nun Doktor Faust’u büyü ile gençleştirmesinden hemen önceki sahnedir. Mefisto, Tanrı ile girdiği iddiaya göre Tanrının sadık kulu olan Doktor Faust’u kendi yoluna getirmeye çalışacaktır. Faust ile buluşmalarının ardında geldikleri ilk durak olan bu meyhanede Mefisto, kurbanının aklını şu sözlerle çelmeye başlamıştır: ”Seni her şeyden önce neşeli toplantılara götürmeliyim ki; yaşamın ne kadar rahat yaşanabileceğini göresin. Şu halk için her gün bir bayramdır. Birazcık zekâ ve epey rahatlık, bu yeterli. Herkes dar bir grup içinde yavru kedilerin kuyruklarıyla oynadıkları gibi dans edip durur. Başlarına ağrı girmedikçe ve meyhaneci içkileri hesaba yazdıkça, keyifleri yerindedir ve acı nedir bilmezler” (Goethe 1828,2006:57).

“Auerbach’ın mahzeni geleneği olan bir sahnedir. ‘Doktor Faustus’un fiçiya binmesi’, halk edebiyatında şeytanın işi olarak akılda kalıcı bir şekilde tanımlanmıştır. Goethe, genç bir öğrenci olarak Auerbach’ın avlusunu sık sık ziyaret ettiği Leipzig’deki öğrencilik günlerinde (1765 - 1768) efsanevi fiçi yolculuğu ile daha fazla temas kurdu. Orada, Doktor Faust’un fiçiya binişini bir kez daha tasvir eden, 1625 civarında yapılmış iki duvar resmi keşfetti”(‘Goethe, Johann Wolfgang von - Faust 1 (Auerbachs Keller)’, b.t.).

Birçok kutsal inanışta günah olarak addedilen şarap, dünyevi zevklere kapılarak Tanrı’yla olan bağı göz ardı etmeye teşne olan insanoğlunun, şeytan tarafından ‘yoldan çıkarma’ aracı olarak kullanıldığı bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu kışkırtıcı sahne

sonrası Faust ile birlikte şarap fiçısına binerek meyhaneden uçarak uzaklaşan Mefisto'nun, bu eylemi ile bir diğer kötülük sembolü olan cadıların süpürgeleriyle uçması arasında simgesel bağlamda bir benzerlik kurulabilir.

Meyhanedeki gençlerle tatlı sert atışmalarla diyaloga giren Mefisto, Pire Şarkısını (Alm.: 'Flohlied') tam da bu sahnede söyler (Tablo 4.2):

<p>Es war einmal ein König Der hatt' einen großen Floh Den liebt' er gar nicht wenig Als wie seinen eig'nen Sohn. Da rief er seinen Schneider, Der Schneider kam heran; "Da, miß dem Junker Kleider Und miß ihm Hosen an!"</p> <p>In Sammet und in Seide War er nun angetan, Hatte Bänder auf dem Kleide, Hatt' auch ein Kreuz daran, Und war sogleich Minister, Und hatt einen großen Stern. Da wurden seine Geschwister Bei Hof auch große Herrn.</p> <p>Und Herrn und Frau'n am Hofe, Die waren sehr geplagt, Die Königin und die Zofe Gestochen und genagt, Und durften sie nicht knicken, Und weg sie jucken nicht, Wir knicken und ersticken Doch gleich, wenn einer sticht.</p>	<p>Bir zamanlar bir kral varmış Ve bir de onun büyük piresi Kral onu çok severmiş Sanki kendi oğluymuş gibi Kral terzisi çağırılmış bir gün Baş terzi koşup gelmiş hemen 'Ona (pireye)şövalye cübbesi dik Ve pantolon da dik'</p> <p>Kadife ve ipekten Pire şimdi giymişti Elbisesinde kurdeleler vardı Bir de üzerinde haç olan bir madalya Ve hemen bakan oldu Ve kocaman bir yıldız takıyordu Erkek ve kız kardeşlerini de yanına almıştı Sarayda önemli biriydi artık</p> <p>Ve saraydaki lordlar ve leydiler Bu durumdan hiç memnun değildi Kraliçe ve onun nedimesini Sokmuş ve ısırılmıştı pire Yine de yasaklanmıştı Pirelerin ezilmesi ve öldürülmesi 'Ama bizi ısırırsa bir pire Ezeriz onu sereriz yere</p>
--	--

Tablo 4.2: Flohlied (Pire Şarkısı)'in Türkçe çevirisi

"Pirenin hikâyesi daha çok politik bir hicivdir. Şarkı, Orta Çağ ile on sekizinci yüzyılın sonundaki Fransız Devrimi arasındaki yüzyıllarda Avrupa'nın büyük bölümünde hüküm süren hükümet ve aristokrasi biçimini hicveder. Bu tür şarkılarda ve oyunlarda hayvanların belirli karakterleri veya idealleri temsil etmesi yaygındı. Bu şarkıda bir pire,

kralla birlikte sarayda bulunan aristokrasinin bir üyesini temsil etmektedir. Şarkıda, aristokrasinin diğer üyeleri bir pirenin aralarına katılmasını dehşet verici bulsalar da, şarkı bu insanlarla gerçekten dalga geçmektedir. Aristokrasi gibi, pireler de daha büyük ve daha güçlü olan şeylere tutunur ve onlardan beslenirler. Kendilerini destekleyen şey dışında gerçek bir güçleri ya da varoluş araçları yoktur” (‘Textanalyse und Interpretation zu Faust 1 Auerbachs Keller’, b.t.).

Goethe’nin Weimar’da kraliyet danışmanlığı yaptığı döneme ithafen yazdığı bu balad, özellikle Fransız devriminin de etkisiyle, monarşinin akla uygun olmasa dahi sorgulanmadan hayata geçirilen uygulamaları üzerine kurulu çarpık yapısını mizahi bir dille eleştirmiştir. Meyhanenin Leipzig’de olması da Goethe’nin öğrencilik yıllarını geçirdiği kent olması bakımından kurduğu bir bağlamdır. Goethe’nin öğrencilik hayatındaki eğlence ve sohbet atmosferini bu sahnede resmettiği söylenebilir. Otoriteyi sorgulayan gençlerin eğlenip şarkılar söylediği bu atmosferde söylenen şarkının sonunda, simgesel bir metafor olan ‘pire’ nezdinde ‘yasak ve baskıcı’ sistemin yok edilebileceği gençleri oldukça heyecanlandırır ve gençler şu tepkileri verirler:

“Frosch: Bravo. Bravo. Bu güzeldi!

Siebel: Darısı bütün pirelerin başına.

Brander: Tırnakları sivriltip onu yakalayın.

Altmayer: Yaşasın özgürlük! Yaşasın şarap!” (Goethe 1828,2006:58).

Öğrencilerin isimleri de karakterlerin dramaturjik ⁵ bütünlüğünü sağlayacak bir biçimde koyulmuştur. Dönemin öğrencilerine eğitim gördükleri sınıfa göre takılan lakaplar, Goethe’nin öğrencileri bu sıfatlarla tanımlama konusunda ilham kaynağı olmuştur. “Dört bar karakteri, Auerbach'ta toplanmış olabilecek akademik kalabalığın stereotiplerini temsil eder. ‘Frosch’ birinci sınıf öğrencileri ya da çömezler için kullanılan bir lakaptır. ‘Brander’ ikinci sınıf öğrencileri için kullanılan bir terimdir. ‘Altmayer’ üniversitenin mezunlarından birini, ‘Siebel’ ise barmeni temsil eder ve belki de üniversite eğitiminin insanı umduğu kadar ileriye götürmediğini ima eder” (‘Goethe's Faust Summary and Analysis of Auerbach's Cellar in Leipzig’, b.t.).

⁵ Dramaturji, bir sanat eserinin hikâye, kurgu ve olay örgüsü arasındaki bağlam bütünlüğünü oluşturan sanat bilimidir. Eserlerin kurgusal yapısının sağlamlığı ve neden sonuç ilişkilerinin temellendirilmesiyle ‘dramaturjik bütünlük’ sağlanır.

Bu noktada, Mefisto'nun esasında onların özgürlük idealleriyle ilgilenmediği, asıl niyetinin gençlerin coşkusu perçinlemek amacıyla, onları kışkırtmak olduğunu söylemek mümkündür.

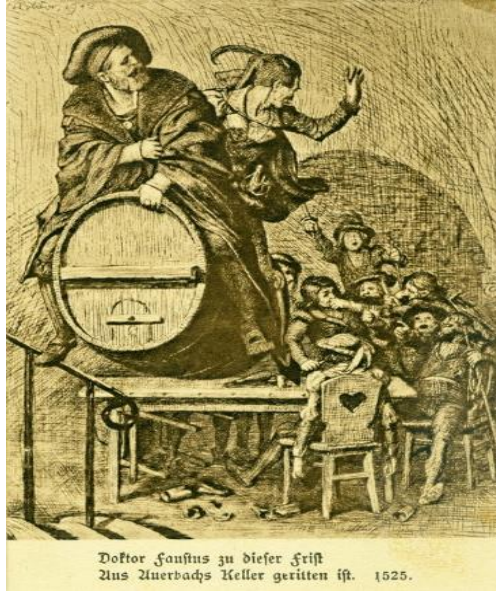
“Hartman, bu sahnede Mefisto'nun şarkı söyleyerek karşısındakileri tahrik etmeye çalıştığını belirtir. Pirenin kişileştirilmesi metnin merkezinde yer alıyor. Pirenin kendisi diyalog içerisinde yer almamasına rağmen, kral için onu oğlu gibi görece kadar önemli olduğunu Mefisto aracılığıyla öğreniriz. Mefisto aracılığıyla Goethe, pirenin kıyafetlerini harika bir şekilde resmederek mizahi bir anlatı yaratır. Metin, güldürme amacıyla yazılmış olmasına rağmen hem pirenin hem de Mefisto'nun şeytani karakter özelliklerinin olması Goethe'nin ilginç bir dramatik çatışma yaratmasını sağlamıştır” (Mullan, 2018:181).

Mefisto'nun bu noktada dikkat çekmeye çalıştığı, insanların tüm bu akıldışı otoriter uygulamalara karşı duruş sergileyecek bir harekete geçme dirayetini gösteremeyeceğidir. Ancak, Mefisto'nun yarattığı büyü atmosfer ve şarabın tesiriyle kendinden geçmiş olan gençler, bu ayrıma varabilecek bilinçte değildir. Mefisto, Faust'a 'insanoğlu' ile ilgili bu tezatı göstermek ve onu kendi yoluna yönlendirmek niyetindedir.

‘Son iki dizede eleştirisini abartarak tüm insanlığa yönelik bir eleştiriye dönüştürür. Bir tür şiddet eylemine karşılık olarak bizim (insanoğlunun) karşılık vermediğimizi, içeri girip acılarımıza katlandığımızı söyler. Öğrenciler Mephisto'nun bu eleştirel çıkış noktasını görmezler, şarkının dış biçimi onları kör eder ve sadece kendi eğlencelerini görürler. Böylece Mefisto, sihirbazlık numaralarının yanı sıra "dönüştürmek ve iyileştirmek" istediği insanların darlığını da Faust'un gözleri önüne serer. Mephisto bu şekilde Faust'u planından vazgeçirmeyi umar, çünkü Faust'a bu insanların toplumun kötülükleri öğretildikten sonra bile daha fazla gelişemeyeceklerini ve öğretilmeyeceklerini gösterir.’ (Goethe's Faust Summary and Analysis of Auerbach's Cellar in Leipzig, b.t.). Faust, tüm bu temaşadan etkilenmiş görünmemektedir ve gitmek istediğini belirtir. Mefisto, bu ilk oyununda Faust'u kendi yoluna çekme konusunda başarılı olamamıştır; fakat yine de 'insanoğlu'nun vahşetini göstermek niyetindedir ve bir 'gözbağı⁶ oyunuyla gençlere sanrılar gösterirken; fiçılardan şarap yerine alevler akıtır.

⁶ Uсталıkla icra edilen el çabukluğu ile gerçekleri olduğundan farklı gösterme işine denir. Eski çağlarda büyücülerin ve cadıların sihirle yaptığına inanılan gözbağı; modern çağlarda sihirbazların gösterilerinde uyguladığı aldatmacalar için de kullanılır.

Bunun üzerine oldukça hiddetlenen gençler Mefisto'yu tartaklamak isterken; o ve Faust 'fiçilerden birine binerek' ordan uzaklaşırlar. (Resim 4.2)



Resim 4.2: Faust ve Mefisto'nun fiçiya binmesi - Mathieu Molitor (1912). (<http> 11)

Leipzig'de günümüzde de faaliyetine devam eden Auerbach Meyhanesi'nin duvarları Faust'taki Auerbach sahnesinin duvar resimleriyle donatılmıştır. Ayrıca söz konusu fiçi da temsilen meyhanein içinde sergilenmektedir. (Resim 4.3)



Resim 4.3: Leipzig'deki Auerbach Meyhanesinin günümüzdeki halinin fotoğrafı (<http> 12)

Goethe, bu metinde okuyucuya etkili bir biçimde konuyu anlatabilmek için, *oktet* (Tür.: sekiz dizeli kıta) biçimli kıtasal yapı tercih etmiştir. Yine aynı amaçla Goethe uzun dize kullanır. Oldukça uzun dize yapısına rağmen şiir çok hızlı bir şekilde okunur. Mısralar, iambik⁷ hece ölçüsü ile başlar. Dize başlarında olmaları sebebiyle bu metnin vurgu yapısı incelendiğinde iki heceli vezinlerin önemi ortaya çıkar.

Es war einmal ein König
* * *
Der hatt' einen großen Floh
* * *
Den liebt' er gar nicht wenig
* * *
Als wie seinen eig'nen Sohn.
* * *

Her mısradaki üçer vurgu noktası olması bakımından değerlendirildiğinde bu baladın iambik ölçü yapısının tremeter (üçlü) kalıba uygun olduğunu söylemek mümkündür. Metin, genel vurgu yapısı bakımından değerlendirildiğinde ise, Mullan (2018)'a göre metin, mısraların başında vurgusuzken; mısra sonlarının bağlama göre ya vurgulanmış ya da vurgulanmamış olduğu görülmektedir. Özellikle 'Floh (Pire) ve Sohn (Oğul) kelimelerine yapılan vurguların dramatik manada işaret edilmek istenen öğelere dikkat çekmek olduğunu söylemek mümkündür.

Dönemin önde gelen bestecileri Faust üzerine çalgısal ve/veya vokal birçok eser vermişlerdir. Zira içerisinde geçen balad formundaki şiirler ve eserin teatral formu, müzikal bir üretime oldukça elverişli bir noktadadır. Kuşkusuz eserin yaratıcısı Goethe'nin de bu potansiyelin farkında olmaması söz konusu değildir. Goethe'nin eserin müzikle buluşması noktasında, dönemin belli başlı bestecilerinden, özellikle de Mozart'tan bu anlamda bir beklentisi olmuş; fakat ne yazık ki büyük besteci Mozart'ın ömrü bu buluşma için yetmemiştir. En nihayetinde ilk eseri veren bir diğer büyük besteci, Beethoven olmuştur.

⁷ Bir iamb veya iambus, çeşitli şiir türlerinde kullanılan metrik bir bir tartımdır. Başlangıçta terim, klasik Yunan vezninin niceliksel ölçüsünün tartımlarından birine atıfta bulunuyordu. Kısa bir heceyi uzun bir hece takip ediyordu. Bu terminoloji İngilizcedeki aksanlı heceli dizelerin tanımlanmasında benimsenmiştir; burada vurgulanmamış bir hecenin ardından vurgulanmış bir hecenin gelmesiyle oluşan bir tartım yapısı ifade edilir. Bu tartımlar; dimeter (ikili), tremeter (üçlü), tetrameter (dörtlü), pentameter (beşli), heksameter (altılı) ve heptameter (yedili) şeklinde vurgu sayısına göre isimlendirilir.

4.1.1. L. van Beethoven

“Faust’un müziğe aktarımı Beethoven ile başlamıştır. Aslında Goethe, Faust’un müzikle buluşmasını gerçekleştirebilecek olan tek bestecinin Mozart olduğu görüşündeydi. Ancak 1808 yılına gelindiğinde Mozart çoktan yaşamını yitirmişti. Haydn’a da ilham veren kaynakların başında gelen Faust olmasına rağmen, eserle tanıştığında çok yaşlıydı ve 1809 yılında vefat etti. Bu nedenle o dönemde ilk çalışma Beethoven tarafından yapılabilmektedir” (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:22).

Beethoven’ın müzikal örneği strofik (kıtasal) form yapısındadır. Her kıtada metnin dramatik unsurlarını baskın bir biçimde ortaya çıkarmak yerine, aynı tema, metni olduğu gibi anlatma ve aktarma halindedir. “‘Aus Goethes Faust’, Leipzig'deki Auerbachs Keller sahnesine dayanan komik bir şarkıdır ve neşeli insanlar birlikte içip şarkılar paylaşırken tasvir edilir. Lied strofik formdadır ve Goethe'nin dramasında belirtildiği gibi bir öğrenci korosunun sahneye girdiği anı aktarmayı amaçlayan kısa bir koro koda içerir” (Mullan, 2018:180).

“Beethoven'ın Goethe'nin metnine gösterdiği hürmet, şairin hafif, strofik şarkılar tercihine göre uyarlanmış bir tür düzenlemeyle kendini göstermektedir. Aslında, Lied hece düzeni normundan, frazların belirgin artikülasyonundan ve enstrümantal bölümlerin her kıtanın başına ve sonuna yerleştirilmesinden sapmaz” (McKnight, Fitzsimmons, 2019:22).

Müzikal kurguyu ‘strofik form’ üzerine kurmuş olan Beethoven’ın bir geleneksel halk ezgisi kadar statik bir anlatım üslubu kullanmadığını da belirtmek gerekir. Zira müziğin dinamik yapısı, eşlikteki hareketli 32’lik notalarla yapılan köprü geçişleri ve staccato’larla vokalin desteklenmesi, pirenin hareketlerini tasvir edecek bir biçimde kurgulanmış olduğu söylenebilir. McKnight ve Fitzsimmons (2019)’ın da belirttiği gibi; “Beethoven, besteyi dinamik bir yapıda kurgulayarak pirenin hızlı hareketlerini, piyano kısmında geniş oktav sıçramalarıyla tasvir etmiş ve esprili doğasını aktarmayı amaçlamıştır” (Şekil 4.1).



Şekil 4.1: Pirenin esprili sıçramalarının tasvir edildiği giriş bölümü (Beethoven, 1863).

Parçanın tonu Sol minör olmasına karşın Beethoven müzikal cümle sonlarında şan partisinde şaşırtıcı bir biçimde, piyano eşliğinde Sol Majör akoruyla desteklediği, si natürel duyurur (Şekil 4.2). Bu durum, baladın absürd öğelerle biçimlendirilmiş, çarpıcı eleştirel dilini oldukça destekler bir durumdur. Zira ‘forte (güçlü)’ nüansa ifade edilen bu kısmın, dramatik aksiyonu destekleyen şaşırtıcı bir yabancılaşma etkisi yarattığı söylenebilir.

“Minör ton seçimi, hicivli ruh halinin ani mod değişimlerinde müzikal karşılıklarından birini bulduğu bir metin için şaşırtıcı değildir. En çarpıcı olan kısım ise; her kıtanın sonunda, son hecenin altında sforzando ile ani bir Sol Majör akorunun oluştuğu ve hemen ardından eşlikte yeni bir sforzando ile işaretlenen ve bir oktav yukarı sıçrama ile güçlendirilen Sol minöre ters geçişle tezat oluşturduğu yerde ortaya çıkmaktadır” (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:23).



Şekil 4.2: Şan partisindeki müzikal cümle sonları (Beethoven, 1863).

4.1.2. Richard Wagner

Wagner'ın yorumu her kıtaya tekrar eden tematik formu uygulanması bakımından strofik formu karşılansa da, Beethoven'ın yaklaşımına göre Wagner'de çok daha fazla bir biçimde piyano eşliğinin öne çıktığını söylemek mümkündür. “Wagner'ın 'Lied der Mephistopheles I' eserindeki başlıca kaygılarından biri, şiirin komik doğası yerine pirenin tasviridir ve metnin bu yönüne - ve Beethoven'ın 'Aus Goethes Faust' eserindeki emsaline - yanıt olarak 'Lied der Mephistopheles I' eserinde eşliğin rolü artırılmalıdır. Wagner bu , çelişkiye pireyi tasvir etmek için hızla yükselen üçleme temelli bir motif oluşturarak çözüm getirmiştir ve bu motif sol el ve sağ el eşliğinde yer alır (1.-4. ölçüler). Üçleme figürü sadece pirenin saray için oluşturduğu uğursuz tehdidi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda ritmik gerilim ve belirsizliği de çağırır. Bu durum, eş zamanlı olarak basit, hafif ama etkili bir melodi tam dörtlülerin yukarı doğru etkileyici sıçramalarıyla karakterize edilir ve vokal çizgisinde duyulur” (Mullan, 2018:183) (Şekil 4.3). Bu bağlamda, Wagner'ın bestesinin basit değil; ‘modified (değiştirilmiş) strofik form’ olduğunu söylemek mümkündür.

Wagner
Lied der Mephistopheles I
(Goethe)

Mit affektiertem Pathos



Es war ein - mal ein Kö - nig, der hatt' ei - nen gro - ßen

Şekil 4. 3: Piyano eşliğindeki sağ el ve sol eldeki pireyi tasvir eden üçleme figürleri. (Wagner, b.t.).

“Müzikal form, ‘modified (değiştirilmiş) strofik form’dur ve bu 19. ölçüde belirginleşir. Pire ile ilişkilendirilen üçleme motifinin yerini, hem sol el hem de sağ el eşliğindeki benzer bir ritmik motif alır” (Mullan, 2018:187) (Şekil 4.4).



Şekil 4.4: Eşlikteki ritmik motif değişikliği (Wagner, b.t.).

“Eşlikteki bu değişiklik mantıklıdır. Zira, pirenin saraydaki statüsü güçlenmiştir ve bu şiirsel metinde kendini gösterir (Mullan, 2018:188).” Pirenin saraydaki konumunun sağlamaşmasının metinde belirtilmesiyle müzikal eşlik de değişiklik göstererek kararlı bir motifle duruma eşlik eder. Kıta başlarındaki ilk müzikal cümlelerin sonundaki puandorglarla da hem yorumcuya ifade katacak özgür bir alan bırakmış; hem de bu durum, baladın masalsı anlatım gücünü destekleyen bir diğer önemli ifade aracına dönüşmüştür.

Wagner’in müzikle edebi metin arasındaki ilişkiyi, müziğin ‘metni besleyen araç’ olduğu bir noktada tariflediğini söylemek mümkündür. Zira bu metni müziğe aktarırken de Almanca’nın artikülasyonu⁸ ve deklamasyonu⁹ Wagner için oldukça önem taşımıştır. ‘Dilin müziği’ni ve ritmik yapısını esas alarak metni şarkılayan Wagner’in bu yaklaşımının, opera eserleri de dâhil, tüm sözlü müzik eserlerinde öne çıkan temel unsur olduğu söylenebilir.

BRD (Basic Rythm of Declamation, Tür.: Basit Ritm Deklamasyonu) yapısı bakımından Alman dilinin ritmik yapısı ile Wagner’in müziği uyum içerisindedir. Şekil

⁸ Artikülasyon, tek bir notanın veya başka bir ayrıntı olayın nasıl seslendirileceğini belirleyen bir müzik parametresidir. Artikülasyonlar öncelikle bir müzikal ifadenin başlangıç ve bitişini yapılandırır; sesinin uzunluğunu ve atak - sönme (İng.: attack-decay) şeklini belirler. Ayrıca bir olayın tınısını, dinamiklerini ve perdesini de değiştirebilirler. Müzikal artikülasyon, konuşmanın artikülasyonuna benzer ve Barok ve Klasik dönemlerde hitabetle karşılaştırılarak öğretilirdi.

⁹ Metin deklamasyonu, bir bestecinin kelimeleri müziğe dökme biçimini ifade eder. Estetik açıdan deklamasyonun ‘doğru’ olması, insan konuşmasının doğal ritimlerine ve kalıplarına yakınlığı üzerinden değerlendirilir. Bu da kelimeler ve müzik arasındaki ilişki aracılığıyla ifade edilen duygusal etkiyi güçlendirmesi bakımından önemlidir.

4.5'te Almanca kelimelerin vurgu yapısına Wagner'in sadık kaldığını gözlemlemek mümkündür.

Es war ein-mal ein Kö-nig, der hatt' ei-nen gro-ssen Floh,
Es war ein-mal ein Ko-nig, der hatt ei-nen gro-ssen Floh,

Şekil 4.5: Baladın deklamasyon yapısı bakımından vurgu noktaları (Mullan, 2018).

Parçanın tonu ilk vokal cümlesinde Sol Majör olsa da, Wagner, pireyi tasvir ettiği ikinci cümlede Mi minör tonuna modülasyon yapmış, hikâyenin serim bölümlerini anlattığı müzikal cümleleri ise Re Majör tonuna modüle ederek bir biçimde ‘word painting’ metodunu kullanarak dramatik aksiyon noktalarını müzikal olarak desteklemiştir (Şekil 4.6).

“Armonik düzeyde, ilk vokal cümlesi Sol Majörde duyulur ancak Mi minöre modülasyon ile sonuçlandırılır. Mi minör’e kayış, word painting (metin boyama) için kullanılan müzikal bir araç olarak işlev gören pirenin görüntüsünü açığa çıkarır” (Mullan, 2018:185).

Sohn. Da rief er sei-nen Schneider, der Schnei-der kam her-an: da
miß dem Jun-ker Klei-der, und miß ihm Ho-sen an! In

Şekil 4.6: Re majöre modülasyon ve sonraki cümlede Sol majöre dönüş

4.1.3. Modest Mussorgsky

İncelenen bu üç yorum arasında strofik formun dışına çıkan tek örnek Mussorgsky'nin eseridir. “Şimdiye kadar ele alınan eserlerle karşılaştırıldığında, Mussorgsky'nin eseri metnin strofik yapısının katılığını aşma konusunda istisnai bir yere sahiptir. Bu, Mussorgsky'nin eseri sadece bir şarkı formunda değil, opera sanatçısı için bir konser parçası olarak bestelemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Aslında Mussorgsky, Goethe'nin (Rusçaya tercüme edilmiş) kıtalarını, hiçbir zaman birebir tekrar etmeyen, ancak iyi bir şekilde iç içe geçmiş çeşitli müzik motifleriyle kurar” (McKnight, Fitzsimmons, 2019:33).

Mussorgsky, dramaturjik bağlamda Mefisto'nun monarşi otoritesini alaya aldığı bir atmosferde söylediği bu baladı, tam manasıyla tüm dramatik unsurları irdeleyecek bir biçimde bestelemiştir. Hikâyenin en göze çarpan absürd öğelerini ifade ederken kahkaha ifadesini katarak anlatımı oldukça güçlendirmiştir. Bu bağlamda denebilir ki; Mussorgsky'nin bu bestesi bir lied olmaktan çok neredeyse bir ‘opera aryası’dır. Zaten bestecinin bu eseri bir şarkı olarak değil; arya olarak 1879 yılında beraber turne programı yaptığı, dönemin meşhur kontraltosu Darya Leonova için bestelediği bilinmektedir. Bu haliyle strofik kalıplar dışına çıkan en çarpıcı örneklerden biri haline gelmiştir.

Parçanın tonu Re majör’dür; ancak Mussorgsky, dramatik etkiyi perçinlemek adına birçok altere ses kullanmıştır. Özellikle ‘pire’yle kral arasındaki absürt ilişkiyi resmederken müzikal ifadeye kattığı alaycı tavrı, kurduğu melodik yapıya da yansıtmıştır.

Mussorgsky, özellikle pireyle ilgili detayların verildiği bölümlerde şaşkın ve alaycı ifadeyi etkili bir biçimde yansıtmıştır. Ton dışı sesler ve nida benzeri haykırıışlarla, bir pireye gösterilen bu saygının absürtlüğü vurgulanmıştır. Genellikle de bu şaşkın, alaycı ve sorgulayıcı ‘blaha (pire)’ haykırışından sonra da kahkaha eklenmiş ve ifade pekiştirilmiştir.

Kahkaha ifadesi, yorumcunun doğal bir anlatı sunmasına imkân verecek bir biçimde belirli bir tekrarlı yapı içerisinde kurulmamıştır. “Sarkastik (alaycı) bir kahkahanın da eklenmesiyle, enstrümantal nakarat, dizelerin arasına düzensiz bir şekilde girmektedir” (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:35) (Şekil 4.7).

Бло - ха... ха, ха, ха, ха, ха!... бло - ха? Ха, ха, ха, ха, ха!...
The flea! *Ha, ha, ha, ha, ha!* *The flea! Ha, ha, ha, ha, ha!*
den Floh... ha, ha, ha, ha, ha! den Floh? ha, ha, ha, ha, ha!

Şekil 4.7: Alaycı kahkaha ifadeleri (Mussorgsky, 1911).

Kralın pireyle olan ilişkisi ve pireye özel kıyafet dikilmesinden sonra, pirenin sarayda önemli bir konuma geldiği ‘ciddi’ bölümler marş ritminde keskin akor eşlikleriyle anlatılmıştır. Sonrasında eklenen kahkaha ifadeleri ise oluşturulan kontrast ile alaycı etkiyi güçlendirilmiştir (Şekil 4.8).

Andantino maestoso *f*

Вотъ въ зо - ло - то и бар - хагъ Бло -
So flea was clothed in fin - ry, in
In Sam - met und in Sei - de War

ха на - ря - же - на, И пол - на - я ево - бо - да ей
vel - vet and in gold; From Queen to maids of hon - our he
er nun an - ge - tan, Hat - te Bän - der auf dem Klei - de,

Moderato giusto *p*

при дво - рѣ да - на. Ха, ха! Ха, ха, ха, ха, ха! Бло -
had a great suc - cess. Ha, ha! Ha, ha, ha, ha, ha! Suc -
Hatt' auch ein Kreuz dar - an, Ha, ha! Ha, ha, ha, ha, ha, der

Şekil 4.8: Pireye kıyafetlerin dikildiği ve madalyalar takılmasının tasvir edildiği bölüm (Mussorgsky, 1911).

“Hikâyenin serim bölümlerinin anlatıldığı pasajlar, ilk motif Si majör ikinci motif yeniden Re majör olacak şekilde yazılmıştır. Bu alışılmadık armonik üslup, anlatının alaycı dramatik yapısına müzikal bir katkı sağlar gibidir. Pirenin eğer onları ısıtırsa ezileceği

vurgusunun yapıldığı son bölüme gelindiğinde ‘dushit (ezmek-boğmak)’ ton dışı bir vurguyla dramatik kurgunun doruk noktasını oluşturmuştur. (...) daha sonra ‘душить!’ (‘dushit![ezmek-boğmak]) üzerindeki vurgu da işlevseldir. Şarkının son kelimesinde (dushit), fortissimo olarak iki komşu nota olan fa diyez ve sol naturel daha önce duyulmamış bir kombinasyon olarak karşımıza çıkmaktadır” (McKnight, Fitzsimmons, 2019:35) (Şekil 4.9).

ff
ду - шить!
our woes!
(uns) sticht!

ff

Şekil 4.9: Şarkının son kelimesi olan ‘dushit (ezmek)’ kelimesinin vurgulandığı bölüm (Mussorgsky, 1911).

Bu doruk noktasındaki finalin ardından piyano eşliği susar ve kahkaha ifadesi de yüksek perdeden alaycı tavrın zirvesine ulaşır ve son bir piyano temasıyla şarkı sona erer (Şekil 4.10).

ff *ad lib.*

сагъ. - ся, Тот . часъ да . вай — ду - шить! Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха,
no - ble may ter - mi - na - te — our woes! Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha,
stik - ken Doch gleich, wenn ei - ner (uns) sticht! Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha,

ха! Ха, — ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха!
ha! Ha, — ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!
ha! Ha, — ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!

Moderato giusto *sf*

Şekil 4.10: Şarkının final bölümü (Mussorgsky, 1911)

4.2. ‘Der König in Thule’ Baladı

Auerbach meyhanesindeki sahnenin ardından Mefisto, Doktor Faust’u büyücü marifetiyle gençleştirmiştir. Faust, sokakta karşılaşp kısa bir sohbet ettiği genç ve güzel kız Gretçik (Alm.: Gretchen¹⁰)’ten çok etkilenmiştir. Gretçik de Faust’un beğenisine karşı ilgisiz değildir; ancak dinine ve geleneklerine bağlı sıradan bir taşra kızı olan Gretçik, bu ‘genç adam’ın ilgisi konusunda oldukça tedirgin de olmuştur. Margaret için, âşıkların birbirine sadakati çok önemlidir. Eşine ölene dek sadık olan Thule Kralı’nın hikâyesi tam da bu duygu durumundaki Gretçik’in ruh halini ifade etmesi için çok uygun bir şarkıdır. Genç kız, odasında üzerini değiştirirken bu şarkı¹¹yı söylemeye başlar (Tablo 4.3):

Es war ein König in Thule, Gar treu bis an das Grab, Dem sterbend seine Buhle einen goldnen Becher gab.	Thule’de bir kral varmış Mezara kadar vefalı olan Karısı ölüm döşeğindeyken Altın bir kadehi ona hatıra bırakmış
Es ging ihm nichts darüber, Er leert’ ihn jeden Schmaus; Die Augen gingen ihm über, So oft er trank daraus.	Hiçbir şey daha değerli değilmiş Her ziyafette o kadehi kullanırmış Gözleri yaşlarla dolarmış Ne zaman içse o kadehten
Und als er kam zu sterben, Zählt’ er seine Städt’ im Reich, Gönnt’ alles seinen Erben, Den Becher nicht zugleich.	Kendisi de ölmek üzereyken Tüm şehirlerini saymış Hepsini mirasçılara bırakmış Altın kadehi hariç tutmuş
Er saß beim Königsmahle, Die Ritter um ihn her, Auf hohem Vatersaale, Dort auf dem Schloß am Meer.	Kraliyet ziyafet masasına oturmuş Şövalyeleriyle birlikte Yüksek atalar sarayında Deniz kıyısındaki kalede
Dort stand der alte Zecher, Trank letzte Lebensglut, Und warf den heiligen Becher Hinunter in die Flut.	Yaşlı ve sarhoş kral ayağa kalkmış Ve son yaşam parıltısını da içmiş Ve kutsal kadehi fırlatmış Dalgalara doğru...
Er sah ihn stürzen, trinken Und sinken tief ins Meer, Die Augen täten ihm sinken, Trank nie einen Tropfen mehr.	Düşüşünü ve batışını izlemiş Denizin derinliklerine doğru kadehin Onun gözleri de ölüme doğru batıyormuş Ve bir damla daha içmemiş.

Tablo 4.3: Der König in Thule (Thule’deki Kral)’nin Türkçe çevirisi

¹⁰Almancada ‘-chen’ eki sevimlilik katmak adına isimlerin sonuna eklenir. Margaret isimindeki kadınlara da bu maksatla ‘Gretchen’ diye hitap edilir. Bu bağlamda, Türkçedeki karşılığın ‘Gretçik’ olduğu söylenebilir.

¹¹Tragedya metni içerisindeki tüm baladlar ‘şarkı’ şeklinde ifade edilse de; Romantik besteciler tarafından bestelenene kadar bu baladların bilinen bir şarkısı yoktur. Bu durum sadece, Goethe’nin sahneleme dinamiği bakımından bu baladların şarkı şeklinde söylenmesi gerektiği vurgusunu ifade eder.

Goethe bu baladı 1774 yılında yazmış ve 1775'de Faust'un ilk versiyonu olan Urfaust'ta balada yer vermiştir. Faust'ta yer alan diğer baladlar gibi bu metin de dramatik aksiyonu tamamlayan ya da destekleyen kurgusal bir görev üstlenmektedir. Bu bağlamda, baladların direkt olarak Faust'ta yer alması maksadıyla mı yazıldığı; yoksa Faust'taki karakterlerin öyküsü ve yapısını destekleyecek bir biçimde sonradan mı katıldığı kesin olarak bilinmemektedir.

“Balad, Goethe'nin 1773'te Wezlar'daki Amtmann Buff'un ikinci kızı ve Bremen elçisinin nişanlısı Charlotte ile yakın teması sırasında yaşadığı samimi deneyimlerin bir yankısı olarak kabul edilebilir. Goethe, 1775 gibi erken bir tarihte baskıya hazır olduğu anlaşılan Faust'un ilk bölümüne bu baladı dâhil etmiştir” (Saupe,1853:17-18).

Goethe'nin halk edebiyatından esinlenerek yazdığı diğer baladlarda olduğu gibi bunun da efsane ve mitlere dayalı bir edebi yapı içerdiği açıktır. Hikayenin geçtiği 'Thule', antik mitolojilerde yer alan 'Ultima Thule (En Uzak Ülke)'ye karşılık gelen bir uygarlıktır. Antik gemicilerin İskandinav toprakları için kullandığı bu ifade, sonraları birçok efsane ve masala konu olmuştur. Bu bağlamda Goethe'nin de bu gelenekten beslenerek kendi eserini ortaya koyduğu söylenebilir.

“Antik filozoflar Virgil ve Seneca tarafından uydurulan efsanevi 'Thule' ismi, o zamanlar bilinen dünyanın en kuzeyindeki ada olan "en uzak kuzey diyarını" tanımlamaktadır. Batlamyus tarafından Thule'nin kabaca Shetland Adaları'nın bulunduğu yerde olduğu varsayılmıştır. Dolayısıyla bu isim mistik İskandinav çağrışımları yapmaktadır. Aynı zamanda Thule, halk arasında bilinen bir terim olarak hayali, cennet gibi bir yere de atıfta bulunuyordu” (Rost, 2014).

Thule Kralı efsanevi ve ulaşılmaz bir krallığın hükümdarı, cennet gibi bir uygarlığın sahibi olmasına karşın, çok sevdiği eşinin yoksunluğu tüm bu varlığı önemsiz kılar gibidir. Tüm bu zenginlik içinde dahi tek önemsedığı varlık, eşinden yadigâr kalan altın kupadır. Kendisi ölümünü karşılarken kadehinden 'yaşamının son parıltısını' da alır ve kadehle birlikte adeta o da ölümün derinliğine doğru batarak yok olur (Resim 4.9). Bu masalsı sadakat Gretchen gibi dinine ve geleneklerine bağlı masum bir taşra kızı için kuşkusuz kutsallık atfedilecek noktadadır. Faust'un 'şeytani' çekiciliği Gretchen'i oldukça etkilemiş; fakat genç kız, onun küçük dünyasında alışık olmadığı bu yoğun duygulara koşulsuz teslim olmayı da başaramamıştır.



Resim 4. 9: 'Der König in Thule'- Pieter Van der Ouderaa (1896). (<http> 13)

Goethe, Ortaçağ şövalyeler çağını yansıtan atmosferi halk şiiri formunda işlemiştir. Gretchen'in bu dünyada olamayacak kadar efsanevi ve uzak olan 'sadakat' idealini yansıtması ancak böylesi bir 'halk masalı' ile sağlanabilir. “'Es war ein König in Thule' (Thule'de bir Kral vardı) Goethe'nin kesinlikle hem coğrafi hem de zamansal olarak dünyadan uzak olmasını amaçladığı efsanevi atmosfer, şiirsel anlatıcıyla aktarılır. Klasik antik çağlardan beri 'Thule' kelimesi İskandinavya'daki uzak bir adayı ifade etmektedir Krallığı - antik dünyanın en kuzey bölgesi olduğu söylenir. Oturan şövalyelerin görüntüsü, deniz kıyısındaki bir şatonun atalarından kalma büyük ziyafet salonunda krallarının etrafında toplananlar, şiirin aksiyonunu Ortaçağ şövalyelik çağıyla ilişkilendirir. Faust'ta, gerçek ve sadık aşkın bu efsanevi yeri ideal bir diyardır ve Margarete'in hafızasında ve hayal gücünde var olan, onun şimdiki gerçekliğinden çok uzakta yer alır” (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:55).

Dramaturjik bağlamda incelendiğinde, Faust ve Gretchen karakterlerinin farklı sosyal ve kültürel sınıflara ait olduklarını söylemek mümkündür. Entelektüel bir varoluş sancısı yaşayan Doktor Faust ile sıradan ve sade bir hayatı olan taşra kızı Margaret hikâyenin temel dramatik çatışmalarından biridir. Artık gençleşmiş olan Faust, Mefisto'nun tahrikiyle

sofistike dünyasından, ‘sıradan’ insanların zevk dünyasına yönelmiş; fakat bu durum en nihayetinde, tüm bu karmaşık yapıdan habersiz masum Margaret’ın acı dolu trajedisine dönüşmüştür. Tüm bu çözümler ışığında dramatik kurgu itibarıyla Goethe’nin bu baladı Margaret’a söyletmesi kuşkusuz ki tesadüf değildir. Zira dramatik karakterler arasındaki çatışmaları baladın içindeki belli kodlar üzerinden gözlemek mümkündür.



Resim 4. 10: Gretchen odasında dalgın ve düşünceli - Gustav Schlick, Adolf Hohnock (1834). (<http> 14)

“Bir şeylerin ters gittiğini hissederek Gretchen, dalgın bir şekilde sadakat şarkısını söyler. Huzursuzluğunun kaynağının farkında olmadığı için dramatik bir ironi söz konusudur. Yaklaşan bir kıyamet hissini yanı sıra, aynı zamanda Gretchen’in şarkı söylemesinin acı bir ironisi de vardır. Kendisi Faust tarafından ihanete uğrayacak olsa da, Faust’a sadık kalacaktır” (Puyane, 2019:220).

“Daha önce de belirtildiği gibi "Thule" isminde de belirgin iki farklılık göze çarpmaktadır. Bir yandan, bilimsel dilde, "en uzak ülke ", bir seçkinlik, diğer yandan, belirli bir sade ve masalsı anlam taşır. Dolayısıyla baladın dokusu "doğadan daha fazla alıntı" içerir. Balad karakteri ile dilin daha bilimsel biçimi arasındaki bu karşıtlık, drama bağlamında Faust ve Margaret arasındaki sosyal farklılıklara işaret edebilir: Faust eğitilmiş ve gerçekte yaşlı ve etkin bir profesör, Margaret ise halktan bir kızdır. Faust kısa bir süre önce dışarıdan sihirli bir şekilde gençleşmiş olsa da, içeride hala zengin bir yaşam deneyimine sahip bir adamdır, oysa Margaret hala genç ve deneyimsizdir” (Rost, 2014).

Teknik açıdan bakıldığında ise baladın, iambik ölçü yapısında, halk şiiri formunda yazıldığını söylemek mümkündür. “Goethe'nin şiirsel metni, altı dörtlükten oluşan trimetrik mısraları, dönüşümlü mısraları ile halka özgü bir sadelik yansıtır; kafiye şeması (abab cdcd) şeklindedir” (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:55).

Es war ein König in Thule
* * *
Gar treu bis an das Grab
* * *
Dem sterbend seine Buhle
* * *
Einen goldnen Becher gab
* * *

Görüldüğü gibi baladın mısraları, ‘iambik ölçü’ yapısının bir vurgulu bir vurgusuz hece yapısı üzerine kurulmuştur. (*) işareti konulan yerler vurgulu heceleri ifade etmektedir. Her mısradaki 3 vurgu noktası olması nedeniyle balad, ‘tremeter (üçlü) iambik’ kalıba göre yazılmıştır.

Hikâyenin 3 temel dramatik öğesi olan ‘Grab (Mezar)’, ‘seine Buhle (Onun yani kralın karısı)’, ‘Becher gab (Tür.: altın kupa)’ üzerinden vurguların yoğunlaşması bu öğelerin öne çıkarılması amacıyla yapıldığı söylenebilir.

4.2.1. Franz Schubert

Goethe'nin yeniden üretimiyle 'edebi balad (sanat baladı)' formuna bürünmüş olsa da, 'Thule' ile ilgili hikâyelerin kökeni, antik döneme kadar uzanır. Goethe'nin yaklaşımıyla, Ortaçağ anlatı yapısının oldukça etkili olduğu söylenebilecek bu metin, Schubert'in yaklaşımı ile yine sadece akorlardan oluşan eşlik ve strofik lied formu yapısını içerir.

Schubert'in bestesi Ortaçağ anlatı kültürü ve geleneklerine bağlı bir üslubu içerir. Sade akor eşliği baladın masalsi atmosferini desteklerken; piyano, vokalin önüne geçmez ve aslolan metnin aktarımıdır. Bu üslup, 1812 yılında yayınlanan Alman besteci Carl Friedrich Zelter'in bestesiyle oldukça benzerlik gösterir. Ancak etkileyici ve incelikli melodik dokusu Schubert'in çalışmasını öne çıkarmıştır.

Sanft und frey.

Es war ein Kö-nig in Tu-le, gar treu bis an das Grab, dem

ster-bend sei-ne Buh-le ein-en gold-nen Be-cher gab.

Şekil 4. 11: Carl Friedrich Zelter'in bestesi (Mullan, 2018).

"Baladın folklorik doğasını yansıtan Schubert'in bestesi 'strofik form'da bestelenmiştir ve ikili cümleler halinde, toplamda sekiz şiirsel kıtayı içeren müzikal kıtaların tekrarından oluşur. Strofik tekrarlar, basit çift ölçü ve sınırlı vokal aralığı; (vokal melodi

çoğunlukla minör altılı yani La-Fa aralığında kullanılmış) Schubert'in şarkısını, 'halk baladı (Alm.: volksballade)' geleneğiyle ilişkilendirir" (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:56).

Etwas langsam. ♩ = 66

Es war ein Kö-nig in Thu - le, gar - treu bis an - das Grab, dem
Und als er kam zu ster - ben, zählt'er sei - ne Städt' im Reich, gönnt'
Dort stand der al - te Ze - cher, trank letz - te Le - bens-glut, und

ster-bend sei - ne Buh - le ei-nen gold - nen Be - cher gab. Es ging ihm
al - les sei-nen Er - ben, den - Be - cher nicht - zu - gleich. Er saß beim
warf den heil-gen Be - cher hin - un - ter in - die Flut. Er sah ihn

nichts dar - ü - ber, er leert' ihn je - den Schmaus, die Au - gen
Kö - nigs - mah - le, die Rit - ter um ihn her, auf ho - hem
stür - zen, trin - ken und sin - ken tief ins Meer, die Au - gen

gin - gen ihm ü - ber, so oft - er trank dar - aus.
Vä - ter - Saa - le, dort auf - dem Schloß am Meer.
tä - ten ihm sin - ken, trank nie ei-nen Trop - fen mehr.

Şekil 4.12: Franz Schubert'in Bestesi (Mullan, 2018).

“Strofe (kıta), sekiz adet dört ölçülük cümlelerin (her şiir dizesi için bir tane) ardından gelen iki ölçülük son kadansla biter. Bir puandorg ile sürdürülen onaltılık nota durakları veya

sekizlik nota durakları ile ayrılmış A B A B C D D' E vokal cümleleri melodik kalıbı oluşturur. A ve B cümleleri öncül ve soncul olarak birleştirilir. (1.-8., 9.-16. ölçüler tekrarlanır.) C, D, D' ve E cümleleri ise tek bir uzun bölüm oluşturur (17.-32. ölçüler arası). Şarkının strofik tekrarları ve müzikal kıtaların iç ölçü formu birbirinin aynısıdır. Piyano eşliğinin ritmik ve stabil akor dokusu ve modal tınlı armonileriyle bezenmiştir. Schubert'in bu şekilde bestelediği halk müziği tarzındaki eserlerinin ardında koral doku ve buna bağlı olarak dini duyguların yattığına dair ipuçları olduğunu söylemek mümkündür” (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:57).

2/4'lük tartımda ve Re minör tonda olan lied, auftakt (eksik ölçü) bir biçimde tonik (I-re) sesiyle başlar müzikal cümle tonun dominant (V-la) sesinde puandorgla bitirilir; bu duraklar, anlatının masalsı etkisini pekiştirerek, yorumcuya da özgür bir alan bırakır. İki tekrarı olan bu cümleleri, hikâyenin serim kısmını veren açılış cümlesi olarak düşünmek mümkündür.

İkinci puandorgtan dörtlük susa kadar olan bölümde (18. ve 25. ölçüler arası) ise, hikâyenin düğüm bölümünde dramatik bir basamaktan yükselmesi sağlanır ve mi majör tondadır. Sonrasında, özellikle son kıtada kralın kadehi denize atarak ölüme hazır olduğu kısımda (26. ve 33. ölçüler arası), ton yeniden Re Minör olur ve düğüm çözülerek doruk noktasına tonikte ulaşılır. “Schubert'in tonal şemayı kralın ölümünü vurgulamak için, baladın doruk noktasını işaret edecek şekilde tasarlamış olması muhtemeldir” (McKnight ve Fitzsimmons, 2019:57).

4.2.2. Franz Liszt

1843 yılında Alman müzik yayıncısı Moritz Adolf Schlesinger (1798 – 1871) tarafından bu balad üzerine Liszt'in ilk bestesi 'Buch der Lieder' kitabında S.278/1 eser numarasıyla yayınlanmıştır. Daha çok bir piyano edisyonu olan bu beste, konser piyanistleri tarafından günümüzde de icra edilen bir eserdir. 1856 yılında ikinci ve piyano/vokal için yeniden düzenlenmiş versiyonu S.278/2 eser numarasıyla yayınlanır. Lied yorumcuları tarafından bu versiyon icra edilmektedir.

“Liszt'in bestesi, Schubert'in eseri gibi, katı bir strofik yaklaşımdan kaçınır. Ancak Schubert'in aksine, altı kıtayı ikişer mısralık üç kıta halinde gruplandırır. Liszt, yüksek oranda dönüştürülmüş bir A' bölümü ile değiştirilmiş bir üçlü form, yani 'ABA' yaratır.

Gerçekten de modülasyon yoluyla dönüşüm seviyesi ve A' deki tempo ve piyano dokusu değişiklikleri incelendiğinde, liedin ‘through composed’ bir tanımlamayı hak ettiğini söylemek mümkün olacaktır. Bu bestede ‘tematik başkalaşım’ın kullanımı o kadar belirgindir ki; Edwin Hughes bunu Liszt’in liedlerindeki tekniğin en temel örneği olarak vurgulamıştır” (Puyane, 2019:221).

Liszt, balad metnindeki anlatının her temasındaki farklı ifadeye farklı müzik yaparak müziğe sürekli bir dinamik akış kazandırmıştır. “Liszt piyano dokusunu her yeni bölüm müziğin şiirdeki tematik gelişmeleri yakından takip etmesini sağlar . Strofik bir metnin başarılı bir şekilde müziğe nasıl aktarılacağı sorunu iki yönlüdür: Birincisi, eğer metin anlatsal ise; doğası gereği aynı müzik her dizeye en iyi şekilde eşlik etmeyebilir. İkinci olarak, kesinlikle eğer çok sayıda mısra varsa, strofik formdaki müzikal eşlik de aşırı müzik tekrarı riskini taşır” (Puyane, 2019:221).

“Lied, Allegretto tempoda 6 ölçülük solo piyano girişiyile başlar ve alternatif eksik 7’li akorları ile huzursuz bir atmosfer yaratır. Bu tedirginlik, ritmik yer değiştirme ile daha da artar; her ölçünün vuruşu vurgulanmaktadır. Bu, Gretchen’in artan huzursuzluğunu temsil ediyor gibi görülebilir; aynı zamanda Gretchen’in kaderinin de habercisidir” (Puyane, 2019:222) (Şekil 4. 13).



Şekil 4. 13: Liedin piyano giriş bölümü (Liszt, 1921).

Kralın mirasçılarını çağırıp altın kadehi dışında tüm mal varlığını dağıttığı bölümde yeni bir temayla giriş yapılmasının ardından ‘altın kadeh’in geçtiği cümle (‘den becher nicht zu gleich’) yeniden majör bir modülasyon ile ifade edilir. ‘Altın kadeh’in geçtiği her cümlede

majör ifadenin kullanılmasının, yine kralın aşkı ve sadakatının duygusunu öne çıkarmayı hedeflediği söylenebilir. Ardından yeniden ana tona dönülerek kralın her şeyini mirasçılara bırakırken, kadehi asla bırakmayışı etkili bir biçimde vurgulanır (Şekil 4.14).

(48) 3



Şekil 4.14: Kralın kadeh dışında her şeyini mirasçılarına bırakmasının tasvir edildiği bölüm (Liszt, 1921).

Kralın şövalyeleriyle yüksek atalar sarayında ziyafet masasında oturduğu mekana geçildiği bölüme gelindiğinde, dramatik mekan değişikliği piyano eşliğinde etkili bir biçimde hissettirilir. Zira buradaki kahramanlık teması ve bakır nefeslilerle ‘hücum borusu’ çalınırcasına duyurulması mekanın atmosferini görünür kılar.

“Orta bölüm, şarkıdaki en net ‘word painting (kelime boyama)’ örneklerinden birine sahiptir. Soru ve cevap dokusu trompet ya da korno benzeri bir yazıya dönüşür ki; bu açıkça Kral’ın ziyafet salonunun şenlikli atmosferini taklit eder. Liszt’in sahnelemesi, yapısal unsurlara karşı duyarlıdır. Açık bir ifade içermeyen tek dize olan baladın dördüncü dizesinin önemi ölüme gönderme yapar. Dördüncü mısradaki korno benzeri jestler ve kahramanca tınlayan akorların şövalyeleri yansıttığı anlaşılabilir. Bu bölümde sözü edilen mekan kraliyet salonu ve ziyafet sahnesidir” (Puyane, 2019:222) (Şekil 4.15).

gleich. Er saß beim Königs.mahle, die Ritter um ihn

her, auf hohem Väter.saa.le, dort auf dem Schloß am

F. L. VII 34.

Şekil 4. 15: Kraliyet atalar sarayındaki ziyafetin tasvir edildiği bölüm (Liszt, 1921).

Ardından kralın kadehten son yudumunu alarak, kadehi denizin derinliklerine attığı bölüme gelindiğinde , kadehin suya batışı kromatik piyano eşliğiyle ‘word painting’ metoduyla adeta yaşatılmıştır (Şekil 4.16).

(45) 5

Flut, hin - un - ter in die Flut.

Er

Şekil 4. 16: Kadehin suya batışının kromatik eşlikle tasvir edildiği bölüm (Liszt, 1921).

Hemen sonrasında A2 (2. Oktavdaki la) sesine kadar inen vokalle birlikte kadehin denizin dibine inişini tasvir edilmiştir (Şekil 4.17).

The image shows a musical score for the word 'Meer' (sea) from Liszt's 'Die Lorelei'. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The lyrics are 'tief ins Meer,'. The piano part features a prominent bass line with a 'ritenz.' (ritardando) marking. The score is labeled 'F. L. VII 34.' at the bottom.

Şekil 4. 17: Kadehin denizin dibine inişinin ‘meer (deniz)’ kelimesi üzerinden vurgulandığı bölüm (Liszt, 1921).

Son bölüme gelindiğinde kadehle birlikte kralın da kendi ölümüne doğru ‘dibe batışı’ yine müzikle resmedilir. ‘Sinken’ (batış) kelimesinin son hecesinde ton dışı ve disonans G#2 (ikinci oktavdaki sol#) sesinde bu durum simgesel olarak vokalle duyurularak hissettirilir (Şekil 4.18).

The image shows a musical score for the word 'Sinken' (sinking) from Liszt's 'Die Lorelei'. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The lyrics are 'die Augen täten ihm sin - ken, trank'. The piano part features a prominent bass line with a 'dim.' (diminuendo) marking. The score is labeled '6 (46)' at the top left.

Şekil 4. 18: Kralın ölümüne doğru ‘dibe batışının’ tasvir edildiği bölüm (Liszt, 1921).

‘Trank nie einen tropfen mehr (bir yudum daha almadı)’ derken reçitatif benzeri ünison bir motifle, kralın ölümün durağanlığına geçişi simgesel olarak aktarılır (Şekil 4.19).

Şekil 4. 19:Kralın ölümün durağanlığına geçişinin simgesel aktarımı

Sonuç olarak söylenebilir ki, her dramatik nesne , mekan ve duygu için müzikal bir atmosfer yaratmış olan Liszt, baladı neredeyse bir ‘opera sahnesi’ inceliğinde ve detayında irdeleyerek bestelemiştir. “Liszt’in okuması metindeki her ifadeyi kapsama girişiminde bulunur ve bu Schubert’in lied'lerini tanımlayan kendi sözlerini akla getirir: En kısa lied'i bile tamamen trajik ve dramatik açıdan tutkulu bir minyatür operaya dönüşür. İçgüdüsel olarak reçitatiflere sığınır ve bunu sık sık yapar. Gluck gibi o da şiirsel düşüncenin her nüansını; ifade edilen her kelime ve ona karşılık gelen müzikal ifade ile vurgular” (Puyane, 2019:227).

5. SONUÇ

İnsanlığın yerleşik hayatına geçişinden beri gerek dini gerek de din dışı müzik içerisinde ‘şarkı kültürü’ kendine her zaman yer bulmuştur. İnsanların hem ruhevi dünyalarına yönelik hem de günlük yaşamda duygularını ifade etmelerine bir araç teşkil eden şarkı söyleme geleneği, kuşkusuz ki sözlü edebiyatın bir parçası ya da destekleyicisi olarak gelişmiştir.

Antik Yunan’dan Orta Çağ’a kadar sözlü ve yazılı edebiyat, efsane ve masallarla, halk söylenceleriyle hemen her coğrafyada olduğu gibi; Avrupa’da da medeni kültürün önemli bir parçası olmuştur. Bu anlatım biçimi Romantik sanat anlayışının ‘öze ve doğaya dönüş’ yaklaşımı gereğince oldukça dikkatini çekmiş ve bu edebi üsluba yakın birçok eser verilmiştir.

Halk edebiyatı ve müziğinin basit ve sade üslubunun yeniden ele alınıp, daha formal ve sistematik bir yapı içerisinde yeniden üretildiği Romantik dönemde ‘halk şarkıları (Alm.: Volkslied)’, ‘sanat şarkıları (Alm.: Kunstlied)’na dönüşmüştür.

Form yapısı itibariyle geleneksel ‘strofik (kıtasal)’ yani tekrarlı kalıplar üzerine yazılan şiirlerin yine geleneksel formda yeniden üretimlerinin yanı sıra; ‘through composed (çeşitlemeli)’ yani tekrarsız sürekli besteleme tekniğiyle, edebi hikayelerin dramatik aksiyonlarının müzikle tasvir edildiği besteler de yapılmıştır.

Romantik dönemde müziğin ‘salt müzik’ için üretilmesi gerektiğini savunan ‘Mutlak müzik’ düşüncesini savunan bestecilerinin aksine; müziğin bir anlatıya dayanması gerekliliğini savunan ‘Programlı müzik’ akımının temsilcileri hem strofik hem de through composed formda birçok lied bestelemişlerdir. Bu bağlamda, müziğe uyarlanmadıkça hiçbir lirik şiirin bir bütün olamayacağını düşünen Goethe’nin, ‘programlı müzik’ anlayışını destekler bir noktada olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür.

Goethe’nin Faust eserindeki baladlar, tragedyada geçen hikayenin anlam bütünlüğü içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Faust tragedyasındaki karakterleri dramaturjik anlamda inceleyip, özümsemeden yapılan besteleri doğru bir biçimde anlamak ve yorumlamak da mümkün olmayacaktır. Keza Romantik dönemde özellikle Schubert, Schumann gibi bestecilerin bir şairin birbiriyle ilişkili birden fazla şiiri üzerine geliştirdikleri ‘lied dizi’leri yine kendi içinde dramatik bir akışı içerir ve safi bir şarkı dizisi olmaktan öte

bir ‘anlatı’ yapısındadır. Dolayısıyla bir opera eserine dramatik bütünlüğü üzerinden yaklaşır gibi bu tür diziler de dikkatle ele alınarak çalışılmalıdır.

Opera şarkıcılığı, dramatik bütünlüğü olan bir hikayenin kostüm, dekor, mizansen, gibi tiyatral öğelerle anlatılması temeline dayanır. Konservatuvarların opera anasanaat dalı bölümlerinde öğrenim gören sanatçı adaylarının ise eğitim süreçleri sadece opera şarkıcılığını değil; ‘lied yorumculuğu’nu da kapsar. Ancak safi olarak opera şarkıcılığının, dramatik öğelerle temsil edeceği kabulü daha baskındır. Oysa özellikle baladlar üzerine bestelenmiş birçok lied, tüm bir hikayenin dramaturjik unsurlarını irdelemeyi ve bu unsurları performansa da yansıtmayı gerektirir. Bu bağlamda edebi bir eserin müzikal ifadesini aktaran bir şarkıcı aynı zamanda bir ‘hikaye anlatıcısı ve oyuncusu’dur. Bu sebeple bir opera şarkıcısının icra ettiği opera ariasına gösterdiği hassasiyeti yorumlayacağı lied ya da lied setleri için de göstermesi gerekir. Özellikle ‘through composed form’da bestelenmiş liedlerin anlatıya müzikal bir atmosfer yaratarak dramayı güçlendirdiği düşünüldüğünde; lied yorumcusunun da bir opera eserinde rolünü söylerken kattığı oyunculuğu, jest - mimikleri ve mizansenini bu formdaki liedleri performe ederken de uygulamalıdır.

KAYNAKLAR

Akpınar, B. (2010), 'Faust Dramaturgisi',

https://www.academia.edu/83357288/Faust_Dramaturgisi

Altar, C. M. (1943), 'Romantik Şarkı (Lied)', <http://cevadmemduhaltar.com/romantik-sarki-radyo-konusmalari.html>

Aytaç, G. (2006), 'Fikir Mimarları 5 : Goethe', Ankara: Say Yayınları.

Aytaç, G. (2011) 'Goethe Der ki', Goethe, Ankara: Say Yayınları.

Beethoven, L. v. (1863), 'Ludwig van Beethovens Werke, Serie 23: Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, Nr.219', Leipzig: Breitkopf und Härtel.

[https://imslp.org/wiki/6_Ges%C3%A4nge%2C_Op.75_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/6_Ges%C3%A4nge%2C_Op.75_(Beethoven%2C_Ludwig_van))

Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2015), 'Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği', İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bozkurt İ. (2004), 'Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu', Ankara.

Buchheim, C. A. (1895), 'Balladen und Romanzen,' Newyork: Library of Princiton Universtiy.

https://books.google.com.tr/books?id=zSstAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

DeVoto, M. (b.t.), 'ternary form', <https://www.britannica.com/art/ternary-form>

Eckermann, J. P. (2011), 'Goethe ile Konuşmalar' (M. Kahraman. Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi: 1835 – 1848)

The Editors of Encyclopaedia Britannica (b.t.), 'binary form',

<https://www.britannica.com/art/binary-form/additional-info#history>

Goethe, J, W. (2006), 'Faust', (Celal Öner, Çev.), İstanbul: Alkım Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi: 1828)

- ‘Goethe's Faust Summary and Analysis of Auerbach's Cellar in Leipzig’ (b.t.),
<https://www.gradesaver.com/goethes-faust/study-guide/summary-auerbachs-cellar-in-leipzig>
- Hess, G. R. (b.t.), ‘Types of Ballads’, <https://www.poemofquotes.com/articles/types-of-ballads.php>.
- Hodeir, A. (2016), ‘Müzikte Türler ve Biçimler’ (İlhan Usmanbaş, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi: 1951)
- İlyasoğlu, E. (1995), ‘Zaman İçinde Müzik’, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Liszt, F. (1921), ‘Musikalische Werke. Serie VII, Band 2 Leipzig: Breitkopf & Härtel.
[https://imslp.org/wiki/Es_war_ein_K%C3%B6nig_in_Thule%2C_S.278_\(Liszt%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Es_war_ein_K%C3%B6nig_in_Thule%2C_S.278_(Liszt%2C_Franz))
- McKnight, C. ve Fitzsimmons, L. (2019), ‘The Oxford Handbook of Faust in Music’, Oxford: Oxford University Press.
- Mullan, C. (2018), ‘Poetry Into Song: Word-Music Relations in Settings of Goethe's Faust by Wagner and his Contemporaries (1832–1840)’ (Doktora tezi), Maynooth: National University of Ireland Maynooth.
- Mussorgsky, M. (1911) ‘Lied des Mephistopheles aus Goethe’s Faust’ Paris-Leipzig: V. Bessel & Co.
[https://imslp.org/wiki/Mephistopheles%E2%80%99s_Song_in_Auerbach%E2%80%99s_Cellar_\(Mussorgsky%2C_Modest\)](https://imslp.org/wiki/Mephistopheles%E2%80%99s_Song_in_Auerbach%E2%80%99s_Cellar_(Mussorgsky%2C_Modest))
- Nakış, D. (2019), ‘Edebiyat ve Müzik İlişkisi Doğrultusunda Bestelenmiş Şiirlerin Kültürel Bellekte İzleri’, Ulusal Müzik ve Bilimler Sempozyumu, İTÜ.
https://www.academia.edu/40013346/Edebiyat_ve_M%C3%BCzik_%C4%B0li%C5%9Fkisi_Do%C4%9Frultusunda_Bestelenmi%C5%9F_%C5%9Eiirlerin_K%C3%BClt%C3%BCrel_Bellekte_%C4%B0zleri
- Porter, W. V. (b.t.), ‘vocal music’, <https://www.britannica.com/art/vocal-music>

- Puyane, N. J. F. (2019), 'Exploring Liszt's Evolving Relationship to the Lied as a Genre through his Variants, Recompositions and Resettings' (Doktora tezi), Maynooth: National University of Ireland Maynooth.
- Roman, Z. (1996), 'The Strophic Form in Literary Criticism and Musical Analysis: Problems in Theory and Application', *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2 (4), 365-382, doi: 10.2307/902381.
- Rost, G. (2014) 'Goethes Ballade "Der König in Thule" und ihre Stellung im "Faust"', <https://www.grin.com/document/430907>
- Sabar, G. (2013), 'Liedler ve Ozanlar', İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Saupe, E. J. (1853), 'Goethe und Schiller's Balladen und Romanzen', Leipzig: Friedrich Fleischer,
https://books.google.com.tr/books?id=ysTeBt8CH_UC&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Sarı, S. (2018) 'Goethe'nin Hayatı ve Eserleri', <https://www.edebiyathaber.net/goethenin-hayati-ve-eserleri-sultan-sari/>.
- String Ovation Team (2019), 'The Romantic Period of Music', <https://www.connollymusic.com/stringovation/the-romantic-period-of-music>
- Şirvan, B. (2012), 'Antik Yunan'da Edebiyat ve Şiir', https://www.academia.edu/15621151/Antik_Yunan_da_Edebiyat_ve_%C5%9Eiir
- 'Textanalyse und Interpretation zu Faust 1 Auerbachs Keller', (b.t.): <https://www.abipur.de/referate/stat/656135734.html> (Erişim tarihi: 18 Nisan 2023)
- Ursachi D. D. (2021), 'The Romantic German Lied - An Overview', Research Gate, https://www.researchgate.net/publication/352763480_9_The_Romantic_German_Lied_-_An_Overview/references
- Valentine, J. (2020), 'Absolute Music and Johannes Brahms', <https://lammasgreenmusicstudio.co.uk/2020/05/19/absolute-music-and-johannes-brahms/>

Wagner, R. (b. t.), '7 Kompositionen zu Goethes Faust, WWV 15',

Leipzig: Breitkopf und Härtel,

[https://imslp.org/wiki/7_Kompositionen_zu_Goethes_Faust%2C_WWV_15_\(Wagner%2C_Richard\)](https://imslp.org/wiki/7_Kompositionen_zu_Goethes_Faust%2C_WWV_15_(Wagner%2C_Richard))

Walther, I. (2015) 'Goethe, Romanticism, and the German Lied: Developing Historical and Transcultural Literacies in the Undergraduate Curriculum', The Journal of the

American Association of Teachers of German, Die Unterrichtspraxis / Teaching

German, Vol. 48, No. 1 (Spring 2015), 1-24,

<https://www.jstor.org/stable/10.2307/unteteacgerm.48>.

İnternet Kaynakları

http1:https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Johann_Heinrich_Wilhelm_Tischbein__Goethe_in_the_Roman_Campagna_-_Google_Art_Project.jpg

, (Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023).

http2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fritz_Fleischer-Mehr_Licht!.jpg (Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023).

http3: <https://www.bridgemanimages.com/en/cipolla/marguerite-faust-and-mephisto-scene-from-faust-by-charles-gounod-1818-1893-c-1900-oil-on-canvas/oil-on-canvas/asset/557708> (Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2023).

http4: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/franz-simm-illustrationen-zu-goethes-faust.html> (Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023).

http5: <https://freies-deutsches-hochstift.de/mediaguide/goethe-galerie/goethe-galerie/werther-und-faust/faust-und-gretchen-marthe-und-mephisto-im-garten/> (Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2023).

http6: <https://images.app.goo.gl/qcwnrmGZ6pLE2Jks6> (Erişim tarihi: 16 Mayıs 2023).

http7: <https://www.oldbookillustrations.com/illustrations/witches-guild/> (Erişim Tarihi: 3 Haziran 2023).

http8:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Fay,_Faust_und_Mephisto_im_Kerker,_1848.jpg (Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2023).

http9: https://en.wikipedia.org/wiki/War_of_the_Romantics (Erişim tarihi:3.12.2022).

http10: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Best_Falsch_Gebild.jpg

http11:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auerbachs_Keller_Fassflug_Fassritt_1525.jpg (Erişim tarihi: 12 Mayıs 2023).

http12: <https://bigseventravel.com/best-bars-in-leipzig/> (Erişim tarihi 12 Mayıs 2023).

http13: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Jean_Van_der_Ouderaa_-_De_koning_van_Thule.jpg (Erişim tarihi 25 Nisan 2023).

http14:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Schlick_Adolf_Hohneck_Faust_Gretchens_Stube.jpg (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2023).