

CLARA SCHUMANN'IN KEMAN VE PİYANO İÇİN 3 ROMANS OP. 22 ESERİNDE LİRİK İFADE VE DOKU

LYRIC EXPRESSION AND TEXTURE IN CLARA SCHUMANN'S THREE ROMANCES FOR VIOLIN AND PIANO, OP. 22

Özge GÜNCAN

Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,

Müzik Bölümü, Piyano ASD, Eskişehir, Türkiye

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6376-5743>

ozgeguncan@gmail.com

Received: February 24, 2026

Accepted: April 29, 2026

Published: April 30, 2026

Suggested Citation:

Güncan, Ö. (2026). Clara Schumann'in three romances for violin and piano op. 22 eserinde lirik ifade ve doku. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 15(2), 122-133



Copyright © 2026 by author(s). This is an open access article under the [CC BY 4.0 license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Öz

Bu çalışma, Clara Schumann'ın orjinal dilinde *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* başlıklı keman-piyano eserini, lirik ifade ve dokusal yapı arasındaki ilişki üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Geleneksel olarak kısa ve karakter parçası olarak değerlendirilen Romance türü, çoğu zaman biçimsel açıdan sınırlı bir alan olarak ele alınmış; ancak bu yaklaşım, söz konusu repertuarın içerdiği mikro ölçekteki anlatsal ve yapısal yoğunluğu göz ardı etmiştir. Bu makale, Clara Schumann'ın söz konusu eserinde, küçük form içerisinde gelişen ifade stratejilerinin, iki enstrüman arasında kurulan dengeli ilişki aracılığıyla nasıl genişletildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Yapısal analiz sürecinde eser, tematik gelişim, armonik yönelimler ve dokusal organizasyon olarak ele alınmıştır. Eserin açılışında piyano tarafından kurulan arpej temelli doku, yalnızca eşlik işlevi üstlenmeyip, zamansal sürekliliği belirleyen bir zemin oluşturur. Kemanın girişinin ise vokal karakterli bir lirik çizgi ile gerçekleştiği ve bu çizginin, müzikal anlatının temel taşıyıcısı olduğu görülmektedir. Bu iki katman arasındaki ilişki, hiyerarşik bir eşlik ve melodi düzeninden çok, karşılıklı etkileşime dayalı bir yapı sergiler. Orta bölümde gözlemlenen tonal kaymalar ve dokusal yoğunlaşma, eserin ifade alanını genişleterek içsel bir gerilim yaratırken; yeniden ortaya çıkan ana materyal, başlangıçtaki formunu korumakla birlikte dönüşmüş bir ifade niteliği taşır. Bu yönüyle çalışma, eserde biçimsel sadeliğin ötesinde, yoğunlaştırılmış bir anlatı modeli sunduğunu ileri sürmektedir. Eser, küçük form içerisinde ifade edilen müzikal düşüncenin, dokusal çeşitlilik ve lirik süreklilik aracılığıyla nasıl derinlik kazandığını göstermesi bakımından önem taşır. Ayrıca bu yaklaşım, 19. yüzyıl keman-piyano repertuarında sıklıkla göz ardı edilen kısa karakter parçalarının, analitik açıdan yeniden değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Anahtar Terimler: Clara Schumann, Romance, lirik ifade, dokusal analiz, keman-piyano repertuarı, küçük form, müzikal jest.

Abstract

This study examines Clara Schumann's *Drei Romanzen für Violine und Klavier*, Op. 22, with particular focus on the relationship between lyric expression and textural organization. Traditionally regarded as short character pieces, romances have often been treated as formally limited; however, such an approach tends to overlook the narrative and structural density that can emerge within small-scale forms. This article seeks to demonstrate how expressive strategies within a compact musical structure are expanded through the balanced and dialogic interaction between violin and piano. The work is analyzed in terms of thematic development, harmonic direction, and textural organization. In the opening, the arpeggiated piano texture functions not merely as accompaniment but as a temporal framework that shapes the continuity of musical discourse. The violin enters with a vocal, lyrical line that serves as the primary vehicle of musical expression. Rather than adhering to a hierarchical melody-accompaniment relationship, the interaction between the two instruments unfolds as a reciprocal and dynamically interdependent partnership. In the central section, tonal shifts and increased textural density expand the expressive field, generating an inward sense of tension. The return of the principal material retains its formal identity while simultaneously acquiring a transformed expressive character. From this perspective, the study argues that Schumann's Op. 22 presents a model of condensed musical narrative that extends beyond apparent formal simplicity. The work demonstrates how musical ideas articulated within a small-scale form can achieve expressive depth through textural variety and lyrical continuity. In this respect, the study also highlights the need to reconsider short character pieces often overlooked within the nineteenth century violin piano repertoire from a more nuanced analytical perspective.

Keywords: Clara Schumann, romance, lyric expression, textural analysis, violin-piano repertoire, small-scale form, musical gesture.

GİRİŞ

19. yüzyıl müziğindeki küçük formlar, çoğu zaman büyük ölçekli eserlerin gölgesinde değerlendirilmiş ve araştırmalarda ikincil bir konumda ele alınmıştır. Özellikle sonat, senfoni ve konçerto gibi biçimsel olarak geniş merkezde düşünen müzikolojik gelenek, kısa karakterde olan parçaları çoğunlukla sınırlı bir düşünceyle ilişkilendirmiştir. Oysa romantik dönemin estetik anlayışı, müzikal anlamın yalnızca biçimsel genişlikten değil, yoğun ifade stratejilerinden de üretilebileceğini açık biçimde ortaya koymaktadır. “Romance” türünde de yüzeydeki sadeliğine karşın, lirik anlatımın yoğunlaştığı ve zamanın daha esnek bir biçimde örgütlendiği özgül bir ifade alanı sunduğu görülmektedir.

Romance terimi, 19. yüzyıl boyunca hem vokal hem de enstrümantal repertuvarda, şarkısal karakteri, akıcı melodik çizgileri ve çoğunlukla içe dönük ifade diliyle tanımlanan bir tür olarak kullanılmıştır. Ancak bu türün enstrümantal örneklerinde, özellikle keman piyano repertuvarında, sözsüz anlatımın nasıl yapılandığı ve hangi müzikal araçlarla sürdürüldüğü sorusu, literatürde sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Mevcut çalışmaların önemli bir bölümü, türün tarihsel gelişimine veya bestecilerin biyografik bağlarına odaklanırken, mikro ölçekteki yapısal organizasyon ile ifade arasındaki ilişki çoğu zaman ayrıntılı biçimde incelenmemiştir (Reich, 2001, s. 215; Todd, 2004, s. 132). Bu durum, özellikle Clara Schumann’ın keman ve piyano için yazdığı Romance eserlerinin analitik açıdan yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Clara Schumann’ın besteciliği, uzun süre icracı kimliğinin gölgesinde kalmış; bu nedenle eserleri, estetik ve yapısal açıdan hak ettiği ölçüde incelenmemiştir. Clara Schumann’ın oda müziği eserleri, özellikle Keman ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 eseri, müzikolojik literatürde uzun süre ihmal edilmiş ve çoğunlukla diğer türlere kıyasla daha az incelenmiştir (Siow, 2026). Son yıllarda yapılan çalışmalar, onun müzikal dilinin yalnızca romantik geleneğin bir uzantısı olmadığını, aynı zamanda özgün ifade stratejileri geliştiren bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır (Reich, 2001; Todd, 2004). Özellikle bu eserde görüldüğü üzere, 3 tane kısa form içerisinde kurulan dengeli yapı, lirik yoğunluk ve iki enstrüman arasındaki etkileşim açısından dikkat çekici bir örnek oluşturur. Bu eserlerde piyano, geleneksel eşlik rolünün ötesine geçerek, zamansal akışı belirleyen ve dokusal derinlik yaratan aktif bir unsur hâline gelir; keman ise çoğu zaman vokal bir çizgi izleyerek, müzikal anlatımın öncelikli taşıyıcısı olarak öne çıkar.

Bu çalışmanın temel amacı, Clara Schumann’ın Keman ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 eserini, lirik ifade ve dokusal organizasyon arasındaki ilişki üzerinden incelemektir. Bu doğrultuda eser, yalnızca melodik veya armonik unsurların betimlenmesiyle sınırlı kalmayacak; aynı zamanda bu unsurların müzikal anlam üretimine nasıl katkıda bulunduğu sorgulanacaktır. Romantik repertuvarda küçük ölçekli yapılar, biçimsel sınırlılıklarına rağmen yoğunlaştırılmış ifade stratejileri aracılığıyla geniş bir anlatı alanı oluşturabilir (Rink, 2010, s. 112). Analiz süreci, tematik gelişim, armonik yönelimler ve özellikle piyano ile keman arasındaki etkileşim biçimleri üzerine odaklanarak, küçük form içerisinde kurulan yapısal yoğunluğu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu yaklaşım, müziği durağan bir yapı olarak değil, zaman içinde gelişen ve katmanlaşan bir süreç olarak ele alan çağdaş müzikolojik perspektiflerle örtüşmektedir (Daverio, 1997, s. 87).

Eser, ilk bakışta sade bir karakter parçası izlenimi verse de, dikkatli bir inceleme, eserin çok katmanlı bir yapı sunduğunu gösterir. Açılıшта piyano tarafından oluşturulan arpej temelli doku, yalnızca bir eşlik zemini değil, aynı zamanda zamansal sürekliliği belirleyen bir çerçeve işlevi görür. Bu çerçeve içerisinde kemanın girişinin, vokal bir ifade karakteri taşıyan uzun soluklu bir melodik çizgi ile gerçekleşmesi, eserin anlatısal yönünü güçlendirir. İki enstrüman arasındaki ilişki, bu noktada hiyerarşik bir yapıdan ziyade, karşılıklı etkileşim ve tamamlayıcılık üzerinden şekillenir. Bu durum, romantik dönemin müzikal dilinde sıklıkla karşılaşılan “şarkısal anlatım” ile “çalgısal doku” arasındaki gerilimli birlikteliğin özgün bir örneğini sunar. Çalışma, söz konusu eseri küçük form bağlamında yeniden konumlandırarak, biçimsel sadeliğin ötesinde yoğunlaştırılmış bir anlatı modeli sunduğunu ileri sürmektedir. Bu çerçevede çalışma, iki temel soruya odaklanmaktadır: Birincisi, Clara Schumann bu eserde lirik ifadeyi hangi müzikal araçlar aracılığıyla yapılandırmaktadır? İkincisi ise, piyano ve keman arasındaki dokusal ilişki, bu ifadenin oluşumunda nasıl bir rol oynamaktadır? Bu sorulara verilecek yanıtlar, yalnızca söz konusu eserin analitik olarak anlaşılmasına katkı

sağlamakla kalmayacak; aynı zamanda 19. yüzyıl keman piyano repertuarında küçük formun yeniden değerlendirilmesine yönelik daha geniş bir tartışma alanı açacaktır.

Bu şekliyle çalışma, Romans türünün analitik açıdan ihmal edilmiş yönlerine dikkat çekmeyi ve Clara Schumann'ın söz konusu eseri üzerinden, küçük ölçekli müzikal yapıların ifade potansiyelini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, müzikal anlamın yalnızca geniş biçimsel yapılarda değil, aynı zamanda yoğunlaştırılmış ve incelikli dokular içerisinde de üretilebildiğini ortaya koyarak, romantik dönem müziğine ilişkin mevcut analitik perspektifleri genişletmeyi hedeflemektedir.

YAKLAŞIM ve İNCELEME YÖNTEMİ

Romantik dönem müziğinde ifade, çoğu zaman biçimsel organizasyonun ötesine geçen, zaman içinde açılan ve dönüşen bir süreç olarak ele alınır. Bu bağlamda müzikal yapı, yalnızca tematik materyalin düzenlenmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda dinleyici algısını yönlendiren jestler, dokular ve zamansal akış biçimleri aracılığıyla anlam üretir. Özellikle küçük form içerisinde yazılmış eserlerde, bu unsurların yoğunlaşarak daha belirgin hâle geldiği görülür. Clara Schumann'ın Keman ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 eseri, bu açıdan, mikro ölçekte işleyen ancak çok katmanlı bir ifade alanı sunan yapıyla dikkat çeker. Bu çalışmada eserin incelenmesi için benimsenen yaklaşım, müzikal anlamın tek bir parametreye indirgenemeyeceği varsayımına dayanır. Buna göre ifade, melodik çizgi, armonik yönelim ve dokusal organizasyonun birlikte oluşturduğu bir etkileşim alanı içerisinde ortaya çıkar. Bu yaklaşım, romantik müziğin yalnızca biçimsel kalıplar üzerinden değil, aynı zamanda algısal ve jestsel süreçler üzerinden anlaşılması gerektiğini vurgulayan müzikolojik yaklaşımlarla örtüşmektedir (Daverio, 1997, s. 102). Dolayısıyla analiz sürecinde, notaya sabitlenmiş yapı ile icra sırasında ortaya çıkan zamansal deneyim arasındaki ilişki de dikkate alınmaktadır.

Çalışmada ilk olarak “lirik ifade” kavramının açıklığa kavuşturulması gereklidir. Lirik ifade, çoğunlukla vokal müzikle ilişkilendirilen bir özellik olmakla birlikte, enstrümental müzikte de özellikle uzun soluklu melodik çizgiler, nefes hissi yaratan cümle yapıları ve yumuşak geçişlerle kendini gösterir. Clara Schumann'ın söz konusu eserinde keman partisinin taşıdığı vokal karakter, bu lirik ifadenin temel belirleyicisidir. Ancak bu ifade, yalnızca melodik çizgiye indirgenemez; piyano tarafından kurulan dokusal zemin, bu çizginin yönünü ve yoğunluğunu belirleyen aktif bir unsur olarak işlev görür. Bu nedenle lirik ifade, burada iki enstrüman arasındaki karşılıklı etkileşim üzerinden şekillenen bir süreç olarak ele alınmaktadır. Clara Schumann'ın müziği, romantik dönemin şiirsel ifade anlayışını korurken, yapısal kontrol ve armonik bilinç açısından dikkat çekici bir denge sunar (Çetin & Küpana, 2025, s. 8). İkinci olarak, “dokusal organizasyon” kavramı, eserin yapısal çözümlemesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Doku, yalnızca seslerin yoğunluğu ya da dağılımı ile ilgili bir unsur değil, aynı zamanda zamanın algılanış biçimini belirleyen bir faktördür. Özellikle arpej temelli piyano yazımı, süreklilik hissi yaratarak müzikal zamanı akışkan bir hâle getirir. Bu durum, kemanın daha serbest ve esnek bir ifade alanı içerisinde hareket etmesine olanak tanır. Böylece piyano ve keman arasında kurulan ilişki, eşlik eden ve edilen şeklinde sabitlenmiş bir yapıdan ziyade, karşılıklı bağımlılığa dayalı dinamik bir sistem hâline gelir.

Bu noktada “eş-özne” (co-agency) kavramı, eserin yapısal analizinde açıklayıcı bir çerçeve sunar. Geleneksel keman piyano yazımında piyano çoğu zaman destekleyici bir rol üstlenirken, Clara Schumann'ın bu eserinde piyano, anlatının yönünü belirleyen ve kimi zaman kemanla eşit düzeyde ifade taşıyan bir unsur olarak öne çıkar. Müzikal anlam, yalnızca notaya sabitlenmiş bir yapı değil, icra sürecinde şekillenen zamansal bir deneyim olarak ortaya çıkar (Cook, 2013, s. 58). Bu durum, romantik dönemde oda müziği yazımının geçirdiği dönüşümle de ilişkilendirilebilir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren piyano, yalnızca armonik destek sağlayan bir araç olmaktan çıkarak, bağımsız bir ifade alanı kazanmaya başlamıştır. Bu dönüşüm, Clara Schumann'ın eserlerinde açık biçimde gözlemlenebilir.

İnceleme yönteminin bir diğer önemli boyutu ise “mikro anlatı” kavramıdır. Büyük ölçekli formlarda anlatı, genellikle geniş tematik karşıtlıklar ve uzun süreli gerilim, çözülme süreçleri üzerinden kurulur. Buna karşılık küçük formda anlatı, daha sınırlı bir zaman dilimi içerisinde yoğunlaştırılmış jestler ve ani yön değişimleri aracılığıyla oluşturulur. Eser bu anlamda, kısa süreli ancak belirgin bir

anlatısal eğri sunar. Açılıшта kurulan dingin atmosfer, orta bölümde yoğunlaşan ifade ve kapanışta gerçekleşen çözülme, eserin mikro ölçekte bir dramatik yapı taşıdığı gösterir.

Bu yaklaşım doğrultusunda incelenen eserde, eserin yalnızca yapısal özelliklerini ortaya koymakla kalmayacak; aynı zamanda bu yapıların nasıl bir ifade alanı oluşturduğunu da inceleyecektir. Böylece çalışma, küçük form içerisinde kurulan müzikal anlamın, yalnızca tematik materyal üzerinden değil, dokusal ve zamansal süreçler aracılığıyla nasıl üretildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda Clara Schumann'ın Keman ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 eseri, romantik dönem müziğinde ifade ve yapı arasındaki ilişkinin daha incelikli biçimde anlaşılmasına katkı sağlayan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

I. Bölüm: Açılış ve Tematik Kurulum

Eserin açılışı, geleneksel anlamda tematik bir “sunum”dan çok, zamansal ve dokusal bir alanın kurulması ile karakterize edilir. Piyano partisi, ilk ölçülerden itibaren arpej temelli bir yazım aracılığıyla, belirgin bir metrik ağırlık duygusundan kaçınan, sürekli akış hissi yaratan bir yapı ortaya koyar. Bu tür bir başlangıç, dinleyiciyi belirli bir ritmik ya da kadansal beklentiye yönlendirmek yerine, zamanın askıya alındığı bir ifade alanına davet eder. Clara Schumann'ın bu 3 küçük romansında yapı, armoni ve ifade, klasik disiplin ile romantik şiirsellik arasında bütünleşik bir ilişki kurar (Ren, 2025, s. 158). Nitekim romantik repertuvarda bu tür dokuların, yalnızca eşlik işlevi görmediği, aynı zamanda müzikal zamanın algılanış biçimini yapılandırdığı bilinmektedir (Cook, 2013, s. 58).

Drei Romanzen für Violine und Klavier

Clara Schumann op. 22
komponiert im Juli 1853

I



Şekil 1. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Piyano arpej dokusu

Şekil 1’deki açılıшта dikkat çeken bir diğer unsur, armonik hareketin belirgin kadans noktalarıyla kesilmemesidir. Aksine, armonik değişimler çoğu zaman dokusal süreklilik içinde “eriyerek” ilerler. Bu durum, müziğin lineer bir ilerleyişten ziyade, akışkan bir yüzey üzerinde geliştiği izlenimini yaratır. Piyano burada yalnızca bir eşlikçi değil, adeta zamanın kendisini şekillendiren bir unsur hâline gelir. Kemanın giriş noktası, bu bağlamda ayrı bir önem taşır. Yaklaşık beşinci ölçü civarında gerçekleşen bu giriş, dramatik bir vurgu ile değil, hâlihazırda kurulmuş olan dokusal alanın içinden yükselen bir vokal jest olarak ortaya çıkar. Melodik çizginin başlangıcı, keskin bir sınır çizmek yerine, süreklilik içinde belirir; bu da eserin anlatısal karakterini baştan itibaren belirler.

Bu melodik çizgi, geniş aralık hareketlerinden ziyade, daha çok adım adım ilerleyen, nefes hissi taşıyan bir yapı sergiler. Cümle sonlarında gözlemlenen hafif gevşemeler, müziğin “konuşur” gibi akmasını sağlar. Bu tür jestlerin, müzikal anlamın oluşumunda yalnızca süsleyici değil, yapı kurucu bir rol oynadığı vurgulanmaktadır (Hatten, 2004, s. 93). Dolayısıyla kemanın çizgisi burada yalnızca melodik bir unsur değil, eserin anlatısal yönünü belirleyen temel bileşendir. Piyano ve keman arasındaki ilişki bu noktada özellikle dikkat çekicidir. Geleneksel keman piyano yazımında piyano çoğu zaman arka planda kalan bir eşlik rolü üstlenirken, bu eserde piyano, kemanın ifade alanını

şekillendiren aktif bir katman olarak öne çıkar. Arpej dokusu, yalnızca armonik bir temel sağlamla kalmaz, aynı zamanda kemanın çizgisine paralel bir hareket duygusu yaratarak, iki enstrüman arasında sürekli bir etkileşim kurar. Bu etkileşim, eserin başından itibaren eş-özne (co-agency) bir yapı oluşturduğunu gösterir. Şekil 2’ de keman, anlatının öncelikli taşıyıcısı gibi görünse de, bu ifade, piyano tarafından kurulan dokusal ve zamansal çerçeve olmaksızın anlamını yitirir. Bu nedenle burada söz konusu olan, hiyerarşik bir yapıdan ziyade, karşılıklı bağımlılığa dayalı bir ilişki modelidir.



Şekil 2. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Kemanın ilk lirik cümlesi

Açılış bölümünün ilerleyen ölçülerinde, melodik materyalin küçük değişimlerle tekrarlandığı görülür. Ancak bu tekrar, klasik anlamda bir periyot tamamlanması değil, daha çok ifadenin hafifçe genişletilmesi şeklinde ortaya çıkar. Şekil 3’de ritmik esneklik korunur, ancak armonik zemin ve iç ses hareketleri, aynı materyalin farklı bir ışık altında algılanmasına neden olur. Oda müziğinde olduğu gibi enstrümanlar arasındaki ilişki, sabit rollerden ziyade, icra sırasında sürekli yeniden tanımlanan dinamik bir etkileşim alanı oluşturur (Leech-Wilkinson, 2009, s. 73).



Şekil 3. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Piyano iç ses hareketleri ve keman ilişkisi

Bu noktada önemli olan, müziğin belirgin bir kadansla kapanmamasıdır. Açılış alanı, tamamlanmış bir yapı hissi vermektten çok, devam eden bir sürecin ilk aşaması olarak işlev görür. Böylece dinleyici, henüz net bir yön duygusuna sahip olmadan, müzikal akışın içine çekilir.

Bu bölüm, eserin tümünde etkili olacak olan üç temel unsuru ortaya koyar:

1. Akışkan zaman anlayışı
2. Lirik, vokal karakterli jestler

3. Piyano, keman arasında eşit ve etkileşimli yapı

Bu unsurlar, yalnızca açılış bölümünün değil, eserin bütününe yapısal ve ifade temellerini oluşturur.

II. Bölüm: Gelişim ve Dokusal Genişleme

Açılış bölümünde kurulan lirik ve akışkan yapı, bu bölümde doğrudan tekrar edilmek yerine, mikro ölçekte dönüşüme uğrayarak genişletilir. Bu genişleme, klasik anlamda tematik karşıtlıklar üzerinden değil, aynı materyalin farklı yoğunluklarda yeniden işlenmesi yoluyla gerçekleşir. Bu durum, romantik müzikte küçük formun taşıdığı ifade potansiyelinin, sınırlı malzeme içerisinde çeşitlenme yoluyla ortaya çıktığını gösterir (Rink, 2010, s. 112).

Bu bölümün başlangıcında Şekil 4'te görülen keman çizgisinin; açılışta duyulan lirik yönelimi koruduğu, ancak ritmik açıdan daha esnek ve yer yer daha serbest bir karakter kazandığı gözlemlenir. Bu esneklik, müziğin belirli bir yön duygusuna sabitlenmesini engeller; aksine, ifade sürekli olarak yeniden şekillenir.



Şekil 4. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Varyasyon görünümülü lirik çizgi

Piyano partisi bu aşamada daha belirgin bir rol üstlenir. Açılışta daha homojen bir akış sunan arpej dokusu, Şekil 5' de iç ses hareketleri aracılığıyla daha karmaşık bir hâl alır. Özellikle orta seslerdeki küçük yön değişimleri, kemanın çizgisine paralel bir ifade katmanı oluşturur. Böylece piyano, yalnızca zemini kuran değil, ifadenin yönünü aktif biçimde etkileyen bir unsur hâline gelir.



Şekil 5. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Piyano iç ses hareketleri

Bu karşılıklı etkileşim, oda müziğinde enstrümanlar arasındaki ilişkinin sabit rollerden ziyade icra sürecinde sürekli yeniden şekillendiğini ortaya koyan yaklaşımlarla örtüşmektedir (Leech-Wilkinson, 2009, s. 73). Keman ve piyano, burada birbirine eşlik eden değil, birlikte düşünce üreten iki ses olarak işlev görür.

Bölümün ilerleyen ölçülerinde, melodik çizginin yönelimi daha belirgin hâle gelir; ancak bu yönelim, dramatik bir yükselişten çok, yatay bir yoğunlaşma şeklinde hissedilir. Yani müzik bir zirveye ulaşmak yerine, Şekil 6' da aynı ifade alanı içinde derinleştiği görülmektedir. Bu süreçte armonik zemin, küçük kaymalarla sürekli hareket hâlinindedir ve bu hareket, dinleyici açısından bir tür “yer değiştirme” hissi yaratır.

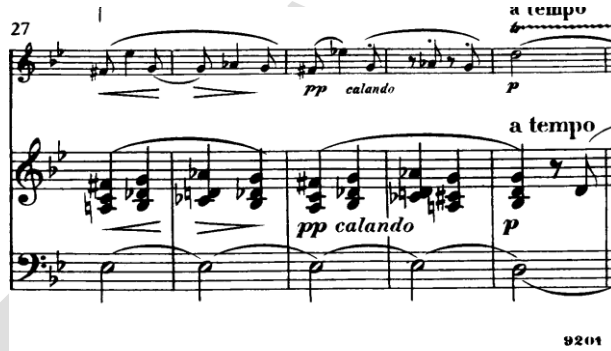


a tempo

Şekil 6. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Piyano partisinde yoğunlaşma

Bu noktada keman partisi, açılıştaki sahip olduğu kesintisiz lirik akıştan kısmen uzaklaşarak, daha parçalı ve jest temelli bir yapı sergilemeye başlar. Bu dönüşüm, müziğin dışsal anlatıdan içsel bir ifade alanına yöneldiğini düşündürür. Piyano ise bu süreçte daha belirgin armonik geçişlerle, bu kırılmayı destekler.

Bölümün sonuna doğru Şekil 7’ de, dokusal yoğunluğun arttığı, ancak bu yoğunluğun belirgin bir kadans noktasıyla sonuçlanmadığı görülür. Aksine, müzik bir tür “askıda kalma” hissiyle bir sonraki yapısal alana geçiş yapar.



Şekil 7. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Yoğunlaşma sonrası geçiş

Bu durum, eserin genelinde gözlemlenen süreklilik anlayışının bir yansımasıdır. Gelişim bölümü, klasik anlamda tamamlanmış bir yapı sunmak yerine, bir sonraki sürecin zeminini hazırlayan açık bir alan olarak işlev görür.

III. Bölüm: Yoğunlaşma ve Kapanış Süreci

Eserin son bölümü, önceki süreçte geliştirilen materyalin içsel olarak yoğunlaşması ve çözülmesi üzerine kuruludur. Bu bölümde tonal merkezin zaman zaman belirsizleşmesi, müziğin yön duygusunu zayıflatırken, ifade derinliğini artırır. Bu tür tonal kaymalar, romantik müzikte sıklıkla içsel dramatik yoğunluk yaratma aracı olarak kullanılmıştır (Daverio, 1997, s. 103).

Bölümün başlangıcında, keman çizgisinin önceki bölümlere kıyasla daha parçalı bir karakter kazandığı dikkat çeker. Uzun soluklu melodik cümleler yer yer kesintiye uğrar ve Şekil 8’ de görüldüğü üzere daha kısa jestlere bölünür. Bu durum, müziğin dışsal bir anlatıdan çok, içsel bir monolog karakterine yöneldiğini düşündürür. Müzikal jest, yalnızca yüzeysel bir ifade unsuru değil, müzikal anlamın zaman içinde örgütlenmesini sağlayan temel bir yapılandırma aracıdır (Hatten, 2004, s. 93).



Şekil 8. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Jest kırılması

Piyano partisi bu süreçte daha yoğun bir rol üstlenir. Armonik geçişler daha belirgin hâle gelir ve dokusal hareketlilik artar. Şekil 9’ da özellikle alt ve orta seslerdeki hareketler, kemanın parçalı çizgisine karşılık veren bir yapı oluşturur. Bu karşılıklı etkileşim, müziğin gerilim düzeyini artırır. Bu bölümde dikkat çeken bir diğer unsur, açılış materyalinin izlerinin yeniden ortaya çıkmasıdır. Ancak bu geri dönüş, birebir bir tekrar niteliği taşımaz; önceki dönüşümler, bu materyalin algılanışını değiştirmiştir. Bu tür geri dönüşler, romantik müzikte sıklıkla “anımsama” işleviyle ilişkilendirilir (Todd, 2004, s. 158).



Şekil 9. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22* Yoğun piyano dokusu

Eserin son ölçülerinde Şekil 10’ da, belirgin bir kadans yerine, kademeli bir çözülme süreci gözlemlenir. Piyano dokusu giderek inceliklenir; arpej hareketleri daha seyrek hâle gelir ve kemanın çizgisi açık uçlu bir ifade ile son bulur. Bu durum, müziğin kesin bir sonuca ulaşmaktan çok, sessizlik içinde kaybolduğu izlenimini yaratır.



Şekil 10. Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22 Kademeli*
çözülme ve son

Kapanış sürecinde, belirgin bir kadans yerine kademeli çözülme dikkat çeker. Piyano dokusu incelik, kemanın çizgisi ise kesin bir sonuç hissi vermeden sönümlenir. Bu durum, eserin başında kurulan akışkan zaman anlayışının sonuna kadar korunduğunu gösterir. Bu kapanış biçimi, eserin başından itibaren kurulan akışkan zaman anlayışıyla tutarlıdır. Müzik, kapalı bir yapı olarak tamamlanmak yerine, dinleyici algısında devam eden bir izlenim bırakarak sona erer. Bu özellik, küçük form içerisinde kurulan anlatının, yalnızca başlangıç ve sonuç üzerinden değil, süreç odaklı bir deneyim olarak ele alınması gerektiğini göstermektedir.

TARTIŞMA ve SONUÇ

Bu çalışmanın bulguları, Clara Schumann'ın Keman ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 eserinin, yüzeydeki biçimsel sadeliğin ötesinde, yoğunlaştırılmış ve çok katmanlı bir ifade alanı sunduğunu göstermektedir. Eser, klasik anlamda belirgin tematik karşıtıklara ya da geniş ölçekli dramatik kırılmalara dayanmak yerine, mikro ölçekte gelişen jestler ve dokusal dönüşümler aracılığıyla ilerleyen bir yapı sergiler. Bu durum, romantik dönemde müzikal anlamın yalnızca büyük formlar üzerinden değil, aynı zamanda küçük ölçekli yapılar içinde de üretilebildiğine işaret eder (Daverio, 1997, s. 103). Süreç içinde özellikle dikkat çeken nokta, piyano ve keman arasındaki ilişkinin geleneksel eşlik anlayışının ötesine geçmesidir. Piyano, yalnızca armonik bir temel sunmakla kalmaz; zamansal sürekliliği belirleyen ve ifadenin yönünü şekillendiren aktif bir unsur olarak işlev görür. Bu durum, Clara Schumann'ın oda müziği yazımında piyanoya verdiği bağımsız rol ile örtüşmektedir (Reich, 2001, s. 220). Keman ise vokal karakterli çizgisiyle anlatının öncelikli taşıyıcısı olmakla birlikte, piyano ile kurduğu etkileşim sayesinde bu rolü tek başına değil, paylaşılan bir ifade alanı içinde gerçekleştirir. Bu bağlamda eser, iki enstrüman arasında kurulan eş-özne ilişkisi açısından dikkate değerdir.

Eserin yapısal organizasyonu, klasik form anlayışındaki açık bölümlenmelerden ziyade, süreklilik ve dönüşüm üzerine kuruludur. Açılıшта oluşturulan akışkan doku, orta bölümde yoğunlaşarak içsel bir gerilim üretir; ancak bu gerilim, belirgin bir zirveye ulaşmaktan çok, müzikal dokunun derinleşmesi şeklinde hissedilir. Bu tür bir yapı, romantik müzikte sıklıkla karşılaşılan “yatay yoğunlaşma” anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Yani müzik, dramatik bir yükseliş yerine, aynı ifade alanı içinde katmanlaşarak ilerler. Orta bölümde gözlemlenen tonal belirsizlik ve jestsel kırılmalar, eserin anlatsal boyutunu derinleştirir. Bu bölüm, klasik anlamda bir karşıt tema alanı olarak değil, önceki materyalin içsel olarak çözülmesi ve yeniden şekillenmesi olarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım, Hepokoski ve Darcy'nin (2006) form anlayışında vurguladığı, müzikal süreçlerin sabit kalıplardan ziyade esnek ve bağlamsal olarak ele alınması gerektiği görüşüyle örtüşmektedir (s. 247).

Eserin kapanışında ise belirgin bir kadans yerine kademeli bir çözülme gözlemlenir. Bu durum, müziğin kesin bir sonuca ulaşmaktan çok, dinleyici algısında devam eden bir izlenim bırakmayı hedeflediğini düşündürür. Açılıшта kurulan zamansal akışkanlık, eserin sonunda da korunur; böylece yapı, kapalı bir formdan ziyade açık uçlu bir süreç olarak algılanır. Bu özellik, romantik dönemin zaman anlayışıyla uyumlu bir estetik yaklaşımı yansıtır. Bu bulgular ışığında, Clara Schumann'ın Keman ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 eserinin, küçük form içerisinde kurulan müzikal anlamın zenginliğini ortaya koyan önemli bir örnek olduğu söylenebilir. Eser, hem dokusal çeşitlilik hem de lirik süreklilik açısından, kısa süreli bir müzikal yapı içinde yoğun bir ifade alanı oluşturmayı başarır. Bu durum, Romance türünün analitik açıdan yeniden değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, lirik ifade ve dokusal organizasyon arasındaki ilişki üzerinden inceleyerek, küçük form içerisinde kurulan müzikal anlamın niteliğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan analiz, eserin yüzeydeki sadeliğine rağmen, çok katmanlı bir yapısal ve ifade düzlemi içerdiğini göstermiştir. Eserin en belirgin özelliklerinden biri, piyano ve keman arasında kurulan dengeli ve etkileşim temelli ilişkidir. Bu ilişki, geleneksel eşlik anlayışının ötesine geçerek, iki enstrümanın birlikte anlam üreten bir yapı oluşturmasına olanak tanır. Piyano, zamansal akışı belirleyen ve dokusal derinlik yaratan bir unsur olarak öne çıkarken; keman, vokal karakterli melodik çizgisiyle bu yapının ifade boyutunu şekillendirir. Bu karşılıklı etkileşim, eserin bütününde gözlemlenen lirik sürekliliğin temelini oluşturur.

Yapısal açıdan bakıldığında eser, belirgin form bölümlerine dayanan bir organizasyondan ziyade, süreklilik ve dönüşüm ilkeleri üzerine kuruludur. Açılıшта oluşturulan akışkan doku, orta bölümde yoğunlaşarak içsel bir gerilim üretir ve son bölümde kademeli olarak çözülür. Bu süreç, klasik dramatik form anlayışından farklı olarak, daha içe dönük ve süreklilik odaklı bir yapı sunar. Dolayısıyla eser, küçük form içerisinde kurulan bir “mikro anlatı” olarak değerlendirilebilir. Clara Schumann'ın Keman ve Piyano İçin 3 Romans Op. 22 başlıklı eseri, romantik dönemde müzikal anlamın yalnızca geniş ölçekli formlar üzerinden değil, aynı zamanda kısa ve yoğun yapılar içerisinde de üretilebildiğini göstermektedir. Eser, hem analitik hem de estetik açıdan, küçük formun taşıdığı ifade potansiyelini görünür kılmaya bakımdan önemlidir. Bu çalışma, söz konusu potansiyelin daha kapsamlı biçimde incelenmesi gerektiğini ortaya koyarak, 19. yüzyıl keman piyano repertuarına yönelik analitik yaklaşımlara katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Etik ve Çıkar Çatışması

Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmadığını beyan etmektedir. Araştırmanın tüm süreçlerinde etik kurallara uygun davrandığını beyan edilmektedir.

KAYNAKÇA

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.

Çetin, İ., & Küpana, M. N. (2025). A comparative analysis of Clara Wieck Schumann's Op. 6 No. 2 Nocturne. *Journal of Academic Inquiries*, 20(1), 1–22.

- Daverio, J. (1997). *Nineteenth-century music and the German romantic ideology*. Schirmer Books.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late eighteenth-century sonata*. Oxford University Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance*. CHARM.
- Reich, N. B. (2001). *Clara Schumann: The artist and the woman* (Rev. ed.). Cornell University Press.
- Ren, X. (2025). Analysis of Clara Schumann's romantic compositional techniques: The Three Romances Op. 22 as an example. In *Proceedings of the International Conference on Literature, Art and Human Development* (pp. 155–160).
- Rink, J. (2010). *Chopin: The piano concertos*. Cambridge University Press.
- Siow, S. (2026). Reading between the lines: An interpretive study of Clara Schumann's Three Romances for Violin and Piano, Op. 22. *International Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 7(2), 50–75.
- Todd, R. L. (Ed.). (2004). *Clara Schumann studies*. Cambridge University Press.
- https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP441723-PMLP718524-Schu_Cl_22_best_ed.pdf
- Erişim tarihi: 25 Nisan 2026

EXTENDED ABSTRACT

This study offers an analytical reading of Clara Schumann's *Drei Romanzen für Violine und Klavier*, Op. 22, with a particular focus on the relationship between lyric expression and textural organization within a small scale musical form. Although the Romance has traditionally been classified as a short character piece, often associated with salon aesthetics and limited formal scope, such categorizations risk underestimating the structural and expressive complexity embedded in this repertoire. By concentrating on the first Romance of the set, this article seeks to demonstrate how Clara Schumann constructs a nuanced and multi layered musical discourse in which expressive depth emerges not through large scale formal contrast, but through the continuous transformation of texture, gesture, and harmonic direction. The study is grounded in an analytical approach that prioritizes musical process over fixed formal schemes. Rather than imposing a rigid formal template, the work is examined through its evolving structural zones, each characterized by distinct interactions between the violin and piano parts. This perspective aligns with contemporary musicological approaches that emphasize the temporal and perceptual dimensions of musical meaning, viewing musical structure as a dynamic unfolding rather than a static architectural design. Within this framework, particular attention is given to the ways in which lyric expression is shaped not only by melodic contour but also by the underlying textural environment that supports and transforms it. The opening section of the Romance establishes a fluid temporal framework through the piano arpeggiated texture. This texture does not function as a mere harmonic accompaniment; instead, it creates a sense of continuity that resists strong metric articulation and cadential closure. The absence of clearly defined rhythmic boundaries contributes to a suspended temporal atmosphere, within which the violin's entrance unfolds as a lyrical gesture emerging from within the texture rather than being imposed upon it. The violin line, characterized by its vocal quality and flexible phrasing, assumes a primary expressive role; however, its meaning is inseparable from the piano ongoing motion. The interaction between the two instruments thus transcends a traditional melody accompaniment hierarchy, establishing instead a dialogic relationship in which both parts actively participate in shaping the musical narrative. As the piece progresses, the initial material undergoes a process of subtle expansion and transformation. This development is not achieved through the introduction of contrasting themes, but rather through micro variations in melodic contour, rhythmic flexibility, and harmonic inflection. The resulting effect is one of horizontal intensification: the music deepens within its established expressive field rather than moving toward a clearly defined climax. The piano part becomes increasingly active, with inner voices contributing to a denser textural fabric that interacts more directly with the violin line. This shift enhances the sense of interdependence between the two instruments, reinforcing the notion of a shared expressive space. The central portion of the work introduces a heightened sense of tension, achieved through tonal ambiguity and the fragmentation of previously continuous melodic gestures.

Here, the violin lyrical line becomes more discontinuous, breaking into smaller units that suggest an inward, introspective mode of expression. The piano, in turn, intensifies its harmonic and rhythmic activity, supporting this shift toward a more complex and unstable expressive environment. Rather than functioning as a contrasting section in a traditional formal sense, this passage can be understood as a transformation of the initial material a process in which the established lyrical discourse turns inward and becomes more introspective. The return of the principal material does not signify a simple repetition, but rather a recontextualization shaped by the preceding transformations. Although recognizable elements of the opening reappear, their expressive character has been altered. The sense of continuity established at the beginning is now inflected by the tensions explored in the central section, resulting in a more nuanced and reflective mode of expression. The closing measures further reinforce this transformation through a gradual thinning of texture and a softening of harmonic direction. Instead of arriving at a decisive cadential closure, the work dissolves into a state of openness, leaving the musical discourse suspended rather than conclusively resolved. From this perspective, Clara Schumann's Three Romances for Violin and Piano Op. 22 can be understood as a model of condensed musical narrative, in which structural coherence and expressive depth are achieved through the continuous interplay of texture, gesture, and harmonic motion. The work challenges conventional assumptions about the limitations of small scale forms, demonstrating that brevity does not preclude complexity. On the contrary, the restricted scope of the Romance allows for a heightened concentration of expressive detail, in which even subtle variations acquire structural significance. In addition to contributing to the analytical understanding of Clara Schumann's compositional style, this study also addresses broader questions concerning the status of short character pieces within the nineteenth century repertoire. By foregrounding the structural and expressive richness of the Romance, the article argues for a reassessment of such works within musicological discourse. Rather than being regarded as minor or peripheral, these pieces should be recognized as sites of intricate musical thinking, in which compositional and expressive strategies are explored with a level of precision and sensitivity that is often obscured by their modest scale. Ultimately, this study highlights the importance of approaching small scale works with analytical methods that are responsive to their specific modes of organization. By focusing on process, interaction, and transformation, it becomes possible to uncover layers of meaning that extend beyond traditional formal analysis. In doing so, the article not only offers a new perspective on Clara Schumann's Three Romances for Violin and Piano Op. 22, but also contributes to a more nuanced understanding of lyrical expression and textural design in nineteenth-century chamber music.