

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

ELİF CANDAŞ ÇEVİK

(172507005)

**FRÈDÈRİC CHOPİN'İN Sİ BEMOL MİNÖR SONATI
İLE FRANZ LİSZT'İN Sİ MİNÖR SONATININ STİL VE
VİRTÜOZİTE AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

**DANIŞMAN
Prof. Dr. Z. Lale FERİDUNOĞLU**

İSTANBUL, Şubat 2022

**T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI**

**Elif CANDAS ÇEVİK
(172507005)**

**FRÉDÉRIC CHOPİN'İN Sİ BEMOL MİNÖR SONATI
İLE FRANZ LİSZT'İN Sİ MİNÖR SONATININ STİL VE
VİRTÜOZİTE AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 03.02.2022

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Z. Lale FERİDUNOĞLU
(İstanbul Okan Üniversitesi)**

**Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Ayşe Sena Gürşen OTACIOĞLU
(Marmara Üniversitesi)**

**Doç. Dr. Halil Eren TUNÇER
(İstanbul Üniversitesi)**

**Doç. Dr. Seta KÜRKCÜOĞLU
(İstanbul Okan Üniversitesi)**

**Dr. Öğr. Üyesi Hatice Nurtap SÜMER
(İstanbul Okan Üniversitesi)**

ÖNSÖZ

Romantik dönemin en çok çalınan ve sevilen bestecilerinden F. Chopin ve F. Liszt'in Stil ve Virtüozite Karşılaştırması başlıklı tez çalışmamda yurt içi ve yurt dışı kaynaklardan kütüphane ve internet üzerinden araştırmalar yaptım. Aynı dönemde yaşamış olmalarına rağmen, farklı iki bakış açısında olan F. Chopin ve F. Liszt'in hayatlarını da ele aldığım araştırmamda çevre faktörü, yaşam koşulları ve kişilik farklılıklarının bestelerine de yansımış olduğunu gördüm.

Bu konuyu seçmemin nedeni, piyanist arkadaşlarıma ya da dinleyicilere çalış ve müzik stilineki farklılıkları daha iyi anlamalarını, sevmelerini sağlayıp, F. Chopin ve F. Liszt'in bestelemiş olduğu, piyano repertuvarında önemli bir yere sahip iki büyük Sonatın analizini de yaparak eserlerin özünü daha iyi kavramalarını sağlamaktır.

Ayrıca başta bu tezin konusu ve hazırlanmasında bana yol gösteren, deneyim ve bilgilerinden yararlandığım Sevgili piyano hocam Prof. Dr. Zeynep Lale Feridunoğlu'na, desteğini esirgemeyen eşime ve aileme teşekkür ederim.

Şubat, 2022

Elif Candaş Çevik

İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET	vi
SUMMARY.....	vii
KISALTMALAR.....	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
TABLO LİSTESİ	xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ	1
BÖLÜM 2. XIX. YY. ROMANTİK DÖNEM, CHOPİN'İN YAŞAMI VE SANATSAL GELİŞİMİ.....	4
2.1 ROMANTİK DÖNEM	4
2.1.1 Erken Romantizm.....	5
2.1.2 Yüksek Romantizm	6
2.1.3 Geç Romantizm.....	6
2.2 FRÈDÈRIC CHOPİN'İN ÇOCUKLUK YILLARI (1810 – 1818)	6
2.3 GENÇLİK YILLARI (1819 – 1830).....	8

2.4 VIYANA VE PARİS’TE GEÇEN YILLAR (1830 – 1835)	12
2.5 GEORGE SAND VE CHOPİN’LE OLAN İLİŞKİLERİ	15
2.6 SON YILLARI (1847-1849)	18
2.7 CHOPİN’İN KOMPOZİSYON STİLİ	22
BÖLÜM 3. LİSZT’İN YAŞAMI VE SANATSAL GELİŞİMİ	23
3.1 YAŞAMI	23
3.2 FRANSA YILLARI	24
3.3 LİSZT’İ ETKİLEYEN İLK AŞKI	25
3.4 WEİMAR DÖNEMİNE AİT YILLARI	26
3.5 MÜZİK DÜNYASINDA LİSZT’E YÖNELTİLEN ELEŞTİRİLER	28
3.6 LİSZT’İN KOMPOZİSYON STİLİ	30
3.7 LİSZT’İN İSTANBUL’A GELİŞİ VE KONSERLERİ..	31
3.8 LİSZT PİYANO EKOLÜ VE TÜRKİYE’YE YANSIMASI	36
BÖLÜM 4. CHOPİN’İN Sİ BEMOL MİNÖR SONATI İLE F. LİSZT’İN Sİ MİNÖR SONATININ MÜZİKSEL DOKU BAKIMINDAN İNCELENMESİ	38
4.1 FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849), II. PİYANO SONATI Sİ BEMOL MİNÖR, OP.35	38

4.2 Sİ BEMOL MİNÖR SONATININ ANALİZİ.....	39
4.2.1 Grave – Doppio movimento	39
4.2.1.1 Sergi (1-104. Ölçü)	40
4.2.1.2 Gelişme (105-168. Ölçü)	41
4.2.1.3 Yeniden Sergi (169-209. Ölçü).....	45
4.2.1.4 Coda (229-241. Ölçü).....	45
4.2.2 Scherzo	47
4.2.3 March Funébre – Cenaze Marşı – Lento	48
4.2.3.1 A Bölmesi (1-30. ölçü).....	50
4.2.3.2 B Bölmesi (31-54. ölçü).....	52
4.2.4 Finale - Presto.....	55
4.2.5 Genel Bakış	58
4.2.5.1 Form (Si-bemol minör)	58
4.2.5.2 Cümle Yapısı	60
4.3 FRANZ LISZT (1811-1886), Sİ MİNÖR PİYANO	
SONATI	62
4.4 Sİ MİNÖR PİYANO SONATI ANALİZİ	66
4.4.1 Sergi (1-330. Ölçüler).....	66
4.4.2 Gelişme (331-452. Ölçüler).....	67
4.4.3 Yeniden Sergi (453-681. Ölçüler)	69
4.5 Genel Bakış.....	70

4.5.1. Si Minör Sonatın Formu	78
4.6 LISZT VE CHOPIN KARŞILAŞTIRMASI.....	82
BÖLÜN SON. SONUÇ VE ÖNERİLER	86
KAYNAKLAR.....	88
EKLER.....	92
EK A CHOPİN'İN ESERLERİ	92
EK B LISZT'İN ESERLERİ	100
EK C CHOPİN'İN Sİ BEMOL MİNÖR SONATI.....	125
EK D LISZT'İN Sİ MİNÖR PİYANO SONATI	147

ÖZET

FRÉDÉRIC CHOPIN'İN Sİ BEMOL MİNÖR SONATI İLE FRANZ LISZT'İN Sİ MİNÖR SONATININ STİL VE VİRTÜOZİTE AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Bu sanatta yeterlik tezinde, Frédéric Chopin ve Franz Liszt'in stil ve virtüozite açısından karşılaştırmasının detaylı bir şekilde araştırma ve incelemesi yapılmaktadır. Romantik dönemin bu en önemli iki bestecisinin hayatları ve sanatsal gelişimleri ele alınarak müziğe yaptıkları büyük katkıları incelenmiştir. Romantizmin tüm Avrupa'da egemen olduğu dönemde besteler yapmış ve her ikisi de çok iyi piyanist ve besteci olmalarına rağmen, aralarında stil (üslup) ve virtüozite (çalgıda ustalık) bakımından önemli farklar mevcuttur. Mevzu bahis bu farkları tespit etmeye yönelik olarak, belli başlı eserleri arasından en önemlileri olan Chopin'in Si bemol minör no. 2 ve Liszt'in Si minör sonatlarının müziksel analizleri yapılmıştır.

Chopin; genel olarak piyano müziğine yoğunlaşmış tek besteci olarak orkestrasyonu daha arka planda bırakmıştır. Ayrıca kendisi modern piyano tekniğinin kurucusu olarak anılmanın ötesinde, şahsına has rubatosu olan ve süs notalarını ezgi ile bütünleştiren ilk besteci ve piyanisttir. Liszt ise; piyano virtüözlerinin en parlağı olarak, piyanoyu sanki tek başına bir orkestra imiş gibi ele alarak orkestranın tüm renklerini piyanoda arayan besteci olarak bilinmektedir. Bunun dışında, “*senfonik şiir*” adını alan yeni bir türü orkestra müziğine kazandırmıştır. Daha da ileri giderek, orkestranın bulunmadığı yerlerde halka orkestra eserlerini tanıtmak için bu eserleri solo piyanoya uyarlamıştır.

Anahtar Kelimeler: F. Chopin, F. Liszt, Romantik Dönem, Virtüozite, Stil, Analiz, Sonat

SUMMARY

A COMPARISON IN TERMS OF STYLE AND VIRTUOSITY OF FRÉDÉRIC CHOPIN'S B FLAT MINOR SONATA AND FRANZ LISZT'S B MINOR SONATA

In this art proficiency thesis, the comparison of Frédéric Chopin and Franz Liszt in terms of style and virtuosity is the subject of the detailed research and examination. The lives and artistic developments of these two most important composers of the Romantic period were discussed and their great contributions to music were examined. Even though these two artists, both very good pianists and composers, created compositions at a time when romanticism was dominant all over Europe, the differences in style and virtuosity between them is a well-known fact and are analyzed by selecting Chopin's B flat minor No.2 and Liszt's B minor sonatas as one of their most important and major works.

Chopin is the only composer, who only concentrated on piano music and left the orchestration in the background. Chopin is the founder of the modern piano technique, by being the first pianist and composer who integrated his unique rubato and ornamental notes with the melody. Liszt as being the brightest of the piano virtuosos has brought a new genre to orchestral music that seeks the colors of the orchestra on the piano by treating the piano like an orchestra, also called "symphonic poetry". He adapted these works for solo piano in order to introduce orchestral works to the public in places where there is no orchestra.

Key Words: Fr. Chopin, Franz Liszt, Romantic Period, Virtuosity, Style, Analysis, Sonata

KISALTMALAR

vb. : Ve benzeri

bkz. : Bakınız

yy. : Yüzyıl

BWV : Bach Werke Verzeichnis 1950 yılından beri Bach'ın eserlerine verilen numara.

PROF. : Profesör

Syf. : Sayfa

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1 Chopin'in doğduğu ev	7
Şekil 2.2 George Sand	15
Şekil 2.3 Chopin'in bilinen tek fotoğrafı (1849)	20
Şekil 3.1 Franz Liszt (1858)	27
Şekil 3.2 Abdülmecid'in Liszt'e nişanı	33
Şekil 3.3: İstanbul konser afişi.....	34
Şekil 4.1 1. Motif, 2. Motif	42
Şekil 4.2 105-107. Ölçü	42
Şekil 4.3 109-110. Ölçü ve Grave.....	43
Şekil 4.4 134-138. Ölçüler	43
Şekil 4.5 Kromatik Çizgi	44
Şekil 4.6 Grave 1-4. Ölçüler; Marche funebre 1. Ölçü.....	49
Şekil 4.7 Grave 1-4. Ölçüler; Marche funebre 3-4. Ölçüler	49
Şekil 4.8 1-6. Ölçüler	51
Şekil 4.9 Tema; 41-46. Ölçüler	53
Şekil 4.10 5,6. & 31,32. Ölçüler	53
Şekil 4.11: 31-35. Ölçüler	54
Şekil 4.12 31-38. Ölçüler	55
Şekil 4.13 Presto 1,76,77. Ölçüler, Vivace 1,2,69,70,71. Ölçüler	57
Şekil 4.14 Marche funebre Grave 1-4. Ölçüler & Presto 1-4. Ölçüler	59
Şekil 4.15 Ana Armoni	60
Şekil 4.16 Si minör sonatı, el yazısı manuskript, 11. sayfa 225. ölçü	65
Şekil 4.17 32-34. Ölçüler	66
Şekil 4.18 105. Ölçü; Re Majör'ün Çeken pedalı	66
Şekil 4.19 331-38. Ölçüler	68
Şekil 4.20 205-207. Ölçüler	68

Şekil 4.21 Fugato 460-469. Ölçüler.....	69
Şekil 4.22 B Teması, Si Majör'e giriş; 598-609. Ölçüler.....	69
Şekil 4.23 1-7. Ölçüler.....	70
Şekil 4.24 80-104. ölçüler.....	72
Şekil 4.25 625. Ölçü.....	73
Şekil 4.26 8-10 Ölçüler.....	73
Şekil 4.27 55-67. Ölçüler.....	74
Şekil 4.28 125-128. Ölçüler.....	74
Şekil 4.29 221. Ölçü.....	75
Şekil 4.30 385-389. Ölçüler.....	75
Şekil 4.31 509,510. Ölçüler.....	76
Şekil 4.32 13,14. Ölçüler.....	76
Şekil 4.33 30,31. Ölçüler.....	76
Şekil 4.34 33,34. Ölçüler.....	77
Şekil 4.35 Coda'nın başlangıcı; 683-687. Ölçüler.....	77
Şekil 4.36 1-3. ölçüler: Motif 1.....	78
Şekil 4.37 8-13. ölçüler: Motif 2.....	78
Şekil 4.38 Sol elde, 13-15. ölçüler: Motif 3.....	79
Şekil 4.39 32-33. ölçüler: Tema 1 ya da Tema A.....	79
Şekil 4.40 105-107. ölçüler: Tema 2 ya da Tema B.....	80
Şekil 4.41 331-334. ölçüler: Tema 3 ya da Tema C.....	80

TABLO LİSTESİ

Tablo 4.1 Dört bestecinin sonatlarındaki ilk bölümlerin oranları.....	46
Tablo 4.2 Sonat bölümleri	67
Tablo 4.3 Gamlar ve ölçü numaraları	71
Tablo 4.4 Si minör Sonatı bölümleri	81
Tablo 4.5 Si minör Sonatı ve Si bemol minör Sonatı karşılaştırması.....	84

BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ

Romantik döneme damgasını vuran iki büyük besteciden biri olan Chopin, melodi zenginliği ve lirik şiirsel yaklaşımına ek olarak daha önce hiç duyulmamış armoni inceliklerinin kattığı cesur ve şaşırtıcı özgünlükle karşımıza çıkar. Bir diğeri olan Liszt ise Paganini'yi dinledikten sonra kendisinden esinlenerek piyanoyu daha zengin kullanmaya başlayıp, eserlerinde sadece piyano tınlarıyla sınırlı kalmayıp farklı ses olanakları da arayan bir besteci olarak kendini gösterir. Üstün virtüozitesi ve parlak tekniğinin de ötesinde, Liszt bir orkestra bileşimi yaratacak şekilde diğ er enstrümanların seslerini piyanodan elde edebilen tek insandı.

Bu dönemde, bu iki büyük besteci birbirlerinden de etkilenmiştir. Özellikle Liszt Chopin'i dinledikten sonra, onun yaratmış olduğu eserin başından sonuna kadar akıp giden ezgilerini ve düşünce çizgilerini çözümlmek istemiştir. Bu amaçla, Chopin eserlerini icra ederken yanında bulunup kendisini incelemiştir. Hatta piyanonun içine girecek kadar ona yaklaştığı söylenmektedir. Bu sayede piyano enstrümanınının daha ince tınların nasıl elde edebileceğinin farkına varmıştır. Chopin sadece piyano enstrümanı ile sınırlı kalan daha tutucu yaklaşımıyla, kendi çizdiği sınırlar dahilinde kalan eserler yazmıştır. Ezgi içerisinde gelişen orijinal armonik dokuyu bozmadan, derin ve yepyeni ifadelerin nasıl verileceğinin yöntemlerini arayarak kendi üslupsal ilkelerine bağlı kalmaktan ödün vermemiştir.

Liszt'in Chopin'de olmayan özelliği ise kendi eserleri dışındaki eserleri de piyanoya uyarlayarak, bunları halka tanıtmış olmasıdır. Bunlar arasında özellikle opera ve senfonik eserler başta gelir. Gerek opera eserlerini icra edecek orkestraların azlığı gerekse de temsillerinin güçlkle yapılabildiği o dönemde Liszt bu eserleri halka tanıtmıştır. Bunu

yapabilmek adına piyano enstrümanını, orkestranın yerine geçecek şekilde kurgulamıştır. Hem solo piyano eserlerinde hem de konçertolarında yine orkestral bir yaklaşım söz konusudur. Liszt gösterişli sahne performansı ile dinleyici kitlesini coşturmayı her zaman başarmıştır ve geniş bir hayran kitlesi vardır. Virtüözite kavramı Liszt ile ortaya çıkmıştır.

Buna karşılık Chopin çok duygulu ezgiler ve sürprizli farklı armonilerle gelişen eserler yaratmıştır. Chopin'in kenarda kalan ve çalınmayan hiçbir eseri yoktur. Ezgileri ve melodileri hem etkileyicidir hem de dinleyinin kulağında çok kolay kalır. Piyanist olarak ise Liszt kadar halkın önünde çalmaktan zevk duymamış, çok yüksek tınılardan kaçınmıştır. Bu nedendir ki daha çok küçük salonlarda ve dost çevrelerinde çalmayı tercih etmiştir. Büyük salonlarda verdiği konserlerde ise genel olarak piyanonun sesinin azlığıyla ilgili eleştiriler almıştır. Chopin'in piyano konçertolarını incelediğimizde orkestra ve piyano ilişkisindeki tezatlık göze çarpar. Öyle ki orkestraya o kadar önem vermemiş ve onu daha arka planda tutmuş olduğunu görürüz. Piyano partileri ise çalmanın kolay olmadığı teknik ve müzikal derinlikler içeren anlamlı ifadelerle doludur. Netice itibarıyla kendisi bir piyano dehası olduğu için yaptığı bestelerde piyano enstrümanını odağa almıştır. Opera, senfoni gibi eserleri yoktur. Sadece bir çello sonatı ve bir dizi lehçe şarkıları vardır. Çünkü Chopin piyanonun şairidir. Ayrıca bütün ifade gücünü piyanoya vermiş, kendini onda ifade etmiştir.

Dolayısıyla bu her iki besteci de farklı bakış açılarıyla Romantik döneme damgasını vurmuş, kendi dönemlerindeki diğer bestecileri de etkileyip onlara büyük katkı sağlamış olup 20. Yüzyıl bestecilerine de yön vermiştir. Her iki bestecinin piyano edebiyatında olgunluk döneminde yazmış olduğu en büyük eserlerinden biri olarak bilinen Chopin'in Si bemol minör No. 2 ve Liszt'in Si minör sonatları bizlere teknik ve müzikal anlamda yeni fikirler sunmuş olup her ikisi de klasik batı müziği dünyasında başyapıtlar olarak yer almışlardır.

Piyano eğitiminde öğrencilere büyük katkılar sağlayacak mevzu bahis sonatların, hem teknik becerilerin kazandırılması hem de müzikal kültürünün ve teori bilgilerinin aktarılmasında gerek öğrencilere gerekse de dinleyici kitlesine büyük katkıları olacaktır.

Bu araştırmama motive eden temel neden, literatür taramasında Chopin ve Liszt'in bu sonatlarını karşılaştıran bir çalışmaya rastlamamış olmamdır. Bu bakımdan ilk kez bu iki

sonatı bu içerik bağlamında ortak oldukları ama şekilsel olarak farklı olduklarını açıklamayı amaçlıyorum. Bu çalışmam ile bu bestecileri daha yakından tanıtip, başyapıt olarak bilinen bu sonatların müzikseverler ve piyanistler tarafından daha yakından kavranmaları ve sevlmelerini umuyorum.



BÖLÜM 2. XIX. YY. ROMANTİK DÖNEM, CHOPİN'İN YAŞAMI VE SANATSAL GELİŞİMİ

2.1 ROMANTİK DÖNEM

XIX. yüzyılın ilk yarısından başlayan ve yüzyılın sonuna kadar devam eden, Romantizm olarak adlandırılan romantik dönem, Fransızca “Romance” (şiir yazma) sözcüğünden gelen ve müziğin, bestecinin kişisel özelliklerini yansıtmaya başladığı dönemdir. Klasik müziğin kilise ve saraylardan çıkıp halka yayıldığı bir dönem olup, aynı zamanda klasik döneme de tepki olarak ortaya çıkmıştır (Say, 1995, s. 339).

Bestecinin hayal gücünün, duygularının, kişisel benliklerinin tüm özelliklerini kapsayan daha özgür nitelikte olan bir akımdır. Bu dönem, sadece müzik alanında gelişme göstermeyip edebiyat ve felsefe alanına da yansımıştır. Örneğin edebiyat alanındaki öncüleri Fransa’da Victor Hugo, Balzac, Rusya’da Tolstoy, Dostoyevski, Çehov, Almanya’da Goethe; felsefede ise Schopenhauer, Nietzsche, Hegel olup müzik alanında da bahsettiğimiz gibi Chopin, Liszt, Schuman, Schubert, Çaykovski, Weber, Paganini, Mendelssohn gibi bestecilerdir.

XVIII. yüzyıl sonunda ise aristokrat sınıfı, eski gücünü kaybedip onun yerine yeni bir sosyal sınıf olan Burjuvazi ortaya çıkmıştır. Halktan gelen yani Burjuva sınıfına dahil olan sanatçılar, aristokrat sınıfın baskısından kurtulmak amacıyla, kişinin kendi hayal ve düş güçlerini ortaya çıkararak ve özgür nitelikte diyebileceğimiz eserler yaratmışlardır. Böylelikle klasik dönemin sadelik, denge belirli kalıplar içinde

olan eserler yerine kendi düş dünyalarını yansıtan, romantik dediğimiz eserler ortaya çıkmıştır. Romantik dönem müziğinde; melodi zenginliği, armoninin daha renkli olması, ritimdeki özgürlük, kromatizm, belirginleşen vurgu ve senkop¹larla zenginleşmiş derin bir anlatım gücü öne çıkan öğeler olmuştur (Feridunoğlu, 2005, s. 65).

Yine bu dönemin önemli bir enstrümanı olan “piyano”, çalgısının tüm sınırlarını zorlayan Chopin ve Liszt, piyano tekniğini geliştirerek yeni türde eserler ortaya koydular. *Noktürn*², *Mazurka*³, *Vals*⁴ gibi minyatür eserlere, *Sonat*⁵, *Ballad*⁶ gibi uzun soluklu eserler katılmıştır.

Romantizm de kendi içerisinde üçe ayrılmaktadır:

- Erken Romantizm (1800 - 1830)
- Yüksek Romantizm (1830 – 1850)
- Geç Romantizm (1850 – 1890)

2.1.1 Erken Romantizm

Bu anlatımın öncülerinden biri olan Beethoven, son sonatlarında klasik kalıplar içerisinden çıkıp Romantizm’e köprü kurmuştur. İtalyan operasının son temsilcisi olan Rossini’nin son dönem operaları, Avrupa’nın tamamında büyük kitlelere yayılmıştır. Müzikte yine romantizmin ilk örneklerinden Alman besteci ve yazar olan E.T.A Hoffman’ın 1816’da yazdığı üç perdelik “Undine” operasıdır. Yine operanın gelişimini büyük ölçüde etkileyen Weber’in “Freischütz” operası ilk romantikler arasındadır (Say, 1995, s. 337).

¹ Ritimin doğal akıştaki güçlü vuruşa değil, ölçünün hafif vuruşlarına yansımalarıdır.

² Gece müziği

³ Polonya’nın yöresel dansı

⁴ Fransa bölgesinde ortaya çıkmış, ilk vuruşu kuvvetli olan üç zamanlı Avusturya dansıdır.

⁵ Üç yada dört bölümden oluşan, ilk bölüm hareketli, ikinci bölüm ağır ve genellikle son bölümleri daha hareketli olan müzik formudur.

⁶ Ortaçağdaki ilk çok sesli ezgi biçimlerinden biri. Chopin’in dramatik ve şiirsel uzun piyano parçalarına verdiği ad.

2.1.2 Yüksek Romantizm

Romantik müziğin tüm Avrupa’da yayılmaya başladığı sırada başlıca merkez Viyana değil Paris olmuştur. Hugo, Lamartine ve Dumas, Fransız edebiyatının yükseliş evresinde romantizmi etkileyen edebiyatçılardır. Orkestra müziğinde ilk başyapıt olarak görülen eser H. Berlioz’ün 1830 yılında yazdığı Fantastik senfonisi dönemin en çarpıcı eseridir. Hem besteci hem icracı olan piyanoda Liszt ve Chopin, kemanda ise Paganini’dir. Piyanoda hem besteci hem de icracı olarak virtüözitesiyle Liszt, incelikli ve derin melodileri ile Chopin, şiirsel müziği ile de Schuman, Schubert sanat şarkısı olan “Lied’in” yaratıcısı olmuşlardır (Say, 1995, s. 337).

2.1.3 Geç Romantizm

1848 Fransız devriminin duraklamaya girmesiyle, 1850-1890 yılları Geç Romantizm olarak tanımlanmaktadır. Bu dönemde Franz Liszt’in yine başyapıtı sayılan senfonik eserleri, Brahms’ın senfonileri, solo piyano, oda müziği eserleri, Verdi’nin operaları bestelenmiştir. Wagner *Gezamlkunst* adı altında söz ve müziği birleştiren bir tür olan müzikdramı ortaya koymuştur. Bu dinamik çağ tarih doğaya dönüş ve ulusalcılık renklerini sergiler (Say, 1995, s. 337).

2.2 FRÈDÈRIC CHOPİN’İN ÇOCUKLUK YILLARI (1810 – 1818)

Yüzyılın en çarpıcı ve özgün dâhilerinden biri olan Fr. Chopin, Polonya’nın başkentine 45 km uzaklıkta olan Zelazowa Wola köyünde doğmuştur. Doğum tarihi konusunda çok net bir bilgi olmamasına rağmen kayıtlarda 22 Şubat 1810 yılı belirtilmektedir. Fakat annesi Justyna, Chopin’in doğum gününün 1 Mart olduğu konusunda ısrarcı olup, doğum gününü o tarihte kutluyordu. Doğum yılı olarak da 1809 yılı bilinmekle beraber net bir bilgi olarak yer almaz (Rey, 1947, s. 25).

Chopin’in annesi Polonyalı, iyi sayılabilecek düzeyde piyano çalan ve şarkı söyleyen, babası da Fransız bir siyasi göçmendir. O da iyi düzeyde keman ve flüt çalıyordu, fakat

mesleği müzisyenlik değil, Fransızca öğretmenliğiydi aristokrat ailelere özel dersler de veriyordu.



Şekil 2.1 Chopin'in doğduğu ev

Frédéric, dört kardeşin ikincisi ve tek erkek çocuktur. Yapı olarak ince, narin açık renkli saçları ile kendine özgü tipik bir buruna sahipti. Chopin'in annesi onu erken yaşta müzikle tanıştırdı. Chopin daha altı aylık bebekken bile annesinin ve ablasının piyano seslerini duyduğunda etkilenir sesler çıkartıp duygulanırdı. Altı yaşına geldiğinde de duyduğu melodileri aynen tekrarları çok kısa sürede piyano çalmayı öğrendi ve besteler yapmaya başladı. 1810 yılının sonbaharında Chopin'in ailesi, ona köklü bir eğitim verebilmek amacıyla Varşova'ya taşındı. Babası Nicolas Chopin de ailesinin geçimini daha rahat sağlamak amacıyla Varşova lisesinde Fransızca dersleri vermeye başladı. Bunun yanında, bir dönem de Fransızların işlettiği tütün fabrikasında memur olarak çalıştı (WEB_1, 2021).

Frédéric Chopin ilk öğretmeni Polonyalı, Çekoslavakya doğumlu piyanist Wojciech Zywny ile tanıştı. Hocası ona öncelikle Bach'ın eserlerini tanıtarak birçok eserini çaldırdı. Bunun yanında, Chopin kendisini daha da geliştirmek amacıyla Joseph Elsner'den bestecilik dersleri de aldı. Bu onun yaratıcılığını daha da arttırdı ve ilk konserini dokuz yaşında verdi (WEB_2, 2021). O dönemde Varşova, çeşitli sanatçılar tarafından ziyaret edilse de Polonya'daki ihtilal dolayısıyla Polonyalı aristokratlar Fransa'ya giderek yaşamlarını orada sürdürüyorlardı. Chopin de onlar gibi yaşamını Paris'te sürdürecekti. 1818 yılında Chopin çeşitli salonlarda konserler verdi ve aynı zamanda beste yapmaya daha çok ağırlık verdi. Daha yedi yaşındayken açık hava konserleri vermeye başlayan Chopin, yine aynı yaşta sol minör op. posth⁷. ve si bemol majör olan iki Polonez⁸ besteledi. Varşova'da yayımlanan bir gazetede Chopin'in bestelerinden söz edildi. Birçok yapıtı kolaylıkla icra edip inanılmaz doğaçlamalar da yapıyordu. Chopin'in dinleyici kitlesi gittikçe artmaya başladı, fakat babası Nicolas konserlerinden para almamasını rica etti. Yeteneğinin parayla satın alınmasını istemiyordu. Chopin Hayır Kurumları yararına konserler verdi, Varşova'nın soylu aileleri onu dinlemek için evlerinde konuk ediyorlardı. Polonya ordusunun komutanı Prens Konstantin'in huzuruna da davet edildi ve kendi bestesi olan Askeri Marş'ı sundu fakat notası günümüze kadar ulaşmamıştır (Büke, 2010, s. 33).

2.3 GENÇLİK YILLARI (1819 – 1830)

Chopin'in gençlik yılları 1820'li yıllarda tüm Avrupa'da ciddi değişim yaşanırken Polonya da bağımsızlığını kaybetmiş bulunmaktaydı. Buna rağmen Varşova'da sanat gelişme gösteriyordu. Avrupa'nın birçok kentini sarsan yoksulluk, Varşova'da da göze çarpıyordu. 1800'lü yılların başında Varşova'da piyanoya büyük bir ilgi başlamış, yakınlık nedeni ile de Viyana yapımı piyanolar tercih edilmişti. O dönemde piyano, piyano ustası Bartolomeo Cristofori tarafından geliştirilmeye başlanmıştı. 19. Yüzyıl Polonyalı piyano imalatçıları arasında Fr. Buchholtz, Antony Leszczyński, Wilhelm

⁷ Bestecinin ölümünden sonra bulunup yayımlanmış yapıtı.

⁸ Polonya ulusal dansının ve bu dansın temposunda bestelenmiş parçaların ortak adıdır. 17.yy'da saray dansına zaman içinde halk dansına dönüşmüştür.

Jansen gibi ünlü isimler yer alır. Sosyal yapının değişimi ile Avrupa'nın dört bir yanında revaçta bir çalgı olan piyano, saray ve kiliselerde egemen olmaktan çıkarak evlere girmeye başlamıştı. Bu nedenle sık sık halka açık konserler yapılıyordu. Piyano çalmak isteyenlerin sayısında ciddi bir artış olmuştu. Soyluların ve burjuva kesiminin çocukları piyano dersi almaya başlamıştı. Bunun yanında, meşhur besteciler de konserler veriyor ve bu konserler ciddi bir ilgi görerek, sanatçıların maddi gelir elde etmeleri sağlanıyordu. 1800'lü yıllarda Chopin'in çocukluğu, Avrupa'da konser veren bestecilerin halk tarafından değerli bulunduğu ve İtalya'nın en büyük keman sanatçısı Paganini'nin yükseldiği dönemdi. Chopin'in ilk piyano hocası olan Wojciech Zywny, onun piyano çalışmalarında daha iyi bir eğitim alması gerektiğinin farkındaydı. Hızla yeni yapıtlar besteliyor, piyano çalışması daha da kusursuzlaşıyordu. 1825 yılında Chopin Varşova'yı ziyarete gelen Rus Çarı I. Alexander'a konser verdi. Kendisi müziğinden çok etkilenerek ona bir yüzük hediye etti. (Büke, 2010, s.40-43).

Chopin'in ailesinin gündemi de onun eğitimine nasıl devam edeceğiydi. Babası, tümüyle müzik eğitimine devam etmesini istemekle beraber üniversiteye de gitmesini istiyordu. Chopin bir yıl daha liseye devam edip olgunluk sınavını verdikten sonra konservatuvara giriş yapabilecekti. Bir yıl lisede zaman kaybetmek istemeyip öğretmenlerinin de desteği ile konservatuvara kaydolacak, üniversitede de müzik, tarih ve edebiyat ile ilgili dersler alacaktı (WEB_3, 2021). Varşova'da iyi bir piyanist olarak görüldüğü için de piyano derslerine girmeyip kendini Elsner'in kompozisyon/teori derslerinde daha da geliştiriyordu. Polonya halkının yerel dansları Chopin'in çok ilgisini çekiyordu. Polonya'nın bilinen dansları olan Mazurka ve Polonez gibi yerel danslar, besteleri arasında önemli bir yer tutuyordu. İlk bestelediği (1826) Mazurka olan ve ülkesinin kültüründen harmanlayarak ortaya çıkardığı Rondea a la Mazur op. 5 (fa majör) olmuştur (Rosen, 1995, s. 419).

1827 yılının şubat ayında, çok sevdiği kız kardeşini tüberküloz hastalığından kaybetti. Bu kayıp aile içinde çok büyük bir sarsıntı yarattı. Chopin aynı evde yaşamak istemedi ve ailece Krasinski sarayına taşındılar. Konservatuvar sınavları gayet başarılı geçmişti. Hocası Elsner sınavından sonra onun için "özel bir yetenek" ifadesini kullanmıştı. Sınavlar bittikten sonra tatilini Varşova dışında geçirmişti. Tatilin sonunda bestelediği yapıtlarından biri olan Mozart'ın Don Giovanni operasından "La ci darem la mano" düeti

üzerine si bemol majör tonundaki eseri, özgün müzikal yapısı ile dikkat çekicidir. Konservatuvarın ilk yıllarında kısa piyano parçaları besteleyen Chopin, daha sonraki okul döneminde ise Do minör sonat op. 4 eserini 1828 yılında bestelemiştir. Daha farklı bir çizgide olan tema, hayran olduğu Bach'ın Do minör envansiyonu⁹ (BWV¹⁰773) ile benzerlik gösterir (Büke, 2010, s. 55). Karşısına çıkan bir olanakla Berlin'e gitmesi, babasının bir arkadaşı tarafından sağlanır. Chopin bu dönemlerde, çizim yeteneğine sahip olmasıyla bilinen biri de olarak dinlediği konuşmacıların karikatürlerini de çizmiştir. Operada temsiller izlemiş fakat aradığını bulamamıştır.

Konservatuvarın üçüncü yılı olan Ekim ayında Varşova'da okuluna başlamış ve bu arada da yeni besteler yapmaya devam ediyordu. Krakowiak büyük konser Rondo'su op. 14 (Grand Rondeau d concert) adı altında piyano ve orkestra için 1828 yılında bestelediği Polonya'nın güneyinde yer alan Krakow bölgesinin ünlü bir dansı olan "Krakowiak" çok meşhurdur. Chopin o dönemde Krakow'da bulunmamış olsa da ezgilerini dinlemişti, balolarda da bu dans yerini mutlaka alıyordu (Gültekin, 1980, s. 43). Sonraki dönemde bestelediği eseri ise 1829 yılındaki "Polonya Ezgileri Üzerine Büyük Fantazi "(Grand Fantasia sur des airs Polonais op. 13).

Chopin bu yoğun öğrencilik yıllarında 1828 yılının sonuna doğru hemen her gece Varşova'nın çeşitli salonlarında çalışıyordu. Ayrıca oyunculuk yeteneğini de oynadığı küçük rollerde gösteriyordu. Babası Nikolas oğlunun Polonya'dan ayrılıp kendisini geliştirmesi için çeşitli makamlara başvuru yaptı (İtalya, Fransa, Almanya) gibi. Devletten yardım istedi, fakat sonuç başarısız oldu. Konservatuvarın Şan bölümü öğrencilerinin bir konserini dinlemeye giden Chopin, yetenekli, güzel sesi olan Konstancja Gladkowska adında genç bir kızdan çok etkilendi. Uzaktan uzağa yaşadığı duygularını ona hiçbir zaman açamadı hatta birçok bestelerini de ona olan aşkıyla yazdığı söylenmektedir (Büke, 2010, s. 58-59).

1829 yılının Temmuz ayında konservatuvardaki üç yıllık eğitimini tamamladığında da 19 yaşındaydı. Ailesinin yakın arkadaşları Viyana'ya gidecekti Chopin'i de yanlarında götürdüler. Ailesiyle beraber daha önce gezip görmediği XIV. yy'da bir süre Polonya'nın başkenti olan, daha önce gezip görmediği Krakow'dan ve Wieliczka'daki tuz yatakları ve

⁹ Buluş, icat anlamında iki yada üç sesli kısa çalgısal parça.

¹⁰ Bach Werke Verzeichnis 1950 yılından beri J. S. Bach'ın eserlerine verilen numara.

kaya oluşumlarından çok etkilendi. Tarihi bir şehir olan Krakow'da Avrupa'nın da en eski üniversitelerinden biri yer almaktaydı. Çok gitmek istediği Viyana'ya ulaştıklarında kendini tanıtmaya karar vermişti. Vereceği konserlerin organizasyonunu operada ki etkin pozisyonunu kullanan Würfel devreye girdi. Olaylar hızlıca gelişince Chopin Kartnertortheater sahnesinde ilk konserini vermiştir. Pek çok dinleyici kitlesi heyecanlanıp hayranlık içerisinde onu dinlediler. Kendisi de bu durumdan çok memnun kaldı ve saray tiyatrosunda da kendini tanıtmaya başladı. Fakat Chopin'in genel olarak dünyada tuşesinin hafif olduğu söylenip, büyük salonları doldurmayan alçak sesli çalışıyla ilgili eleştirileri hep bulunmaktaydı. Viyana'da bulunduğu süre içerisinde ünlü müzisyenlerle de tanışmış, ikinci konseri için davet alıp onu da gerçekleştirmişti. Saray operasında verdiği konserden sonra da çok fazla yankı uyandırarak, çeşitli gazetelerden, Viyana muhabirlerinden de piyanistliğiyle ilgili övgüler alıp tüm dünya da yankı uyandırmaya başlamıştı (Say, 1995, s. 362). Daha sonra ki yolculuğu Prag'a oldu. Prag'da da Viyana'dan aldığı tavsiye mektupları ona yardımcı oldu ve bir dizi konserler verdi.

Chopin iki aylık gezinti ve konserlerinin ardından tekrar Varşova'ya döndü. Viyana'dan çok etkilendiğini dile getirip Varşova'da daha uzun süre kalmak istemedi. Berlin'den Prens Rodzwill aracılığıyla Chopin'e tek başına yaşayabileceği bir ev teklif etti, fakat Viyana'dan sonra Berlin'de yaşamak istemedi. 1829 yılı Varşova'da konserler verip beste yapmaya devam etmekte geçti. 1830 yılında Fa minör piyano konçertosu¹¹ ve etütlerini bestelemeye başladı. Konçertonun ikinci bölümünü de unutamadığı genç şarkıcı Konstancja Gladkowska'ya hissettiği derin duygularla yazdığı söylenir.

Chopin için seyirci önünde çalmak hep ürkütücüydü. Daha küçük salonlar, ailelerin evleri, oda konserlerini daha çok tercih ediyordu. Büyük salonlarda çalmaya bir türlü alışamamıştı. Bu yüzden de verdiği konserlerin sayısı çok fazla değildi. Fa minör op. 21 numaralı konçertosunu ilk kez kendi evinde sevdiği dostlarına, yakınlarına tanıtmak için çalmıştır. Daha sonra da Varşova Ulusal Tiyatro binasında gerçekleştirmiştir. Çalışı her zaman olduğu gibi gösteriştenden uzak, sade, duygusal, temiz ve incelikliydi. Hatta Chopin'in hayranlarından biri, notaların gözlerden parmaklar vasıtasıyla kalbe aktarıldığını hissettiğini dile getirmiştir (Gültekin, 1980, s. 61). Chopin, 1830 yılında Mi minör piyano konçertosunu, geceyi ve ay ışığını çağrıştıran Noktürnlerini bestelemiştir.

¹¹ Solist ve ona eşlik eden orkestra için yazılmış, üç veya dört bölümlü konser parçası.

Bu eserler de daha sakin, melankolik, çeşitli ruh durumlarını yansıtan incelikli eseridir. Chopin'in eserlerine olan ilgi Varşova'da ciddi artış göstererek, kendisi daha da ünlenmiştir. Artık Viyana'ya ve başta Paris olmak üzere Avrupa'nın diğer merkezlerine gitmek için cesaret toplamıştır. Mi minör konçertosunu Ulusal Tiyatro Binası'nda seslendirdiğinde programın sonunda orada son kez sahneye çıkarak op.13 “Grande Fantasia sur airs polonais “(Polonya ezgileri üzerine büyük Fantezi¹²) adlı yapıtını çalmıştır (Say, 1995, s.365). Ülkedeki ayaklanma söylentileri dolayısıyla da 2 Kasım 1830 yılında ülkesini bir daha hiç görmemek üzere Varşova'dan ayrılmıştır (Büke, 2010, s. 103).

2.4 VİYANA VE PARİS'TE GEÇEN YILLAR (1830 – 1835)

Chopin Varşova'dan ayrıldıktan kısa süre sonra 29 Kasım günü kentte ayaklanma başlamıştı. Polonyalıların bağımsızlık istekleri ne yazık ki gerçekleşmeyecekti. Chopin bu olayları duyunca ülkesine tekrar dönmek istedi fakat ailesi ve yakın arkadaşı olan Titus kariyerine odaklanmasını, yarım bırakmamasını istediler. Viyanalılar Chopin'i daha önceki gelişinden tanıdıkları için Chopin'in o konuda pek kaygısı yoktu. Viyana'da bir ev kiraladı. Arkadaşlarından birkaç tanesi terk etse de Varşovalı iki arkadaşı oradaydı. Chopin, vatan hasreti çekmesinin dışında sıklıkla davetlere katılıyordu. Fakat aklı hep Varşova'da gelişen olaylardaydı. Chopin'in Viyana'da görüştüğü arkadaşları çoğunlukla Polonyalı, bir de Viyana'da tanıştığı yetenekli piyanist Thalberg vardı. O da sıklıkla konserler veriyordu. Bu esnada Chopin yarım kalan eserlerini tamamlamaya başladı. Orkestra eşlikli olan son yapıtı “Andante spianato and Grande Polonaise brillante op. 22” ise 1836 yılında bestelenmiş oldu. Daha sonra yayımlanacak olan op. 7 Mazurkalarıydı ki bu da 1831 tarihinde denk gerçekleşti. Si minör Scherzo¹³ op.20 de 1834 tarihinde tamamlamıştır. Bu eser müzik tarihinde önemli olup esas Romantizm 1830'lardan sonra hissedilmiş ve yapı olarak yeniliğe gidilmiş, duygular engel tanımdan karşılığını bulmuştur.1831 yılında Romantik besteci olma yolunda ilerlemeye devam etmiştir. Chopin şair Stefan Witwicki'nin “Pastoral¹⁴ Şarkılar” adlı şiir kitabındaki seçtiği parçalar

¹² Ana tema üstüne yapılan çeşitlemelerden kurulu, özgür biçimli çalgısal tür.

¹³ Şakacı

¹⁴ Kır ve köy yaşamı tasviri

dizelerine iki Lied¹⁵ bestelemiş bunda da memleketine olan özlemini ve ruh hallerini yansıtmıştır: Üzgün Nehir (Smutna Rzeka) ve Damat(Narzeczony).

“Üzgün Nehir Lied’inin ilk ve son kıtaları aşağıdaki gibidir:

Dağlardan gelen nehir
Söyle bana neden gür akarsın böyle
Kıyılarına sel bastıran
Çözülen karlar mı içinde?

Mezar başında acı içinde beklerken
Ruhları anlatır tüm üzüntüsünü
Ve gözlerinden yaşlar akar
Gürleştirir nehrin sularını”(Büke, 2010, s. 87).

25 Ocak 1831 günü Polonya’da ülkenin “Ulusal Meclis Sejm” bağımsızlık isteklerinin kararı verilerek Rusya ile olan her türlü bağın koparıldığını duyurdu, fakat uygulamaya geçemedi. Ülkede yeni bir milliyetçi dalga ortaya çıkmıştı. Viyana’da Polonya karşıtlığının da güçlenmesiyle İtalya’ ya da Paris’e babasının memleketine gitmeyi düşündü, fakat orada da siyasi durumun düzelmesini beklemeliydi. Bu sıralarda Viyana’da Chopin Almancasını ilerletiyor, operaları ve konserleri izleyerek, çeşitli notaları inceleyerek zamanını geçiriyordu. Ayrıca piyano için bir tane vals (Viyana valslerinden farklı olan) La minör op. 34 no.2 eserini 1838 yılında besteledi. Halk önünde çalmaya henüz başlamamıştı. Viyana’da çıkan gazeteler genellikle kendisinden övgüyle bahsediyor ve piyano çalışının mükemmelliğine, fakat orkestrasyonunun zayıflığı ve kompozisyon yönünün eksikliğinden kaynaklanan eleştirileri maruz görüp üzülyorum. 1831 yılında verdiği bir konserle olumlu eleştiriler alıp ayakta da alkışlandı (Büke, 2010, s. 88-90).

¹⁵ Bir şiir üzerine yazılmış, genel olarak piyano eşliğindeki şarkı

Chopin, artık Viyana'dan ayrılma vaktinin geldiğine karar verip babasının da yardımıyla Paris'e taşınmayı düşündü. 1830'lu yıllar sanatın her dalından birçok sanatçı ve piyanistin Paris'te yaşadığı dönemlerdi. Opera da kentte çok seviliyordu. Sanatçıların bestecilerin çokluğundan yakınan Chopin de birçok insanın bestelerini sergiletebilmek için uzun süreçler beklediğini, örneğin ünlü bir sanatçı Meyerbeer'de aynı durumdaydı. O dönemde piyano enstrümanı çok revaçta olup, hemen herkesin evinde bulunurdu. Dönemin en tanınmış piyanisti Chopin'in de hayran olduğu Alman asıllı Kalkbrenner ile tanışmış, birbirlerinin beğenisini kazanmış iki dosttular. Kalkbrenner kendisinden üç yıl boyunca ders almasını istemiş fakat Chopin bu süreyi uzun bulup reddetmiş. Yine de ona konserleri için önyak olmuştu. Bunun yanında Polonyalı arkadaşlarının yanı sıra çeşitli müzik simaları ile de tanışma fırsatı bulmuştu. Bunlar Cherubini, Rossini, Mendelssohn idi. Kendileri ile dostluklar kurmuştu. Liszt de bunların içindeydi. Kentin müzik yaşamını yakından takip edip opera temsillerini hiç kaçırmıyordu. Opera ile de ilgili beste yapması için ailesinden ve hocalarından çok fazla talep geldi. Ancak Chopin opera yazmak için kendini hiç hazır hissetmedi, sadece piyano için eserler besteledi. İlk konserini Kalkbrenner'in katkısıyla vermiş olup, bu konserde dinleyicileri büyülemişti. Liszt de bu konserde Chopin'in parlak dehasını bir kez daha dinleme fırsatı bulmuştu. Bu konserden sonra da çevresindeki insanların sayısı artınca özel dersleri de artış göstermiş olup Paris'te oldukça isim yapmıştı. Varşova'da tanınmış ailelerin evlerinde konuk olup büyük salonlar yerine küçük salonları tercih eden Chopin aynı geleneği sürdürüyordu. Eserleri Paris'in ünlü yayımcıları tarafından basılmaya başlamıştı ki bu da kendisini ve ailesini onurlandırmıştır. Bu dönemlerde 1833 yılında bestelediği eserler aşağıdaki gibidir:

- Üç Noktürn (Fa Majör, Fa diyez Majör, Sol minör)
- Op. 17 Mazurkalar
- Op. 18 Vals
- Do diyez minör fantezi impromptu¹⁶ (ölümünden sonra yayımlanmış)

Bu dönemde yine Chopin'in kendisinin düzenlemiş olduğu Paris'te Polonyalı göçmenler yararına ve içerisinde Liszt'in de bulunduğu bir konser düzenlemiş, böylece göçmenler için bir yardım kaynağı olmuştur. Chopin halk önünde çok fazla gözükmekten

¹⁶ Hazırlanmadan doğaçlama çalıyormuşçasına bir izlenim bırakmak.

hoşlanmadığı için Paris'te ancak altı yıl sonra büyük bir salonda dinleyici kitlesinin karşısına çıkmıştır (Büke, 2010, s.111).

2.5 GEORGE SAND VE CHOPİN'LE OLAN İLİŞKİLERİ

George Sand, gündüz ve gecelerini okuyup yazarak geçiren erkeksi ve asi kişiliğiyle bilinir. Yaşadığı döneme uygun olmayan tarzı, erkeksi giyim ve görünüşüyle elinden hiç düşürmediği sigarasıyla, özel yaşamındaki sansasyonlarıyla bilinen Paris'in sıra dışı bir sanatçısı olarak bilinir. 1855 yılında yayımlanan "Hayatımın Hikâyesi" adlı kitabında da kendi yaşam hikayesini anlatmıştır (WEB_4, 2021).



Şekil 2.2 George Sand

Birbirleriyle olan ilk karşılaşmaları 1836 yılındadır. Chopin kendisini ilk gördüğünde beğenmeyip itici, erkeksi olarak nitelendirmiştir. George Sand, Chopin'den 6 yaş büyüktür. Chopin bu dönemde de aşık olduğu bir başka kadın olan Maria Wodzinska'ya duyduğu yoğun duygulardan ötürü de gözleri kimseyi görmez olup, kendisiyle çok ilgilenmemiştir. Fakat George Sand, Chopin'in peşini kolay kolay bırakmayacaktır (Sand, 2006, s. 13).

Paris'te yıllarını geçiren Chopin, uzun bir süre halk önünde çalmamış olup, küçük dinleyici kitlelerine kendini göstermeyi tercih etmiştir. Paris müzik çevresinde en fazla 500 kişilik salonlarda verdiği konserlerle dinliyeciyile buluşmuştur. Bir konser salonunda dinleyicileri bir kez daha büyülemiştir. Thalberg ve Liszt o zaman da Avrupa'da tartışmaları yapılırken de Chopin'in ismi ön plandaydı. Chopin op. 33 numaralı 4 adet mazurkayı tamamlamış olup (Sol diyez min, Re Maj, Do Maj. ve Si minör olan minyatür eserleri arasındadır. Bu yıllarda Chopin'in ünü daha da artmış olup, Çar 1. Nikolai tarafından St. Petersburg'a Saray piyanisti olarak davet edilmiştir. O kadar davet almasına rağmen naif bir kişilik olan Chopin'in kalbi ve ruhu hep vatani Polonya için attığından Paris'te ki tüm yaşamını mülteci olarak geçirmiştir (Büke, 2010, s. 153-155).

Chopin'in yine verdiği bir ev konserine George Sand'da davet edilmiş ve burada Chopin'in piyano çalışına hayran kalmıştır. Hatta duygularını bir kâğıda yazarak, size tapıyorum şeklinde dile getirmiştir. Chopin'de Maria Wodzinska'yla yaşamış olduğu hayal kırıklığıyla, George Sand'ın ona olan düşkünlüğü onu mutlu etmiştir (Sand, 2006, 273-274).

George Sand'ın gerçek adı Aurore Dupin olup, ailenin kökleri Polonya atalarından gelmektedir. Yaşamının büyük bir bölümünü babaannesiyile geçirmiş olup, fakat kendisinin erken vefatıyla Nohant'daki malikane Aurore Dupin'e kalmıştır. Evde özel derslerle eğitilmiş, edebiyat ve müzik ilgisini çekmiş, hayatında var olmuştur. İyi olmayan bir evlilikle iki çocuk dünyaya getirmiş, evlilik dışı ilişkiler de yaşamıştır. Nohant'daki malikânesinde yeni bir roman yazmaya başlamıştır. Yayımcı yeni bir romana yeni bir isim vermek gerek olduğunu söylemiş, bunu George Sand olarak değiştirerek bir daha gerçek ismini hiç kullanmamıştır. (Sand, 2006, s. 17-18).

George Sand'ın çalkantılı ilişkilerinden sonra 1838 yılı, yine bir Kontes'in evindeki davet dolayısıyla Chopin'i tekrar görmüştür. Konser sonrası yakınlaşma başlamış olup, Paris'de buluşmuşlardır. Chopin'in ilgisini çeken şey, ona karşı ilgisiyle beraber şefkatli olması ve koruyup kollamasıydı. Fakat George Sand'ın yaşam tarzından dolayı Paris'de yaşamaları kolay olmamıştır. Chopin'in de sağlık sorunları nedeniyle ılıman bir iklimi olan Mayorka adasını tercih ettiler. Fakat İspanya'da sığınanların sayısındaki artış nedeniyle çatışmalar ortaya çıktı ve ev bulmakta çok zorlandılar. İstedikleri gibi ev bulup yerleştikten sonra Chopin beste çalışmalarına devam etti. Fakat havanın ani soğuması ve fırtına dolayısıyla Chopin'in çok iyi olmayan sağlığı kötüleşti. Yüksek ateş, öksürük nöbetleri, kan tükürme gibi problemleri vardı, veremden şüpheleniyorlardı. Hava şartlarının değişken olması, Chopin'in kötü olan sağlığını olumsuz yönde etkilemişti. Oturdıkları ev normalden fazla nem alıyor, yağmur duvardan içeri giriyor, ısınmak için soba kullanıyorlardı. İyi olmayan sağlığından dolayı da adada kalmak zorunda olup, İspanya'nın doğu sahiline yakın olan Valldemossa'da Chartreuse Manastırına sığındılar. Chopin burada op. 2 prelüdlarini¹⁷ tamamladı. Bu prelüdlar her biri farklı tonda ve karakterde olan minyatür parçalardır. Chopin'in kötü hava şartlarında sağlığı bozuluyor, havalarda biraz ılımanlaşınca öksürüğü azalıyor (Büke, 2010, s. 158).

Fakat besteci buradan da sıkıldı. 24 Şubat günü George Sand'la beraber iki çocuğunu da alarak önce Marsilya'ya oradan da Fransa'ya dönüş yaptılar, bir süre Nohant'da da kaldılar. Bu uzun yolculuk esnasında Chopin'in sağlığı kötüleşince doktoruna görünmek zorunda kaldı. Tedavi sayesinde öksürükleri azalmıştı. George Sand kendisine anne gibi bakıyordu. Chopin besteler yaparken George Sand da kitap yazmaya devam ediyordu. Birbirlerine olan ilişkilerinde aşktan daha ziyade gerçek sevgi ve birbirlerinin sanatına hayranlık duyan iki kişi vardı. Nohant'da geçen günleri huzurlu, piyano başında, özellikle de hayran olduğu Bach'ın yapıtlarını çalışarak, inceleyerek besteler yaparak geçiyordu. Bu esnada 1839 yılında Cenaze marşını içinde barındıran dört bölümlü meşhur ikinci piyano sonatını yazdı. Bu sonatında müzikal ifade ve anlatım gücünü kanıtlar gibiydi. Yine Nohant'da bestelediği eserler arasında Do diyez minör Scherzo op. 39, sol Majör Nocturne op. 37 no. 2 ve dört Mazurka op.41'dir. Nohant günlerinden sonra, Chopin

¹⁷ Giriş müziği, bir başka parçaya giriş oluşturan çalgı müziği. Chopin ve Debussy, giriş müziği olmayan başlı başına özgür biçimli kısa piyano parçalarına da prelüd adını verirler.

yaşamını burada geçirmek istemediği için Paris'e dönme planları yapmaya başladılar (Büke, 2010, s. 169).

Paris'te G. Sand ve çocukları ile beraber yaşamak dedikodulara sebep olacağı için ayrı bir ev baktılar ve Chopin de ayrı bir eve taşındı. Chopin burada özel öğrencileriyle derslere başladı. Dostlarının, arkadaşlarının evlerinde düzenlenen toplantılar yeniden başlayarak ev konserlerini devam ettirdi. 1840 yazını da G. Sand ile beraber geziler yaparak geçirdiler (Büke, 2010 s. 198-199). 1843 yılında Nohant seyahatinde de besteler yapmaya devam etti. Bunlar arasında Mi bemol Majör Nocturne op. 55 no. 2, Si Majör Mazurka op.56 no.1, Do Majör Mazurka op. 56 no. 2, Fa minör Nocturne op. 55 no.1, Do minör Mazurka op. 56 no. 3'tür. Nohant – Paris seyahatleri arasında geçerken, 3 Mayıs 1844 günü babasının ölüm haberini aldı. 73 yaşında hayata gözlerini kapamıştı. G. Sand'da desteğini hiçbir zaman esirgememiş, anne şefkatiyle Chopin'in hep yanında olmuştu. Yine babasının ölümünden sonra Paris'te bestelediği eserler arasında, Berceuse op. 57, Si minör sonat op. 58'dir. Bu esnada Paris'in soğuk hava şartları da sağlığını derinden etkiliyordu. 12 Haziran 1845 gününde G. Sand'la birlikte Nohant'a gittiler, fakat iki sevgilinin arası G.Sand'ın oğlu Maurice tarafından bozulmuştu. Chopin'e resmi olarak evli olmayışlarından dolayı baba olarak görmüyordu. G. Sand'da oğlunun davranışlarına engel olmayıp, göz yumup tüm dediklerini yapıyordu. Diğer kızı olan Solange'yle araları gayet iyi olup birlikte piyano çalıyorlardı. Fakat G. Sand malikaneye kızından 7 yaş büyük Augustine Brault adında bir kızı evlat edinmiş olup, oğluyla aralarında ki ilişki boyutu yön değiştirmişti. Dolayısıyla Chopin ve Solange bir yana, G. Sand, Maurice ve Augustine bir tarafa geçmiş, kutuplaşma oluşmuş bu da Chopin'le aralarındaki ilişkiyi sarsmıştı. Bu yaşanan olaylardan sonra da Chopin tekrar Paris'e dönmüş, soğuk hava şartları da sağlığını tekrar bozmuştu. Bozulan sağlığı da sinirlerinin yıpranmasına neden olmuştu. 1848 yılının sonbaharında da Nohant'a bir daha hiç gitmedi ve aralarındaki ilişki bitmişti (Büke, 2010, s.155-175).

2.6 SON YILLARI (1847-1849)

Chopin son yıllarında ilerleyen rahatsızlığı hayatını derinden etkilemiştir. Öksürük nöbetleri artıp astıma çevirmiş, eskisi kadar verimli çalışmalar yapamaz hale gelmişti.

Chopin G. Sand'ın kızı olan Solange'nin evlilik haberini almış, mutlu olmuş, fakat aralarındaki anlaşmazlıklardan dolayı da katılmak gibi bir hevesi kalmamıştı.

Chopin'e karşı ayrı bir sevgisi olan Solange, evliliklerinde sorun yaşaması nedeniyle kendisine mektup yazmış ve Paris'te onu görmek istediğini bildirmiştir. Chopin'de Solange'ye olan bağlılığından dolayı yanında olup yardımcı olmak istemesi de G. Sand'ı çok kızdırmıştır. Hatta Solange ile aralarında duygusal bir bağ olduğunu bile düşünmüştür. Oysaki birbirlerine baba kız şefkatiyle bağlı olup çok sevmektedirler. Chopin G. Sand'a mektubunda duygularını şöyle ifade etmiştir.

“Sizinle Clesinger hakkında konuşmak bana düşmez. Bu konudaki düşüncelerim başından beri biliniyor. Ama Solange'nin başına gelenlere kayıtsız kalmam da düşünülemez. Geçmişte çocuklarınızın ikisine aynı davrandığımı hatırlıyor olmalısınız. Aslında sizin onları her şart altında sevmeniz gerekir. Bunlar hiç değişmeyen duygulardır. Acılar bu sevgiyi azaltabilir fakat ortadan kaldıramaz. Yaşadığınız talihsizlik çok korkunç geliyor, kızınızla ilgili hiçbir şey duymak istemiyorsunuz. Ama geleceğine dair kararların alınacağı bu günlerde onun anne şefkatine her zamandan daha fazla ihtiyacı var... Zaman bildiğini yapacak. Her zaman olduğu gibi bekleyeceğim. Size sadık. C.H”(Büke, 2010, s.216).

Chopin'in mektubunu aldıktan sonra kırgın ve üzgün olan G. Sand biten bir ilişkinin ardından geçen yılları bir kayıp olarak görmekteydi. Solange'ye platonik bir aşkla bağlı olduğunu düşünüyordu. Aralarındaki dokuz yıl süren ilişkileri tamamıyla sona ermişti.



Şekil 2.3 Chopin'in bilinen tek fotoğrafı (1849)

1848 yılı Paris'te ve tüm Avrupa'da baş gösteren ayaklanmalar yılıydı ve bu sanatı da etkilemişti. Özellikle İtalya, Almanya, Avusturya, Fransa, Polonya, Romanya, Macaristan bu dönemde büyük sarsıntılar geçirmiştir. Polonya'da yeniden bağımsızlık için harekete geçmiştir. Bu durum Avrupa'da büyük bir açlık salgınına yol açmış olup, toplumun yüksek kesimlerinde tatminsizlik duygusu hüküm sürmüştür.

Chopin devrim boyunca hiç evden çıkmamıştır. 3 Mart 1848'de ayaklanma durulmuş, daha sakin bir hava yaşanmıştır.

Sonraki dönemde çeşitli konser davetleri almış, birçoğunu geri çevirmiş, hatta bir konçertosunu Londra'da çalması istenmiş, orkestrayla kaybolacağını düşünüp, sesinin zayıflığından ötürü de eleştirilere maruz kalacağından bu konseri geri çevirmiştir. Londra'daki halka açık bir konser teklifini kabul etmiş olup, gazetelerde övgü dolu yazılar yayımlanmıştı. Manchester'da da yine baladlardan oluşan bir konser programı seslendirmiştir. Ardından İskoçya'ya gitmiş orada da bir dizi konser programı gerçekleştirmiştir. Chopin yoğun seyahatler ve hava değişikliği sebebiyle de sağlığı tekrar kötüye gitmeye başlamıştır. Öksürük nöbetleri ve kan tükürmeye bu durumun tüberküloz olduğu düşünülmektedir (Büke, 2010). Chopin bu kötü döneminde Paris'e tekrar dönmüş ve yine besteler yapmaya devam etmiştir. Son yapıtları arasında bulunan iki mazurka op. 67, no. 2 ve op. 64, no. 4 adlı minyatür eserleri arasındadır.

Chopin vasiyet olarak Mozart'ın Requiem¹⁸'i çalınmasını ve kalbi her zaman Polonya topraklarında atan, doğduğu şehre götürülmesi talebinde bulunmuştu. 17 Ekim 1849 sabahı Paris'te gözlerini hayata kapamış, büyük yankılar uyandırmıştır. Hatta Dziennik "Polonya gazetesinde şu sözlerle duyurulmuştur:

Doğuştan Varşovalı, kalpten Polonyalı yeteneğiyle dünya vatandaşı olan Chopin bu dünyayı terk etmiştir"(Büke, 2010, s. 242).

"Chopin'in kalbinin bulunduğu kupa gümrük memurlarının denetimine takılmadan 8 Ocak 1850 günü doğduğu topraklara geri dönmüştü. Kısa bir süre sonra Varşova'nın en önemli kiliselerinden biri olan Kutsal Haç Kilisesi'ndeki sütunlardan birinin altına yerleştirilen bestecinin kalbi, sonunda ait olduğu yere dönebilmişti. 1880 yılında sütunun üzerine, Matta İncili'den alınmış şu satırlar yazıldı: "Hazineniz neredeyse, yüreğinizde orada olacaktır"(Büke, 2010, s. 243).

¹⁸ Ölüm duası için yazılmış müzik türü. Orkestra, koro, solistlerle seslendirilir ve genelde beş bölümlüdür.

2.7 CHOPIN'İN KOMPOZİSYON STİLİ

Polonya halk müziğini yaşatan ruhuyla Chopin, genellikle piyano için eserler yazmıştır ve büyük bölümü solo piyano içermektedir. Abartı ve gösterişten uzak yalın müziği, su gibi akıp giden ezgileriyle bütünleşen süslemeleri, çok küçük formlara büyük duygular sığdıran ve üstün piyano yazısıyla dünya çapında ün kazanmış bir bestecidir. En önemli özelliği, müziğine milliyetçilik duygularını da katarak salt müziği savunan kendi ulusal müziğini bütün dünyanın müziği haline getirmiştir. Chopin'i Liszt'ten ayıran en önemli özelliği sadece piyano enstrümanını düşünerek yaptığı bestelerinde salt müziği savunuşudur. Eserlerinde bir hikâye bir öykü anlatmak yerine saf müziği, içinden geleni bestelemiştir. Çalgı olarak belki de piyanoyu en iyi anlayan bir bestecidir. Bestelerini yazarken piyanoyu ele alarak elin fizyolojisini de düşünmüş, etütleri, teknik beceri gerektiren pasajları dahil olmak üzere elimizin altındadır ve çalınması görüldüğü kadar da zor olmamaktadır (Say, 1995, s. 365).

Chopin'in kendisine ait olan Mavi nota diye bir kavramı vardır, piyanoya dokunuşu ve tınısının kendisine has oluşudur. Bu tınıyı yaratabilmek için Chopin bilek serbest bir şekilde eli hafifçe piyanonun üzerine düşürerek, elde hiç ağırlık yokmuş gibi havada tutmayı söylerdi (Rey, 1947, s. 32).

Vatanının düşman işgaline uğraşmış olması ve vatan hasreti çekmesiyle bilinen Chopin, eserlerinde genel olarak hep o acıyı, dramatik yanı özlemi yansıtmış ve bunun yanında binlerce renk çeşidini de ortaya çıkararak ezgiyle armoni kaynaklarını birleştirmiştir. Vatanına olan bağlılığıyla Polonya'nın halk dansı olan Mazurka ve Polonezleri folklör, statüsünden çıkarıp sanat seviyesine yükseltmiştir. Kendine has rubatosuyla abartısız, temponun dışına çıkmadan o serbestliği koruyabilmek gereklidir. Bas seslerinde bile o melodi derinliğini içeren figürasyonlarıyla ezgi yankılanmalarını sürdürürler (Pamir,1981, s. 95). Pedal kullanımını fazla yüksek sesle konuşmayan ezgilerinde legato çalmaya yardımcı olmak amacıyla ve armonik değişikliklerinde kullanmış, genellikle çok yüksek tınlara ihtiyaç duymayıp kullanmamıştır.

BÖLÜM 3. LISZT'İN YAŞAMI VE SANATSAL GELİŞİMİ

3.1 YAŞAMI

19. yüzyılın en önemli piyanist ve bestecilerinden biri olarak tarihe geçecek olan Fr. Liszt 22 Ekim 1811 yılında Avusturya'nın Raiding kasabasında doğmuştur. Katolik, dinine bağlı bir aileden gelen Liszt, müziğe olan kabiliyetini babası amatör bir müzikçi olan Adam Liszt'den almıştır.

Adam Liszt, Prens Esterhasy'in şatosunda muhasebeci ve kâhyalık yaparak yaşamını sürdürmüştür. Müziğe olan düşkünlüğü ve kabiliyetinden dolayı da birçok enstrümanı çalıyordu (Ertaylan, 1969). Bunlar arasında; gitar, flüt ve piyano olmakla beraber, kendini en çok piyanoda geliştirmişti. Birçok piyanistle tanışmış ve onlarla dostluklar kurmuştur. Bunlar arasında Cherubini, Hummel ve Joseph Haydn sayabiliriz. Adam Liszt, 1810 yılında Viyana yakınlarında Krems köyünden Anna Lager adında genç bir kızla evlenmiş, bir yıl sonra da piyanonun Paganinisi, hitabıyla anılacak olan Fr. Liszt dünyaya gelmiştir.

Liszt cılız, minik elleri olan, hareketli, zeki ve kıvrak zekası olan biriydi. Babası onun küçük yaşta müziğe olan kabiliyetini fark etti ve ilk piyano derslerini ona kendisi verdi. En büyük isteği de Liszt'in dehasını bütün dünyaya duyurmaktı. Küçük Franz doğduğu köydeki çingenelerin renk renk kıyafetleri, kendilerine has dansları ve çaldıkları enstrümanlardan çok etkilenmiş, çingene müziğindeki doğaçlama unsuru, sonraki bestelerine de yansımıştır. Müziğe olan kabiliyeti ailesini mutlu etmiş yazdığı ezgileri duyan civar şatolardan pek çok kişi küçük Liszt'i dinlemeye gelmiştir (Ertaylan, 1969)

9 yaşına geldiğinde bir Macar asilzadenin maddi desteğiyle müzik eğitimini devam ettirmek için babasıyla beraber Viyana'ya gitmiştir. Burada Karl Czerny'den bedelsiz piyano eğitimi, Salieri'den armoni kompozisyon dersleri almış, kendini daha da geliştirerek kısa zamanda soyluların ve müzisyenlerin takdirini toplamıştır. Liszt 12 yaşında artık konser piyanisti olmuştur. 1822 yılında Viyana gazetelerinde konser ilanları verilerek ve sık sık halk önünde konser vermiştir. Beethoven da Liszt'in bir konserinde bulunmuş, ona olan hayranlığını eğilerek taktir ettiğini belli etmiştir (Feridunoğlu, 2005).

3.2 FRANSA YILLARI

Paris, Avrupa'da sanat merkezi olarak en gözde ve birçok sanatçıya ev sahipliği yapmış bir şehirdir. Liszt'in babası, 1823 yılında genç virtüöz oğlunun yıldızının parlaması dolayısıyla birlikte Paris'e gittiler. O dönemde Liszt piyano yapımçı olan Erard'la tanışmış ve kendisi ona destek olmuş ve konserler de düzenlemiştir.

Genç Franz'ın en büyük isteği Paris Konservatuvarı'na girmektir. O zamanki İtalyan asıllı müdür Cherubini'nin yanına elinde tavsiye mektuplarıyla gitmiştir. Fakat Paris Konservatuvarı'na yasa gereği yabancı uyrukluların alınmadığı bildirilerek reddedilmiştir. Bu olay her ne kadar kötü bir anı olarak kalsa da, şans eseri Paer'le tanışmış ve onunla birlikte kendini piyanoda geliştirmiştir. Onun desteğiyle kendisini fazlasıyla geliştirmiş, desteğini esirgemeyip, bütün temsillerini Paer'in salonunda tanıtmıştır. Paganini'yle de tanışmış, kendisinin keman çalışmasına hayran kalmış, uyguladığı tekniği, piyanoda farklı ses efektleri yaratmak için glissando, trill, tremolo gibi çeşitli teknikleri eserlerinde de kullanmıştır. Hatta böylelikle Paganini'nin caprislerinden¹⁹ esinlenerek, Paganini etütleri yazmıştır. 8 Mart 1824 yılından itibaren İtalyan operası salonunda konserler vermiştir. 17 Ekim 1825 yılında Academie Royale de Musique de 14 yaşında yazdığı tek operası olan "Don Sanche" adlı operayı sahneye koymuş ilk prömiyeri gerçekleşmiş olup birçok salonda seslendirilmiştir. Bu operasını da henüz 14 yaşındayken yazmıştır (Ertaylan, 1969).

¹⁹ Çarpıcı etkileri olan, cilveli, kısa bir çalgısal biçim. Kapris, kapriçyo.

Liszt Katolik bir aileden gelmesi nedeniyle de 16 yaşında etrafındaki alkışlardan, halktan, şöhretten bunalmış kendisini kiliseye, dine adanmak istemiş, fakat babası karşı çıkmıştır. Liszt tamamen piyano üzerinde yoğunlaşarak eserler besteleyip piyano için 12 etüt yazmıştır.

3.3 LİSZT'İ ETKİLEYEN İLK AŞKI

Halkın sevgilisi F. Liszt, Avrupa'da tanınan bir piyanist olup, özel dersler de vermeye başlamıştır. Eşi ticaret bakanı olan Kontes Saint Cricq'dan aldığı bir davet üzerine tanıştığı kızı Caroline'le özel derslere başlamıştır. Dersler esnasında arkadaşlıkları boyut değiştirip, birbirlerinden hoşlanmaya başlamışlardır. Etrafında birçok kadın olmasına rağmen Liszt ona aşık olmuş, ve ilk defa kıymetli bir yüzük hediye ederek elini öpmüştür. Caroline ona karşılık vererek kendisinin onu sevdiğini söylemiştir ancak yakın zamanda bir Kont'la evlendirilecektir. Bunu duyan Liszt ilk aşkının acısını derinden hissedip, rahip olmak isteyerek Vincent de Paul kilisesine çekilmiştir (Ertaylan, 1969, s.31). Rahip Bardın'ın evine gitmiş ızdırabını anlatmıştır:

“Pederim! Dünyadan nefret ediyorum! Bekleyecek hiçbir şeyim kalmadı. Ben de rahip olmak istiyorum. Bana yardım ediniz! Öğüt veriniz! Diye yalvarmış, rahip de şaşırılmıştır kiliseye çekilip Allah'a yükselmeye çalışmış, müzik ile uğraşmayacağına yeminler etmekteydi. Konser tekliflerini de geri çeviriyor, bir köşeye koyduğu parasıyla geçiniyordu”(Ertaylan, 1969, s.33).

Liszt bu zorlu döneminde Dünya edebiyatına ilgi duymuş, Montaigne, Goethe, Senancour, Shakespeare, Lamartine ve Hugo'nun kitaplarını okumuştur.

Liszt karakter olarak çabuk seven, aynı zamanda çabuk sıkılan, uçarı bir kişilik olmasının yanında, ilişkilerinde hep evli kadınları tercih etmiş ve onları da eşlerinden ayırmıştır. Kiliseye sığınmak istemesi de önleyemediği zaafından kaynaklanmaktaydı. Ailesi evlenip normal bir yaşam sürmesini çok arzu etmiş, hatta zengin bir köylü kızıyla tanıştırmış fakat Liszt bunu kabul etmemiştir.

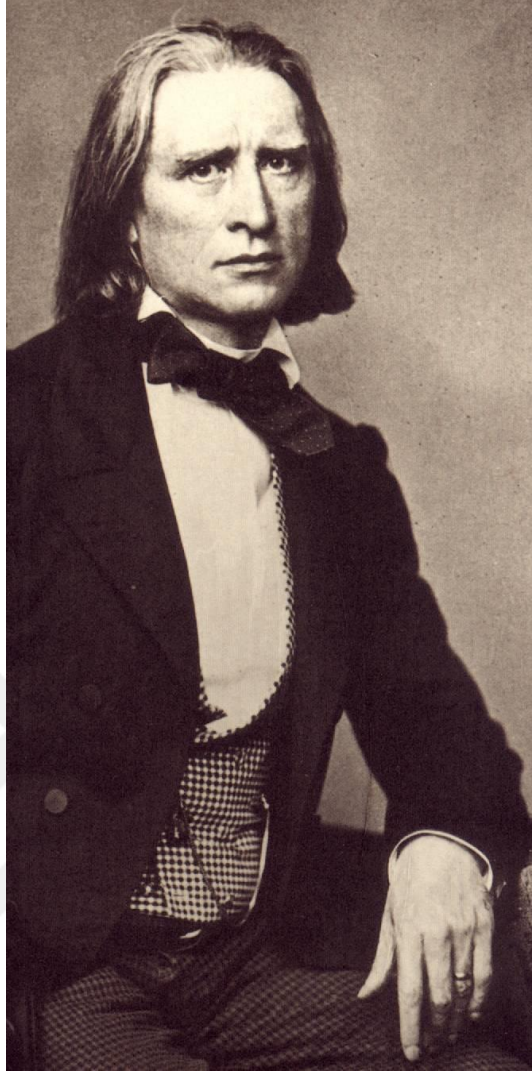
Liszt'in çok hareketli bir yaşamı olup, etrafındaki Konteslerden de sürekli davetler alan, her istediğini yapabileceği bir yaşamı vardı. Kendisinin 1834 yılında tanıştığı, şöhretine yardım etmek isteyen ve hayatında önemli bir rolü olanlardan biri de yazar kontes Marie d'Agoult'dur. Evlilik dışı uzun süren ilişkileri sırasında Cosima, Daniel ve Blandine adında üç çocukları dünyaya gelmiş, dedikodulara sebep olan çalkantılı bir ilişkileri olmuştur. Aynı yıl babasını kaybetmiş, annesinin tüm bakımını üstlenmek zorunda kalmıştır.

1839- 1844 yılları arasında seyahatlere çıkmış, yoğun konser programlarını sürdürmüştür. Kontes Marie d' Agoult'un konserlerine engel olmaya çalışması ve kıskançlıkları, bu ilişkiyi dayanılmaz hale getirmiş olup, 1844 yılında da ilişkileri sonlanmıştır. Daha sonra kısa süreli ilişkilerinin dışında, 1847 yılında Kiev'de tanıştığı, hayatının geri kalan dönemini geçirdiği Çar'ın yardımcısının eşi olan Prenses Carolyne Sayn- Wittgenstein'dir. 14 yıl süren ilişkilerini evlilikle taçlandırmak istediler, Prenses kocasından boşanıp evlilik için Papa'dan izin istemesine rağmen evlilikleri gerçekleşmemiştir. Ancak varisi olabilmıştır. Liszt o dönemde sahne konserlerine de son vermiştir (Gibbs& Gooley, 2006, s. 78-80)

3.4 WEİMAR DÖNEMİNE AİT YILLARI

F. Liszt yoğun konser programlarını sonlandırdığında 36 yaşındaydı. 1847 yılında büyük Düşes Maria Pavlova'nın daveti üzerine Paris'ten ayrılıp Weimar'a yerleşti. O dönemde Goethe ve Shiller'in de yaşadığı küçük bir şehir olan Weimar birçok ünlünün yaşadığı popüler bir yerdir. (Ertaylan, 1969, s 98).

Sanata olan ilgisi ve desteğiyle bilinen düşes, Liszt'i; bir zamanların müzik merkezi olan Weimar'ı tekrar canlandırmak amacıyla sarayına davet etmiş ve Liszt kısa zamanda Weimar'ı dünyanın müzik merkezlerinden biri haline getirmeyi başarmıştır. Weimar dönemi bestecilik kariyerinde ikinci dönem olarak bilinir. Bu dönemde senfonik şiir kavramını ortaya çıkardığı bir dönemdir. Bu da Fransız besteci Hector Berlioz'un uygulamış olduğu programlı müzik adıyla bilinen, Fantastik senfonisi, bir hikayenin salt bir müzik yoluyla anlatılmasıydı. H. Berlioz'un bu amaç doğrultusunda bestelediği somut bir hikayesi olan senfoniye Liszt dinleyerek buradan esinlenmiştir (Gibbs& Gooley, 2006, s. 85).



Şekil 3.1 Franz Liszt (1858)

Senfonik şiirle programlı müzik içeriğinde ortak noktaları olmasının dışında, Liszt somut bir hikaye veya konuyu anlatmak yerine hikayedeki duyguyu, bilişsel imgelerin yansıtıldığı psikolojik durumların müzikle dinleyiciye canlandırmayı amaçlıyordu. Senfonik şiirlerin konuları da tarihin önemli edebi eserlerinden alınmış olup öne çıkanlar arasında; Mazeppa, Orpheus, Prometheus, Hamlet, Hunların Savaşı olmak üzere 13 adet senfonik şiir bestelemiştir. Yine bu dönemde bestelemiş olduğu Faust ve Dante senfonilerinin yanı sıra piyano için pek çok eser bestelemiştir. Bunlar arasında ünlü olan Si minör sonat ile Dante sonatı, no.1 ve no. 2 piyano konçertoları²⁰ ve Ölüler Dansı vardır.

²⁰ Solist ve ona eşlik eden orkestra için yazılmış, üç ya da dört bölümlü konser parçası.

Hiçbir zaman projelerine son vermemiş enerji dolu olarak bestelemiş olduğu eserlerinin dışında, yardım konserleriyle de bilinirdi. H. Berlioz, C. Frank, J. Brahms, R. Schumann, F. Mendelssohn vb. eserlerini halka tanıtmaya vesile olmuştur. R. Wagner'ın Siegfried, Valküreler, Lohengrin, Tristan ve İsolde ve Parsifal operalarının yazılmasında yardımcı olmuştur.

Liszt, 1860 yılında, Prenses Wittgenstein'la evliliğinin gerçekleşmemesinden dolayı hayal kırıklığına uğramış, vasiyetini yazmıştır. Hiçbir kadınla evlenmemiş, evli kadınlarla ilişkileri olmuş, hemen hepsini aile bağlarından koparmış, bununla beraber dine ve kiliseye de bağlı olduğunu göstermekten vazgeçmemiştir. Dolayısı ile de çocuklarından hiç biri meşru bir evlat olmamıştır. Kilisenin sinesine çekilmiş, şeklen Papaz olmuştur. Kendini iyiden iyiye dine vermiş, Katolik kilisesinde görevler almış dini eserler de bestelemiştir (Ertaylan, 1969, s. 110-122). "Christus oratoryosu (1866), Kutsal Elisabeth oratoryosu (1865) oratoryo ve missalar bestelemiştir. Son piyano eserlerinden Nuages Gris "Karanlık Bulutlar" (1881) Csardas Macabre (1882) 3. Mephisto (Mefisto)Valsi (1883), Csardas Obstine (1886) ve Tonalitesiz Bagateller'de tonalite sınırlarını aşan Debussy ve diğer empresyonist bestecileri de etkilemiştir"(Feridunoğlu, 2005, s. 110).

Liszt nerede olursa olsun öğrencileri, hayranları onu buluyorlardı, Budapeşte'de Ulusal Müzik Akademisi kurdu, 1875 yılında da akademinin başkanlığına getirildi. Viyana'da Beethoven heykelinin dikilmesi için girişimde bulunmuş daha sonraki faaliyetlerinde Roma, Budapeşte, Weimar arasında gidip gelmiştir. 1878 yılında Almanya'nın Bayreuth kentinde Wagner festivalinin yapılması için öncü olmuştur. Roma, Peşte, Weimar arasında gidip gelmiştir. Beyreuth dönüşünde bacakları filibit hastalığından dolayı şişmiş, daha sonra da zatürreye yakalanmıştır. 31 Temmuz 1886 yılında hayata gözlerini kapamıştır. Cesedi Prenses Carolyne Wittgenstein'a yazmış olduğu vasiyetiyle Beyreuth'da toprağa verilmiştir (Ertaylan, 1969, s.123-124).

3.5 MÜZİK DÜNYASINDA LISZT'E YÖNELTİLEN ELEŞTİRİLER

Virtüöz bir piyanist olan F. Liszt çalgının tüm sınırlarını aşması, piyanoya orkestral bir anlam yükleyen özelliğiyle dünyada yankı uyandırmasına rağmen, genel olarak

bestelerine hep bir önyargıyla yaklaşmıştır. Yüzeyselliği, gösterişi, ucuz duygusallığı ve etki yaratma çabası (Brendel, 2015, s.219-222). “bunun sonucu olarak da kendine özgü müziksel düşünceden yoksun oluşu” (Pamir, 2000, s.133).

Avrupa, Hollanda, İskandinavya’daki dinleyici kitlesi Liszt afişlerini gördüklerinde bir önyargı oluşmaktaydı. Yine de onun piyano müziği dinleyiciyi büyülemeye devam etmekteydi. En kısa zaman dilimine en fazla notayı sığdırmayı başaran, inanılmaz tekniğiyle beraber kendi alanının en iyisiydi. Liszt’in müzikal ifadesi Macarlar, Almanlar ve Fransızlar tarafından sahiplenilmiştir. (Brendel, 2005, s. 119-120) Fransız edebiyatının ve romantizmin etkileri yapıtlarında görülmektedir. Chopin’in gerçek anlamda başından sonuna kadar su gibi akıp giden ezgileri, kendi içinde tamamlanmış mükemmel biçimleri Liszt’de görülmemektedir. Liszt, Chopin ve Berlioz’un ortak özellikleri İtalyan bel cantoya²¹ duydukları önem ve hayranlıktır. Liszt’in Chopin hayranlığının dışında da Berlioz’un müzikteki renklerinin anlamını ve daha büyük düşünmenin anlamını, Chopin’deki ezgilerin bütünlüğü, şiirsellik, ince renkler, süslemelerin gösteriştense uzak müzikal altyapı içinde incelikli olabileceğini yakalamıştır. “Ayrıca Chopin’in bestelerini de kimse Liszt kadar doğru yorumlamamıştır çünkü kimse bestecinin piyano eserlerine onun kadar derinlemesine inmemiştir. Chopin; kendi müziğimi Liszt çaldığı vakit seviyorum derdi. Liszt ise Chopin üzerine yazdığı bir kitapta bestecinin etütlerini, prelütlerini La Fontaine’nin hikâyeleriyle kıyaslamıştır. Çok yerindedir bu benzetme çünkü her iki ozanda sonsuz olanı en küçük formlar içinde yoğun olarak anlatmaya çalışmışlardır” (Pamir, 1981, s. 93-94).

Liszt, Paganini’nin kemanda uyguladığı efektler, teknik ve gösterişi piyanoya uygulamış, ayrıca Paganini’nin caprislerini de piyanoya uyarlayıp bunların en iyi yorumcusu da kendisi olmuştur (Schonberg, 2013, s. 189).

“Liszt’in müziğinin özelliği, onu yorumlayan piyanistin müziğin karakterini olduğu gibi yansıtmak zorunluluğudur. Liszt’in piyano müziği, büyük oranda piyano çalmanın fiziksel kısmını bize unutturma becerisine dayanmaktadır. Ancak bu müziğin, el kabiliyetinin ötesinde derin bir müzik anlayışı olmayan yorumcular için bir araç olma eğilimi de vardır.

²¹ Güzel şarkı söyleme yöntemi

Tarzı hakkında söz söylemek gerekirse, klasik anlamda mükemmellik beklenmemeli. Schubert'in sonatları klasik tarz için ölçü kabul edilirse, hata ve ihtimaller dışında başka bir şey ortaya çıkmayacaktır. Liszt'in çalışmalarında eksik olan şey belki doğasından kaynaklandığından müzikal tezini bir sonuca ulaştırmamasıdır ki bu da yorumcunun görevidir. Dini meditasyon pasajlarını sadelikle vermeli, öngörülmezliğin arkasındaki şeytanlığı ortaya çıkarmalıdır. Liszt'in pedal kullanımına da dikkat edilmelidir. Titiz pedal dokunuşlarıyla şeffaf motifler yaratılmalıdır” (Brendel, 2005, s. 121-122). Piyano transkripsiyonlarına, uyarlamalarına yine orkestral renkler, uygulayış, tüm çalgıların renk nitelikleri amaçlanmıştır.

Müzik tarihindeki gerçek yeri tam olarak bilinmemiş olsa da Liszt yenilikçi, devrimci piyanistlerden biri olarak tarihe ve tüm dünyaya kendini kanıtlamış bir sanatçı olarak geçmektedir.

3.6 LİSZT'İN KOMPOZİSYON STİLİ

Klasik Batı Müziği dünyasında ilk konser piyanisti ve ilk piyano resitali kavramını ortaya çıkarmasıyla bilinen F. Liszt, Çingene müziğini de kapsayan eserlerinde, Macaristan'ın romantik vizyonu tutkusuna ortak olmuştur. Bunların en belirgin örnekleri Macar dansları ve rapsodileridir. F. Liszt'in uzun ömrü dolayısıyla da müzik tarihindeki değişikliklerde yer almasınan dolayı eserlerinde sürekli bir değişim ve evrim söz konusudur (Brendel, 2010, s. 123).

Edebiyata ve dini konulara ilgili olan F. Liszt Fransız, Alman, Hristiyan edebiyatından ve romantizmin etkilerini yapıtlarında taşımış ve birçok müzik dışı unsuru müzik yoluyla anlatmıştır. Chopin'in gerçek anlamda su gibi akıp giden ezgileri, şiirsel yaklaşımı Liszt'te görülmemektedir, onun yerine daha yüzeysel melodiler, ezgiler, milli Macar dansları etkileri ve güç teknik pasajlar şeklinde kendini gösterir. Solo piyano müziğinin dışında, birçok bestecinin Beethoven senfonileri, Wagner'in operaları, Berlioz vb. eserlerini piyanoya uyarlamış ve bunların tanıtılmasını sağlamıştır. Piyano transkripsiyonlarına, uyarlamalarına yine orkestral renkler, yeni ses imkânları ve tüm çalgıların renk niteliklerini amaçlamıştır. Liszt'in yapıtlarını incelerken aslında Romantik

dönemin belli bir dönemini incelemek gerekli, Fransa'nın düşünce dünyası, burjuva kesiminin hareketleri, dinsel bir düzenin mirası ve feodal soylu kesimin bileşik etkinliklerinden ve çelişkilerinden oluşmasıyla çağı etkilemiş bir bestecidir. Son dönem eserlerinde de 20. yy'ın müziğine ışık tutan ilk 19. yy bestecisidir. Senfonilerinde de geleneksel üslubu yıkıp Atonalite'nin bir hazırlık süreci olarak görmüştür. Kullandığı disonans seslerin yansırı 12 ton ve tam- ton gamı gibi yöntemlerle kendinden sonra gelen Debussy, Scriabin, Schönberg gibi bestecileri etkilemiş ve hatta gelecek yüzyılın müzik dilini ortaya çıkartmıştır. Bunlardan en önemlisi eserlerinden Tonsuz bagateldir ileriki yıllarında da Papaz olup dini eserleri de yer almaktadır (Pamir, 2000, s.141).

Bunun yanında dünyaca ünlü İtalyan kemancı Paganini'yi bir konserinde dinleyip kendisinden çok etkilenmiş ve piyanoda farklı ses efektleri yaratma arzusu doğmuştur. Bunlardan bazıları olan glissando, trill, tremolo gibi çeşitli teknikleri eserleri içerisinde kullanmış olup, Paganini'nin kaprislerinden esinlenerek Paganini etütlerini yazmıştır.

Müziğinde sıkça rastlanan teknik zorluklar ve en kısa zaman dilimine çok fazla notayı sığdıran bir besteci, virtüöz ve aslında müziği teknik gösterişin arkasında kalan bir besteci ve piyanisttir. Ayrıca orkestra müziğindeki yenilikçi yaklaşımı ile de yeni bir orkestral yazım tarzı olan Senfonik şiir ile duygular ve bir hikâyeyi anlatan tek bölümlü bir formu ortaya koymuş bir besteci olarak tüm dünyada yankı uyandırmıştır.

3.7 LISZT'İN İSTANBUL'A GELİŞİ VE KONSERLERİ

Saray orkestrasının genel yönetmeni olan Giuseppe Donizetti kız kardeşine yazdığı bir mektupta dünyaca ünlü bir piyanist olan Liszt'in 1846 yılı sonlarında İstanbul'da konserler vereceği açıklanmış ve olay o zamanın Türkçe gazetesi olan Takvim-i Vakayi'de halka müjdelenmiştir (Çalgan, 1991, s. 48-50).

G. Donizetti, Osmanlı İmparatorluğu'nda kurulan Musika-i Hümayun adlı saray bandosunun şefi olmak üzere İstanbul'a davet edilmiş, II. Mahmut'un saltanatı sırasında Türkiye'ye gelmiştir ve II. Mahmut için Mahmudiye marşı bestelemiştir. Daha sonra kendisinin vefatından sonrada tahtta çıkan oğlu Sultan Abdülmecit için de Mecidiye Marşını Osmanlı Devletinin Marşı olarak 22 yıl boyunca çalınmıştır. Donizetti Paşa'da

hayatının sonuna kadar İstanbul'da yaşamış, Osmanlı Devletinin başında 28 yıl boyunca tahtta kalmıştır. Bazı Türk musiki eserlerini klasik batı müziği formunda çok sesli olarak yeniden yaratmış, İstanbul'da 1856 yılında hayatını kaybetmiştir (WEB_5, 2021).

F. Liszt İstanbul'a geldiği tarihte henüz piyano yoktu. Liszt'i evine konuk etmiş olan Macar asıllı A. Kommandinger Beyoğlu'ndaki Müzik mağazasını ancak 1848 yılında açabilmişti. Liszt 1846 yılının haziran ayında Paris'ten İstanbul'a yola çıkmıştı. Konserlerinde Chopin'i de tanıyacaktı (Çalgan, 1991, s.45-47). "Romancı Z. Harsanyi, Liszt'in sözlerini şu şekilde aktarır: Doğu kültürüyle ilgilenen sevgili dostum Denis bana Türkiye'den ve kutsal saydığı İstanbul'dan o kadar bahsetti ki, oraya muhakkak gitmeliyim. Paris'te onu aydınlatacak yetkililer bir'den fazlaydı: Lamartine²² Türkiye'ye tutkundu. İstanbul'a gelişiyle Liszt'in o yılın sanat olayı sayan Paris müzik çevresi ve sosyetesini de ilgiliydi" (Çalgan, 1991, s.49).

Liszt İstanbul'a Padişah Abdülmecid'in ve Sadrazam Reşid Paşa'nın daveti üzerine gelmiştir. Sarayda büyük ilgi görmüş ve Padişah'a adadığı iki adet parafraz bestelemiş, kendisine nişan verilmiştir. Liszt için büyük bir kutlama hazırlanmış ve Erard marka kuyruklu piyano getirtilmiştir. Padişah Abdülmecid, kendi müzik zevkini gösterebilmek için saray müzisyenlerine, kendi bestesi olan senfoni ve koroyla bir konser verdirerek saray çevresinde yankı uyandırmıştır (Çalgan, 1991, s. 49-50).

²² Fransız yazar, şair ve siyasetçi.



Şekil 3.2 Abdülmecid'in Liszt'e nişanı

Liszt'in İstanbul'da aldığı Yüksek İftihar nişanı, aldığı ikinci nişan ise piyano literatürüne kazandırdığı yukarıda bahsettiğim gibi Parafrazdı²³. Bu parafrazın birini Donizetti'nin marşından esinlenerek yazmıştır. "Orjinal el yazmaları Weimar'da ki Liszt müzesinde korunmaktadır. Arşiv numarası:

Goethe-u. Schiller-Archiv, Nachlass Liszt: Manuskripte J. 54 a.

Bestenin adı şudur:

Grande Paraphrase de la marche de Donizetti, composee pour sa Majeste le Sultan Abdül Medjid- Khan. Bu eser 14-15 Haziran 1847 yılında İstanbul'da bestelenmiştir."

²³ Tanınmış parçaları başka ortamlara uyarlayarak düzenlemek.

Bu eserin her iki kopyasını 1848’de Schlesinger yayınlamıştır. Daha sonra “Bureau Central”, güç olan diğer versiyonunu yayınlamıştır.

“Alman kütüphaneler aratma servisinden öğrenildiğine göre, Liszt Parafraz’ının basılı nüshası eski Prusya Devlet Kütüphanesinde vardı. Fakat şimdi kayıptır. 1956 yılında konu hakkında edinilen bilgi budur.

Parafrazın ikinci birer elyazmasının orijinal suretleri herhangi bir İstanbul arşiv ve kitaplığında bulunması gerekiyorsa da, yeri hala öğrenilememiştir. Saray içinde ciltli notalar arasında olabilir. Kolay bir suretin ise Padişahın piyanistliğine göre olduğu düşünülebilir. G. Donizetti’nin Marşının Liszt tarafından çok beğenildiği için ondan ilham alarak bu parafrazı yazdığı düşünülebilir”(Çalgan, 1991, s. 57-58).

Liszt İstanbul’da Sadrazam Mustafa Paşa, Padişah Abdülmecid ve birçok devlet adamlarından büyük ilgi görmüş, Türk nişanına da sahip olmaktan gurur duymuş, bir ay gibi kısa bir süre kaldıktan sonra, ülkemizden büyük bir mutlulukla ayrılmıştır.

LUNDI, 28-16 JUN 1847.
MATINÉE MUSICALE
AU PROFIT DES PAUVRES
PAR
M. LISZT.
PROGRAMME.
1. Ouverture de *Guillaume Tell*.
2. Fantaisie sur des motifs de la *Somnambule*.
3. Mazurka de Chopin.
4. Polonaise des *Puritains*.
5. Marche de S. M. I. le Sultan.
6. Galop chromatique.
Le Concert aura lieu à 2 h. 1/2 précises après midi, dans les salons du Palais de Russie, à Péra, que M. d'Oustinoff a bien voulu mettre à la disposition de M. Liszt.
Prix des Places : 50 Piastres.
On trouve les Billets à la Bourse, à Galata; chez M. Anderlich, près du Téké; chez M. E. Ottoni, en face du Palais de Russie.
NB. Toute personne qui prendra 5 billets, aura droit à une remise de 50 piastres.

Şekil 3.3: İstanbul konser afişi

Liszt'in İstanbul'da bir konser programı:

Büyükdere konseri:

1. Andante, Lucia di Lammermoor.
2. Norma. Bir tema üzerine fantezi.
3. Chopin, Mazurka.
4. Schubert, Ehrlikönig.
5. Heksameron, (Bellini'nin Püritenler operasındaki bir marş üzerine çeşitlemeler).
6. Macar Melodileri

Bunlardan 1, 2, 4, 5 ve 6 numaralılar, Liszt'in kendi virtüözlük uyarlamalarıdır (Çalgan, 1991, s. 64-65).

Bazı notlar ekliyoruz:

- 1- Gaetano Donizetti'nin Lammermoor'lu Lucia adıyla 1835 yılında bestelediği operadan çıkarılma melodilerle bestelenmiş olup, Liszt gelmeden önce, bu opera Beyoğlu'nun Naum tiyatrosunda bir İtalyan grubu tarafından defalarca oynanmıştı.
- 2- Bellini'nin Norma operası 1831 yılında bestelenmişti. Liszt fantezisi onun bir melodisi üzerine uyarlanmıştır. Liszt gelmeden önce Beyoğlu'nda o da Padişah sevdiği için sahnelenmiştir.
- 3- Bu "Mazurka"nın numarası verilmemekle beraber, Chopin'in eserler kronolojisine göre belki op. 7 (No. 1 veya 2) olabilir.
- 4- Bellini'nin 1835 yılında bestelediği "İskoçya Püritenleri" operasından "Hexameron"u Liszt İstanbul'a gelmeden önce, Kiev Üniversitesi salonunda verdiği bir konserde de çalmıştı. Opera Beyoğlu'nda oynanmıştır"(Çalgan, 1991, s. 64-65).

3.8 LİSZT PİYANO EKOLÜ VE TÜRKİYE'YE YANSIMASI

F. Liszt'in yenilikçi, virtüöz bir piyanist ve besteci olmasının dışında çok da iyi bir öğretmendi. Budapeşte Müzik Akademisi'nin kurucusu olması ve yetiştirdiği öğrencilerle yeni bir piyanist kuşağı yetiştiren "Altenberg Kartalları" adıyla anılan bu okulun kuşaklarca sürdürülmesini sağlamıştır.

Yetiştirdiği öğrenciler arasında H. Hegyei Budapeşte Müzik Akademisi'nden mezun olmuş ve Liszt ile çalışmalarını sürdürmüştür. Konser vermek için Türkiye'ye, İstanbul'a gelmiş, İstanbul Konservatuvarı'nda 1926-1932 tarihleri arasında piyano öğretmenliği yaparak Liszt geleneğini devam ettirmiştir. Çok sayıda öğrenci de yetiştirmiştir. Hegyei İstanbul'da Saray'da, Türk Ocağı'nda ve Konservatuvar'da büyük tekniğin yaratıcısı olmuş, saray orkestrasıyla konserler de vermiştir. Liszt'in yetiştirdiği seçkin öğrenciler arasında Juhasz, Mari Majevska A. Siloti, M. Rosenthal, E. D'Albert, Ferruccio Busoni, H.v. Bülow ve H. Hegyei vardır (Say, 1995, s. 384).

H. Hegyei'nin önemli bir yazısı Fransızca kaleme alınmış olup, Liszt ile çalıştığı zamanın hatıralarına dairdir.

"Budapeşte'de Musiki Krallık Akademisi'ndedir ki, F. Liszt'e Akademi'nin Direktörü Erkel tarafından tanıştırıldım. Kafam elde olmaksızın karıştı, öte yandan kendimden emindim, çünkü Akademi'nin en iyi üç öğrencisine Budapeşte şehrinin bahsettiği üç şeref armağanıyla onurlandırılmıştım. Eşi hiç bir zaman gelmeyen o tarihi sima karşısında heyecanlanmıştım ve etkileyici bakışları karşısında fazlasıyla büyülenmiştim. Ona çalmak üzere getirdiğim notaları elimden aldı. Rubinstein'in do majör etütünü seçti ve ben piyanoya oturdum. Şüphe yok ki bir yaprak gibi titriyordum ve parmaklarım zor hareket ediyordu: Çift notalar şöyle böyle veya sadece çıkabiliyorlardı fakat etütün sonlarına doğru Liszt yanıma oturarak, sona geldiğimde son kadansı sol elle katlamamı söyleyip nasıl olacağımı bana gösterdi. Liszt'in ne demek olduğunu o anda anlamıştım. Parmaklarının sesi bu güne kadar kulaklarımda kaldı. Bugüne kadar hiç bir fırsatta o ilahi intibai bir daha tadamadım. Tausig'in Konser Etütü'nü çalışıyordum ama, o anda artık parmaklarımda hakimiydim. Onu çaldıktan sonra Liszt yanaklarıma vurdu dedi ki:

Derslerime muntazam geliniz ve her sefer için başka bir parça hazırlayınız”(Çalgan, 1991).

“Liszt’in öğretime verdiği önemi ve tarzını anlatmam gerekiyor: Macar hükümeti Liszt’in emrine mesken olarak Budapeşte mevsimi esnasında konser salonunu ve keza olayla birlikte olan öteki üç odayı bırakıyordu; Akademinin şeref başkanı Liszt olduğuna göre bu Liszt’e tevcih olunmuş bir şeref durumuydu. Dersler haftada iki kere ve ağzında puro bulunurdu ve öğrencilerini cesaretlendirmeyi hiç bir zaman unutmuyordu. Her yıl Budapeşte’den ayrılmasından önce, bir matine vererek bazı talebeleri orada çalıştırdı. Ben Liszt’in 2. Konçertosunu çalacaktım, ikinci piyano da başka bir talebe eşlik edecekti. Bizi büyük sürpriz içinde bırakarak Liszt eşlikçiyi piyanodan kaldırdı ve yerine kendisi geçti, bitirdikten sonra halkın coşkunu taşıyan oldu, ilk olarak ellerini öpmeye davrandım, ve o da beni çekip halk huzurunda alnımdan öptü. O buseyi kendi meslek hayatımın en yüce başarısı olarak bugüne kadar kalbimde muhafaza etmiş bulunuyorum. W. De Lenz’in kitabında şu cümleyle bağlıyorum: Bir benzeri mevcut olabilseydi, Liszt piyanonun Paganini’si olurdu (Çalgan, 1991, s.70).

BÖLÜM 4. CHOPİN'İN Sİ BEMOL MİNÖR SONATI İLE F. LİSZT'İN Sİ MİNÖR SONATININ MÜZİKSEL DOKU BAKIMINDAN İNCELENMESİ

4.1 FRÈDÈRIC CHOPIN (1810-1849), II. PİYANO SONATI Sİ BEMOL MİNÖR, OP.35

Frédéric Chopin, *II numaralı, Si-bemol minör, Op.35 Piyano Sonatı*'nı, yayınlanmasından bir sene önce 1839 yılında, George Sand'in Paris'in 160 km. güneyinde bulunan Nohant'taki malikânesinde yaşarken bestelemiştir. Bu eser Chopin'nin olgunluk dönemine ait üç sonatından²⁴ ilkidir (Leikin, 1994, s.176). *Si-bemol minör Piyano Sonatı*'nın III. bölümü olan ünlü "Cenaze Marşı", Chopin'nin en popüler eserlerinden biri olup, diğer bölümlerinden iki sene önce 1837 yılında bestelenmiştir. Bu nedenle, Chopin'nin *II. Piyano Sonatı*'nın kompozisyonel kökeni, eserin odak noktası olan III. bölüme (Cenaze marşına) bağlıdır (Leikin,1994, s.177).

Chopin'nin erken yaşlardaki müzik eğitimi konusunda az bilgi sahibi olmamıza rağmen, erişkin yaşlarda J.S. Bach ve Mozart'a tutkuyla bağlı olduğunu ve kendi döneminin müziğini fazla beğenmediğini biliyoruz. Görünüşe göre Chopin,

²⁴ Diğerleri, *III numaralı Piyano Sonatı, Op. 58* ve çello ve piyano için ve *Sol minör, Op. 65 Piyano Sonatı*'dir.

19. yüzyıldaki bestecilerin (Cramer, Clementi, Hummel, Field ve belki de Weber'in bile) müziklerini daha çok beğeniyordu (Branson, 1972, s.11-12).

Op.35, Chopin'in eseri sonatın artık hâkimiyetini kaybettiği bir zamanda yazılmıştır. Chopin bu sonatı yazdığı zaman dönemin bestecileri için sonat formu artık gözden düşmüş ve hâkimiyetini kaybetmiştir. Sonatlar, Mozart ve Beethoven'nin en çok ürettikleri eserler arasında yer alırken, yeni nesil besteciler pek fazla sonat yazmamışlardır (Chopin 4 – Liszt 2 – Schumann 8 Do Majör Fantezi dahil – Mendelssohn 13) sonat yazmıştır. Chopin'nin *II. Piyano Sonatı*, Bach ve Beethoven'nin müzikleriyle benzerlikler taşır. Örneğin, Beethoven'nin *XII numaralı Op.26, La-bemol Majör Piyano Sonatı*'nın da III. bölümünde “Cenaze Marşı” vardır.

Chopin'nin *II Numaralı Si-bemol minör, Op.35 Piyano Sonatı* dört bölümden oluşur:

- I. *Grave – Doppio movimento* (Si-bemol minör – Si-bemol Majör)
- II. *Scherzo* (Mi-bemol minor – Trio'su ve sonu Sol-bemol Majör'le biter)
- III. *Marche Funébre: Lento* (Si-bemol minör, Trio Re-bemol Majör)
- IV. *Presto: Presto* (Si-bemol minör)

4.2 Sİ BEMOL MİNÖR SONATININ ANALİZİ

4.2.1 Grave – Doppio movimento

Sonatin I. bölümü Si-bemol minör tonunda, sebare (C) ölçü biriminde ve sonat formundadır.

Sergi, (1-104. ölçü)

Gelişme (105-168. ölçü)

Yeniden Sergi (169-228. ölçü)

Coda (229-241. ölçü)

4.2.1.1 Sergi (1-104. Ölçü)

Sonatin ilk bölümü dikkat çekici yavaş dört ölçüyle başlar. Bu dört ölçü (1-4. ölçü) eserin bütününde, armonik ve ritmik açıdan önemli bir yer tutacaktır. Charles Rosen, “Giriş” gibi duyulan bu ölçülerin aslında giriş olmayıp, Sergi bölümünün ayrılmaz bir parçası olduğunu savunur (Rosen, 1990, s.60-61). Yavaş ritmi ve sol eldeki kalın tonların kullanılmasıyla dramatiktir ve *Grave*’nin ilk notası olan Re-bemol, eksen armonisinin yokluğundan dolayı, önce yanlış ton izlenimi bıraksa da, 4. ölçünün sonunda duyulan güçlü çeken (Fa Majör) armonisiyle Si-bemol minör’ün hakimiyeti hissedilir. Rosen’a göre, başlangıçtaki bu dört ölçünün iki fonksiyonu vardır: Yavaş ritmiyle ve sol eldeki kalın tonların kullanılmasıyla dramatik bir başlangıç yaratmak ve Sergi bölümünün sonundan (104. ölçü), *Grave*’nin başlangıcındaki eksen armonisine (5. ölçü) köprü kurmak. Chopin açılışı özellikle böyle tasarlar ki, Yeniden Sergi bölümünün sonundan (Re-bemol Majör) başa dönüşü mükemmel ve akıcı bir modülasyonla gerçekleştirir. Bu nedenle Rosen tekrarın 5. ölçüden değil, eserin ilk notasından olması gerektiğini, birçok edisyondaki 5. ölçüdeki tekrar işaretinin basım hatasından kaynaklandığını vurgular.²⁵ Ayrıca, Sergi bölümünün tekrarlanmaması sonatin I. bölümünü hem çok kısaltır, hem de Re-bemol Majör tonundaki önemli kadansı ortadan kaldırır.

Güçlü çeken armonisinin 4. ölçünün sonunda duyulmasının ardından, mükemmel otantik kadans beklenirken, si-bemol tonu sadece basta (sol elde) duyulur fakat melodideki sekizlik sus işareti mükemmel kadansın oluşmasını ve si-bemol tonunun üst seste duyulmasını askıya alır. Bu başarısız kadans hareketinin ilk melodik notası re-bemol, önce dört ölçülük bastaki eşliğin üst notası olarak (5-8. ölçü), daha sonra da birinci temanın (agitato) başlangıç notası olarak duyulur (9. ölçü). Chopin, birinci temanın tedirgin ve huzursuz etkisini böylece başarısız kadansla ve re-bemol notasını ısrarla vurgulayarak gerçekleştirmiştir. Re-bemol bu bölümün en önemli notasıdır ve beklenen otantik kadans sadece Sergi bölümünde değil, sonatin I. bölümünün hiçbir yerinde duyulmaz.

²⁵ Fransız ve Alman edisyonları yanlış, sadece İngiliz edisyonu doğrudur. Bir de 20. yüzyılda yeniden basılan, 19. yüzyıl edisyonu doğrudur, Bu edisyon Breitkopf & Hartek tarafından 1870-1880’de yayımlanmış, Liszt, Reinecke ve Brahms tarafından düzenlenmiştir (Bkz. Rosen,1990, s. 60-61).

Sergi bölümünün 5. ölçüsündeki tempo değişimi *Doppio movimento*'nun anlamı bir önceki tempodan iki misli hızlı demektir. 5-8. ölçüler arasındaki dört ölçülük bastaki eşlikten sonra birinci tema başlar ve temanın başlangıcı “agitato” (tedirgin) olarak işaretlenmiştir (8-36. ölçü). Temanın tedirgin ve huzursuz karakteri ve adeta fırtınalı ve hızlı temposu dinleyiciyi heyecanlı bir sahneye sürükler. Birinci tema 25-36. ölçüler arasında küçük bir varyasyonla (sağ ele akor eklenerek) tekrar edilir ve bunu 37-40. ölçüler arasındaki dört ölçülük kısa bir geçiş bölümü izler. İkinci tema 41. ölçüde, Re-bemol Majör tonunda ilgili Majörü ile başlayıp, girişi “sostenuto” ve “piano” olarak belirtilmiştir. Yeni tema, birinci temaya göre kesinlikle farklı bir karakterde olup, daha lirik, *nocturne* gibi bir yapıya sahiptir. Öncelikle, Majör tonalitede, melodisi duygusaldır, dokusu değişiktir. Chopin'nin olgunluk dönemine ait sonatlarında ikinci temayı oluştururken farklı tür müzik biçimlerini tercih etmesi daha önce Zofia Lissa tarafından belirtilmiştir.²⁶ İkinci temanın yeni karakteri birinci temanın dinamik gelişiminin kesintiye uğramasına neden olur. Bu sürekli yavaşlama yöntemi ilk olarak sonatın açılışındaki ilk dört ölçüde Grave temposu ile başlamış olup, sonatın I. bölümünün tamamında uygulanmıştır. İkinci temanın da 25-36. ölçüler arasında değişik bir varyasyonla tekrarından sonra (genelde sol elde), bunu 81-104. ölçüler arasındaki üçüncü tema izler. Bu tema birinci ve ikinci temaların karışımından üretilmiştir. Ritmik olarak farklı olmasına rağmen, üçüncü tema, ilk iki notasını (re-bemol-si- bemol) birinci temadan almıştır ve şekil olarak da benzerlikler gösterir. Üçüncü temanın artmış 7'li aralığı da (81. ölçü) ikinci temayı çağrıştırır (58. ölçü). Sergi bölümü 104. ölçüde son bulur.

4.2.1.2 Gelişme (105-168. Ölçü)

Gelişme bölümü Chopin'nin olgunluk dönemine ait üç sonatı içinde en iyi şekilde organize edilendir. Gelişme, genelde kromatik armoni geleneksel olarak da kullanılan bölümdür. Chopin bu sonatının Gelişme kısmında kullandığı motiflerin karmaşıklığı ve neredeyse şaşırtıcı derecede bir çeşitlilik yapmasıyla kendisinden önce gelen bestecileri

²⁶ Zoffia Lissa ed. The book of the first İnternational Musicology Congress Devoted to the Works of Fredrich Chopin; Warsaw 16-22, February 1960, s. 207-212.

aşmıştır. Rosen'e göre, Gelişme'nin sadece armonisinde değil, kullanılan ritim ve motiflerinde de Wagner'in karakteristik izleri kolayca fark edilir (Rosen, 1990, s.63). Aslında Chopin, "leitmotif"²⁷lerden oluşan bir ağın yaratılmasını 1838 yılında Wagner'den önce öngörmüştü.

Gelişme iki bölüme ayrılır: Gelişmenin başından doruk noktasına kadar olan birinci kısım (105-136. ölçü) ve doruk noktasından Yeniden Sergi'ye kadar olmak üzere ikinci kısım (137-168. ölçü).



Şekil 4.1 1. Motif, 2. Motif

İlk kısımda, Sergi bölümünün başındaki iki motif belirir (Şekil 4.1).



Şekil 4.2 105-107. Ölçü

Gelişmenin başındaki ilk üç ölçü (105-107. ölçü) bu iki motifin oluşturduğu birinci temadan alınmıştır (Şekil 4.2).

²⁷ Müzikal bir eserde temayı tamamlayan, bir kişiyi, nesneyi, yeri, ruhsal durumu, bir özel gücü, yani dramatik yapının herhangi bir bileşenini temsil eden, kendine özgü bir kimlik yüklenen müzikal unsurdur. Bu motif bir akor, melodi, armoni, ritim veya vokal olabilir.



Şekil 4.3 109-110. Ölçü ve Grave

Sonraki iki ölçü ise (109-110. ölçü), sonatın başlangıcındaki *Grave*'den alınmıştır (Şekil 4.3). Gelişme bölümünün başından 160. ölçüye kadar, bu iki motiften birinin veya her ikisinin birden kullanılmadığı tek bir ölçü yoktur. Motifler önce dönüşümlü olarak daha sonra da birleştirilerek işlenmiştir.

134 135 136

137 138

Şekil 4.4 134-138. Ölçüler

Gelişmenin ikinci kısmının başlangıcı olan doruk noktasında (137. ölçü) Chopin iki motifi aynı anda kullanmaya başlar. Sağ elde birinci temanın motifini kullanırken, sol elde de *Grave*'nin motifini işler (Şekil 4.4).



Şekil 4.5 Kromatik Çizgi

Bu iki farklı motifin Gelişme bölümündeki birliği, 105-137. ölçüler arasındaki yeden ve 137-149. ölçüler arasında çeken (Fa Majör) pedalına kadar inen kromatik çizgiyle sağlanmıştır (Şekil 4.5). 137. ölçü formun zirvesidir; kromatik çizgi basta eksen notasına ulaşmıştır ama sol minör birinci çevrim olarak armonilenmiştir (Si-bemol– re–sol) ve inişin başlangıcıdır.

Gelişmenin geri kalan kısmında (149-169. ölçü) Fa Majör'ün işlevi Yeniden Sergi'nin gelişini hazırlamaktır. 149-150. ölçülerde birinci motif bas'tan yok olur, böylece bas, aşağı doğru inişe geçerek Si-bemol minör'ün çekenini olan Fa Majör'ün gelişini hazırlar (150-168). Rosen 18 ölçü süren bu hazırlığın Chopin'nin şimdiye kadar yazdığı eserler içindeki en büyük çeken hazırlığı olduğunu belirtir. Bu gelişimi güçlü yapan Chopin'nin değişen ritmi ustalıklı düzenlemesi ve yaratıcı radikal kromatizmidir (Rosen, 1990, s.65). Doruğu bir çizgiyle kontrol ederken motifleri aralıksız olarak bu çizgiye yerleştirebilme sanatıdır. Bu tekniğin temeli Chopin'nin çizgiyi ve motifleri klavyenin tümünü kullanarak bir sesten öbürüne geçirme yeteneğindedir (örneğin, 135. ölçüde tenordaki re-diyez'in altodaki mi-bemol'e transfer edilmesi gibi). Chopin'nin gerçek çelişkisi, en geleneksel tekniği bile kendine özgün biçimde kullanmasıdır. İşte bu onu hem en tutucu, hem de aynı zamanda en radikal besteci yapan unsurdur (Rosen, 1990, s.66).

4.2.1.3 Yeniden Sergi (169-209. Ölçü)

Yeniden Sergi, Sergi'deki Re-bemol Majör (ilgili Majör) tonunda olan ikinci temanın, Si-bemol Majör'de (Majör ekseninde) duyulmasıyla başlar. Sakin, lirik *nocturne* gibi yapısı ve tonalitesiyle az önce duyduğumuz heyecanlı karmaşalıklara çözüm getirir. Gelişme kısmı boyunca, birinci temanın üzerinde o kadar çok çalışılmıştır ki, Yeniden Sergi'de tekrar kullanılmasına gerek kalmamıştır.²⁸ Yeniden Sergi direkt olarak ikinci temayla başlar. Tema, 185-208. ölçülerin arasında daha önce olduğu gibi ufak bir varyasyonla tekrarlanır ve sonunda otantik kadansla biter (208-209. ölçü). Otantik olmasına rağmen bu kadans yine de tam olarak rahatlatıcı bir kadans değildir, çünkü öncelikle eksen minörde değil (Si-bemol minör), Majör'dedir (Si-bemol Majör). Ayrıca hemen başlayan "a tempo" ve kısa (dörtlük) nota birimi de otantik kadansın yeterli ve tatmin edici olmasına engel olur. Böylece Chopin, Sergi kısmında olduğu gibi, yine mükemmel kadanstan özellikle kaçınarak eserin durmadan akışını sağlar. Yeniden Sergi'nin geri kalan kısmı, şimdi müziği minör moduna geri getirmeye çalışacaktır. Fakat bu hiçbir zaman gerçekleşmez. Son kadansa yaklaşırken müzik 229. ölçüde bir anlığına durur gibi olur, sonra yine "stretto" ile yukarıya, neredeyse hiç durgunluk getirmeyen son kadansa doğru yükselir.

4.2.1.4 Coda (229-241. Ölçü)

13 ölçülük coda "stretto" ile belirtilmiştir ve birinci temayı anımsatır. Temanın malzemesi bir sonraki bölüme (Scherzo) doğru yaklaşırken dramatik gerilimi tekrar geri getirir. 229. ölçüden son ölçüye kadar olan plagal ilerleme, Yeniden Sergi kısmında güçlü çeken-eksen kadansını kaldırıp, bölümü bu şekilde bırakır.

²⁸ 121-124. ölçüler arasındaki sağ elin üst seslerinde duyulan melodi her ne kadar ikinci temadan kaynaklansa da, sonatın Gelişme kısmında birinci temanın hakimiyeti baskındır.

Tablo 4.1 Dört bestecinin sonatlarındaki ilk bölümlerin oranları

	Sergi	Gelişme	Yeniden Sergi
Schubert	38	25	37
Schumann	33	35	32
Chopin	47	28	25
Brahms	38	30	32

Sonat formunun üç ana bölümünün oranlarını incelediğimizde; tekrarlar, giriş ve kodaları hesaba katmazsak, dört bestecinin sonatlarındaki ilk bölümlerde yukarıdaki tabloda yüzdeleri görebiliriz. Schumann, eşit bir dağılım yapmakla beraber, gelişme bölümüne hafif de olsa bir baskınlık tanıyan tek bestecidir. Schubert ve Schumann ise bu bölüme daha az ilgi gösterirler. Chopin'in Yeniden Sergi bölümünün oranının bu kadar düşük olması üç olgun sonatında da bu bölümün temasını atlamış olmasını hatırlatır. (Newman, 1972, s.148).

Chopin'nin *Si-bemol minör Sonatı*'nın I. bölümü geleneksel sonatlara yapı açısından benzemekle beraber farklı bir model sergiler. Bu model aşağıdaki özelliklerle tanımlanabilir:

1. Formun bileşenleri (Sergi - Gelişme - Yeniden Sergi)
2. İkinci temanın özel karakterde olması (Nocturne gibi)
3. Yeniden Sergi'nin sonunda birinci temanın belirmesi
4. Sergi ve Yeniden Sergi'nin ton ilişkileri (Sergi si-bemol minör – Yeniden Sergi Si-bemol Majör)

Chopin sonatın I. bölümünde, birinci temayı serginin hiç bir yerinde eksen kadansı olmayacak şekilde tasarlar. Gelişme'de sadece birinci temayı işleyip, Yeniden Sergi'de ikinci temayı eksen Majör'ünde kullanır (Si-bemol Majör). İkinci tema tabiki eksende otantik kadans yapmıştır ama eksen Majör'ünde, minör'ünde değil (si-bemol minör). Bu durum Chopin'nin sonatın I. bölümünde melodik kapanmadan kaçınma eğiliminde olduğuna işaret eder. Bu nedenle Chopin'nin I. bölümde otantik kadanstan kaçınma

eğiliminde olması, onun sonatın armonisini, melodisini, ritmini ve dokusunu işlerken her şeyi ne kadar bilinçli olarak tasarladığının göstergesidir.

4.2.2 Scherzo

Sonatin II. bölümü olan *Scherzo*'nun tonu mi-bemol minördür, 3/4 ölçüdedir ve tempo belirten herhangi bir terim belirtilmemiştir. Leikin, tempo teriminin olmamasını, *Scherzo*'nun ve I. bölümün kapanış kısmındaki benzerlikleri de göz önüne alarak (tekrarlanan oktav ve akorların çokluğu, benzer kadans cümleleri), bu bölümde hızın değişmeyeceği şeklinde yorumlar. Değişim sadece notasyonda, üçlemelerden 3/4'lük ölçüye geçiştir (Leikin, 1994, s.187-188).

Formu üç bölmelidir (A-B-A)

A (1-80. ölçü, Mi-bemol minör)

B (81-188. ölçü, Sol-bemol Majör, *piu lento*)

A (189-272. ölçü, Mi-bemol minörle başlayıp, Sol-bemol Majör'le biter)

Coda (273-287. ölçü)

A bölmesi Mi-bemol minör tonunda olup hızlı temposu ve tekrarlanan akor ve oktavlarla adeta bir fırtına gibidir.

B bölmesi Sol-bemol Majör tonunda olup A bölmesinin fırtınalı minör modundan sonra biraz rahatlama sağlar. Şarkı gibi sade, duygusal bir melodisi vardır. Bu nedenle "*Piu Lento*" ve lirik tarzın elde edilebilmesi için "*dolce*" nüansı ile işaretlenmiştir.

A bölmesi 189-272. ölçüler arasında tekrar edilir. "Tempo 1" olarak belirtilmiştir. Mi-bemol minör'de başlayıp Sol-bemol Majör'de biter.

Coda, B bölmesinin sakin melodisini yoğunlaşmış olarak sergiler.

Scherzo, aniden değişen ritmi, dinamik gücü ve birbiri ardından ısrarla tekrarlanan akor ve oktavlarla Beethoven'nin geleneksel *Scherzo* bölümlerinin özelliklerini taşır. Ancak Beethoven'nin aksine *Scherzo*, "Trio"ya dönüşeceği yerde, Chopin'nin *Scherzo*'su B bölmesinde *Mazurka*'ya dönüşür (Leikin, 1994, s.187).

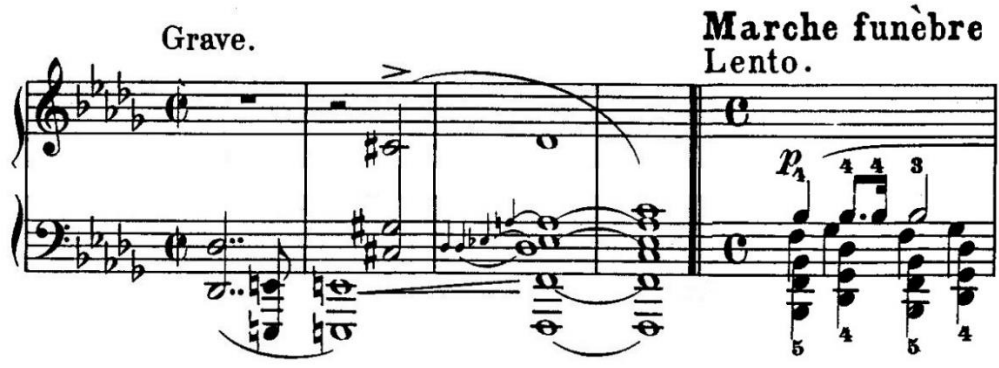
Chopin sonatın I. bölümünün sonunu si-bemol minör'de otantik kadans yapmadan açık bıraktıktan sonra, II. bölümü de (*Scherzo*) aynı şekilde mükemmel kadans yapmaktan kaçınarak tasarlamıştır. I. bölümdeki üçlü minör aralık planıyla (si-bemol minör'de

başlayıp Re-bemol Majör'de bitirme) *Scherzo*'ya da uygular (mi-bemol minör'de başlayıp sol-bemol Majör'de bitirme). Fakat bu bölümde sol-bemol Majör'e doğru hareket eden özenle hazırlanmış bir modülasyon yoktur. *Scherzo*'nun başlarında sol-bemol yeterince duyulduğu için (7-14. ölçü Sol-bemol Majör olarak, 27-36. ölçü fa-diyez olarak), artık Sol-bemol Majör'de bitmesi için de güçlü bir modülasyona gerek kalmamıştır. Yerine, bölüm mi-bemol minör'de bitmek üzereyken (260. ölçüden sonra), son anda sol-bemol minör'e kaçamak yapar (260-268. ölçü). Hemen ardından Sol-bemol Majör'e çekilir (269. ölçü) ve tempo yavaşlar. Chopin sonatın I. bölümünde yaptığı gibi *Scherzo*'yu esas tonu olan mi-bemol minör'de değil, yine “yanlış” ton olan Sol-bemol Majör'de bitirir. 293. ölçüde B bölmesinin duygusal teması belirir, rüya gibi bitiş *Scherzo*'nun sonunu açık bırakıp, bir sonraki bölüme (Cenaze Marşı) bağlanmasına yardımcı olur.

4.2.3 March Funébre – Cenaze Marşı – Lento

Cenaze Marşı, tek başına Chopin'nin en popüler eserlerinin içinde yer alır ve ölümü çağrıştıran simgedir. Yaygın olarak başka enstrümanlara ve özellikle de orkestra için aranje edilmiştir. İlk bilinen orkestra aranjmanı Napoleon Henri Reber tarafından yapılmış ve 30 Ekim 1849'da Paris'teki Pere Lachaise Mezarlığı'nda Chopin'nin kendi cenazesinde mezarının başında çalınmıştır (Leikin, 1994, s.191).

“*Cenaze Marşı*” olarak adlandırılan III. bölüm, si-bemol minör'de ve 4/4'lük zamanda olup, orta bölümü ilgili Majör'ü olan Re-bemol Majör tondadır. Temposu ise “Lento” olarak belirtilmiştir. Bölüm, ilk üç ölçüsünde si-bemol'ü tekrarlayan ve daha sonra si-bemol ve sol-bemol arasında gidip gelen, cenaze çanlarını andıran bir melodiyle başlar. Tekrarlanan si-bemol'den sonra gelen melodi (3. ölçü) Alan Walker'ın not ettiği gibi, I. bölümün (Grave) birinci temasının ters çevrilmiş halidir (Leikin, 1994, s.191). Bu iki bölümü yakından incelediğimizde birbirlerine sadece tematik olarak değil, tonal olarak da bağlantılı olduklarını gözlemliyoruz. Sonatın I. bölümünün ne 5. ölçüsünde, ne de geri kalan kısmında gerçekleşemeyen si-bemol minör'deki (Eksen) otantik kadans, ilk defa aynı registerde ve notada marşın başlangıcında duyulur.



Şekil 4.6 Grave 1-4. Ölçüler; Marche funebre 1. Ölçü

Kapanış hissini güçlendirebilmek için Chopin eksen notası olan si-bemol'ü birkaç defa tekrarlar ve kalın tonlarda yoğun akorlarla destekler (Şekil 4.6).



Şekil 4.7 Grave 1-4. Ölçüler; Marche funebre 3-4. Ölçüler

Marşın teması, (3-4. ölçü) yeni gibi duyulan aslında gravenin başlangıcında inici olarak duyulan 3-4 ölçüyü anımsatır. Ancak 3. ölçüdeki re-bemol, 4. ölçüdeki do, 5.

ölçüdeki si-bemol yine aynı registerdedir. Gravedeki re-bemol Ç6 çok önemlidir çünkü marştaki eksen si bemol minörü vurgulamıştır çok baskındır (Şekil 4.7).

Prett, “bu iki bölüm arasındaki yakın ilişkiyi, marşın başının aslında “başlangıç” değil daha çok “son” un geldiği duygusunu yansıttığını vurgular” (Prett, 1999, s.288). İlk akorun kalın tonda olması ve üçlünün olmaması, boşluk ve kayıp hissi verir. Bu özellikler ölüm sembolizmi ile doludur. Marşın üzerinde kasvetli bir hava yaratır ve asla kalkmaz. 3. ölçüde nihayet melodi girdiğinde, keder katmanı daha da artar. Yine de tüm kasvetine rağmen marşın garip bir şekilde yatıştırıcı bir yönü de vardır. Sadece minör tonunun kullanılması ilkel, dini bir ritüelin ciddiyetini çağırıştır. Franz Liszt “Cenaze Marşı” için şunları söylemiştir: “Bu ilahi hem cenaze gibi hüznü, hem de öyle tatlılığa sahip ki, sanki bu dünyadan değilmiş gibi hissettirir” (Liszt, 1963, s.38).

Eğer cenaze marşının başlangıcı, “sonu” (kadansı) işaret ediyorsa, Chopin marşın geri kalan kısmını nasıl tasarlamıştı? Chopin için sanatsal problem, bu uzun menzilli bağlantıyı yaratırken daha önce kullandığı melodileri anımsatmadan, her bölümün bütünlüğünü koruyabilmektir.

Cenaze Marşı'nın formu 3 bölmelidir: (A - B - A)

A (1- 30. ölçü)

B (31- 54. ölçü)

A (55- 84. ölçü)

4.2.3.1 A Bölmesi (1-30. ölçü)

Chopin A bölmesini de iki bölmeli olacak şekilde tasarlamıştır: a (1-14. ölçü), b (15-30. ölçü)

“a” kısmının melodisi 3-6. ölçüler arasında olup, 7-10. ölçüler arasında devam eder ve bu kısım bir oktav yukarıdan tekrarlanır.

“b” kısmının başlangıcı 15-22. ölçüler arasında olup, 23-30. ölçüler arasında tekrarlanır. Bölmeler arasında mükemmel kadans yoktur (hem bas’ta hem de melodide aynı anda Çeken-Eksen olmaması). Her defasında kadans olması gereken yerde (10, 22, 30. ölçüler), Chopin 3-4. ölçüdeki ana temayı geri getirir. Bunu yapmasının iki önemli etkisi vardır. Öncelikle, marşın başında zaten kadans yapıldığını ve başka kadansa gerek kalmadığını onaylar; ikinci olarak da, başlangıçtaki ana temanın her kısmın sonunda geri gelmesi, marşın başlangıcının aslında bir son olduğunu doğrular. Bu kompozisyon tasarımı, marşın kasvetli bir kararlılık içinde devam etmesini sağlar. Temasal içeriği de bu etkiyi artırır. Chopin başlangıçta birkaç önemli motif sunar ve marş boyunca bunlara bağlı kalır. 6. örnek bu motifleri, girişteki iki ölçüde (1-2. ölçü) ve temanın başladığı ölçülerde (3-4. ölçü) göstermektedir.

The image shows a musical score for a march in 2/4 time, B-flat major. The score is divided into six measures. The first two measures are labeled 'Marş motifi'. The next two measures (3-4) are labeled 'a motifi' and 'c motifi'. The final two measures (5-6) are labeled 'b motifi'. The notes for 'a motifi' are Sib, Reb, Do, Sib and for 'b motifi' are Reb, Fa, Mi, Reb. The bass line for 'c motifi' is Sib, Reb, Sib.

Şekil 4.8 1-6. Ölçüler

Böylece monoton, tekrarlanan-nota motifi marşın asıl motifi olurken, temanın başladığı (3-4. ölçüdeki) si-bemol–re-bemol–si-bemol hareketini “a” motifi olarak, aynı melodinin üçlü yukarıdan tekrarını (5-6. ölçüdeki) re-bemol–fa–re-bemol hareketini de “b” motifi olarak, bunun yanında, 1. ölçüde sol elde tekrarlanan fa–sol-bemol–fa motifini de “c” motifi olarak adlandırabiliriz.(Şekil 4.8) Chopin marşın başlangıcındaki bu motifleri sonatın diğer bölümlerinin derinliklerine de dokuyarak işlemiştir. Cenaze marşının önce bestelendiği göz önüne alındığında, bu durum Chopin’in diğer bölümleri cenaze marşından yola çıkarak bestelediğinin göstergesidir.

4.2.3.2 B Bölmesi (31-54. ölçü)

Prett'e göre, B bölümü marş kısmından çok uzakmış gibi duyulmasına rağmen, Chopin marşın bu iki bölümü arasında hassas bir denge kurmayı başarmıştır. *Nocturne* gibi bir yapısı olmasına rağmen, bu kısım sanki dünyayı bir gözyaşı perdesinin arkasından görüyormuş gibi, onu çevreleyen karanlık atmosfere katılır. Melodisi *nocturne* için alışılmadık derecede sade, bir şarkı ya da dua gibidir ve ışıltılı re-bemol tonu sanki onu çevreleyen karanlığın üzerinde hafif bir parıltıdır (Prett, 1999, s.294). Cenaze marşının program müziği gibi olmasını da (marşla mezara doğru yaklaşma, orta kısımdaki *nocturne* ile ölen kişi hakkında yapılan anımsamalar ve sonra da tekrar marşla mezardan ayrılmayı) Prett, bölümün bütünlüğü konusunu doğruladığı şeklinde yorumlar. Syf 295²⁹ Chopin'nin kendi eserinin yorumunu dinleyen Lenz, *nocturne* gibi olan B bölümü için şunları söylemiştir:

“...pek çok eleştirmenin bu etkiyle ilgili görüşlerine rağmen, yavaş kısım benim için çelişkili bir karakter yaratmadı. Bu kısım sanatçının şair mi yoksa sadece piyanist mi olduğunu anlamak için bir ölçümdür; bir hikaye anlatabilir mi, yoksa sadece piyano mu çalabilir?” (Lenz, 1872, s.289).

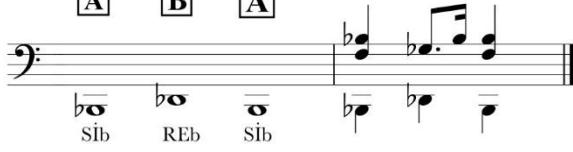
Lenz için bu yavaş kısım her ne kadar da onu çevreleyen marştan farklı duyulsa da, genel havaya önemli ölçüde katılır. Teselli edici samimi tonu, marşın kederli dünyasını unutturmaz, aksine kabul ettirir.

Belki de A ve B bölümünün bütünlüğünün en iyi kanıtı, B bölümünün Re-bemol Majör'de olmasıdır. Lenz, Re-bemol tonu marşta birkaç defa ortaya çıkmıştır ama her seferinde eksen (si-bemol minör) Re-bemol Majör'ü içine çekmiştir. Şimdi orta kısımda daha önceki göstergeler meyve vermeye başlamış ve Re-bemol Major *nocturne* gibi olan kısmın ana tonu olmuştur. Daha da anlamlısı, üç bölmenin eksenleri, Si-bemol, Re-bemol, Si-bemol marşın ana motiflerinden biri ile olan çok yakın ilişkiyi açıkça ortaya dökmüştür.

²⁹ Rahmaninof bir konserinde bu bölümün A kısmını crescendo ve A kısmının geri gelişini de decrescendo çalarak cenaze alayının gelişini ve gidişini yansıtmak istemiştir.

Marş Tema Marş

A B A

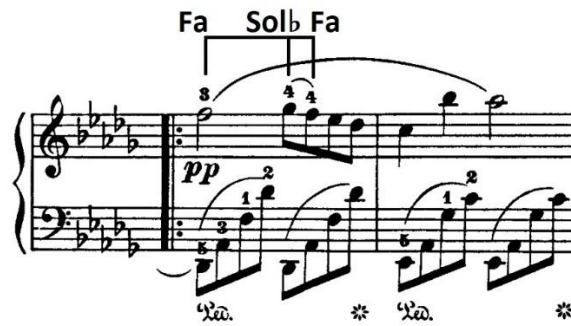


Re b Majör



Şekil 4.9 Tema; 41-46. Ölçüler

Böylece Chopin görünüşte birbirinden çok farklı olan bu üç ayrı bölmeyi daha büyük bir bütün haline getirip marşın ruhunu paylaşır. B bölmesinin orta bölümünde kısa da olsa si-bemol minör'e geçiş (41-46. ölçü) büyük olasılıkla bu bağı güçlendirmek için yapılmıştır (Şekil 4.9).



Şekil 4.10 5,6. & 31,32. Ölçüler

Chopin 44-45. ölçülerde marşın ritmini kullanarak, B bölümünün marşın bir bütünü olduğunu hissettirir. Bu bütünlüğün varlığını iki bölmenin yakından analizi de doğrular (Şekil 4.10).

The image shows a musical score for Chopin's 44-45 measures. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 3/4. The bass staff has a key signature of two flats and a time signature of 3/4. The score includes a piano (pp) dynamic marking. Above the treble staff, there are labels for notes: Fa, Solb, Fa, Fa, Mib, Reb. Below the bass staff, there are asterisks and the letter 'c' indicating specific motifs or patterns. The score is annotated with various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

Şekil 4.11: 31-35. Ölçüler

Marşın başlangıcında sol elde tenordaki Fa–Sol-bemol–Fa–Sol-bemol, B bölümünün başlangıcında melodideki Fa–Sol-bemol–Fa hareketi, marşın 1. ölçüsündeki “c” motifini anımsatır (Fa–Sol-bemol–Fa–Sol-bemol). Başka bir anımsamada da melodi sekizlik notalarla aşağıya inerken, Fa notası Mi-bemol’den (geçit) geçerek Re-bemol’e ulaşır. Bu hareket de marşın “b” motifini hatırlatır. “c” motifinin büyütülmüş hali de 31-35. ölçüler arasında görülür (Şekil 4.11).

Şekil 4.12 31-38. Ölçüler

Yine, daha da büyütülmüş “b” motifi 31-38. ölçüler arasında yer alır (Şekil 4.12).

Bütün bu örnekler Cenaze Marşının A ve B bölmelerinin arasındaki ilişkinin varlığının onaylanmasına yardımcı olur. Çok farklı gibi duyulan B bölümü, motiflerle A bölümüne yakından bağlıdır, aslında uzak ama yine de aynı dünyanın parçasıdır. Cenaze marşı kadansla bitip si-bemol tonu yok olduğu zaman, dinleyici derin bir sessizliğe boğulur.

4.2.4 Finale - Presto

Finale, Chopin’in *II numaralı Si-bemol minör, Op. 35 Piyano Sonatı*’nın bölümlerinin içinde en mistik, en radikal ve en orjinal olanıdır. O zamana kadar duyulan tüm eserlerden çok farklı olması Robert Schumann’ı çok şaşırtmıştır. Aslında Schumann’ın şaşkınlığı yersiz değildi. 75 ölçülük, neredeyse hiç dinamizm olmadan, iki elin aynı anda, hızlı ve hiç durmadan çaldığı üçlemeler, bir sonatın son bölümü için garip bir seçim gibi görünüyordu. Schumann *Finale*’yi müzikten çok bir alay konusu olarak algıladı (Newman, 1972, s.489-490).

Bu bölüm hakkında ilginç tepkiler gözlemleriz. Yorumları yapanları araştırdığımızda, *Finale*'nin melodisinin ve temasının olmaması, armonisinin tanımlanamaması, formunun net olmaması gibi suçlamalara rastlıyoruz. Bu tarzdaki görüşler yersiz olmamakla beraber, 1985 yılında Peter Benary yazdığı bir makalede *Finale*'nin müzikal anlamının “gizli” olduğunu belirtmiştir (Benary, 1985, s.28). Garrick Ohlsson *Finale*'nin olağanüstü olduğunu, çünkü bu bölümün Chopin'nin bütün yaşamı boyunca bestelediği en tuhaf, gerçekten 20. yüzyıl ve atonaliteye benzeyen bir müzik yazdığını söylemiştir.³⁰ Anton Rubinstein'nin ise *Finale* için “mezar taşlarının etrafında uğuldayan rüzgârın sesi” dediği bilinmektedir.³¹

Anatoly Leikin *Finale*'yi e çello için eşliksiz bir parça olarak görür ve Johann Sebastian Bach'ın Re Majör solo çello süitinin prelüdünün (BWV 1012) dörtlü grup halinde olan üçlemelerini ve ana temasını Chopin'nin *Si-bemol minör, Op. 35, Piyano Sonatı*'nın I. bölümünün ana temasına çarpıcı benzerliğine dikkat çeker (Çello Chopin'nin yakından tanıdığı bir enstrümandı). Bu benzerlikten dolayı, *Finale*'nin çok hızlı çalınması halinde Bach'la olan bağlantısının kopacağını ve dinleyicinin formu kavrama şansı olmayacağını vurgular (Leikin, 1994, s.191).

Rosen'e göre Chopin, Mozart'tan bu yana en büyük kontrpuan ustasıydı. Hem kompozisyon hem de klavye çalma konusundaki ilk eğitimi J.S. Bach'ı çalışmasıyla oldu. Bu çalışma onun bütün hayatı boyunca sürdü ve öğrencilerine de Bach çalışmalarını önerdi. Konserlerinden önce her zaman Bach'ın *Prelüd ve Füg*'lerini çalarak parmaklarını hazırladı (Rosen, 1995, s.285). Johann Sabestian Bach'ın sanatı, en çok öğrenilen şekliyle duyulan ve duyulamayan arasındaki ilişkiye dayanır. Bestecinin sanatının üstünlüğü, bireysel sesleri yükseltip rahatlatarak kontrpuanın devam etmesini sağlayabilmesinden gelir. Barok kontrpuanının amacı, farklı seslerden karşıtlık yaratmak değil, bağımsız parçalardan armonik birliğin oluşturulmasıdır. Bach'ın kompozisyon biçimi, Romantik besteciler ve özellikle Chopin ve Schumann için önemliydi (Rosen, 1995, s.5).

³⁰ Garrick Ohlsson “Episode 44: Chopin's Unruly Children”(radiochopin.org), Retrieved 13 July 2018.

³¹ Thompson, Damian. “Courage, not madness, is the mark of genius”. *The Daily Telegraph*. Archived from the original on 7 December 2013.

Başlangıç **Son**

Presto.
sotto voce e legato.

Başlangıç **Son**

Vivace.
legato

Şekil 4.13 Presto 1,76,77. Ölçüler, Vivace 1,2,69,70,71. Ölçüler

Jozef Chominski, Chopin'nin önceki başarılarını benimsediği fikrini savunarak, *Finale*'nin alışılmadık doğasının nedenini açıklar: *Op. 35*'in *Finale*'si, Chopin'in *Mibemol Majör Prelüd, Op. 28, No.19*'la karşılaştırıldığı zaman çok sayıda benzerlik gösterir. (Leikin, 1985, s.130). Her ikisinin de dokuları birbirine benzer (tek hatta oktav üçlemeler); neredeyse aynı uzunluktadırlar (75 ve 71. ölçü); ikisi de fortissimo akorla biter (Şekil 4.13). Prelüd'ün üçlemeleri armonik uyum halinde olup, üst sesteki melodiye destek sağlarken *Finale*'deki durum farklıdır. *Finale*, klavye tarihinde benzeri olmayacak kadar "fütüristik ve temasız"dır (Samson, 1985, s.130).

Samson, cümle yapısı ve ima edilen armoni açısından *Finale*'nin tek hat olarak ilerleyen yapısının çok sıra dışı olduğunu vurgular (Samson, 1985, s.130). Görünüşte yönsüz gibi olmasına rağmen bazı kısımlarında diyatonik netlik vardır.³² Bölümün geri kalan kısımlarında, sürekli ses akışı sırasında sadece geçici olan tekrarlar belirsizliği artırır.

³² 24-27. ölçülerin, 28-30. ölçüler arasında bir oktav yukarıdan tekrarı, 33-34. ölçülerin ve 73-74. ölçülerdeki tekrarlar ve 39-46. ölçüler arasında başlangıç melodisinin yeniden duyulması gibi.

4.2.5 Genel Bakış

Temposu *Presto* olarak, sebare (C) ölçü biriminde olan kısa *Finale*, paralel oktavlardan oluşur ve son ölçüye kadar ne bir sus işareti ne de bir akor içerir. Ani “fortissimo” ile si-bemol bas oktavı ve si-bemol minör akoruyla sona erer. Pedal işaretini çok sık kullanan Chopin, son ölçüye kadar hiç pedal kullanmamıştır.

Finale, sürekli hareket halinde ve her ölçüde dörtlü grup şeklinde olan üçlemelerden oluşur. Bu bölümdeki karmaşık kromatizm bir çift homofonik hatta üç yada dört sesli armoni gibi yazılmıştır. Chopin, bu şekilde arpejler aracılığıyla monofonik³³ bir hatta polifoni yaratma sanatını J.S. Bach’tan ödünç almıştır (Rosen, 1995, s.301). Hatta bu konuda bazı açıdan Bach’tan daha da ileri gitmiştir. Rosen, *Finale*’nin formunu basit iki bölmesi olan sonat olarak tanımlar. Bu çeşit ve Gelişme bölümü olmayan iki bölmeli sonat formunun 1750-1800 yılları arasında yaygın olarak opera uvertürlerinde (Rossini, Berlioz) görüldüğünü ve aslında *cavatina* formu olarak adlandırılması gerektiğini belirtir. Çünkü orta bölümü ve *Da Capo*’su olmayan aryaya 18. yüzyılda *cavatina* deniyordu (Rosen, 1995, s.297).

4.2.5.1 Form (Si-bemol minör)

Giriş (1-4. ölçü)

Birinci Tema (5-22. ölçü) İlgili Majör’ün (Re-bemol Majör) çekeni

İkinci Tema (23-37.ölçü) Re-bemol Majör

Yeniden Sergi (39-47) Si-bemol minör

Coda (65-77.ölçü) Çeken pedal iması

³³ Teksesli. Eşliksiz, tek bir ezgi çizgisi.

Grave.
f
Mi Fa

Presto.
sotto voce e legato.
Mi Fa

Şekil 4.14 Marche funebre Grave 1-4. Ölçüler & Presto 1-4. Ölçüler

Finale, dört ölçümlük giriş bölümüyle başlar. İlk dört ölçü (Şekil 4.14), si-bemol minör'ün çeken armonisi olan Fa Majör'ün tanıtımıdır. Armonik olarak sonatın I. bölümündeki ilk dört ölçüye benzer (Grave).

Bunu 5-8. ölçüler arasındaki kromatik birinci tema izler (eksen ve çeken ilk defa 5 ve 6. ölçülerde belirir). 5-23. ölçülerde kromatizm daha ısrarcı hale gelir ve gittikçe artan bir netlikle si-bemol minör'ün ilgili Majör'ü olan Re-bemol Majör'ün akorunu hazırlar (La-bemol Majör). 23. ölçüde Re-bemol Majör'de yeni bir tema başlar ve 28. ölçüde bir oktav yukarıdan tekrarlanır. 31-38. ölçüler arasında si-bemol minör'ün çeken armonisi olan Fa Majör, bilinen klasik şekilde, kendi çekeniyile (Do Majör) dikkatlice hazırlanır. 39. ölçüde Yeniden Sergi, 1-8. ölçünün aynen tekrarlanmasıyla başlar. *Finale*'de 75 ölçü olduğu göz önüne alındığında 39. ölçü tam ortasının yakınındadır. 47. ölçüden 64. ölçüye kadar kısımda ilk bölümden ve ikinci temadan ufak tekrarlar yer alır. Örneğin, 63 ve 64. ölçüler 23 ve 27. ölçüleri, 17 ve 18. ölçüler 57-58 ve 61-62. ölçüleri anımsatır. Bu paralellik cümle yapısına da yansır. Cümle yapısı 4 ölçümlük gruplar halinde olmakla beraber, 2 ölçümlük belirsiz bir cümle, iki kısımda da yer alır (20-21 ve 67-68. ölçüler). Belirsizdir, çünkü öndeki mi yoksa arkadaki cümleye mi bağlantısı olduğu belirgin değildir.

4.2.5.2 Cümle Yapısı

4+4+4+4+2 (Birinci tema, 5-22. ölçü)

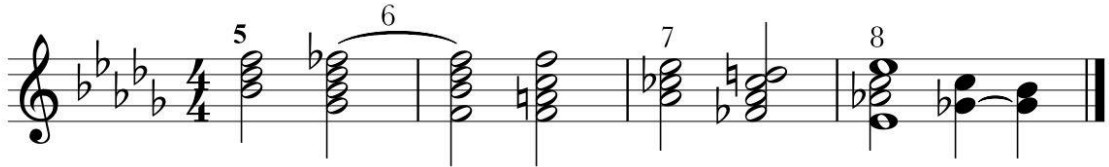
4+4+4+4 (İkinci tema, 23-38. ölçü)

4+4+4+4+4+4+2 (Yeniden Sergi, 39-68. ölçü)

4+2+3 (Coda, 69-77. ölçü)

Coda 65. ölçüdeki çeken, gizli pedalı ile başlar ve beklenen eksen armonisine si-bemol notasının dört defa geçici olarak 72-74. ölçüler arasında duyulmasıyla ulaşılır. Armonik olarak bölüm, 76. ölçüde biter ve böylece son ölçüdeki “fortissimo”nun etkisini daha da artırır.

Üç ya da dört sesli polifoniye sadece tek bir hatta dile getirmek kaçınılmaz olarak bazı belirsizliklere yol açar. *Finale*'nin etkisinin bir kısmı da Chopin'nin bu kontrapuntal belirsizliklerden yararlanmadaki dehasına dayanmaktadır. Bunu ana hattaki küçük doku varyasyonları ile yapar.



Şekil 4.15 Ana Armoni

Anlık, belirsizliğin yok olduğu yerler de vardır. En çarpıcı olanı da 5-8. ölçüler arasındadır. Bu ölçülerdeki ana armoni aşağıdaki örnektedir (Şekil 4.15).

Chopin, sessizce ve *legato* olarak, hiç bir rahatlama ve neredeyse hiç bir dinamik vurgu olmadan devam eden ritmi ve karmaşık kromatizmi, tek bir hat içinde üç ya da dört sesli armoni gibi işlemiştir. *Presto* olan temposuyla bölüm şimşek hızıyla ilerler. Formunda netlik olmasına rağmen bütün bu unsurlar dinleyenin eseri kavramasını zorlaştırır.

Tamamı monofonik olan *Finale*, Schumann ve çağdaşlarını uyumsuz olduğunu düşündürecek kadar şok etmişti. Gerçi neden şaşırdıklarını anlamak zor değil. Bu bölüm hakkında rahatsız edici olan (ve günümüzde bile şok etkisi yaratmaya devam eden) şey, müzik sanatının bazı unsurlarının neredeyse sıfıra indirilmesi idi (Rosen, 1995, s.294). Chopin’in *Finale*’sinin zengin kromatizmi dahil, diğer unsurlarından birkaç tanesi 1830’larda zaten yaygındı. O zamanlar için endişe verici başka bir şey de, Chopin’in hiç ödün vermeden bu müzikal fikri (uyumsuzlukların hızla, tek bir hat üzerinde tasarlanması) gerçekleştirmesi idi. Schumann’ın en çok takıldığı yer Chopin’in *Op.35 Piyano Sonatı*’nın son iki bölümüydü. 1841’deki eleştirisinde, “Cenaze Marşı”nın itici bir yanı olduğunu yazmıştı. *Finale* içinse şunları yazdı:

“*Finale* olarak adlandırılan son bölümde elde ettiğimiz, müzikten çok alay gibi görünüyor ve itiraf etmek zorundayım ki; yine de bu melodisiz ve neşesiz tuhaf bölümden, ona karşı isyan etmek isteyenleri demir yumruğuyla durduran korkunç bir ruh bize dokunuyor ve sonuna kadar şikayet etmeden ve övmeden, büyülenmiş gibi dinliyoruz, bu müzik değil. Böylece sonat başladığı gibi bitiyor, bir bilmeceyle, sanki alaycı gülümseyen bir sfenks gibi” (Newman, 1972, s. 490).

Finale’nin duygusal gücü yeterince açıktır: İsyan duygusu ve cenazeden sonraki ızdırıp. Etkisi yazım biçiminin yoğunluğundan ve Chopin’in dinleyicinin rahatı için ödün vermeyi reddetmesinden gelir. Bölümün yoğunluğu olağanüstü konsantrasyon gerektirdiği için, dinleyici adeta hipnotize olur (Rosen, 1995, s.298).

Finale’nin yazım biçimi Chopin’in sanatının en etkileyici iki yönünü büyük netlikle ortaya çıkarır: Klasik kontrpuanın yeniden icadı ve onun Romantik renklerle yeniden kavranması. *Finale* aynı zamanda, Chopin’in kendi zamanının önemli ölçüde ilerisinde olduğunu ortaya çıkaran bir eserdir.

Chopin, *II numaralı, Si-bemol minör, Op.35 Piyano Sonatı*’yla 19. yüzyılın en büyük şaheserlerinden biri olarak kabul edilen bir kompozisyon yaratmıştır. Bu sonat Romantik anlamda bir “sonat”tır. Alışılmadık formu ve bölümler arasında tarz değişikliği olmasına rağmen dramatik ve dokunaklıdır (Grout&Palisca, 1988, s.690).

Sonatin analizi, müzikte hat ve renk arasındaki yakın ilişkiyi gösterir. Chopin’in büyük formlarının özgünlüğünü anlamak için, ne Gelişme’nin ne de Yeniden Sergi’nin Klasik sonat’ta olduğu gibi aynı işleve sahip olmadığını anlamalıyız. Chopin’in Yeniden

Sergi'si, önceki gerilimleri çözmez ya da armonik ve melodik karşıtlıkları uzlaştırmaz; orjinal malzeme daha yoğun bir şekilde geri döner. Yoğunluk o kadar fazladır ki, aslında, malzeme orjinal oranlarına göre daha kısadır, sıkıştırılmıştır. Chopin, formunda bazı ana temaları daha parlak bir atmosferde, karmaşıklıkta, gerginlikte, şiddette, dokunaklı olarak geri getirir. Bunun daha incelikli (ve her zaman çok incelikli olmayacak şekilde) versiyonu Franz Liszt'te görülür (Rosen, 1995, s.335). Liszt temalarını beş kat daha yüksek sesle ve on kat daha fazla notayla geri getirir.

Bu sonat Chopin'nin hem klasik forma hâkimiyetini, hem de aynı zamanda kişisel duygularını sergiler. Onun şiirsel gücü, karmaşık polifoninin tüm hatlarını ustalıkla kontrol edebilmesiyle ilgilidir. Armonideki şaşırtıcı denemeleri, eşsiz ton alanı, Müziğindeki lirik ve dramatik ustalığı sergiler.

Sonat formunun evrimi Barok döneminde başlayıp, Haydn, Mozart ve Beethoven'nin Klasik Sonat'larında devam gelişmiştir. Romantik besteciler de sonat formunun evrimini devam ettirdiler. Bu evrimin en önemli adımlarından biri "sonat" adı altında çeşitli formların karıştırılmasıydı. Chopin'nin *Op. 35, II. Piyano Sonatı*'nda bu deneyimi gözlemliyoruz. Chopin, eserinin I. bölümünde sonat ilkelerini varyasyonla karıştırır, "Cenaze Marşı"nı II. bölüm yerine III. bölümde kullanır (genelde yavaş bölümler II. bölümde olur), ve sonatı iki temalık çok kısa bir bölümle bitirir. Esere kendi formunu yerleştirerek, sonatın gelişimine ve evrimine katkıda bulunur. Chopin'nin bu yapıtı, sonatın evrim yolculuğunun devamını sağlayan bir eserdir.

4.3 FRANZ LİSHT (1811-1886), Sİ MİNÖR PİYANO SONATI

Franz Liszt, Romantik dönemin her anına ortak olmuş ve gençliğinden ölene dek zamanın ruhunu eserleriyle ifade edebilmiş bir bestecidir. Liszt'in müziğinde bu yıllar içinde şekillenen tüm sanat akımlarının kalıntıları görülür. Besteci bu dönemin diğer en önemli bestecileri, şairleri, vb. sanatçıları ile de yakın dostluklar kurmuştur. Liszt, tek başına piyano ile neler yapılabileceğini göstermiştir. Tam anlamıyla piyanonun sınırlarını zorlamıştır. Aynı zamanda Liszt, solo resital fikrini ortaya atan ve birden fazla uygulayan ilk solist ve bestecidir. Bu resitalerde kronolojik sırayla Bach, Beethoven, Schubert,

Berlioz ve Wagner gibi önemli bestecilerin eserlerinin piyano uyarlamalarına yer veren Liszt, Borodin, Grieg, Debussy ve Balakirev gibi bestecilere de bu konuda ilham kaynağı olmuştur. (Hilmes, 2009, s.73). Chopin'in müziğinden Macar çingene müziğine kadar birçok makale yazmış ve yaşadığı dönemde özellikle besteciliği üzerinden oldukça eleştiri almış Liszt'in 700'e yakın eseri bulunmaktadır. Bu eserlerinde ise yalnızca virtüözite değil, armonik dilin kullanımı konusunda da derin izler bırakmış bir sanatçı olarak adını tarihe yazdırmıştır.

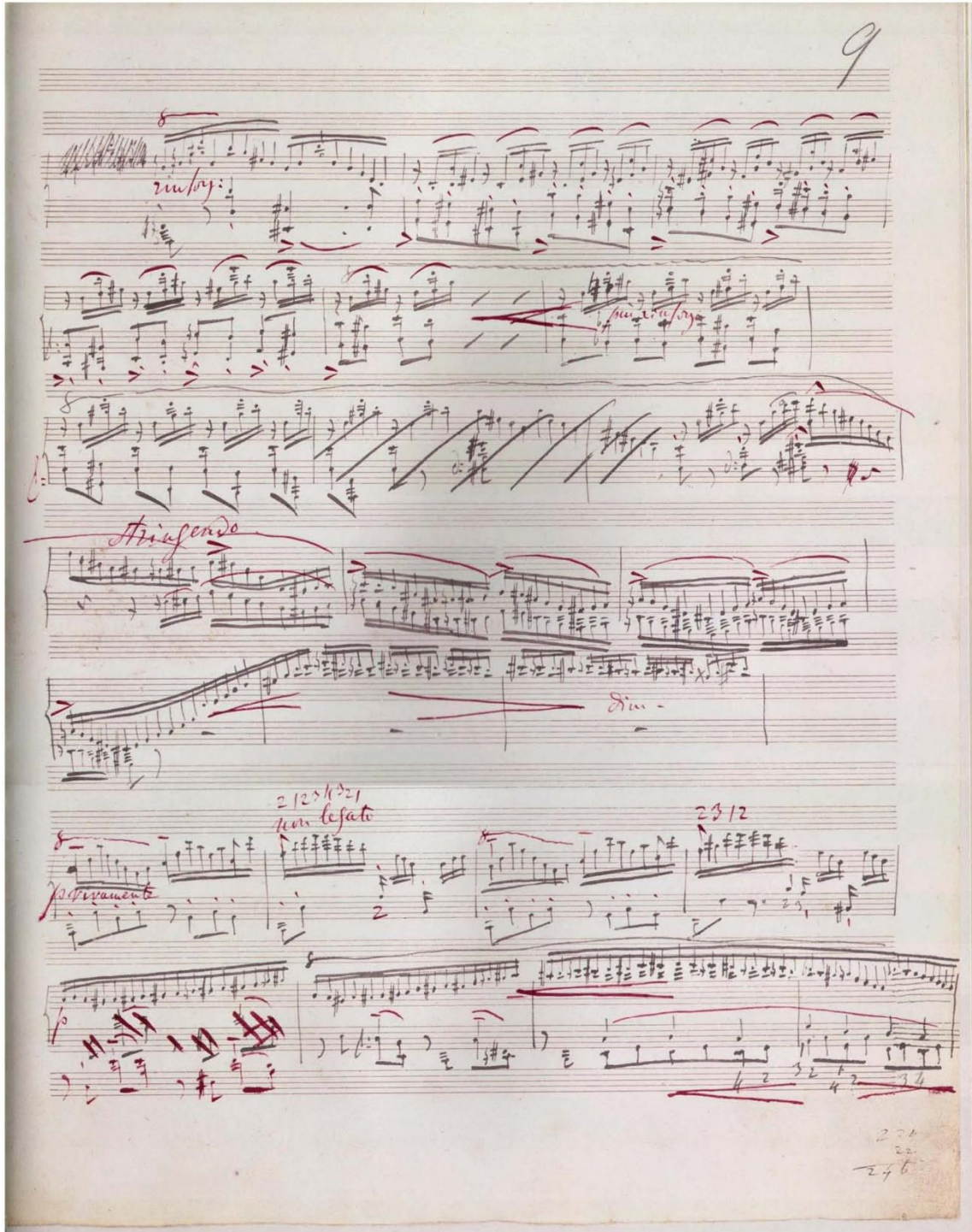
Özellikle 19. yüzyılda birçok besteci hayatlarında kişisel bir deneyim veya olayı temsil eden programlı müzik yazmaya başladılar. Bunun en önemli örnekleri arasında Hector Berlioz'un, *Fantastik Senfoni*'si, Charles Valentine Alkan'ın *Grande Sonate*'i, Robert Schumann'ın *Fantezi*'si, *Op. 17*'si ve Franz Schubert'in *Wanderer Fantezi*'si yer almaktadır. Liszt yaşamı boyunca dini inancıyla ilgili sorularla boğuşmuş ve bunları sık sık müziği ve edebi yazıları ile dile getirmiştir. Ayrıca, Berlioz'un gerçek hayat deneyimlerinden ilham almıştır (Hamilton, 1996, s.1). Liszt'in müziğindeki Sembolizm, bu eserlerin bazılarında kasıtlı veya bilinçsiz olarak bunu yapmış olabileceğini öne sürer. *Si minör Piyano Sonatı*, Liszt'in psikolojik ve ruhsal durumunun temsilidir. Günah ve suçlulukla mücadele eden, ancak her şeye rağmen umutlu ve neşeli bir ruhun görüntüsüdür.

Politonalite baskınlığında, birbirini izleyen, savaştan *leitmotif*lerle örülü, "saf müziğin" yerini çeşitli senaryolara açık "programlı müzik" almıştır. İçine dönük, melankolik Alman romantizminin hoşnutsuzluğunda çevresinin de rolü vardır. Bu huzursuz, cesur ve meraklı kişilik sayesinde Liszt piyanodan orkestraya ve dini vokal eserlere uzanan büyük bir alanda çalışmış, kromatizmin imkanlarını oldukça geliştirmiştir. Piyano ve orkestra enstrümanlarında virtüöziteyi arttırmakla kalmamış, kompozitoryal arayışlarında çağının ötesine yönelmiştir. Özgün eserlerinde bir yandan "transandant tekniği" geliştirirken, öte yandan form arayışlarına yöneliyordu. Beşli herhangi bir akorun üçüncü sesini tize veya pese altere ederek modülasyona hız kazandıran Liszt, görkemli piyano kadanslarında (köprüler) ilginç armonik akrobasiye yer vermiştir.

Franz Liszt, *Si minör Sonat*'ını 2 Şubat 1853'de tamamladığında 41 yaşındaydı. Ancak eserin çoğu 1852 yılının ikinci yarısında yazıldı. Çalışmanın bir kopyası, Mayıs 1854'te Robert Schumann'ın evine geldi. Fakat Liszt'in gönderdiği sonatın kopyası Robert

Schumann'ın eline geçmedi. Çünkü Schumann o sırada akıl hastanesinde tedavi görüyordu. Başarılı bir konser piyanisti ve kendisi de besteci olan Schumann'ın eşi Clara Schumann, bu sonata son derece olumsuz yaklaştı. Akademisyen Alan Walker'a göre; bunu "sadece kuru (boş) bir gürültü, karmakarışık" buldu (Walker, 1989, s.156-57). Bu eser yazıldığı dönemde hak ettiği değeri görmedi ve dönemin en ünlü eleştirmenleri tarafından kötü şekilde eleştirildi.

Si minör Piyano Sonatı, Liszt için daha önce *Do Majör Fantezi*'yi (1839) besteleyen Robert Schumann'a ithaf edilmiş ve 1854 yılında Breitkopf & Härtel tarafından yayınlanmıştır. Franz Liszt'in bu sonatı 19. yüzyıl müzik tarihinde sonat formu açısından çok önemlidir. Sonatın el yazması aşağıda görülmektedir (Şekil 22). Eser ilk olarak, 27 Ocak 1857'de Berlin'de Liszt'in öğrencisi Hans von Bülow tarafından icra edilmiştir.



Şekil 4.16 Si minör sonatı, el yazısı manuskript, 11. sayfa 225. ölçü

Eserin teknik zorluklarından dolayı olumsuz yorumlar alan Liszt'in *Si minör Sonatı*'nın konser repertuarında yaygınlaşması uzun zaman almıştır. Bununla birlikte, yirminci yüzyılın ilk yarısında, parça Liszt'in repertuarının bir zirvesi haline gelmiş ve o

zamandan beri popüler olarak icra edilen ve kapsamlı bir şekilde analiz edilen bir parça olmuştur.

4.4 Sİ MİNÖR PİYANO SONATI ANALİZİ

4.4.1 Sergi (1-330. Ölçüler)

Sergi bölümü, 1-330. ölçüler arasındadır.



Şekil 4.17 32-34. Ölçüler

Her ne kadar ilk tema herhangi bir tonu belli etmese ve modlar kullanılmış olsa da ikinci temadan itibaren eserin tonu olan si minör'e ulaşır. Tam anlamıyla bu tonu 32. ölçüde duymaktayız (Şekil 4.17).



Şekil 4.18 105. Ölçü; Re Majör'ün Çeken pedalı

Birinci köprü 54. ölçüde Si bemol Majör ile başlayıp hızlı modülasyonlarla ikinci ölçü olan “B” kısmının Çeken pedalına 81. ölçüde gelir. “B” kısmı iki temadan oluşur. Bu temalardan biri eserin dördüncü teması olan si minör’ün ilgili Majör’ü Re Majör’den gelir ve 105. ölçüde başlar (Şekil 4.18).

“A” kısmının üçüncü temasının dönüşüme uğramış hali olan ikinci temaya geçmeden önce 120. ölçüde ikinci temasın dönüşmüş haliyle köprü karşımıza çıkar. “B” kısmının ikinci teması 153. ölçüde başlar ve yine Re Majör tonundadır. 179. ölçüde başlayan birinci köprünün ardından, ikinci köprü 205. ölçüde oktavlarla devam eder. Kapanış kısmından önceki son köprü ise 239. ölçüde başlamaktadır. Kapanış melodisi Sergi’yi yeni bir tonda bitirir. Kapanış kısmı 255. ölçüde başlar. Burada daha önce Sergi’de Çeken fonksiyonu ya da ilgili tondan sergilenen ikinci tema da eksen’den gelir (Hamilton, 1996, s.9).

Sonatin içinde dört bölümü yani *Allegro*, *Andante*, *Füg* (Scherzo) ve *Finale*’yi bulmak mümkündür. Burada göze çarpan nokta ise, bölümlerin tek tek sonat-allegrosu formunda olmaması, her bölümün neredeyse sonat-allegrosu formunun bir kısmına (Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi ve Coda) denk gelmesidir. Bu nedenle akademisyenlerce (Newman, Longyear vb.) “çift fonksiyonlu” sonat veya “sonata karşı sonat” fikri ortaya çıkmıştır³⁴.

Tablo 4.2 Sonat bölümleri

<i>Allegro</i> (I. Bölüm)	<i>Andante</i> (II. Bölüm)	<i>Fugato</i> (III. Bölüm)	<i>Finale</i> (IV. Bölüm)
SERGİ	GELİŞME		YENİDEN SERGİ ve CODA

4.4.2 Gelişme (331-452. Ölçüler)

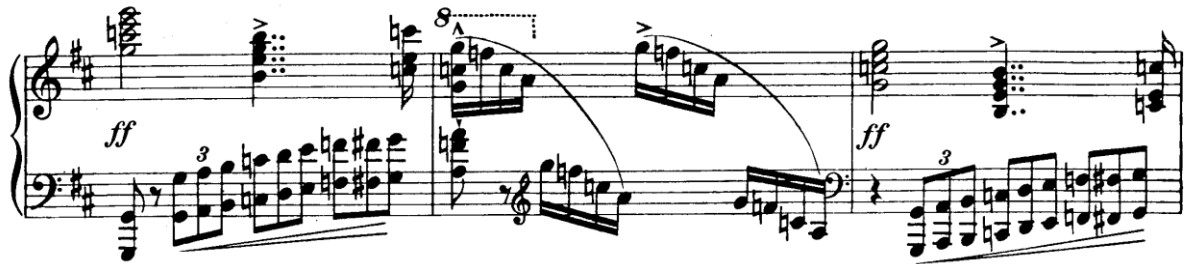
Gelişme bölümü 331-452. ölçüler arasındadır. Fa diyez Majör tonunda olan bu kısım, yeni bir temayla başlasa da, aslında çoğunlukla “B” kısmının temalarını geliştirir.

³⁴ Ünlü akademisyen Newman, Longyear ve Winklhofer tarafından yapılmış analiz için bkz. Hamilton, 1996, s.32.



Şekil 4.19 331-38. Ölçüler

Şunu unutmamak gerekir ki; “B” kısmının ikinci temasının (Şekil 4.19) “A” kısmının üçüncü temasının dönüşmüş olduğu düşünülürse aslında “A” kısmı da bu Gelişme’ye ilave edilmiş gibi görülebilir.



Şekil 4.20 205-207. Ölçüler

Liszt’in sol elde mükemmel oktavlarının bulunduğu 205. ölçüde başlatmıştır (Şekil 4.20). Her şeye rağmen bu kısım yine yapısal ve tonal olarak Sergi’nin bitiş kısmına aittir.

4.4.3 Yeniden Sergi (453-681. Ölçüler)

Yeniden Sergi 453-681. ölçüler arasındadır. Sergi'nin "A" kısmının birinci temasıyla, yine tonal olup olmadığı belirsiz bir şekilde başlar.



Şekil 4.21 Fugato 460-469. Ölçüler

İkinci tema, Liszt'in büyük sürprizi ile si bemol minör tonda, ikinci ve üçüncü temalardan oluşan bir *fugato*³⁵ (Şekil 4.21) olarak karşımıza çıkar.



Şekil 4.22 B Teması, Si Majör'e giriş; 598-609. Ölçüler

³⁵ Füg olmayan bir eser içindeki füg stilindeki pasaja verilen ad.

Si minör yine Sergi’de olduğu gibi, daha sonra 532. ölçüde duyulmaktadır. 555. ölçüde köprü başlar ve yine hızlı modülasyonlarla 600. ölçüde si minör yerine Si Majör’den “B” temasını duyuruz. “B” temasının ikinci teması da yine Si Majör’de 616. ölçüde (Şekil 4.22) başlamaktadır.

4.5 Genel Bakış

Liszt’in *Si minör Piyoano Sonatı*, yaklaşık 30 dakika sürer. Eser kendi içinde dört bölümden oluşur: Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi ve Coda. Bu dört bölümün tempo başlıkları; *Allegro*, *Andante*, *Fugato* (Scherzo) ve *Finale*’dir.



Şekil 4.23 1-7. Ölçüler

Sonat, fısıltı anlamında olan *sotto voce nüansı* ile belirtilmiş 1 ve 7. ölçüler (Şekil 4.23) arasında ağır tempoda bir girişle başlar. Bu giriş bölmesi iki bölümden oluşmaktadır: Bu giriş bölmesinin ilk kısım, vurmali bir çalgıyı anımsatan ünison Sol sesini duyurur, ardından inici Sol Frigyen moduna (sol-fa-mi bemol-re-do-si bemol-la bemol) bağlanır. İkinci kısım ise, yine inici Sol sesinden başlayan Macar gamıyla (sol-fa diyez-mi bemol-re-do diyez-si bemol-la) devam eder.

Eser boyunca kullanılan gamlar ölçü numaralarıyla birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir³⁶:

Tablo 4.3 Gamlar ve ölçü numaraları

84-87. ölçüler	Sol bemol-la-si bemol-do-re bemol-mi bemol-fa
90-93. ölçüler	Sol-la-si bemol-do diyez- re-mi-fa
93-94. ölçüler	Sol-la-si bemol-do-re-mi-fa (Doryen)
278-282. ölçüler	Sol-si bemol-si-do-re-mi bemol-fa
284-285. ölçüler	Sol-si bemol-si-do-re bemol-mi bemol-fa
454-459. ölçüler	Fa diyez-sol-la-si-do diyez-re-mi (Frigyen)
457-459. ölçüler	Fa diyez-la-la diyez-si-do diyez-re diyez-fa-fa diyez
571-572. ölçüler	Sol-la diyez-si-do diyez-re-mi-fa diyez
575-576. ölçüler	La-si-do diyez-re-mi-fa diyez-sol (Miksolidyen)
579-580. ölçüler	Do-re-mi bemol-fa-sol-la-si bemol (Doryen)
673-674. ölçüler	Sol-la diyez-si-do diyez-re-mi-fa diyez
675-676. ölçüler	Sol diyez-la diyez-si-do diyez-re diyez-mi-fa diyez (Eolyen)

³⁶ Partiyonun tamamına ulaşmak için bkz. <https://musopen.org/music/43159-piano-sonata-in-b-minor-s-178/>

8
pesante
8va bassa
p
8va bassa
8va bassa
cresc.
marcatissimo
poco rall.

Şekil 4.24 80-104. ölçüler

Giriş kısmı olarak nitelendirdiğimiz bu bölgede, 1-7. ölçüler arasında kendisini tekrar eden bu A teması, eser boyunca mistik bir armonik yapıda ve çeşitli ritim kalıplarında sergilenir (Şekil 4.24).



Şekil 4.25 625. Ölçü

Yine yalnızca inici şekilde, 625. ölçüde (Şekil 4.25) Coda kısmında da beliren A teması, daha az sayıda kullanılmasına karşın eserin giriş ve kapanışında kullanılması nedeniyle önemlidir.



Şekil 4.26 8-10 Ölçüler

B teması, 8. ölçüde (Şekil 4.26) kahramanca bir tavırla beliren, eser boyunca dönüşüme uğrayarak tekrarlanan, noktalı ritimler ve ünison oktav seslerle kurulu bir yapıdadır. Bu kısa tema, aslında özellikle Chopin'nin de *Ballad*'lerinde birçok kez başvurduğu bir harektir.



Şekil 4.27 55-67. Ölçüler

Henüz 25. ölçüde daha kalın hatlara sahip bir akora dönüşen B teması, 32. ölçüde si minör tonunda yalnızca ritmik yapısıyla, daha gizemli bir hale bürünmüştür. 55-67. ölçüler (Şekil 4.27) arasında farklı tonlarda kendisini göstererek, müziğin ritmini her seferinde bir üst seviyeye taşıyan B teması,



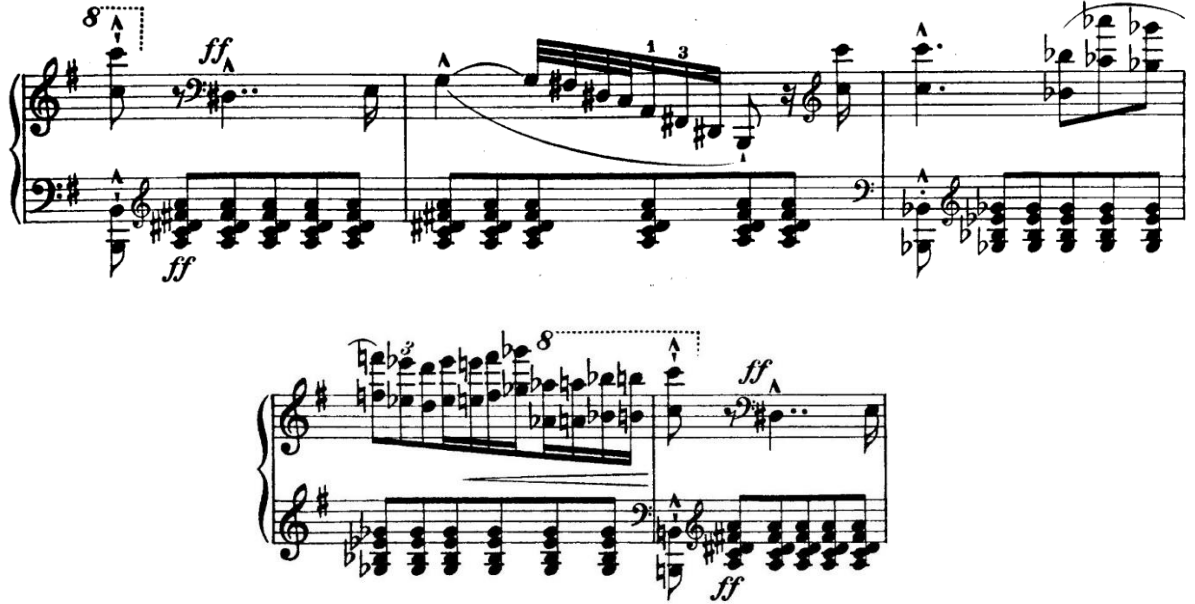
Şekil 4.28 125-128. Ölçüler

125. ölçüde (Şekil 4.28) duyulan lirik temanın içinde de inici-çıkıcı karakteri ile kendisini yine daha saklı halde sergiler.



Şekil 4.29 221. Ölçü

205. ölçüde (bkz. Şekil 4.20) güçlü akorlar ve üçlemelerle beraber yeni bir karaktere bürünen B teması, 221. ölçüde (Şekil 4.29) bu kez sol elde belirir.



Şekil 4.30 385-389. Ölçüler

239. ölçüde de benzer şekilde onaltılık notaların içine gizlenen tema, kimi zaman da 286. ölçüdeki gibi daha açık ve ilk haline benzer bir şekle dönüşür. 385 ve 389. ölçülerde (Şekil 4.30) sadece temanın ilk kısımları kullanılır.



Şekil 4.31 509,510. Ölçüler

509. ölçüde (Şekil 37) tekrar sol elde farklı bir karaktere bürünmüş halde ortaya çıkar. Liszt, çoğunlukla temalarının ritim kalıplarını değiştirmese de, 582. ölçü ve devamında B temasına ait aralıklar farklı ritimler ve armonilerle tekrar edilir.



Şekil 4.32 13,14. Ölçüler

13. ölçünün son vuruşu ile başlayan C teması (Şekil 4.32), yine oldukça kısa bir motif halindedir. *Marcato* yani “çekiç vuruşu” şeklinde tanımlanan bu tema timpani gibi çalınmalıdır ve eser boyunca oldukça etkilidir.



Şekil 4.33 30,31. Ölçüler

İlk olarak 31. ölçüde (Şekil 4.33), Si minör tonundaki temasını güçlü bir kadans haline getiren C teması,



Şekil 4.34 33,34. Ölçüler

33. ölçü (Şekil 4.34) ve ilerleyen pasajlarda bas hattında gizlenmiş bir halde görünür. Bu ritmik yapısı ve eser boyunca genel olarak *marcato* ifadesi ile tanımlanması C temasını Barok dönemin “sürekli bas” (basso continuo) fikrine de estetik olarak yaklaştırır.



Şekil 4.35 Coda'nın başlangıcı; 683-687. Ölçüler

600. ölçüde Sergi bölümüne ait temaların tamamen tekrarı ile daha da netleşen Yeniden Sergi, 683. ölçüde (Şekil 4.35) “Prestissimo” başlıklı kısımda yerini Coda'ya bırakır.

Liszt'in tematik dönüşüm fikrinde katı kurallarının olmadığı, onları bazen çok kısa motifler, bazen geniş ve açık akorlar, bazen melodilerin içinde saklı halde sergilemesinden anlaşılmaktadır. Bu temalar dönüştükten sonra, bir önceki halleri ile bağlarını koparır.

4.5.1. Si Minör Sonatın Formu

Sergi (1-330. ölçüler)

Gelişme (331-452. ölçüler)

Yeniden Sergi (453-681. ölçüler)

Coda (682-760. ölçüler)



Şekil 4.36 1-3. ölçüler: Motif 1



Şekil 4.37 8-13. ölçüler: Motif 2

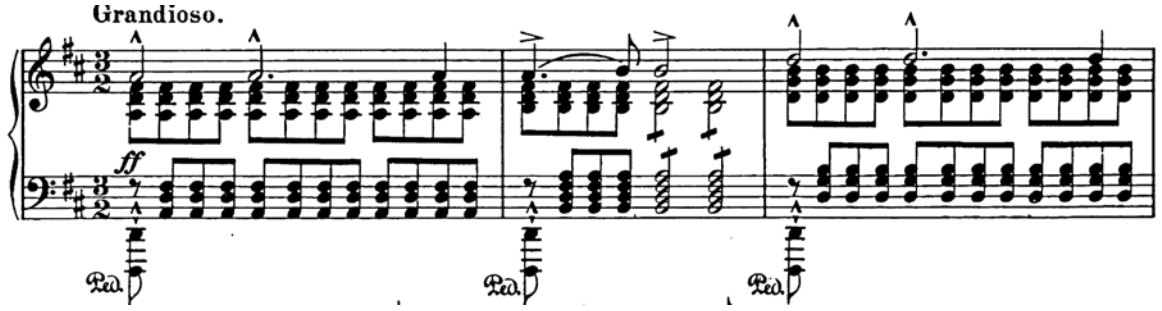


Şekil 4.38 Sol elde, 13-15. ölçüler: Motif 3

Liszt, sonatın tümünü sadece üç motife (Örnek 4.36-4.38) dayandırır. Eser, bu üç motifin tematik dönüşümlerinden ibarettir. Liszt'in oldukça az sayıdaki motifi büyük bir ustalıkla işlediği gözlemlenebilir. Yine eserin ilk kısmına ait bir motif, kontrpuan kullanılarak *Fugato* yapısında sergilenir. Motifler benzer olsa da uğradıkları dönüşümlerle fazlasıyla farklı görünen sunum tarzları vardır. Yeniden Sergi'nin eser boyunca hiç uygulanmamış *Füg* benzeri yapıda başlaması, form analizi anlamında düşündürücüdür.



Şekil 4.39 32-33. ölçüler: Tema 1 ya da Tema A



Şekil 4.40 105-107. ölçüler: Tema 2 ya da Tema B



Şekil 4.41 331-334. ölçüler: Tema 3 ya da Tema C

Si minör Sonat üç ana temadan (Şekil 4.39-4.41) oluşmaktadır. Liszt bütün sonatın yapısını bir sonraki kısımda detaylı bir şekilde incelenecek olan tematik dönüşümler ile kurmuştur. Sonatın en başında Liszt'in ilk üç ana temayı kullanmasıyla Sergi'nin gerçek başlangıç yeri konusunda fikir ayrılığına düşülmüştür.

Liszt'in eser boyunca temaları ve motifleri dönüştürme tekniğine bakıldığında ortaya çıkan analizler sonucu bestecinin çoğunlukla Barok teknikleri olan temanın ritmik yapısını küçültme, büyültme, daha küçük kısımlara ayırma ve ters çevirerek kullanma yöntemleri göze çarpmaktadır. Yapılan bu çalışmalar, eserin yapısını daha belirgin bir şekilde görülmesini sağlar.

Liszt'in *Si minör Sonatı*'nın, tüm bölümleri ana hatlarıyla birlikte aşağıda tablo halinde gösterilmiştir:

Tablo 4.4 Si minör Sonatı bölümleri

I. Bölüm							
Ölçü Numarası:	1	8	68	105	301	302	306
Liszt'in tempo değişimleri:	Lento assai	Allegro energico	Lento assai	Grandioso	Recitative	Recitative	Recitative
Ton:	Si minör	Mi bemol Majör		Re Majör	Do diyez minör	Fa minör	
Ölçü birimi:	4	Alla breve					
Nüans doruk noktası:		<i>fff</i>		<i>fff</i> (277. Ölçü)			

II. Bölüm						
Ölçü Numarası:	331	350	361	376	385	395
Liszt'in tempo değişimleri:	Andante Sostenuto	Quasi Adagio	Qasi Adagio	Qasi Adagio	Qasi Adagio	Qasi Adagio
Ton:	Fa diyez Majör	La Majör	Fa diyez Majör	Sol minör	Mi minör	Fa diyez Majör
Ölçü birimi:	3	4	3			
	4	4	4			
Nüans doruk noktası:						<i>fff</i> (397.ölçü)

III. Bölüm				
Ölçü Numarası:	460	531	600	616
Liszt'in tempo değişimleri:	Allegro energico	Allegro energico	Allegro energico	Allegro energico
Ton:	Si bemol mimör	Si minör	Si majör	
Ölçü birimi:	Alla breve		3	4
			2	4
Nüans doruk noktası:			<i>fff</i> (594. ölçü)	

IV. Bölüm							
Ölçü Numarası:	652	673	682	700	711	729	750
Liszt'in tempo değişimleri:	Stretta Quasi Presto	Presto	Prestissimo	Prestissimo	Andante Sostenuto	Allegro Moderato	Lento Assai
Ton:	Si Majör						
Ölçü birimi:				3	4		
				2	4		
Nüans doruk noktası:				<i>fff</i>			

4.6 LISZT VE CHOPIN KARŞILAŞTIRMASI

Romantik dönem piyano müziğinin hafızalara kazınmış büyük bestecilerinden Frédéric Chopin ve Franz Liszt'in gençlik yıllarında Paris'te kesişen hayatları birçok biyografide, romanda ve sinema filminde işlenmiş ve genelde ilişkileri sergilenmiştir. Chopin ve Liszt'in karakterlerinin ve bestelerinin son derece farklı oldukları göze çarpar. Liszt'in kariyerinde iki büyük tezatlık vardır. Uzun yaşamının son 39 yılı beste yapmayı bırakıyor, fakat üretkenliği operalardan melodiler, orkestra eserlerinin piyano transkripsiyonlarını düzenlemiş olmasıyla beraber eserlerin toplamı 371 tanedir. 160 adet de kendine ait orijinal bestesi vardır. 1849 yılında Weimar'da orkestra şefi olduktan sonra dikkatini daha çok orkestraya vermiş, 34 orkestra eserini ki bunların içinde önemli olan *Faust* ve *Dante* senfonileri ve 13 Senfonik şiirleri içerir (Hamilton, 1996). Bu Senfonik şiirlerini Wagner'in operalarında kullandığı programlı müzik formatı haline getirmiştir. Hayatının son dönemlerinde dini eserler de bestelemiş bunlardan en önemlileri Legend of St. Elizabeth, aralarında en orijinali ise Christus İsa'dır. Oratoryadan arya ve resitatifleri kaldırmıştır. Chopin ise kısa yaşamının son gününe kadar beste yapıyor. Bu iki büyük yaratıcı yeteneğin karşılaşmalarından sonra, birbirlerine duydukları ilgi, kısa zaman sonra dostluğa dönüşmüş ve Paris'te diğer birçok müzisyen ve sanatçıyı da barındıran çevreye sahip olmuşlardır. Piyano müziğinin dilinin ve tekniğinin yeni eserlerle öne çıktığı ve bestecilerin hemen hepsinin üretimlerini paylaşabilecekleri ortak mekanların (konser salonları, opera evi, vb.) bulunduğu bu yıllarda, Chopin ve Liszt de birbirlerinden etkilenmişlerdir. Chopin'in Paris'e gelişi, Liszt'in bu şehre gelişinden sekiz sene sonraya 1831 sonbaharına rastlar.

Chopin'i hayatı boyunca bir daha Polonya'ya dönememiş olması, kendisini derinden etkilemiştir. Bu durumdan kaynaklanan ulusal müziği, piyano tekniğine getirdiği o dönem için oldukça radikal yenilikler, Chopin'i Paris besteci ve piyanist çevresinden uzaklaştırmış ve zaman içinde kendine özgü bir hale getirmiştir. İlerleyen yıllarda yakalandığı verem hastalığı nedeniyle konser mekanlarından uzak duruşu nedeniyle döneminin müzisyenleri, Chopin'in ileriki yüzyıllara ulaşacak büyük önemini fark edememişlerdir. Chopin'in insan önünde çalmaktan ürkmesi, fiziksel gücünün zayıf olması sahnelerden, büyük konser salonlardan kaçmasına neden olmuştur, yalnızca 30 açık hava konseri vermiştir, Liszt'in ise 1 ayda verdiği konser sayısına eşittir.

Liszt ve Chopin ilk defa, Chopin'in 1832 Şubat'ında Pleyel³⁷ salonunda verdiği konserinde karşılaşmışlardır. Bu konserden sonra hayatı boyunca Liszt için Chopin'in yapıtları hep ilgi çekici olmuştur. Özellikle kendisine ithaf edilmiş olan *Op.10*, *Op.25* ve diğer Etüd'ler, *Op.28 Prelüd*, *Polonez*, *Mazurka*, *Sonat* vb. yapıtlar Liszt'in etkilendiği ve konser programlarında yer verdiği eserler olmuştur. Bunun asıl nedeni ise, henüz orkestra eserlerinden yaptığı uyarlamalarla kendi tekniğini yaratmaya başlamış Liszt'in, Chopin'in piyano tekniğine kattığı öznel piyano tekniği arayışlarının değerini anlamış olmasıdır. Chopin'in bu konuda en önemli özelliği, eserlerindeki teknik yoğunluğun ardında, piyanonun şarkı söyleyen bir enstrümana dönüşerek kendi sesinin ortaya çıkmasını sağlamasıdır. Beethoven'in ileri dönem piyano yapıtlarından yola çıkarak, piyano üzerinde orkestra etkisi yaratma, diğer bestecilerin eserlerini zenginleştirip süslemeye yönelmiş olması ve piyanoyu hâkimiyeti altına alma çabasındaki Liszt için, piyanonun kendi sesinden esinlenen, piyanoyu çıkaramayacağı sesler için zorlamayan, son derece titiz yaklaşım, kendi anlayışına karşıtlığı nedeniyle ilgi çekicidir. Bu zıt anlayışların birleşimi Liszt'in ileriki yıllarda transandant tekniğe ulaşmasını sağlamıştır. Yumuşak sesli ve hafif tuşeli piyanolar da her zaman Chopin'nin tercihi olmuştur. Farklı yaratılışlara sahip bu iki piyanist besteci, gençlik yıllarında başka birçok piyanist ile beraber konserlere de çıkmışlardır. Ayrıca bu etkinlikler piyanistlerin birbirlerini yakından tanınması açısından da yararlı olmuştur. Yine bu dönemde Chopin'in, Liszt'in yakın arkadaşı roman yazarı George Sand ile olan ilişkisi, iki bestecinin birlikte zaman geçirmelerine sebep olmuştur.

³⁷ Paris'te piyano üreticisi aile.

Liszt'in *Si minör Sonatı*, Chopin'in *Si bemol minör Sonatı*'na genel olarak bakacak olursak;

Tablo 4.5 Si minör Sonatı ve Si bemol minör Sonatı karşılaştırması

FRANZ LISZT <i>Si minör Sonat</i>	FRÉDÉRIC CHOPIN <i>Si bemol minör Sonat</i>
4 bölüm (Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi ve Coda) I. Allegro II. Andante III. Scherzo (Füg) IV. Finale	4 bölüm (Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi ve Coda) I. Grave–Doppio movimento II. Scherzo III. Marche Funébre: Lento IV. Presto: Presto
Sergi (1-330. ölçüler) Gelişme (331-452. ölçüler) Yeniden Sergi (453-681. ölçüler) Coda (682-760. ölçüler)	Sergi (1-104. ölçüler) Gelişme (105-168. ölçüler) Yeniden Sergi (169-228. ölçüler) Coda (229-241. ölçüler)
A-B-A formu	A-B-A formu
30 dakika sürer	22 dakika sürer

Liszt ve Chopin'in, bir başka ortak buluşma yeri de Paris Operası'dır. İki besteci de İtalyan operası bestecilerinin *Bel canto*'yu (güzel şarkı söyleme) piyano üzerine aktarmayı arzulamış ve bunun için çaba göstermişlerdir. O dönemde geliştirilen piyanonun, sesinin uzun tınlayabilmesi sayesinde vurmaları çalgı etkisini en aza indirmek için harcanan çaba, Chopin'in etüt, prelüt gibi yoğun bir piyano yazısı kullandığı eserlerindeki ileri armoninin (anarmonik değişimler, alterasyonlar vb.) akorlarından kaynaklanan melodilerde hissedilir. Chopin'in Polonya kültüründen yola çıkarak bestelediği *Polonez* ve özellikle *Mazurka*'lardaki halk müziğine ait modal etkiler, farklı aksanlı ritimler, Liszt'in özellikle *Macar Rapsodileri*'ni bestelerken yararlandığı önemli bir kaynak olmuştur. Bu eserler, sonraki kuşaklarda yetişecek olan bestecilere, yerel halk müziğinin sanat müziğine taşınması için, örnek olmuştur.

F. Liszt'in Si minör piyano sonatında, klasik sonat biçiminin yapısına romantik bir isyanla başkaldırır. F. Chopin'in romantik müzik anlayışındaki ezgisel anlayışın dışında, leitmotiflerin oluşturduğu senfonik şiir benzeri bir sonat yaratmıştır. Repertuvarın zirvesi olan bu sonat teknik zorluklarından ve yeni müzik anlayışı sebebiyle uzun süre konser repertuvarında çalınamayıp 20. yy'ın başlarına doğru da popüler hale geldi.

Otobiyografik, senaryolara açık programlı bir müzik anlayışıyla beraber, Liszt'in kendi kişisel çatışmalarıyla bağdaşan, kendi ruhunu en iyi yansıtan sonat olarak bilinir. Sonat da geçen görkemli ve gösterişli piyano kadansları ve resitatifleriyle armonik yürüyüşleri ve bunun yanında Faust senfonisinde geçen tematik ilişkileri de içerir. Kullandığı üç motif birbirine benzer fakat farklı şekillerde sunmasıyla dikkat çeker. Macar gamlarını da her zaman kullanmıştır. Chopin'de ise aynı, zengin tematik formu çeşitli varyasyonlar içerisinde sunması, kullandığı ikinci temanın kendine özgü Nocturn karakterinde müzikal derinliği ve dramatizmiyle kendini gösterir. Üçüncü bölümde geçen Marche funebre (Cenaze Marşı) kullandığı motiflerin sonatın diğer bölümlerinin derinliklerine de dokuyarak işlemesi, Liszt'in kullandığı temalar daha kısa, çok daha yüksek sesle ve daha fazla notayla sunması göze çarpar. Chopin ezgileri daha incelikli zarif ve dokunaklıdır, bu bakımdan dinleyicinin aklında kolay kalır.

BÖLÜN SON. SONUÇ VE ÖNERİLER

F. Chopin'in Si bemol minör ve F. Liszt'in Si minör sonatları ölüm ve ötesi gibi mistik düşünce ve duygular üzerine kuruludur. F. Chopin sonatını ezgilerin öne çıktığı sonat formunda, F. Liszt ise tematik olarak gelişen Senfonik Şiir benzeri bir formda işlemiştir. Her iki sonat da piyano edebiyatının en zor eserlerindedir. Chopin'in bestecilik üslubunda, genel olarak müzik dışı fikir veya düşüncelerini barındıran ya da kapsayan program müziği yer almamaktadır. Kendi içindeki ifade çizgilerinin ön planda olduğu bir atmosferle yazdığı bu sonatı, diğer klasik sonat formundan daha bağımsızdır. Scherzo, nocturn gibi formları sonat içinde kullanarak kendine özgü stilini sonat formunun içine taşımıştır. Chopin Si bemol minör sonatının bu kadar dramatik olmasının ve hatta bu nedenle Cenaze Marşı sonatı olarak da adlandırmasının başlıca sebeplerinden biri kendi sağlık durumu ile alakalıdır. Hastalığının ilerlediği ve verem teşhisinin bulunduğu dönemde bestelenmiştir. Dolayısıyla da ölümü çağrıştıran simgeler taşır. Ayrıca bu sonat kimseye ithaf edilmemiştir.

Bu iki bestecinin sonatları üzerine çalışma ve karşılaştırma yapmam her iki sonatın da minör tonda yazılmış olması, ayrıca Si ve Si bemol gibi yakın tonlarda başlamasıdır ki bu hususlar benim için bu iki sonat arasındaki yakınlığı gösteren bulgulardır. Chopin'in dört ayrı bölümden oluşan sonat formundan farklı olarak Liszt'in sonatının kendi içinde ve iç içe geçen dört bölümden oluştuğu gözlemlenmektedir. Liszt'in bu sonatında geleneksel kalıplardan çıktığını ve bu sonatı kendi kişisel duygularını da aktararak bestelemiş olduğunu görüyoruz. Kullandığı motif ve temaları daha kısa tutup, çok daha yüksek sesle ve kendine özgü tematik dönüşümleri de ustaca katarak sergilemiştir. Bu sonat hakkında ortaya çeşitli teoriler de atılmıştır. Faust efsanesinin müzikal portresi olabileceği, ilahi ve

şeytani gizeme dair olabileceği, İncil'e ve John Milton'ın Kayıp cenetine de dayanabileceği gibi...

Chopin'in ezgi yoğunluğu bize her zaman olduğu gibi yüzeysel olmayıp, çok daha derin bir şekilde dramatik ve yoğun sunmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu olgun sonatı çalarken, aslında var olan yoğun ezgileri önümüzde o kadar açık ki bunları biz ne kadar kötü seslendirsek de dinleyicinin kulağında o kadar kötü tınlaması zordur. Liszt ise aksine bunları bize daha saklı şekilde sunar. Liszt'in bu sonatını çalışırken çok daha entellektüel düşünmemiz gereklidir. Konulu bir müzik çerçevesinde otobiyografik, profesyonel bir müzik ve teknikle belirtmemiz gereklidir. Teknik zorluklarından dolayı piyanistler tarafından uzun süre çalınmamış olan bu sonatı, konser repertuvarında hakkı olan yerini almıştır.

Chopin sonatında ise özellikle birinci ve dördüncü bölüm, bir piyanistin bütün tekniğini ve müzikalitesini göstermesi açısından önemlidir. Bu nedenle pek çok önemli yarışmalarda, özellikle de Chopin yarışmalarında sıklıkla seslendirilmektedir. Bunun dışında üçüncü bölümü oluşturan Cenaze Marşı doğuda ve batıda çalınarak güncelliğini korumakta olup, transkripsiyonlarda da sıklıkla yer almaktadır. Bu sonatları çalmanın ve yorumlamanın müzikal ve teknik açıdan çok yararlı olduğu kanaatindeyim.

Önerim; teknik zorluğu nedeniyle temposunda çalamayacak öğrenci ve piyanistlerin en azından ağır tempoda deşifre etmeleri veya notalara açarak gözle dikkatlice okuyup melodi, armoni ve form açısından incelemeleridir. Bu eserleri en iyi yorumculardan dinlerken partisyondan takip etmek ve önemli yerleri kurşun kalemle notada işaretlemek ve notlar almak icrayı hatırlatıcı olmaktadır.

Bu iki bestecinin başyapıtlarını derinlemesine tanımanın diğer eserlerinin stil ve virtüozite açısından daha iyi yorumlanmasına katkıda bulunacağı, yorumculara yeni ufuklar açabileceği kanaatindeyim.

Bu çalışmamda, birbirleri ile karşılaştırdığım sonatların aslında anlam olarak yakın, form ve tematik olarak birbirlerinden uzak oldukları sonucuna vardım. Romantik müziğe ilgi duyan öğrenci ve piyanistlerin yararlanacağı, aydınlatıcı bir kaynak olmasını dilerim.

KAYNAKLAR

Kitaplar

- [1] BENARY, Paul: *Ein Fall von Fehlinterpretation, in Musica 39, 1985*
- [2] BRANSON, David; *John Field and Chopin*. London: Barrie and Jenkins, 1972
- [3] BRENDEL, Alfred: *Music, Sense And Nonsense*, The Robson Press, 2015
- [4] BUECHNER, Sara Davis & SEARLE, Humphrey: *The Music of Liszt*, United States: Dover Publications (2nd Edition), 1999
- [5] BÜKE, Aydın: *Tuşlara Adanmış Bir Yaşam*, Can Yayınları, 2010
- [6] ÇALGAN, Koral: *Fr. Liszt ve M R Gazimihal'in Bir Araştırması "Liszt'in İstanbul Konserleri"*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1991
- [7] FERİDUNOĞLU, Z. Lale: *İz Bırakan Besteciler*, İnkilap Yayıncılık, 2005
- [8] GIBBS, Christopher & GOOLEY Dana: *Franz Liszt AND HIS WORLD*, Princeton University Press, 2006
- [9] GOLDBERG, Halina: *The Ages of Chopin*, Indiana University Press, 2004
- [10] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude : *History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company. (4th Edition), 1988
- [11] GÜLTEK, Buğra: *Piyano Bir Çalgının Biyografisi*, Epilog Yayıncılık, 2007
- [12] GÜLTEKİN, VAHDET: *Frédéric François Chopin - Hayatı ve Eserleri*, Rado Yayınları, 1980

- [13] HAMILTON, Kenneth: *Liszt's Early and Weimar Piano Works*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- [14] HAMILTON, Kenneth: *Liszt Sonata In B Minor*, Cambridge University Press, 1996
- [15] HILMES, Oliver: *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*. New Haven and London: Yale University Press, 2009
- [16] İLYASOĞLU, Evin: *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- [17] KREGOR, Jonathan: *Liszt As Transcriber*, Cambridge University Press, 2010
- [18] LEIKIN, Anatole: *The Sonatas*. (ed. Jim Samson). Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- [19] LENZ, Wilhelm von: *Übersichtliche Beurtheilung der Pianoforte Kompositionen von Chopin*. Berlin, 1872
- [20] LISZT, Franz: *Frederic Chopin*. trans: Edward N. Waters. London, 1963
- [21] LITZMAN, Berthold: *Clara Schumann: Ein Künstlerleben*. (3 vols). Leipzig: Forgotten Books, 2018
- [22] MERRICK, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press , 1987
- [23] NEWMANN, William S.: *The Sonata Since Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 1972
- [24] NEWMANN, William S.: *The Sonata in the Classic Era*. New York: W.W. Norton & Company, 1983
- [25] PAMİR, Leyla: *Müzikte Yaratıcının Gücü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981
- [26] PAMİR, Leyla: *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, 2000
- [27] POURTALES, Guy de: *Büyük Hayatlar Chopin*, Güven Yayıncılık, 1947

- [28] PRETT, Wayne C.: *Chopin and the Ghost of Beethoven, 19th Century Music Vol. 22, No: 3.*, 1999
- [29] RAABE, Peter: *Franz Liszt: Leben und Schaffen (2 vols)*. Stuttgart, 1931
- [30] REY, Cemal Reşit: *Chopin*, Güven Yayıncılık, 1947
- [31] RINK, John & SAMSON, Jim: *Chopin Studies 2*, Cambridge University Press, 1994
- [32] ROSEN, Charles: *19th Century Music, Vol.14, No:1.*, 1990
- [33] ROSEN, Charles: *The Romantic Generation*. Cambridge Massachussets: Harward University Press, 1995
- [34] SAMSON, Jim: *The Music of Chopin*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985
- [35] SAND, George: *Hayatımın Hikayesi*, Oğlak Yayıncılık, 2006
- [36] SCHONBERK, Harold: *Büyük Besteciler*, Egmont Yayıncılık, 2013
- [37] SEARLE, Humphrey: *The Music of Liszt (1st Edition)*. Mineola, New York: Dover Publications Inc., 2012
- [38] SELANİK, Cavidan: *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Müziğin Görkemli Yolculuğu*, Doruk Yayıncılık, 1996
- [39] STOCKHAMMER, Robert: *Franz Liszt*. Viyana: Österreichisches Bundesverlang, 1961
- [40] WALKER, Alan: *Franz Liszt: Volume 1, The Virtuoso Years: 1811-1847*. New York: Alfred A. Knopf, 1983
- [41] WALKER, Alan: *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848–1861*. Ithaca: Cornell University Press , 1989
- [42] WALKER, Alan: *Franz Liszt The Final Years 1848-1886*. London: Faber and Faber , 1996

- [43] WHÍTELAW, Bryan: Franz Liszt's Piano Sonata in B Minor: Context, Analysis and Hermeneutics. Belfast: Queen's University Belfast, 2017
- [44] WHÍTWELL, David: Liszt Self Portrait, In His Own Words, Whitwell Press, 2012
- [45] WINKLHOFER, Sharon: Liszt's Sonata in B minor: A Study of Autograph Sources and Documents. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980
- [46] WROBLEWSKA Hanna- Eckhardt Maria: Straus, Chopin and Liszt, The Fryderyk Chopin Society Warsaw, 1995

Elektronik Yayınlar/İnternet

- [1] WEB_1, (2021), <https://www.britannica.com/biography/Frederic-Chopin>
- [2] WEB_2, (2021), <https://www.npr.org/2011/07/18/123967818/the-life-and-music-of-frederic-chopin>
- [3] WEB_3, (2021), <https://kpi.ua/en/chopin-photo>
- [4] WEB_4, (2021), https://tr.wikipedia.org/wiki/George_Sand
- [5] WEB_5, (2021), https://tr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Donizetti
- [6] WEB_6, (2021) https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Franz_Liszt

EKLER

EK A CHOPİN'İN ESERLERİ

Op. 1, Do minör Rondo - 1825

Op. 2, Mozart'ın Don Giovanni Operasından “La ci darem la mano” Düeti Üzerine Si bemol majör Çeşitlemeler - 1827

Op. 3, Piyano ve Viyolonsel için Do majör Giriş ve Polonez - 1830

Op. 4, Do minör Sonat - 1828

Op. 5, Fa majör Rondo a la Mazur - 1826

Op. 6, Beş Mazurka (Fa diyez minör, Do diyez minör, Mi majör, Mi bemol minör, Do majör) -1831

Op. 7, Dört Mazurka (Si bemol majör, La minör, Fa minör, La bemol Majör) -1831

Op. 8, Piyano, Keman ve Viyolonsel İçin Sol minör Üçlü - 1829

Op. 9, Üç Noktürn (Si bemol minör, Mi bemol majör, Si majör) - 1831

Op. 10, On İki Etüt - 1831

Op. 11, Mi minör Konçerto - 1830

Op. 12, Si bemol majör Çeşitlemeler - 1833

Op. 13, La majör Fantezi - 1829

- Op. 14, Fa majör Rondo a la Krakowiak - 1828
- Op. 15, Üç Noktürn (Fa majör, Fa diyez majör, Sol minör) -1833
- Op. 16, Mi bemol majör Rondo - 1834
- Op. 16A, Mi majör Grand duo concertant - 1833 (Meyerbeer'in Robert le Diable operasından temalar üzerine Auguste Franchomme ile birlikte bestelenmiştir.
- Op. 16B, Mi majör Grand duo concertant (Dört el için) - 1838
- Op. 17, Dört Mazurka (Si bemol majör, Mi minör, La bemol majör, La minör) - 1833
- Op. 18, Mi bemol majör Vals - 1833
- Op. 19, La minör Bolero - 1833
- Op. 20, Si minör Scherzo - 1834
- Op. 21, Fa minör Konçerto - 1830
- Op. 22, Andante spianato ve Mi bemol majör Büyük Polonez - 1838
- Op. 23, Sol minör Ballade - 1835
- Op. 24, Dört Mazurka (Sol minör, Do major, La bemol majör, Si bemol minör) -1836
- Op. 25, On İki Etüt - 1836
- Op.26, İki Polonez (Do diyez minör, Mi bemol minör) - 1836
- Op. 27, İki Noktürn (Do diyez minör, Re bemol Majör) - 1836
- Op. 28, Yirmi Dört Prelüd - 1839
- Op. 29, La bemol majör Impromptu - 1837
- Op. 29A, Mi majör Çeşitleme (Hexameron'dan) -1838
- Op. 30, Dört Mazurka (Do minör, Si minör, Re bemol majör, Do diyez minör) - 1837
- Op. 31, Si bemol minör Scherzo - 1837

- Op. 32, İki Noktürn (Si majör, La bemol majör) - 1837
- Op. 33, Dört Mazurka (Sol diyez minör, Do majör, Re majör, Si minör) - 1838
- Op. 34, Üç Vals (La bemol majör, La minör, Fa majör) - 1838
- Op. 35, Si bemol minör Sonat - 1839
- Op. 36, Fa diyez majör Impromptu - 1839
- Op. 37, İki Noktürn (Sol minör, Sol majör) - 1838
- Op. 38, Fa majör Ballade - 1839
- Op. 39, Do diyez minör Scherzo - 1839
- Op. 40, İki Polonez (La majör, Do minör) - 1838
- Op. 41, Dört Mazurka (Mi minör, Si majör, La bemol majör, Do diyez minör) - 1839
- Op. 42, La bemol Majör Vals - 1840
- Op. 42A, La minör Mazurka “Gaillard” - 1840 (Bestecinin öğrencisi Emile Gaillard’a ithaf edilen bu yapıt 1841’de Paris’in az tanınmış nota yayımcısı J.L. Chabal tarafından basılmıştır. Chopin o dönemde bir yanlışlık yaparak yapıtı Op. 43 olarak numaralandırmış ancak sonrasında bunun La bemol majör Tarantella’nın numarası olduğu anlaşılmıştır.
- Op. 42B, La minör Mazurka “ Notre Temps”- 1841 (Chopin bu yapıtı nota yayımcısı Schott’un “Notre Temps” {Çağımız} başlığıyla dönem bestecilerinin yapıtlarından oluşan bir albüm siparişi için yazmıştır.)
- Op. 43, La bemol majör Tarantella - 1841
- Op. 44, Fa diyez minör Polonez - 1841
- Op. 45, Do diyez minör Prelüd - 1841
- Op. 46, La majör Allegro de concert - 1841
- Op. 47, La bemol majör Ballade - 1841
- Op. 48, İki Noktürn (Do minör, Fa diyez minör) - 1841

- Op. 49, Fa minör Fantezi - 1841
- Op. 50, Üç Mazurka (Sol majör, La bemol majör, Do diyez minör) - 1842
- Op. 51, Sol bemol majör Impromptu - 1842
- Op. 52, Fa minör Ballade - 1842
- Op. 53, La bemol majör Polonez - 1842
- Op. 54, Mi majör Scherzo - 1842
- Op. 55, İki Noktürn (Fa minör, Mi bemol majör) - 1843
- Op. 56, Üç Mazurka (Si majör, Do majör, Do minör) - 1843
- Op. 57, Re bemol majör Berceuse - 1843
- Op. 58, Si minör Sonat - 1844
- Op. 59, Üç Mazurka (La minör, La bemol majör, Fa diyez minör) - 1845
- Op. 60, Fa diyez majör Barcarolle - 1846
- Op. 61, La bemol majör Polonez-Fantezi - 1846
- Op. 62, İki Noktürn (Si majör, Mi majör) - 1846
- Op. 63, Üç Mazurka (Si majör, Fa minör, Do diyez minör) - 1846
- Op. 64, Üç Vals (Re bemol majör, Do diyez minör, La bemol majör) - 1847
- Op. 65, Piyano ve Viyolonsel için Sol minör Sonat - 1847
- Op. 66*, Fantezi-Imromptu - 1834
- Op. 67*, Üç Mazurka (Sol majör, Sol minör, Do majör) - 1829, 1849, 1835
- Op. 68*, Dört Mazurka (Do majör, La minör, Fa majör, Fa minör) - 1829, 1826, 1829, 1849
- Op. 69*, İki Vals (La bemol majör, Si minör) - 1835, 1829

- Op. 70*, Üç Vals (Sol bemol majör, Fa minör, Re bemol majör) - 1832, 1841, 1829
- Op. 71*, Üç Polonez (Re minör, Si bemol majör, Fa minör) -1827, 1828, 1826
- Op. 72/1*, Do minör Cenaze Marşı - 1826
- Op. 72/2*, Mi minör Noktürn - 1830
- Op. 72/3*, Üç Ecossaise (Re majör, Sol majör, Re bemol majör) -1826
- Op. 73*, Do majör Rondo - 1828
- Op. 74*, On Yedi Şarkı
- No. 1, Zyczenie (Genç Kız Arzusu), Metin: S. Witwicki - 1829
- No. 2, Wiosna (İlkbahar), Metin: S. Witwicki -1838
- No. 3, Smutna rzeka (Üzgün Nehir), Metin: S. Witwicki - 1831
- No. 4, Hulanka (İçki Şarkısı), Metin: S. Witwicki - 1830
- No. 5, Gdzie lubi (Aşık Olduğu Yerde), Metin: S. Witwicki - 1829
- No. 6, Precz z moich oczu (Gözden Uzakta), Metin: A. Mickiewicz -1830
- No. 7, Posel (Haberci), Metin: S. Witwicki -1830
- No. 8, Sliczny Chłopiec (Yakışıklı Delikanlı), Metin: B. Zaleski - 1841
- No. 9, Melodia / Z gor, gdzie dzwigali (Ağıt), Metin: Z. Krasinski - 1847
- No. 10, Wojak (Savaşçı), Metin: S. Witwicki - 1830
- No. 11, Dwojaki koniec (Ölümde Birleşme), Metin: B. Zaleski - 1845
- No. 12, Moja Pieszczotka (Sevgilim), Metin: A. Mickiewicz - 1836
- No. 13, Nie ma czego trzeba (Sahip Olmadığımı İstiyorum), Metin: B. Zaleski -1845
- No. 14, Pierscien (Yüzük), Metin: S. Witwicki - 1836
- No. 15, Narzeczony (Damat), Metin: S. Witwicki - 1831

No. 16, Pionska Litewska (Litvanya Şarkısı), Metin çevirisi: L. Osinski

No. 17, Leci liscie z drzewa (Ağaçtan Bir Yaprak Düştü), Metin: W. Pol (Şarkının metni S. Witwicki'nin "Spiew z mogily" {Mezardan Gelen Şarkı} şiirinin düzenlemesidir.)

Op. posth. Allegretto -1831

Op. posth. Re minör Andantino - 1845

Op. posth. Sol minör Andantino (Op. 74/2 liedin piyano düzenlemesi) - 1838

Op. posth. Si bemol majör Cantabile - 1834

Op. posth. Şarkı, "Czary" (Büyü), Metin: S. Witwicki) - 1830

Op. posth. Sol bemol majör Contredanse - 1830

Op. posth. La minör Füg - 1840

Op. posth. La bemol majör Gallop "Marquis" (G. Sand'ın Köpeği " Marquis" için) - 1847

Op. posth. Mi bemol majör Largo - 1847

Op. posth. Do diyez minör Lento con gran espressione in - 1830

Op. posth. Sol majör Şarkı, Mazurka formunda (Praglı Profesör Vaclav Hanka için bestelenen bu şarkının metni I. Maciejowski'nin "Jakiez kwiaty, jakie wianski" {Hangi Çelenkler, Hangi Çiçekler} şiirinden alınmıştır.) - 1829

Op. posth. Si bemol majör Mazurka - 1832

Op. posth. Do majör Mazurka - 1833

Op. posth. Re majör Mazurka - 1829; ikinci versiyonu 1832

Op. posth. La bemol majör Mazurka (Maria Szymanowska'nın Albümünden) – 1834

Op. posth. Mi majör Moderato - 1843

Op. posth. Do minör Noktürn - 1848

Op. posth. La bemol majör Polonez - 1821

Op. posth. Si bemol majör Polonez - 1817

Op. posth. Si bemol minör Polonez - 1826

Op. posth. Sol bemol majör Polonez - 1830

Op. posth. Sol bemol minör Polonez - 1824

Op. posth. Fa majör Prelüd - 1845

Op. posth. La bemol majör Presto con leggierezza - 1834

Op. posth. Mi bemol majör Sostenuto - 1840

Op. posth. La minör Şarkı “Dumka”, Metin: B. Zaleski - 1840

Op. posth. La majör Çeşitlemeler “ Souvenir de Paganini” - 1829

Op. posth. Re majör Çeşitlemeler (T. Moore’un Bir Şarkısı Üzerine, Dört El Piyano) - 1826

Op. posth. Mi majör Çeşitlemeler (Alman Şarkısı Üzerine) - 1826

Op. posth. Mi majör Çeşitlemeler (Rossini’nin La Cenerentola operasından “Non piu mesta” Teması Üzerine) - 1830

Op. posth. La bemol majör Vals - 1830

Op. posth. La minör Vals - 1849

Op. posth. Mi bemol majör Vals - 1827

Op. posth. Mi majör Vals - 1830

Op. posth. Mi minör Vals - 1830

Si bemol minör Andante dolente - 1827

Si bemol majör Ecosaise - 1827

Trois Nouvelles Etudes (Üç Yeni Etüt) - 1839

Mi bemol majör Largo - 1835

Si bemol majör Mazurka - 1825

Sol majör Mazurka - 1825

Sol minör Polonez - 1817

Fa Majör Çeşitlemeler (Dört El Piyano) - 1827

Veni creator (B. Zaleski ve Z. Rosengardt'ın Düğün Töreni için) - 1846

La bemol majör Vals - 1827

La bemol majör Vals - 1830

Do major Vals - 1824

Do majör Vals – 1826

Mi bemol majör Vals – 1830

Re minör Vals “La partenza” (Ayrılış) – 1826

(BÜKE, 2010, s.255-258)

EK B LİSZT'İN ESERLERİ

Don Sanche opera (Le château de l'amour) (Don Sanche (Aşk Kalesi))

Die Legende von der Heiligen Elisabeth (Azize Elisabeth efsanesi)

Christus (İsa)

Cantico di San Francesco (Aziz Francis'in Şarkısı)

Sainte Cécile (Die heilige Cäcilia) (Legende) (Azize Cécile)

Die Glocken des Strassburger Münsters (Strasbourg Katedrali'nin çanları)

Cantantibus organis (Antiphona in festo Santa Caeciliae) (Şarkı söyleme aletleri (Aziz Cecilia bayramında Antifon))

Missa quattuor vocum ad aequales (Szekszárd Mass) (Dört sesin kütlesi eşittir (Szekszard Kütlesi))

Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran (Graner Mass) (Gran'daki bazilikanın açılışı için Missa solennis (Gran Töreni))

Missa Choralis (Missa Choralis)

Ungarische Krönungsmesse (Hungarian Coronation Mass) (Macar Taç Giyme Töreni)

Requiem (Messe des morts) (Ağıt (Ölüler töreni))

Psalm 13 (Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen) (13. Mezmur (Tanrım, beni daha ne kadar unutmak istiyorsun))

Psalm 18 (Coeli enarrant gloriam Dei / Die Himmel erzählen die Ehre Gottes) (18. Mezmur(Gökler Tanrı'nın yüceliğini ilan eder))

Psalm 23 (Mein Gott, der ist mein Hirt) (23. Mezmur (Tanrım, o benim çobanım))

Psalm 116 (Laudate Dominum) (116. Mezmur (Efendiyi övmek))

Psalm 129 (De profundis) (129. Mezmur (Derinliklerden))

Psalm 137 (An den Wassern zu Babylon) (137. Mezmur (Babil'in sularında))

Choruses with French texts: Qui m'a donné la naissance; L'Eternel est son nom; Chantons, chantons l'auteur de la lumière; Allegretto, moderato con grazia; Combien j'ai douce souvenance (Fransızca metinli korolar: Beni kim doğurdu; Rab onun adıdır; Şarkı söyle, şarkı söyle ışığın yazarı; Allegretto, zarafetle yönetildi; Ne kadar tatlı anılarım var)

Hymne de l'enfant à son réveil (O père qu'adore mon père) (Uyanan çocuğun ilahisi (Ey babamın hayran olduğu baba))

Ave Maria I

Pater noster I (Babamız)

Pater noster IV (Babamız)

Domine salvum fac regem (Psalm 20) (20. Mezmur (Tanrım, kralı koru))

Te Deum I (Siz Tanrılar)

Die Seligkeiten (Les béatitudes) (Mutluluklar)

Festgesang zur Eröffnung der zehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung (Wir bau'n und bestellen das edelste Feld) (Alman öğretmenler genel kurulunun onuncu açılışı için tören şarkısı (En asil tarlayı inşa ediyor ve ekiyoruz))

Te Deum II (Siz Tanrılar)

An den heiligen Franziskus von Paula (Gebet) (Paula'lı Aziz Francis'e (Dua))

Pater noster II (Das Vater unser) (Babamız)

Responsorien und Antiphonen (Répons et Antiennes) (Yanıtlar ve Antifonlar)

Christus ist geboren I (Weihnachtslied I) (İsa doğdu I (Noel şarkısı I))

Christus ist geboren II (Weihnachtslied II) (İsa doğdu II (Noel şarkısı II))

Slavimo slavno, Slaveni! (Şanlıları kutlayın, Slavlar!)

Ave maris stella (Denizin yıldızına selam olsun)

Crux! (Hymne des marins avec Antienne approbative de Notre Tout Saint Père Pie IX)
(Crux!(Tüm Kutsal Babamız Pius IX'un antifonunu onaylayan denizcilerin ilahisi))

Dall' alma Roma (Alma Roma'dan)

Mihi autem adhaerere (Offertoire de la messe du patriarche séraphique San François)
(Bana sarıl(Serafik Patriği Aziz Francis'in Ayininin Bağış))

Ave Maria II (Ave Maria II)

Inno a Maria Vergine (Meryem Ana'ya ilahi)

O salutaris hostia I (Ey kurtaran fedakarlık I)

Pater noster III (Babamız III)

Tantum ergo (Ondan sonra)

O salutaris hostia II (Ey kurtaran fedakarlık II)

Ave verum corpus (Selami gerçek beden)

Libera me (Beni kurtar)

Anima Christi sanctifica me (Mesih'in ruhunu kutsallaştırın)

Sankt Christoph (Legend) (Aziz Christopher (Efsane))

Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen (Rab azizlerinin ruhlarını korur)

O heilige Nacht (Weihnachtslied) (Kutsal gece(noel şarkısı))

Adeste fidelis (Siz tüm inananlar)

Alte deutsche geistliche Weisen (Eski alman manevi bilgeleri)

Meine Seel' erhebt den Herrn! (Gott sei uns gnädig und barmherzig) (Der Kirchensegen)
(Ruhum Rab'bi yüceltiyor! (Tanrı bize lütufkar ve merhametli olsun) (Kilise kutsaması))

Septem sacramenta (Yedi kutsal)

Via crucis (Les 14 stations de la croix) (Haç yolu (Haç'ın 14 durağı))

O Roma nobilis (Ey asil Roma)

Ossa arida (Kuru Kemikler)

Rosario: Mysteria gaudiosa, Mysteria dolorosa, Mysteria gloriosa, Pater noster (Rosario: neşeli gizemler, kederli gizemler, görkemli gizemler, Babamız)

In domum Domini ibimus (Rabbin evine gideceğiz)

O sacrum convivium (Ne kutsal bir ziyafet)

Pro Papa: Tu es Petrus, Dominus conservet eum (Papa için: Sen Peter'sin, Rab onu koruyacak)

'Sposalizio' (Trauung) nach dem gleichnamigen Bilde Raphaels (Ave Maria III) (Geistliche Vermählungsmusik: Geist der Liebe, segne uns!) (Raphael'in aynı adlı resmine ithafen 'Sposalizio'(Evlilik) (Ave Maria III) (Manevi düğün müziği: Aşkın ruhu, bizi korusun!))

Nun danket alle Gott (Şimdi herkes Tanrı'ya şükretsin)

Mariengarten (Mariengarten)

Qui seminant in lacrimis (Psalm 126) (Gözyaşları içinde ekenler (18. Mezmur))

Pax vobiscum! (Barış seninle olsun!)

Qui Mariam absolvisti (Mary'yi bağışladın)

Salve Regina (Merhaba Regina)

Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmal in Bonn (Was versammelt hier die Menge) (Beethoven Cantata No.1) (Bonn'daki Beethoven anıtının açılışı için şenlikli kantat (kalabalığı burada toplayan kimdir?) (Beethoven Cantata No.1))

Zur Säkularfeier Beethovens (Beethoven Cantata No.2) (Beethoven'ın dünyevi kutlaması için (Beethoven Cantata No.2))

Chöre zu Herders Entfesseltem Prometheus (Herder'in Unleashed Prometheus'u için korolar)

An die Künstler (Sanatçılara)

Gaudeamus igitur (Humoreske, Zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Akademischen Konzerte zu Jena 1870) (Bu yüzden sevinelim (Nükteli anlatı, 1870'de Jena'daki Akademik Konserlerin yüzüncü yılını kutlamak için))

Vierstimmige Männergesänge: Rheinweinlied (Wo solch ein Feuer); Studentenlied aus Goethe's Faust (Es lebt' eine Ratt im Kellernest); Reiterlied I (Die bange Nacht ist nun herum); Reiterlied II (Die bange Nacht ist nun herum) (Dört sesli erkek şarkıları: Rheinweinlied (Böyle bir yangının olduğu yerde); Goethe'nin Faust'undan öğrenci şarkısı (Bir fare mahzende yaşar); Reiterlied I (Endişeli gece artık sona erdi); Reiterlied II (Endişeli gece sona erdi))

Es war einmal ein König (Flohlied) (Bir zamanlar bir kral vardı (pire şarkısı))

Das deutsche Vaterland (Was ist das deutsche Vaterland?) (Alman Anavatanı (Alman Anavatanı nedir?))

Über allen Gipfeln ist Ruh' (Wanderers Nachtlid) (Bütün zirvelerin üstünde huzur vardır (Gezginin gece şarkısı))

Das düstre Meer umrauscht mich (Kasvetli deniz etrafımda çağlıyor)

Die lustige Legion (Komik lejyon)

6 Männerchöre: Trinkspruch (Giesst Wein in die Gläser, ihr Zecher!); Die alten Sagen kunden; Saatengrün; Der Gang um Mitternacht (Ich schreite mit dem Geist); Soldatenlied aus Faust (Burgen mit hohen Mauern und Zinnen); Ständchen (Hüttelein, still und klein) (6 erkek korosu: Şerefe (Şarapları bardaklara dökün, sizi eğlence düşkünleri!); Eski efsaneler bildiriyor; Tohum yeşili; Gece yarısında koridor (ruhla adım atıyorum); Faust'tan asker şarkıları (yüksek duvarlı ve siperli kaleler); Serenat (Kulübecik, sessiz ve küçük))

Titan (Auf des Athos blauen Felsenspitzen) (Titan (Athos'un mavi kayalık zirvelerinde))

Les quatre éléments: La terre; Les aquilons; Les flots; Les astres (Dört element: Toprak; akilonlar; Dalgalar; Yıldızlar)

Le forgeron (Le fer est dur, frappons, frappons) (Demirci (Demir serttir, vur, vur))

Arbeiterchor (Herbei, herbei, den Spath' und Schaufel ziert) (İşçi korusu (Gel, gel, maça ve kürek süslenmiş))

Hungaria 1848 (Aus Osten aus der Sonne Tor) (Ungaria-Kantate) (Macaristan 1848 (Güneş kapısından doğudan) (Macaristan kantatı))

Licht, mehr Licht (Işık, daha fazla ışık)

Chor der Engel aus Goethe's Faust (pt 2) (Rosen, ihr blendenden) (Goethe'nin Faust'undan melekler korusu (pt 2) (güller, göz kamaştırıcısıdır))

Festchor zur Enthüllung des Herder-Denkmal in Weimar (Weimar'daki Herder anıtının açılışı için festival korusu)

Weimars Volkslied (Von der Wartburg) (Zur Enthüllung des Carl August Denkmal in Weimar am 3. September 1857) (Weimar halk şarkısı (Wartburg'dan) (3 Eylül 1857'de Weimar'daki Carl August anıtının açılışı için))

Morgenlied (Die Sterne sind erblicken) (Sabah şarkısı (yıldızlar görülür))

Mit klingendem Spiel (Morgenlied) (Sesli oyunla (sabah şarkısı))

12 Männergesang: Vereins-Lied (Frisch auf, zu neuem Leben); Ständchen (Hüttelein, still und klein); Wir sind nicht Mummien; Geharnischte Lieder; Nicht gezagt! (No hesitation!); Es rufet Gott uns mahnend (God Calls and Warns Us); Soldatenlied aus Faust (Burgen mit hohen Mauern und Zinnen); Die alten Sagen kunden; Saatengrün; Der Gang um Mitternacht (Ich schreite mit dem Geist); Festlied zu Schillers Jubelfeier 10 November 1859; Gottes ist der Orient (12 Erkek Şarkıları: Dernek şarkısı (taze, yeni bir hayata); Serenat (Kulubecik, sessiz ve küçük); Biz mumya değiliz; Zırlı şarkılar; Söylenmedi!; Tanrı bizi çağırıyor ve uyarıyor Faust'tan asker şarkıları (yüksek duvarlı ve siperli kaleler); Eski efsaneler bildiriyor; tohum yeşili; Gece yarısında koridor (ruhla adım

atıyorum; 10 Kasım 1859'da Schiller'in yıl dönümü kutlaması için festival şarkısı; şark Tanrı'nındır.)

Das Lied der Begeisterung (Was nützt mir der Erde reichstes Gut) (Coşkunun şarkısı (Dünyanın en zengin malı ne işe yarar))

Zwei Festgesänge zur Enthüllung des Carl August Denkmals in Weimar am 3. September 1875: Carl August weilt mit uns (Fanfare); Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen (Psalm 97: 10–11) (3 Eylül 1875'te Weimar'daki Carl August anıtının açılışı için iki kutlama ilahisi: Carl August bizimle kaladuruyor (Fanfare); Rab azizlerinin canlarını korur (Mezmur 97: 10-11))

Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) (Macar kral şarkısı)

Gruss (Glück auf) (Selam (iyi şanslar))

Ce qu'on entend sur la montagne (Dağda duyduklarımız)

Ouverture de Tasso von Goethe (Tasso'nun Goethe uvertürü)

Ouverture des Quatre éléments (Dört element uvertürü)

Orpheus (Orpheus)

Prometheus (Prometheus)

Mazeppa (Mazeppa)

Festklänge (Şenlik ezgileri)

Héroïde funèbre (Cenaze kahramanı)

Hungaria (Macaristan)

Hamlet (Hamlet)

Hunnenschlacht (Hun Savaşı)

Die Ideale (Ülküler)

Von der Wiege bis zum Grabe (Du berceau jusqu'à la tombe) (Beşikten mezara)

Eine Faust-Symphonie: Faust; Gretchen; Mephistopheles (Bir Faust senfonisi: Faust; Gretchen; Mefistofeles)

Dante Symphony: Inferno; Purgatorio; Magnificat (Dante Senfonisi: Cehennem; Araf; Muhteşem)

2 Episoden aus Lenaus Faust: Der nächtliche Zug; Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto Walzer) (Lenau'nun Faust'undan 2 bölüm: Gece treni; Köy meyhanesindeki dans (Mephisto valsii))

Mephisto Waltz No.2 (Mephisto valsii No. 2)

Odes funèbres: Les morts; La notte; Le triomphe funèbre du Tasse (Cenaze Şiirleri: Ölüler; Not; Kupanın cenaze zaferi)

Salve Polonia (Interludium aus dem Oratorium St. Stanislaus) (Merhaba Polonya (St. Stanislaus Oratoryosu'ndan ara bölüm)

Künstler-Festzug zur Schiller-Feier 1859 (1859 yılında Schiller kutlaması için geçit töreni)

Fest-marsch zur Säcular-feier von Goethe's Geburtstag am 28t Aug 1849 in Weimar (Goethe'nin 28 Ağustos 1849'da Weimar'daki doğum gününün laik kutlaması için festival yürüyüşü)

Festmarsch nach Motiven von E.H.z.S.-C.-G. (E.H.z.S.-C.-G.'nin motiflerinden yola çıkarak festival yürüyüşü.)

Rákóczi-Marsch (Rákóczi Marşı)

Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest am 8. Juni 1867 (8 Haziran 1867'de Ofen-Pest'teki taç giyme töreni için Macar marşı)

Ungarischer Sturmmarsch (Hungarian Battle March) (macar hücum marşı)

Grande fantaisie symphonique (über Themen aus Hector Berlioz' Lélío) (Büyük senfonik fantezi (Hector Berlioz 'Lélío'dan temalar üzerine))

Concerto in E minor for piano and strings "Malédiction" (Piyano ve yaylılar için Mi minör Konçerto "Lanet")

Fantasie über Motiven aus Beethovens Ruinen von Athen (Beethoven'ın Atina harabelerindeki motifler üzerine fantezi)

Fantasie über ungarische Volksmelodien (Macar halk ezgileri üzerine fantezi)

Piano Concerto No.1 in E-flat major (Mi bemol majör 1 No'lu Piyano Konçertosu)

Piano Concerto No.2 in A major (La majör 2 No'lu Piyano Konçertosu)

Totentanz (Phantasie für Pianoforte und Orchester "De profundis version") (Ölüm Dansı (Piyano ve orkestra için Fantezi "De profundis versiyonu"))

Duo (sur des thèmes polonais) (Düet (Polonya temaları üzerine))

Grand Duo concertant (pour piano et violon sur la Romance de M. [Charles-Philippe] Lafont "Le départ du jeune marin") (Büyük düet konçertantı (M. [Charles-Philippe] Lafont'un Romantizmde piyano ve keman için "Genç denizcinin ayrılışı"))

Epithalam (zu Eduard Reményis Vermählungsfeier) (Epithalam (Eduard Reményi'nin düğün törenine ithafen))

Première Élégie (Elegy No.1) (1 No'lu Ağıt)

Zweite Elegie (Elegy No.2) (2 No'lu Ağıt)

Die Wiege (The Cradle) (Beşik)

La lugubre gondola (Kasvetli gondol)

Am Grabe Richard Wagners (Richard Wagner'in mezarında)

Étude en douze (12) exercices (On iki (12) alıştırma etüd): Allegro con fuoco; Allegro non molto; Allegro sempre legato; Allegro sempre legato; Moderato; Molto agitato; Allegretto con molto espressione; Allegro con spirito; Allegro grazioso; Moderato; Allegro grazioso; Allegro non troppo; Preludio (Allegro maestoso)

12 Grandes études (12 büyük etüd): Presto; Molto vivace; Poco adagio; Allegro patetico; Egualmente; Largo patetico; Allegro deciso; Presto strepitoso; Andantino; Presto molto agitato; Lento assai; Andantino

12 Études d'exécution transcendante (12 Transcendental Etudes) (12 Transandantal Etüt): Preludio; [Fusées] (Molto vivace); Paysage; Feux-follets (Irrlichter); Vision; Eroica; Wilde Jagd; Ricordanza; [Appassionata] (Allegro agitato molto); Harmonies du soir; Chasse-neige;

Études d'exécution transcendante d'après Paganini (Paganini'ye ithafen deneyüstü icra etütleri): Tremolo; Octave; Campanella; Arpeggio; La chasse; Tema con Variazioni;

Grandes Études de Paganini (Paganini'nin büyük etüdleri): Tremolo; La Campanella; Arpeggio; Theme and variations; Album-Leaf

Morceau de salon (Étude de perfectionnement) (Salon parçası (İyileştirme etüdü))

Ab irato (Étude de perfectionnement) (Öfkeden (İyileştirme etüdü))

3 Études de concert: Il lamento; La leggierezza; Un sospiro (3 konser etüdü: Ağıt; Hafiflik; Bir iç çekiş)

2 Konzertetüden: Waldesrauschen; Gnomensreigen (2 konser etüdü: Orman hışırtısı; cüce dansı)

Technische Studien (Teknik çalışmalar)

Variation on a Waltz by Diabelli (Variation über einen Walzer von Diabelli) (Diabelli'nin bir valsine üzerine varyasyonlar)

(8) Variations (8 Varyasyon)

(7) Variations brillantes sur un thème de Rossini (Rossini temasında 7 muhteşem varyasyon)

Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini (Rossini ve Spontini temaları üzerine muhteşem doğaçlama)

Allegro di bravura

Adagio non troppo

Rondo di bravura

Scherzo (Allegro molto quasi presto) (Scherzo)

Harmonies poétiques et religieuses (Şiirsel ve dini uyumlar)

Apparitions (Görünüşler): Senza lentezza quasi Allegretto; Vivamente; Fantaisie sur une valse de François Schubert (Molto agitato ed appassionato)

Trois Airs Suisses (Üç İsviçre Havası)

Album d'un voyageur (Gezgin Albümü)

Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses (İki İsviçre melodisi üzerine romantik fantezi)

(3) Sonetti di Petrarca (Petrarch'tan 3 sone)

Venezia e Napoli (Venedik ve Napoli)

Années de pèlerinage Vol. I: Première année: Suisse (Hac yılları Vol. I: İlk yıl: İsviçre)

Années de pèlerinage Vol. II: Deuxième année: Italie (Hac yılları Vol. II: İkinci yıl: İtalya)

Années de pèlerinage Vol. II: Deuxième année: Italie Supplément: Venezia e Napoli (Hac yılları Vol. II: İkinci yıl: İtalya eki: Venedik ve Napoli)

Années de pèlerinage Vol.III: Troisième année (Hac Yılları Vol.II: Üçüncü yıl)

Albumblatt (Feuille d'album No.1) (Albüm sayfası No. 1)

Feuilles d'album (Albüm sayfaları)

Albumblatt in Walzerform (Vals şeklinde albüm sayfası)

Feuille d'album No.2 (Albüm sayfası No. 2)

Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse (Prusya Prensi Louis Ferdinand motifiyle ağıt)

Romance "O pourquoi donc" (Romans "Ah neden öyle")

Ballade No.1 "Le chant du croisé" (Première Ballade) (Ballad No.1 "Haçlının Şarkısı")

Ballade No.2 (Deuxième Ballade) (Ballade No. 2 (İkinci Balad))

(6) Consolations (Pensées poétiques) (6 Teselli (Şiirsel d ş nceler)): Andante con moto; Un poco pi  mosso; Lento placido; Quasi Adagio; Andantino; Allegretto sempre cantabile

(10) Harmonies poétiques et religieuses (10 Şiirsel ve dini harmoni): Invocation; Ave Maria; Bénédiction de Dieu dans la solitude; Pensée des morts; Pater noster; Hymne de l'enfant   son réveil; Funérailles (Octobre 1849); Miserere d'après Palestrina; Andante lagrimoso; Cantique d'amour

Berceuse (Ninni)

2 Légendes: St François d'Assise: la prédication aux oiseaux; St François de Paule, marchant sur les flots (2 Efsane: Assisili Aziz Francis: kuşlara vaaz vermek; St François de Paule, dalgalar üzerinde y r yor)

Grosses Konzertsolo (Büyük konser solosu)

Scherzo und Marsch (Scherzo ve Marş)

Piano Sonata (Piyano sonatı)

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Präludium nach Joh. Seb. Bach) (Ağlamak, ağıt yakmak, endişelenmek, huzursuz hissetmek(Joh. Seb. Bach'a ithafen prelüd))

Variationen über das Motiv von Bach (basso continuo des erster Satzes seiner Kantate Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen und des Crucifixus der h-Moll Messe) (Bach motifi üzerine varyasyonlar(Ağlamak, ağıt yakmak, endişelenmek, huzursuz hissetmek kantatının ilk b l m n n basso devamı))

Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel Almira (Singspiel Almira'dan Sarabande ve Chaconne)

Ave Maria (Die Glocken von Rom) (Ave Maria (Roma'nın  anları))

Alleluja et Ave Maria (Alleluja ve Ave Maria)

Urbi et Orbi (B nediction papale) ( ehir ve D nya(Papalık kutsaması))

Vexilla regis prodeunt (Kreuzes Hymne) (Kralın bayrakları ortaya  ıkıyor(Ha  ilahisi))

Weihnachtsbaum (Noel ağacı)

Sancta Dorothea (Azize Dorothy)

In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi (Rabbimiz İsa Mesih'in Ba kala ım Bayramında)

Album-leaf ("Sans mesure") [Klavierst ck in A-flat major (No.1)] (Alb m yaprağı (" l s z")) [La-flat maj r piyano par ası (No.1)]

Un portrait en musique de la Marquise de Blocqueville (Marquise de Blocqueville'in müzikal bir portresi)

Impromptu

(5) Klavierst cke (Album-Leaves for Olga von Meyendorff) (5 piyano parçası (Olga von Meyendorff için Albüm Yaprakları))

Klavierst ck (piyano parçası)

Mosonyis Grabgeleit (Mosonyi gy zmenete) (Mosony'nin yas alayı)

Dem Andenken Pet fis (Pet fi'nin anısına)

Premi re  l gie (Elegy No.1) (İlk ağıt)

Zweite Elegie (Elegy No.2) (İkinci ağıt)

Wiegenlied (Chant du berceau) (Ninni)

Tr be Wolken (Nuages gris) (Bulanık bulutlar)

R.W. – Venezia (R.W. - Venedik)

Schlaflos! Frage und Antwort (Uykusuz! Soru ve cevap)

Receuillement (Hatırlama)

Historische ungarische Bildnisse (Tarihi Macar portreleri)

Trauervorspiel und Trauermarsch (Cenaze prelüdü ve cenaze marşı)

En rêve (Nocturne) (Rüyada (gece aktif))

Unstern (Sinistre) (Kör talih (Uğursuz))

Grande valse di bravura (Le bal de Berne) (Büyük bravura vals (Bern topu))

Valse mélancolique (Melankolik vals)

Ländler (üç dörtlük yavaş halk dansı)

Petite valse favorite (Favori küçük vals)

Valse-Improptu (Doğaçlama vals)

(3) Caprices-Valses (3 Caprices vals)

(4) Valses oubliées (4 unutulmuş vals)

Mephisto Waltz No.3 (Mephisto vals No. 3)

Mephisto Polka

Galop (Çok canlı hareketlerle antik dans)

Grand galop chromatique (Büyük romantik galop)

Galop de bal (Balo galop'u)

Mazurka brillante (Muhteşem mazurka)

Albumblatt an Madame Kalergis (Madam Kalergis'e albüm sayfası)

(2) Polonaises: Polonaise mélancolique, Polonaise (2 Polonez: melankonik Polonez, Polonez)

Csárdás macabre (Csárdás: geleneksel macar halk dansı)

2 Csárdás : Csárdás; Csárdás obstinée (Hartnäckiger Csardas) (İnatçı Csárdás)

Festvorspiel (Preludio pomposo) (Festival prelüdü (Görkemli başlangıç))

Huldigungsmarsch (Saygı marşı)

Bülow-Marsch (Bülow Marşı)

Heroischer Marsch in ungarischem Styl (Marche héroïque dans le genre hongrois)
[Première marche hongroise] (Macar stilinde kahramanlık marşı)

Seconde marche hongroise (Ungarischer Sturm marsch) (Macar hücum marşı)

Ungarischer Geschwindmarsch (Magyar Gyors induló) (Macar hızlı marşı)

Hussitenlied (Aus dem 15. Jahrhundert) (Hussitler şarkısı (15. yüzyıldan))

God Save the Queen (Paraphrase de concert) (Tanrı kraliçeyi korusun)

Faribolo Pastour et la Chanson du Béarn (Faribolo Pastour ve Béarn Şarkısı)

La Marseillaise (Chant de guerre par Claude-Joseph Rouget de Lisle) (Marsilya
(Claude-Joseph Rouget de Lisle'nin savaş şarkısı))

La cloche sonne (Zil çalıyor)

Vive Henri IV (Çok yaşa Henri IV)

Gaudeamus igitur (Chanson des étudiants) (Paraphrase) (Bu yüzden sevinelim (Öğrenci şarkısı))

Zum Andenken ((2) Ungarische Werbungstänze) (2 Hungarian Recruiting Dances):
Kinizsi notája, Lassú magyar (Hatıra için 2 macar tanıtım dansı: Kinizsi'nin notu, Yavaş macarca)

Magyar Dalok (Ungarische Nationalmelodien; M elodies hongroises) (Macar Şarkıları)

(3) Trois M elodies hongroises ( c Macar Melodisi)

Hungarian Rhapsodies (Ungarische Rhapsodien) (Macar Rapsodileri)

(5) Ungarische Volkslieder (Magyar n pdal) (5 Macar halk Şarkısı)

Puszta-Wehmut (A puszta keserve) (Saf  z nt )

La romanesca (Romanesk)

Canzone napolitana (Napoliten Şarkı)

(3) Glanes de Woronince (Gleanings from Woroni nce) (Woroni nce'den 3 derleme)

(2) M elodies russes (Arabesques): (2 Rus melodisi (Arabesk))

Abschied (Russisches Volkslied) (Veda (Rus halk Şarkısı))

Rondeau fantastique sur un th eme espagnol (El contrabandista) ( spanyol Temalı Fantastik Rondeau (Ka ak ı))

Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen ( spanyol bilgeleri hakkında büyük konser fantezisi)

Rhapsodie espagnole (Folies d'Espagne et Jota aragonesa) ( spanyol rapsodisi ( spanya'nın  ılgınlığı ve Jota Aragonesa))

Festpolonaise (Polonya festivali)

Variation über das Thema von Borodin (Borodin'in teması üzerine varyasyon)

Grosses Konzertstück über Themen aus Mendelssohns Lieder ohne Worte (Mendelssohn'un S zs z Şarkılar eserinden temalar üzerine büyük konser parçası)

Concerto pathétique (Acıklı kon erto)

Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam (“Bize, sağlıklı dalgaya” Korali üzerine fantezi ve füğ)

Präludium und Fuge über den Namen BACH (BACH ismi üzerine prelüd ve füğ)

Pio IX (Der Papsthymnus) (Papa ilahisi)

Ora pro nobis (Bizim için dua et)

Resignazione (İstifa)

Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens (Ayine yardım olarak hizmet eden ayin kutlaması)

Gebet (Preghiera) (Dua)

Requiem für die Orgel (Borulu org için ağıt)

(2) Vortragsstücke: Introitus; Trauerode (Die Todten) (2 sunum eseri: Giriş, Ölüm yası)

Angiolin dal biondo crin (Englein hold im Lockengold) (kıcırcık altında tutulan melek)

(3) Sonetti di Petrarca (Petrarca-Sonette) (Petrarch'tan 3 sonet)

Il m'aimait tant (Beni çok sevdi)

Im Rhein, im schönen Ströme (Ren'de, güzel akıntıda)

Die Loreley

Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterzelle) (Nonnenwerth'deki hücre (Ah, şimdi manastır hücresi ortaya çıkıyor))

Mignons Lied (Kennst du das Land) (Mignon şarkısı(Ülkeyi biliyor musun))

Comment disaient-ils (Was tun?) (Ne yapmalı?)

Bist du (Mild wie ein Lufthauch) (Sen misin?(bir soluk kadar hafif))

Es war ein König in Thule (Thule'de bir kral vardı)

Der du von dem Himmel bist (Cennetten olan sen)

Freudvoll und leidvoll I (Neşeli ve kederli I)

Die Vätergruft (Babaların mezarı)

Oh! quand je dors (Ey! uyduğumda)

Enfant, si j'étais roi (Çocuğum, eğer kral olsaydım)

S'il est un charmant gazon (o güzel bir çimen)

La tombe et la rose (Mezar ve gül)

Gastibelza (Bolero)

Du bist wie eine Blume (Bir çiçek gibisin)

Was Liebe sei (Aşk denilen)

Vergiftet sind meine Lieder (Zehirlenmiş olan şarkılarım)

Morgens steh ich auf und frage (Sabahları kalkar ve sorarım)

Die tote Nachtigall (Ölü bülbül)

(3) Lieder aus Schiller's Wilhelm Tell: Der Fischerknabe (Es lächelt der See); Der Hirt (Ihr Matten lebt wohl); Der Alpenjäger (Es donnern die Höh'n) (Schiller'in Wilhelm Tell'inden 3 şarkı: Balıkşı çocuk (Deniz gülümsüyor); Çoban (Elveda siz hasırlar); Alp avcısı (Yükseklerde gök gürlüyor))

Jeanne d'Arc au bûcher (Scène dramatique) (Jeanne d'Arc tehlikede (Dramatik sahne))

Es rauschen die Winde (Rüzgar ışıldıyor)

Wo weilt er? (Nerede oyalanıyor?)

Ich möchte hingehn (Gitmek istiyorum)

Wer nie sein Brot mit Tränen aß (Gözyaşlarıyla ekmeğini hiç yememiş olan)

O lieb so lang du lieben kannst (Sevebildiğin srece sev)

Isten veled (Tanrı seninle olsun)

Le Juif errant (Gezici Yahudi)

Kling leise, mein Lied (Sessizce tınla, benim Őarkım)

Die Macht der Musik (Mziğin gc)

Weimars Toten (Dithyramb) (Weimar'ın lleri)

Le vieux vagabond (Der alte Vagabund) (YaŐlı serseri)

Schwebe, schwebe, blaues Auge (Szl, szl, mavi gz)

Hohe Liebe (In Liebesarmen ruht ihr trunken) (Yksek aşk(AŞkın kollarında sarhoŐ dinleniyorsun))

Seliger tod (Gestorben war ich) (KutsanmıŐ lm (ldm))

Ein Fichtenbaum steht einsam I (Bir ladin ağacı yalnız duruyor I)

Nimm einen Strahl der Sonne (Ihr Auge) (Bir gneŐ ışını al)

Anfangs wollt' ich fast verzagen (İlk başta neredeyse umutsuzluğa kapılmak istedim)

Wie singt die Lerche schn (Toygar nasıl gzel Şarkı syler)

Weimars Volkslied (Weimar halk Şarkısı)

Es muss ein Wunderbares sein (Harika olmalı)

Ich liebe dich (Seni seviyorum)

Muttergottes-Strusslein zum Mai-Monate (Mayıs ayı için Tanrı'nın Annesi buketleri:)

Lasst mich ruhen (Dinleneyim)

In Liebeslust (AŞk arzusunda)

Ich scheide (Ayrılıyorum)

Die drei Zigeuner (3 Çingene)

Die stille Wasserrose (Sessiz su gülü)

Wieder möcht ich dir begegnen (Seninle tekrar karşılaşmak istiyorum)

Jugendglück (Gençlik mutluluğu)

Blume und Duft (Çiçek ve koku)

Die Fischerstochter (Balıkçının kızı)

La perla (Die Perle) (İnci)

J'ai perdu ma force et ma vie (Ich verlor die Kraft und das Leben) (Gücümü ve hayatımı kaybettim)

Ihr Glocken von Marling (Marling'den çanlar)

Und sprich (Ve konuş)

Sei still (sessiz ol)

Gebet (Dua)

Einst (Bir zamanlar)

An Edlitam (Zur silbernen Hochzeit); Edlitam'a (Gümüş düğüne)

Der Glückliche (Wie glänzt nun die welt)

Şanslı olan (şimdi dünya nasıl da parlıyor)

Go Not, Happy Day (Weil noch, Sonnenstrahl); Gitme, Mutlu Günler (Çünkü hala güneş ışını)

Verlassen (Mir ist die Welt so freudenleer)

Terkedilmiş (Dünya benim için çok neşesiz)

Des Tages laute Stimmen schweigen (Yüksek sesler gün boyunca sessizdir)

Und wir dachten der Toten (Ve ölüleri düşündük)

A magyarok Istene (Ungarns Gott) (Macarların Tanrısı)

Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) (Macar Kral Şarkısı)

Ave Maria IV

Le Crucifix (Haç)

Sancta Caecilia (Azize Cecilia)

O Meer im Abendstrahl (Ey akşam ışığında deniz)

7 Wartburg-Lieder (7 Wartburg Şarkıları)

Lenore (Der Bräutigam) (Damat)

Vor hundert Jahren (Yüzyıl önce)

Der traurige Mönch (In Schweden steht ein grauer Turm); Hüzünlü keşiş (İsveç'te gri bir kule var)

Des toten Dichters Liebe (A holt költó szerelme) (Ölü şairin aşkı)

Слѣпой [Slyepoi] (The Blind Man) (Der blinde Sänger) (Kör Adam/Şarkıcı)

Mazurka-Fantaisie (H. von Bülow); Mazurka fantezisi (H. von Bülow)

Zweite Ouvertüre zum Barbier von Bagdad (P. Cornelius); Bağdat Berberi'ne İkinci Uvertür (P. Cornelius)

Szózat und Hymnus (2 vaterländische Dichtungen von Vörösmarty and Kölcsey);
Sözler ve ilahiler (Vörösmarty ve Kölcsey'den 2 vatansever şiir)

Légendes (Efsaneler)

Vexilla regis prodeunt (Kreuzeshymne); Kralın sancakları ortaya çıkıyor (Haç ilahisi)

Festvortrag (Festival başlangıcı)

Huldigungs-Marsch (Saygı yürüyüşü)

Vom Fels zum Meer! (Deutscher Siegesmarsch); Kayadan denize! (Alman Zafer Yürüyüşü)

6 Hungarian Rhapsodies (6 Macar Rapsodisi)

À la Chapelle Sixtine (Sistine Şapeli'nde)

Der Papstymnus (Papa ilahisi)

Benedictus aus der Ungarischen Krönungsmesse (Macar taç giyme töreninden Benedictus)

4 Märsche von Franz Schubert (Franz Schubert'ten 4 Marş)

Dances galiciennes de Zaremski (Zaremski'den Galiçya dansları)

Grand solo de concert (Harika bir konser solosu)

Franz Schuberts Grosse Fantasie (Franz Schubert'in büyük fantezisi)

Polonaise brillante (Weber) Muhteşem Polonez (Weber)

2 Lieder von Francis Korbay: Le matin, Gebet (Francis Korbay'dan 2 şarkı: Sabah, dua)

Die Loreley (Loreley)

Mignons Lied (Kennst du das Land) (Mignon'un şarkısı (ülkeyi biliyor musun))

Die Vätergruft (Babaları mezarı)

(6) Lieder von Schubert: Die junge Nonne, Gretchen am Spinnrade, Lied der Mignon (So lasst mich scheinen), Erlkönig, Der Doppelgänger (Still ist die Nacht),

Abschied (Schubert'ten 6 şarkı: Genç rahibe, Gretchen Çıkırıkta, Mignon'un Şarkısı (İşildama izin ver), Elf kralı, Eşgezer (gece sessiz), Veda)

Die Allmacht von Franz Schubert (Gross ist Jehova, der Herr) (Franz Schubert'in her şeye kadırlığı (Rab Yehova büyüktür))

Der Zaubersee (Büvös tó) (Sihirli göl)

Angélus! (Hymne aux anges gardiens) (Angelus! (Koruyucu Meleklerle İlahi))

Hungarian Rhapsody No.9 (Macar Rapsodisi No.9)

O du mein holder Abendstern (Ah sen benim güzel akşam yıldızım)

Aus der Ungarischen Krönungsmesse (Missa coronationalis) (Macar taç giyme töreninden)

Die Zelle in Nonnenwerth (Elegie) (Nonnenwerth'deki hücre (Ağıt))

Mazurka pour Piano, arr composée par un amateur de St. Pétersbourg (Piyano için Mazurka, aranjman St. Petersburg'dan bir amatör tarafından bestelendi)

Grande fantaisie sur la tyrolienne de La fiancée (La fiancée'nin zipline'ında harika bir fantezi)

Tarantelle (di bravura) d'après la Tarantelle de la 'Muette de Portici' d'Auber (Auber'in 'Muette de Portici' Tarantella'sına ithafen Tarantella (beceri))

Pieces on themes by Auber (Auber'in temaları üzerine parçalar)

Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven (Ruines d'Athènes) (Beethoven motifleri üzerinde Capriccio alla turca(türk hevesi) (Atina Harabeleri))

Fantasie über Motiven aus Beethovens Ruinen von Athen (Atina'daki Beethoven harabelerindeki motifler üzerine fantezi)

Réminiscences des Puritains de Bellini (Bellini Püritenlerinin Hatıraları)

Introduction et Polonaise de l'opéra I puritani (Püriten operası Polonez'ine giriş)

Hexaméron (Morceaux de concert. Grandes variations de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini) (Hexaméron (Konser parçaları. Bellini'den Püritenlerin yürüyüşünde büyük cesaret çeşitleri))

Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La somnambula de Belli (Belli'nin La somnambula operasındaki favori motifler üzerine fantezi)

Réminiscences de Norma (Norma'nın hatıraları)

L'idée fixe (Andante amoroso d'après une mélodie de Berlioz) (Sabit fikir (Berlioz'un bir melodisinden sonra Andante amoroso))

Bénédiction et serment (Deux motifs de Benvenuto Cellini de Berlioz) (Nimet ve yemin (Benvenuto Cellini de Berlioz tarafından iki motif))

Réminiscences de Lucia di Lammermoor, Fantaisie dramatique (Lucia di Lammermoor'dan Anılar, Dramatik Fantezi)

Marché et Cavatine de Lucia di Lammermoor (Lucia di Lammermoor Pazarı ve Cavatina)

Nuits d'été à Pausilippe ((3) Amusements sur des motifs de l'album de Donizetti) (Pausilippe'de yaz geceleri (Donizetti'nin 3 albümünden motiflerle eğlence))

Réminiscences de Lucrezia Borgia (Grande fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra de Donizetti) (Lucrezia Borgia'dan Hatıralar (Donizetti'nin operasındaki favori motifler üzerine büyük fantezi))

Valse a capriccio (sur deux motifs de Lucia et Parisina) (Capriccio'da Vals(Lucia ve Parisina tarafından iki motif üzerine))

Marche funèbre de Dom Sébastien de Donizetti (Dom Sébastien de Donizetti'nin cenaze marşı)

Grande paraphrase de la Marche de J. Donizetti (composée pour Sa Majesté le Sultan Abdul Medjid-Khan) (J. Donizetti'den Mart ayının büyük sözü (Majesteleri Sultan Abdul Mecid-Khan için bestelenmiştir))

Halloh! (Jagdchor und Steirer aus der Oper Toný von E. H. z. S. C. G.) (Merhaba! (E.H.z.S.C.G.'nin Toný operasından Av korosu ve Steiermarklılar))

Schwanengesang und Marsch aus Hunyadi László (Hunyadi László'dan Kuğu şarkısı ve marşı)

Pásztor Lakodalmus (Magyar nóták) (Çoban Düğünü (Macar şarkıları))

Marcia Circassa tratta dall'opera Russlan e Ludmilla di Glinka (Marche des Tcherkesses de l'opera Rouslan et Loudmila) (Glinka'nın Russlan ve Ludmilla operasından Marcia Circassa (Rouslan ve Loudmila operasındaki Çerkes Marşı))

Valse de l'opéra Faust (Faust Operası Valsi)

(WEB_6, 2021)

EK C CHOPİN'İN Sİ BEMOL MİNÖR SONATI

The image displays a musical score for Ek C Chopin's Si Bémol Minör Sonata, consisting of six systems of piano and bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with performance instructions like *cresc.*, *ff*, and *sosten.*. Fingerings and ornaments are indicated throughout the piece.

System 1: First system of piano and bass staves. The piano part features a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass part provides a steady accompaniment.

System 2: Second system of piano and bass staves. The piano part continues with melodic development and ornaments. The bass part maintains the accompaniment.

System 3: Third system of piano and bass staves. The piano part includes a *cresc.* marking and a *ff* dynamic. The bass part features a more active accompaniment.

System 4: Fourth system of piano and bass staves. The piano part is marked *sosten.* and *p*. The bass part continues with the accompaniment.

System 5: Fifth system of piano and bass staves. The piano part features a melodic line with ornaments and fingerings (5, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 5). The bass part continues with the accompaniment.

System 6: Sixth system of piano and bass staves. The piano part features a melodic line with ornaments and fingerings (1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The bass part continues with the accompaniment.

The image displays six systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, and is annotated with fingerings (1-5) and dynamics like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The systems are connected by slurs, and there are asterisks and other symbols scattered throughout the score.

First system of a piano score. The right hand features a complex, rhythmic melody with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *fz* and *p*. The word *segue* is written at the end of the system.

Second system of the piano score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of the piano score. It includes a section marked *stretto.* with a *f* dynamic. The right hand has a more active, eighth-note melody.

Fourth system of the piano score. The right hand has a steady eighth-note accompaniment. The word *stretto.* is written above the staff. Dynamics include *ff*. There are asterisks and the word *Real* below the staff.

Fifth system of the piano score. It features a first and second ending bracket. Dynamics include *ff*. There are asterisks and the word *Real* below the staff.

Sixth system of the piano score. It begins with a *riten.* marking. The right hand has a melodic line with slurs. Dynamics include *p*, *sotto voce.*, and *pp*. There are asterisks and the word *Real* below the staff.

This page of musical notation consists of six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings such as *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *rit.* (ritardando) are present throughout the piece. There are also several asterisks (*) and the letters 'ca' (cadenza) scattered across the page, likely indicating specific performance techniques or sections. The page number 787 is centered at the bottom.

ff

788

This page of musical notation is for piano and consists of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings such as "stretto.", "ff", "cresc.", and "sostenuto.". There are also performance instructions like "s" and "8" above notes, and fingering numbers (1-5) above some notes. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The page number "789" is centered at the bottom.

First system of a piano score. The right hand plays a series of chords and single notes. The left hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, including fingerings such as 1 3 2 1 and 1 3 2 1. The tempo marking *come sopra.* is written below the bass staff.

Second system of the piano score. The right hand continues with chords and melodic lines. The left hand maintains the intricate rhythmic pattern with fingerings like 1 3 2 3 1 and 1 3 2 3 1.

Third system of the piano score. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the rhythmic pattern, marked *meno.* above the bass staff.

Fourth system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues with the rhythmic pattern, including fingerings like 1 2 1 3 2 1 and 1 2 1 3.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the rhythmic pattern, marked *>stretto>* above the bass staff.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the rhythmic pattern, including fingerings like 1 2 3 1 and 1 2 3 1.

This page of musical notation, numbered 791, contains seven systems of piano accompaniment. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The systems are as follows:

- System 1:** Features a piano (*p*) dynamic and a *Segue.* marking.
- System 2:** Features a *cresc.* (crescendo) marking.
- System 3:** Features a *cresc.* marking and includes performance markings *Red ** (Reduction) and *Red ** (Reduction).
- System 4:** Features a *ff* (fortissimo) dynamic and includes performance markings *Red ** (Reduction) and *Red ** (Reduction).
- System 5:** Features a *stretto.* (rushing) marking and a *cresc.* marking, with multiple *Red ** markings.
- System 6:** Features a *fff* (fortississimo) dynamic and includes performance markings *Red ** (Reduction) and *Cadenza ** (Cadenza).

The page number 791 is centered at the bottom of the page.

Scherzo.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. There are several trills marked with 'tr' and asterisks. The score concludes with a double bar line and the number 792.

This page of musical notation consists of six systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a series of notes marked with a fermata and an asterisk. The second system begins with a piano (*p*) dynamic and includes intricate fingerings (1-4, 2-4, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-4) and a fermata. The third system continues the melodic and bass lines with various fingerings and a fermata. The fourth system features a series of chords in the right hand and a bass line, with a fermata. The fifth system shows a melodic line with a fermata and a series of notes marked with a fermata and an asterisk. The sixth system includes a first ending (1.) and a second ending (2.), with dynamic markings *accelerando*, *cresc.*, and *f*.

Tempo I.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chromaticism. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The system ends with a fermata over the final chord.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, including a sixteenth-note run. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

Third system of the piano score. The right hand has a more melodic and expressive line, with some slurs. The left hand accompaniment is more active. The system ends with a fermata over the final chord.

Fourth system of the piano score. The right hand features a complex melodic passage with many accidentals. The left hand accompaniment is dense and rhythmic. The system ends with a fermata over the final chord.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment is active. The system ends with a fermata over the final chord.

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with numerous fingerings (e.g., 4 4 3 4, 3 2 1 1, 4 5 3 2, 4 1 2, 4 3 1, 4 2 1, 5 3 2, 4 1) and a dynamic marking of *fs*. The left hand provides a rhythmic accompaniment. A *ped.* marking is present at the end of the system.

Second system of the piano score. It continues the melodic and harmonic material from the first system. A *ped.* marking is visible at the beginning of the system.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with accents. A *cresc.* marking is present in the right hand. A *ped.* marking is at the end of the system.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a bass line with a *ped.* marking at the end of the system.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a bass line with a *pp* marking. A *ped.* marking is at the end of the system.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth notes and some chords. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. There are two 'Rea' markings with asterisks in the bass line.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. There are four 'Rea' markings with asterisks in the bass line.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings include *p* (piano) and *dimin.* (diminuendo). There are six 'Rea' markings with asterisks in the bass line.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *Lento.* (Lento) is present. There are eight 'Rea' markings with asterisks in the bass line. The system ends with a *smorz.* (smorzando) marking.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment continues. There are two 'Rea' markings with asterisks in the bass line.

Marche funèbre.
Lento.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a *p* dynamic and includes various performance markings such as *f*, *ff*, *sempre forte*, *dim.*, and *sempre Ped.*. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. Fingerings and articulation marks are present throughout. The key signature has three flats and the time signature is common time. The piece concludes with a *p* dynamic.

The image shows a page of piano sheet music, likely from a technical or study book. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a minor key, indicated by the key signature (three flats). The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and features intricate sixteenth-note patterns with triplets and slurs. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third system continues the complex rhythmic patterns. The fourth system starts with a *pp* dynamic. The fifth system has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The sixth system begins with a *p* (piano) dynamic and features a more rhythmic, chordal texture. Performance markings such as 'xiao' and asterisks are placed below the bass staff of each system. The page number '800' is centered at the bottom.

The image displays six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *sempre f* (sempre fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Presto.
sotto voce e legato.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo is marked 'Presto' and the performance style is 'sotto voce e legato'. The notation includes numerous slurs, ties, and detailed fingering numbers (1-5) for both hands. The piece is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages and complex harmonic structures. The first system begins with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The subsequent systems continue the melodic and harmonic development, with the right hand often playing more complex figures while the left hand provides a steady accompaniment. The final system concludes with a cadence in the right hand and a sustained bass line.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (numbers 1-5). The bass line is highly active, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The page number 803 is centered at the bottom.

* Between measures 8 and 9 are found, in earlier editions, *two measures more* which Chopin crossed out with his own hand in the copies belonging to Princess Czartoryska and Frau Streicher.

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (numbers 1-5). Dynamic markings include *Klein* (piano) and *Cresc.* (crescendo). The piece concludes with a double bar line, a fermata, and a final chord marked *ff* (fortissimo) and *ten* (ritardando).

EK D LISZT'İN Sİ MİNÖR PIYANO SONATI

Lento assai.

p sotto voce

Allegro energico.

f marcato

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accidentals (flats). The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* *agitato* is present.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The dynamic marking *p* is present. The instruction *piu crescendo -* is written above the treble staff, and *crescendo* is written below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff features chords and some melodic fragments. The bass clef staff has a rhythmic pattern with fingerings: 1 2 4 5, 4 5 1 2, 4 5. The dynamic marking *ff* is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings: 1 2 3 4. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with fingerings: 6. The dynamic marking *rinf.* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with slurs and the instruction *marcato*. The dynamic marking *sempre f ed agitato* is present.

marcato

marcato

piu rinforzando

marcato

8.....

8.....

8.....

8.....

8.....

m.s.

crescenda

First system of a musical score. The right hand features a complex, rapid melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The instruction *più agitato e crescendo* is written below the staff.

Second system of the musical score. The right hand continues with intricate melodic patterns, including slurs and accents. The left hand maintains a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

Third system of the musical score. The right hand shows a continuation of the melodic development with various ornaments and slurs. The left hand accompaniment is dense. A dynamic marking of *rinfor.* is visible.

Fourth system of the musical score. The right hand features a series of chords and melodic fragments, some with slurs and accents. The left hand accompaniment is highly rhythmic and complex.

Fifth system of the musical score. The right hand continues with a series of chords and melodic lines, some with slurs and accents. The left hand accompaniment is highly rhythmic and complex. A dynamic marking of *fff* is present.

sempre staccato ed energico assai

8.....

rinforzando

p

pesante

cre

scendo

molto crescendo

poco rall.

marcatissimo

Grandioso.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with the instruction **Grandioso.** and a forte dynamic (**ff**). The first system includes markings for **Rea.** and accents. The second system features a **ff** dynamic in the bass and a **sf** dynamic in the treble. The third system includes a **col s...** marking. The fourth system has dynamics of **p** and **ff**. The fifth system includes **ritenuto**, **diminuendo**, and **p** markings. The sixth system concludes with **pp** and **dolce con grazia**. There are also markings for **Rea.** and a star symbol in the second system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, including the instruction *poco rallentando* and *molto ritenuto*.

Third system of musical notation, including the instruction *a tempo* and dynamic markings *p* and *sempre p*.

Fourth system of musical notation, including the instruction *rallent.* and *smorz.*

Fifth system of musical notation, including the instruction *cantando espressivo* and *l'accompagnamento piano*.

Sixth system of musical notation, including the instruction *poco rit.* and dynamic markings *pp*.

dolce

poco rall.
1 3 2 3 1

crescendo

rallent. a tempo
8.....
1 2 1 2 3 1 2 3

dolce

8.....
8.....
3 5 1 2 3 4

8.....
5 2 4 5 2 5 2 3 1
5 5 5 2 3

sempre pp

8.....

8.....

poco crescendo

agitato

crescendo

p dolce

452323

dolcissimo

poco rall.

p

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical markings and techniques:

- System 1:** Features a treble clef staff with a sequence of notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 4, 2, 3). The bass clef staff has a few notes. Markings include *accelerando* and *crescendo molto*.
- System 2:** Shows a treble clef staff with a long, ascending melodic line. The bass clef staff has a few notes. Markings include *ff*.
- System 3:** Features a treble clef staff with a sequence of notes. The bass clef staff has a sequence of notes. Markings include *ff*.
- System 4:** Shows a treble clef staff with a sequence of notes. The bass clef staff has a sequence of notes. Markings include *mf* and *crescendo*.
- System 5:** Features a treble clef staff with a sequence of notes. The bass clef staff has a sequence of notes. Markings include *ff*.
- System 6:** Shows a treble clef staff with a sequence of notes. The bass clef staff has a sequence of notes. Markings include *mf* and *crescendo*.

8.....: *ff* *rinforz.* *rinforz.* *rinforz.* *piu rinforz.* *stringendo* *diminuendo*

The image shows a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a dynamic marking of *ff* and a *rinforz.* marking. The second system also features a *rinforz.* marking. The third system continues the piece. The fourth system has a *piu rinforz.* marking. The fifth system is marked *stringendo*. The sixth system concludes with a *diminuendo* marking. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with performance instructions.

vivamente
8.....
p
non legato

2 1 2 3 4 3 2 1
8.....

2 3 2 1
p
8.....

8.....

2 1 2 3 4 1 2 3 4
1 2 3 4
1 2 3
8.....

8.....
p
crescendo

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano. The first system begins with the tempo marking 'vivamente' and a dynamic of 'p'. It features a treble clef with a series of eighth-note runs, some marked with fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1) and an '8' above a dotted line. The bass clef has a simple accompaniment. The second system continues the treble clef runs with fingerings (2, 3, 2, 1) and includes a 'p' dynamic. The third system shows a dense treble clef passage with many notes and a 'p' dynamic. The fourth system features a treble clef with eighth-note runs and fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4), and a bass clef with a more active accompaniment. The fifth system concludes with a 'p' dynamic and a 'crescendo' marking, showing a treble clef with a descending eighth-note scale and a bass clef with chords.

8.....

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with a dotted line above it labeled '8.....'. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

incalzando

non legato

The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The word 'incalzando' is written above the treble staff, and 'non legato' is written below the bass staff. Fingering numbers are provided for the bass staff: 2 1 2 3 3 1 2, 3 4 1 2 3 4 1 2, 3 4 1 2 3 4 1 2, 3 4 1 2 3 4 1 2, 3 4 1 2 3 4 1 2, 3 4 1 2 3 4 1 2.

crescendo

The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The word 'crescendo' is written above the treble staff. A fingering number '3 4 1 2' is written below the bass staff.

8.....

sempre ff *con strepito*

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a dotted line above it labeled '8.....'. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. The words 'sempre ff' and 'con strepito' are written above the bass staff.

The fifth system continues the musical piece with two staves. The treble staff has a melodic line and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

8.....: *stringendo* 8.....: 8.....:

8.....: 8.....: 8.....: *marcatissimo* 8.....: 8.....: 8.....: *staccato*

poco rall.

fff pesante

*Recitativo.
ritenuto ed appassionato*

poco rallent...

f

8va

*Recitativo.
ritenuto ed appassionato*

sempre f

f marcato

Detailed description: This page of a musical score is divided into six systems. The first system shows a piano introduction with a treble and bass clef, marked 'poco rall.'. The second system features a piano accompaniment with a bass clef, marked 'fff pesante'. The third system begins with a vocal line in a treble clef, marked 'Recitativo. ritenuto ed appassionato', with a piano accompaniment in a bass clef. The fourth system continues the piano accompaniment, marked 'f'. The fifth system introduces an octave shift with '8va' and continues the vocal line, marked 'Recitativo. ritenuto ed appassionato' and 'sempre f'. The sixth system concludes with a piano accompaniment marked 'f marcato'.

First system of a musical score. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features complex chords and melodic lines. The instruction *f marcato* is written above the bass staff, and *energico* is written below the bass staff.

Second system of the musical score. It continues the two-staff notation with complex harmonic textures. A dynamic marking *f* is present in the bass staff.

Third system of the musical score. The right hand has a long melodic line with a slur, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand has a long chordal structure with a slur. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The instruction *poco a poco diminuendo* is written below the bass staff, and *ritenuto - - - molto* is written above the treble staff.

Fifth system of the musical score. The tempo is marked *Andante sostenuto.* The right hand has a long melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. The instruction *una corda* is written below the bass staff, and *pp* and *ppp* are written below the treble staff. The instruction *dolce* is written below the treble staff.

First system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the treble with some grace notes and a supporting bass line.

Second system of the piano score. It continues the melodic and harmonic development. A *poco riten.* (poco ritardando) marking is present above the treble staff. The piece concludes with a double bar line.

Third system of the piano score. It begins with the tempo marking *Quasi Adagio.* and the performance instruction *dolcissimo con intimo sentimento*. The treble staff has a *ppp* (pianississimo) dynamic marking. The bass staff has a *pp* (pianissimo) dynamic marking and the instruction *sempre una corda* (always one string).

Fourth system of the piano score. The treble staff features a complex, rapid melodic passage with many grace notes. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Fifth system of the piano score. The treble staff has a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *riten.* (ritardando) marking. The bass staff has a *smorz.* (smorzando) marking. The system ends with a double bar line.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a *dolcissimo* dynamic marking. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a *crescendo* marking.

Second system of the musical score. The right hand begins with *ed agitato* and includes a *rinfors.* (rinforsando) marking. It features a complex melodic passage with a dotted line indicating an octave shift to the 8th octave. The left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and later transitions to *f con passione* (forte con passione). The left hand features a dense, rhythmic accompaniment of chords. A dotted line indicates an octave shift to the 8th octave.

Fourth system of the musical score. The right hand contains a melodic line with a dotted line indicating an octave shift to the 8th octave. The left hand continues with a complex, rhythmic accompaniment.

Fifth system of the musical score. The right hand begins with a *rinforsando* marking and includes a dotted line indicating an octave shift to the 8th octave. The left hand features a dense, rhythmic accompaniment.

This page of musical notation is for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various dynamics such as *mf*, *crescendo*, *crescendo molto*, *ff*, and *rinforz. assai*, along with performance markings like accents and slurs. The key signature changes from two flats to one flat and then to one sharp. The time signature is 3/4.

The first system features a piano introduction with a *mf* dynamic and a *crescendo* marking. The second system continues with *crescendo molto*. The third system introduces a *ff* dynamic. The fourth system also features *ff*. The fifth system concludes with *rinforz. assai* and *ff* dynamics.

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *pp*, *dolce*, *diminuendo*, *dimin...*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (*poco rallent.*). The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

System 1: *ff* dynamic. *poco rallent.* instruction. *dolce* dynamic. Includes an 8-measure rest.

System 2: Continuation of the piece with various melodic and harmonic lines.

System 3: *diminuendo* dynamic. Includes an 8-measure rest.

System 4: Continuation of the piece.

System 5: *pp* dynamic. *dimin...* dynamic. Includes an 8-measure rest.

8.....
ppp *sempre ppp*

This system shows the first two staves of a musical score. The right staff features a melodic line with a trill-like figure and a fermata. The left staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamic marking *ppp* is present in both staves.

8.....
smorz.

The second system continues the piece. The right staff has a melodic line with a fermata. The left staff has a more active bass line. The dynamic marking *smorz.* (ritardando) is indicated.

espress.

The third system features a more rhythmic and active texture. The right staff has a melodic line with a fermata. The left staff has a complex bass line with many sixteenth notes. The dynamic marking *espress.* (espressivo) is present.

dolcissimo

The fourth system shows a softer, more lyrical passage. The right staff has a melodic line with a fermata. The left staff has a simpler bass line. The dynamic marking *dolcissimo* (dolcissimo) is indicated.

pp

The fifth system concludes the page with a melodic line in the right staff and a bass line in the left staff. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present.

perdendosi - - - - - *ppp*

ppp

This system shows the beginning of a piece in a key with three sharps (F# major or C# minor). The right hand has a few notes, while the left hand plays a descending eighth-note pattern. The dynamic is *ppp* (pianissimo).

ppp

This system continues the descending eighth-note pattern in the left hand. The right hand has some chords and a few notes. The dynamic remains *ppp*.

Allegro energico.

p

The tempo and mood change to **Allegro energico**. The right hand has a few notes, and the left hand has a descending eighth-note pattern. The dynamic is *p* (piano).

p

This system continues the descending eighth-note pattern in the left hand. The right hand has some chords and a few notes. The dynamic is *p*.

p

This system continues the descending eighth-note pattern in the left hand. The right hand has some chords and a few notes. The dynamic is *p*.

p

This system continues the descending eighth-note pattern in the left hand. The right hand has some chords and a few notes. The dynamic is *p*.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. It features various musical notations including treble and bass clefs, notes, rests, slurs, and dynamic markings such as "p" and "sempre p". Fingerings and articulation marks are also present throughout the score.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a crescendo hairpin. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with triplets. The key signature has three flats.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. A second crescendo hairpin is present. The key signature changes to two flats.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a more active melodic line. The bass clef staff has a steady accompaniment. The marking *f energico* is present. The key signature has one flat.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a complex, rhythmic melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has no flats.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a complex, rhythmic melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one flat.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes complex rhythmic patterns and chordal structures. A dynamic marking of *rinforz.* is present in the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a *ff* dynamic marking and a key signature change to two flats.

Third system of musical notation, showing a *ff* dynamic marking and a key signature change to one flat.

Fourth system of musical notation, featuring a *crescendo* marking and a *rinforzando* marking. The music includes complex rhythmic patterns and chordal structures.

Fifth system of musical notation, featuring a *ff* dynamic marking and a key signature change to one flat.

sempre f ed agitato
marcato
marcato
marcato
più rinforz.
8
8
8
8
m.s.

First system of musical notation, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, including the instruction *crescendo*. The treble staff continues the melodic line, while the bass staff provides harmonic support.

Third system of musical notation, including the instruction *più agitato e crescendo*. The treble staff features more rapid sixteenth-note passages, and the bass staff continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation, including the instruction *Più mosso.* and dynamic markings *f* and *mf*. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, including the instruction *pesante* and *crescendo*. The bass staff features a heavy, slow-moving accompaniment, while the treble staff has a melodic line with some triplet markings.

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged in a vertical sequence. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various dynamics and performance instructions:

- System 1:** The bass staff begins with a *pesante* marking. The treble staff features a *crescendo* instruction. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system.
- System 2:** The treble staff starts with a *rinforz.* (ritornello) marking, followed by a *dimin.* (diminuendo) marking. The system concludes with a *p* (piano) dynamic and a *marcato* marking in the bass staff.
- System 3:** The bass staff contains a triplet of eighth notes. The system ends with a *f* (forte) dynamic.
- System 4:** The treble staff begins with a *p* dynamic. The system concludes with a *f* dynamic.
- System 5:** The treble staff starts with a first ending bracket labeled '8'. The system concludes with a *marcato* marking in the bass staff.

8.....

crescendo molto - *f*

stringendo *sempre più rinforzando*

ff precipitato

fff

riten.

3/2

accentuato il canto
mf

f *p*

f *p* *pp*

cantando espress. senza slentare
p

dimin.

poco rall.

dolce

crescendo

poco rallent.

rinforzando

ritenuto

p dolce

p

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system features a long melodic line in the treble staff with a *poco rall.* marking and a *dolce* marking in the bass staff. The second system continues with a *crescendo* marking. The third system includes a *poco rallent.* marking and a *rinforzando* marking. The fourth system has a *ritenuto* marking and a *p dolce* marking. The fifth system begins with a *p* marking and contains complex fingering numbers (8, 5, 8, 5, 8, 5, 3, 4, 3, 6, 5, 4, 2) above the treble staff.

8 8 8 8 8 5 2

p

This system contains five measures of music. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *p* is present in the fifth measure.

8 5 *un poco animato* 1 3 4 3 2 1 5 1 3 4 3 2 1

pp

This system contains three measures. The first measure has a dynamic marking of *pp*. The second measure is marked *un poco animato* and includes fingering numbers (1, 3, 4, 3, 2, 1) above the notes. The third measure continues the melodic and harmonic development.

This system contains three measures of music, continuing the melodic and harmonic themes from the previous systems.

crescendo - - - - - molto

This system contains three measures. The first measure is marked *crescendo* and the third measure is marked *molto*. The music shows a clear increase in volume and intensity.

Stretta quasi Presto.

p

This system contains three measures. The first measure is marked *Stretta quasi Presto.* and the second measure is marked *p*. The tempo and dynamics change significantly in this section.

First system of a musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *crescendo* marking is present in the right hand.

Second system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Markings include *rinforsando*, *f con strepito*, and *sf*.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A *f* marking is present.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A *rinfors.* marking is present.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A *stringendo molto* marking is present.

Presto.
ff

Prestissimo.
ff fuocoso assai

8.....

8.....

ff sempre

8.....

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

- System 1:** Features a *fff* dynamic marking. The right hand has a series of chords with a slur and a fermata. The left hand has a steady accompaniment of chords. A first ending bracket labeled "8" spans the final two measures.
- System 2:** Includes a *tremolando* instruction in the right hand. The right hand has a rapid tremolo of chords, while the left hand continues with a steady accompaniment. A first ending bracket labeled "8" is present.
- System 3:** Marked *Andante sostenuto.* and *p*. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. A first ending bracket labeled "8" is present.
- System 4:** Features a *diminuendo* instruction. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. A first ending bracket labeled "8" is present.
- System 5:** Marked *poco a poco rit.*. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. A first ending bracket labeled "8" is present.

Allegro moderato.

p sotto voce

poco crescendo - - - - - pp

un poco rall.

Lento assai.

pp

un poco marcato

pp

ppp

8^{va}

8^{va}